

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa

Instytut Kulturoznawstwa

Łukasz Cebula

Nr albumu: 608044

**Sztuka wobec społeczeństwa u progu nowoczesności.
Wokół problemów interpretacyjnych malarstwa Adriaena
Brouwera**

**Art and society at the threshold of modernity.
Around the interpretative problems of Adriaen Brouwer's paintings**

Promotor:

Prof. UAM dr hab. Krzysztof Moraczewski



Poznań 2022

.....
podpis promotora

.....
data

Spis treści

Wstęp.....	7
Rozdział 1. „Laboratorium” nowoczesności. Niderlandy w 17. wieku.....	10
1. Wprowadzenie.....	10
2. Nowoczesność jako epoka historyczna: wczesna nowoczesność (<i>early modernity</i>).....	11
3. Nowoczesność jako epoka historyczna: nowoczesność właściwa (<i>modernity</i>) i nowoczesność późna (<i>late modernity</i>).....	16
4. Nowoczesność jako postawa światopoglądowa i jako projekt filozoficzno-społeczny	19
5. Nowoczesność jako formacja społeczno-kulturowa.....	24
6. Niderlandy 17. wieku jako „laboratorium nowoczesności”	26
Rozdział 2. Kultura artystyczna Niderlandów 17. wieku: malarstwo flamandzkie i holenderskie	41
1. Struktury obiegu sztuki: mecenas	41
2. Struktury obiegu sztuki: rynek sztuki.....	45
3. Problem kulturowych warunków możliwości komercjalizacji sztuki: humanizm, nadejście ery obrazu prywatnego i przemiany w statusie obrazu.....	51
4. Problem realizmu w malarstwie niderlandzkim i odmienne sposoby jego interpretacji	54
5. Malarstwo rodzajowe i problem hierarchizacji gatunków malarskich	61
Rozdział 3. Adriaen Brouwer w interpretacjach	66
1. Dlaczego Brouwer?	66
2. Kryteria rekonstrukcji.....	67
3. Adriaen Brouwer: <i>oeuvre</i> i podstawowe informacje biograficzne	69
4. Interpretacje formułowane w 17. i 18. wieku.....	71
5. Interpretacje formułowane w 20. wieku	74
Rozdział 4. Spór o znaczenie malarstwa Adriaena Brouwera.....	110
1. Spór interpretacyjny o projekt pomnika chłopskiego Albrechta Dürera	112
2. Do kogo należą buty Van Gogha? Meyer Schapiro i Martin Heidegger.....	114
3. Jacques Derrida i problem „prawdy w malarstwie”	118
4. W kręgu problemów interpretacyjnych malarstwa Adriaena Brouwera: wykładnie „modernizacyjne”	121
5. W kręgu problemów interpretacyjnych malarstwa Adriaena Brouwera: wykładnie emancypacyjne	132
6. W kręgu interpretacji alternatywnych	140
7. Interpretatorzy i nowoczesność	143

Abstrakt w języku polskim

W centrum rozważań niniejszej rozprawy znajduje się spór o interpretację malarstwa Adriaena Brouwera. Podstawowym celem badawczym jest tu próba odpowiedzi na to, w jaki sposób ów spór jest skonstruowany i w jaki sposób problematyka ta łączy się z rozumieniem powiązań sztuki i społeczeństwa u progu nowoczesności. Przykład malarstwa Brouwera został tu potraktowany jako studium przypadku, ze względu na istotne miejsce, jakie zajmuje ono w historii reprezentacji kultur nieelitarnych oraz ze względu na charakterystykę sporu o jego interpretację. Spór ten okazuje się bowiem być sporem nowoczesnym i zdaje się być on umocowanym w strukturach socjokulturowych nowoczesności.

Treść poszczególnych rozdziałów podyktowana jest względami metodologicznym i posiada strukturę dedukcyjną. Rozdział pierwszy posłużył do omówienia ogólnej problematyki nowoczesności oraz do interpretacji siedemnastowiecznych Niderlandów jako „laboratorium nowoczesności”. W rozdziale kolejnym zanalizowana została kultura artystyczna Niderlandów 17. wieku, zaś w ostatnim podrozdziale problematyka malarstwa rodzajowego „dołów społecznych”. Rozdział trzeci ma charakter ściśle rekonstrukcyjny. Rekonstruowany jest w nim dyskurs historii sztuki obejmujący w porządku historycznym interpretacje dotyczące znaczeń malarstwa Brouwera. Rozdział ostatni jest już próbą odpowiedzi na pytanie dotyczące struktury wspomnianego sporu. Rozpoznana jest w nim specyficzna sytuacja interpretacyjna dotycząca omawianego malarstwa. Okazuje się bowiem, że w swych zrębach zrekonstruowane interpretacje są względem siebie opozycyjne. Dla jednych interpretatorów malarstwo rodzajowe Brouwera ma wymiar solidarnościowy i emancypacyjny. Dla drugich zaś ma ono wymiar satyryczny i jego podstawową funkcją miało być ośmieszenie i poniżenie ludzi z „dołów społecznych” przy jednoczesnym wywyższeniu klasy mieszczańskiej, stanowiącej podstawową grupę odbiorczą tego malarstwa. W rozdziale tym dokonuję więc krytycznej analizy zrekonstruowanych interpretacji, a w ostatnim podrozdziale proponuje pewne rozwiązanie tego sporu, odwołując się do kontekstu nowoczesności. Nowoczesność odnoszona jest zarówno do kontekstu macierzystego omawianego malarstwa jak i do kontekstu interpretatorów. W ostatnich partiach tekstu proponuję wyjaśnienie sporu właśnie poprzez odniesienie konkretnych interpretatorów do przynależnych im kontekstów. Głównym wnioskiem jest rozpoznanie zasadniczej sytuacji interpretatora odnoszącego się do reprezentacji kultur nieelitarnych. Każdy z wariantów interpretacyjnych zdaje się wynikać ze struktur ideologicznych nowoczesności, a sam spór

zaś z podstawowego dylematu nowoczesności jakim jest z jednej strony obietnica i projekt emancypacji społecznej, a z drugiej koncepcja ekonomicznie zracjonalizowanej modernizacji.

Abstrakt w języku angielskim

The dispute over the interpretation of Adriaen Brouwer's paintings is at the center of this dissertation's consideration. The primary research aim here is to try to answer how this dispute is constructed and how this issue is connected to the understanding of the relationship between art and society at the dawn of modernity. The example of Brouwer's painting is treated here as a case study because of the important place it occupies in the history of the representation of non-elite cultures and because of the characteristics of the dispute over its interpretation. Indeed, this dispute turns out to be a modern dispute, and it seems to be fixed in the sociocultural structures of modernity.

The content of the individual chapters is dictated by methodological considerations and has a deductive structure. The first chapter served to discuss the general issue of modernity and to interpret the seventeenth-century Netherlands as a 'laboratory of modernity'. The next chapter analyses the artistic culture of the Netherlands in the 17th century, while the final subchapter deals with the problem of genre painting of the lower classes. The third chapter is strictly reconstructive. It reconstructs the discourse of art history including, in historical order, interpretations concerning the meanings of Brouwer's paintings. The last chapter is already an attempt to answer the question concerning the structure of the aforementioned dispute. It recognizes the specific interpretative situation concerning the art in question. For it turns out that at their core, the interpretations reviewed are in opposition to each other. For some interpreters, Brouwer's genre painting has a solidarity and emancipation dimension. For others, on the other hand, it has a satirical dimension and its primary function was to ridicule and humiliate people from the lower classes, while simultaneously exalting the bourgeois class, the primary audience for this painting. In this chapter, therefore, I critically analyze the reconstructed interpretations and, in the last section, propose some solution to this dispute by referring to the context of modernity. Modernity is referred both to the original context of the painting in question and to the context of the interpreters. In the final sections of the text, I propose to clarify the dispute precisely by relating specific interpreters to their respective contexts. The main conclusion is to recognize the essential situation of every interpreter referring to representations of non-elite cultures. Each of the interpretative options

seems to derive from the ideological structures of modernity, and the dispute itself from the fundamental dilemma of modernity, which is the promise and project of social emancipation on the one hand, and the concept of economically rationalized modernization on the other.

Wstęp

Do głównych obszarów badawczych eksplorowanych w przedłożonej rozprawie doktorskiej należą malarstwo rodzajowe „dołów społecznych” oraz nowoczesność. Malarstwo przedstawiające bohaterów z „nizin społecznych” ujmuję w niniejszej pracy jako przynależące do historii reprezentacji kultur nie-elitarnych w sztuce europejskiej. Nowoczesność jest zaś kategorią ramową pracy. Uważam bowiem nowoczesność za pojęcie kluczowe dla zrozumienia w ten sposób zarysowanej problematyki. Wyznacza ona bowiem struktury (materialne i symboliczne) konieczne dla zrozumienia zarówno nowożytnej praktyki artystycznej, jej teorii jak i praktyk interpretacyjnych. Nowoczesność stanowi w tej pracy również kontekst dla rozważenia najrozmaitszych stanowisk interpretacyjnych dotyczących omawianego malarstwa.

Miejsce centralne niniejszej rozprawy zajmuje spór interpretacyjny o znaczenia malarstwa Adriaena Brouwera. Spór ten zostaje rozpoznany przeze mnie jako nowoczesny. Główne pytanie badawcze pracy może zaś zostać sformułowane w ten sposób: na czym polega spór o znaczenia malarstwa Adriaena Brouwera i jakie są jego konsekwencje dla rozumienia powiązań sztuki i społeczeństwa u progu nowoczesności? Rozprawa niniejsza nie jest monografią artysty i celem moim nie było zaprezentowanie autorskiej wykładni jego malarstwa. Malarstwo Brouwera wraz z jego interpretacjami stanowi tutaj świadomie wybrane studium przypadku. Tematem rozważań pozostającym ciągle w tle jest bowiem problem reprezentacji kultur nie-elitarnych w malarstwie europejskim. Adriaen Brouwer należy do najważniejszych artystów siedemnastowiecznych uprawiających tzw. malarstwo rodzajowe „dołów społecznych” w ramach kształtującej się nowoczesności. Wybór tego właśnie artysty szerzej rozwijam w rozdziale trzecim rozprawy.

We współczesnej humanistyce polskiej malarstwo rodzajowe „dołów społecznych” nie było dotąd ujęte w sposób, w jaki to zostało zaproponowane w niniejszej pracy. Nie oznacza to oczywiście, że nie zajmowano się nim w ogóle. Za każdym razem bowiem, kiedy rozważane jest czy to syntetycznie ujmowane siedemnastowieczne malarstwo flamandzkie i/lub holenderskie, czy to *stricte* malarstwo rodzajowe tej epoki, problem ten musi zostać poruszony. Z kolei w 2018 roku w belgijskiej miejscowości Oudenaarde miała zaś miejsce pierwsza wystawa monograficzna poświęcona malarstwu Adriaena Brouwera. Jest to niewątpliwie oznaka wznowionego zainteresowania twórczością tego artysty, a więc także kontekstami malarstwa rodzajowego tej epoki. Współcześnie na temat niderlandzkiego

malarstwa rodzajowego „dołów społecznych” pisał w Polsce m. in. Antoni Ziemia, do które prac m. in. nawiązuję w niniejszej pracy. Jednakże to, co odróżnia zaprezentowane niżej rozważania to to, że przedmiotem namysłu nie jest tutaj tylko malarstwo Brouwera, lecz również tradycje interpretacyjne jego dotyczące, które ujawniają wspomniany wyżej fundamentalny spór o jego znaczenie. I to właśnie ów spór jest „głównym bohaterem” rozprawy. Nie chodzi tutaj jednak ani o rozstrzygnięcie owego sporu, ani o opowiedzenie się po którejś z jego stron. Chodzi raczej o próbę odpowiedzi o jego strukturę, genezę i trwanie historyczne oraz to, co łączy go z nowoczesnością. Oczywiście bycie tak pojętym komentatorem polemiki o znaczenia malarstwa Brouwera, bynajmniej nie oznacza jakiejś pełnej neutralności i naiwnością metodologiczną byłoby twierdzić, że tak jest. Biorąc pod uwagę to, że dawniejsza tradycja interpretacyjna rzadko pojawia się w analizach współczesnych, to samo jej przywołanie i zestawienie z tradycją współczesną, jest aktem zaangażowania. W tym sensie autor staje się pewnego rodzaju „rzecznikiem” tej przypominanej tradycji. Wprowadza ją w ten sposób niejako na nowo do dyskursu nauk o sztuce i pyta o jej współczesną relewantność. Wszystko to nie zmienia oczywiście sposobu jej potraktowania w podrozdziale krytycznie rozważającym obie tradycje interpretacyjne. Zostały one tutaj potraktowane w ten sam sposób.

W rozdziale pierwszym dokonuję interpretacji Niderlandów 17. wieku jako „laboratorium nowoczesności”. By tego dokonać zaczynam od przeglądu różnych koncepcji nowoczesności oraz rozmaitych zagadnień, które w badaniach naukowych uruchomione zostają przez tę kategorię. Celem jest tutaj wypracowanie koncepcji odpowiedniej dla problemów badawczych niniejszej pracy, a mianowicie takiej, która pozwoliłaby maksymalnie rozszerzyć pole badawcze o najróżniejsze aspekty nowoczesności. W rozdziale tym pojawia się również problem długości trwania historycznego nowoczesności i postawienie pytania o zakres oddziaływania struktur nowoczesnych na dwudziesto- i dwudziesto pierwszo-wiecznych interpretatorów malarstwa rodzajowego „dołów społecznych”.

Rozdział drugi poświęcony jest już ściśle problematyce kultury artystycznej Niderlandów 17. wieku. W ramach rekonstrukcji tej kultury rozważane są takie zagadnienia jak: struktury obiegu sztuki (mecenat i rynek), przemiany statusu obrazu i wczesno-nowożytnej komercjalizacji sztuki, kategoria realizmu, historyczne i współczesne interpretacje sztuki niderlandzkiej oraz problem genezy hierarchii gatunków malarskich i

malarstwa rodzajowego, ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa zawierającego reprezentacje kultur nie-elitarnych.

Rozdział trzeci rozprawy ma charakter ściśle rekonstrukcyjny. Celem jest tutaj uzasadnienie wyboru malarstwa Brouwera jako studium przypadku oraz rekonstrukcja tradycji interpretacyjnych malarstwa rodzajowego „dołów społecznych” na jego przykładzie. Rozważane są więc liczne wykładnie jego malarstwa poczynając od wieku 17. aż do czasów współczesnych. Rekonstruowane interpretacje stanowią główny materiał empiryczny niniejszych badań. Rozdział ten stanowi zasadniczą bazę dla rozważań późniejszych i kluczowych dla pytań badawczych rozprawy.

W ostatnim rozdziale dysertacji analizowany jest spór o znaczenia malarstwa Adriaena Brouwera. W celu należytego rozpoznania problematyki owego sporu, przywołuję najpierw dwa spory o podobnej strukturze. Pierwszy dotyczy polemiki o znaczenia projektu pomnika chłopskiego Albrechta Dürera, drugi zaś słynnego sporu o „buty Van Gogha”. Po szczegółowej rekonstrukcji wyżej wymienionych sporów interpretacyjnych przechodzę do rozważenia *casusu* Brouwera. Następnie przechodzę już do zasadniczego problemu pracy, jakim jest problem uwikłań interpretacji oraz interpretatorów sztuki Brouwera w kontekst(y) nowoczesności. Celem tego rozdziału jest próba wyjaśnienia sporu o znaczenia malarstwa Brouwera.

Struktura oraz kolejność rozdziałów podyktowana jest względami teoretyczno-metodologicznymi, zaś przyjęty porządek jest tu ściśle dedukcyjny. Rozdział pierwszy ma na celu wprowadzenie ogólnej problematyki nowoczesności oraz interpretację Niderlandów 17. wieku jako „laboratorium nowoczesności”. Rozdział drugi przybliży nas z kolei do *casusu* Brouwera poprzez analizę siedemnastowiecznej kultury artystycznej Holandii i Flandrii. W rozdziale kolejnym wprowadzone zostaje już wspomniane studium przypadku. Rozdział ostatni zaś ma budowę klamrową. Dokonuję w nim powrotu do rozważań z pierwszych dwóch rozdziałów, które stanowią zasadniczy kontekst dla problemów i pytań badawczych całej pracy.

Rozdział 1. „Laboratorium” nowoczesności. Niderlandy w 17. wieku

1. Wprowadzenie

Analizę strukturalnych uwarunkowań, tworzących kontekst dla siedemnastowiecznego malarstwa rodzajowego tzw. „dołów społecznych” oraz tych uwarunkowań, od których wydają się zależeć dwudziestowieczne interpretacje tegoż malarstwa, należy zacząć – choć to na początku mało intuicyjne - od analizy pojęcia nowoczesności. Pojęcie to stanie się bowiem dalej główną ramą moich rozważań. Celem niniejszego rozdziału jest zatem wprowadzenie czytelnika w złożoną problematykę nowoczesności oraz zaproponowanie pewnego jej ujęcia. Chodziłoby tu o takie właśnie podejście, które uwzględniałoby zarówno zagadnienia społeczno-kulturowe rodzącej się nowoczesności (istotne dla siedemnastowiecznych Niderlandów) jak i elementy tworzące analogiczny kontekst dla dwudziestowiecznych interpretatorów malarstwa. Ujęcie takie zaproponowane zostanie w końcowych partiach rozdziału.

Zakres pojęcia nowoczesności jest wielowymiarowy i obejmuje rozmaite obszary zjawisk: zagadnienia gospodarcze, polityczne, artystyczne itd. Był i jest on wyprowadzany z różnych opcji dyscyplinarnych: filozofii, socjologii, antropologii kulturowej itd. Znamienne jest, że każdy z autorów zajmujących się nowoczesnością, najczęściej dochodzi do własnych uogólnień i do własnej jej koncepcji. Dzieje się tak, ponieważ wpływ na kształt danej koncepcji mają z jednej strony zainteresowania badawcze danego autora, z drugiej zaś pytania, które stawia on przedmiotowi swoich badań. W związku z tym koniecznością było wypracowanie własnej modyfikacji tej istotnej dla mojej pracy kategorii badawczej. Należy jednak już na wstępie zaznaczyć, iż rozumienie to, po pierwsze, czerpie oczywiście z dotychczasowych już ujęć, po drugie zaś, nie stanowi pełnego jej eksplikacji. Chodzi o to, że (podobnie jak w przypadku autorów dotychczasowych) na kształt proponowanego tutaj ujęcia silny wpływ ma zakres, jaki zostaje wydzielony przez pytania badawcze pracy. W tym też sensie praca ta nie może pretendować do wyczerpania tematu w zakresie problematyki nowoczesności, zarazem jednak w swoisty sposób wpisuje się ona w dyskurs ją opisujący.

Odniesienie kategorii nowoczesności do historycznej problematyki społeczno-kulturowej siedemnastowiecznych Niderlandów, oznacza mówienie o nich w ramach pewnego konstruktu, który chciałbym tutaj nazwać „laboratorium nowoczesności”. Postaram się dalej uzasadnić wybór takiej metafory – zarówno w odniesieniu do nowoczesności „jako takiej” jak i do Niderlandów omawianego okresu. Interpretacja taka wymaga bowiem uzasadnienia.

Z racji historyczno-kulturowego ujęcia interesującej mnie problematyki należało przyjąć, że trzon proponowanej koncepcji musi również w jakiś sposób odwoływać się do dokonań historiografii – jej rozróżnień i założeń. Zmusiło mnie to więc do sięgnięcia do, oprócz wskazanych już prac z zakresu socjologii czy filozofii, prac historyków i teoretyków historiografii.

Jak łatwo zauważyć, przyjęte tutaj rozumienie nowoczesności ukonstytuowane więc jest na przecięciu różnych dyscyplin. Jest to standardowa w moim przekonaniu procedura badawcza zgodna z warsztatem kulturoznawcy. Próba jednak integracji takiego ujęcia nowoczesności jest niewątpliwie wyzwaniem naukowym. Ze względu na postawione przeze mnie pytania, stworzenie takiego ujęcia wydało mi się jednak konieczne. Z racji tego, że pytania mają charakter kulturoznawczy, także i przyjmowana koncepcja winna taki właśnie charakter posiadać.

Poczyniwszy powyższe zastrzeżenia i uwagi można przejść już bezpośrednio do właściwej problematyki niniejszego rozdziału.

2. Nowoczesność jako epoka historyczna: wczesna nowoczesność (*early modernity*)

Pojęcie nowoczesności można rozumieć na dwa powiązane ze sobą sposoby. Pierwszym z nich jest rozumienie nowoczesności jako epoki, drugim zaś jako pewnej postawy światopoglądowej, niekoniecznie powiązanej z ramami chronologicznymi epoki nowoczesnej. W ramach niniejszej pracy oba sposoby rozumienia interesującego mnie pojęcia będą istotne. Oba są bowiem płodne poznawczo i, jak sędzę, oba dają się ze sobą uzgodnić, dając w efekcie pewną nową jakość poznawczą.

Rozważania chciałbym zacząć od analizy nowoczesności rozumianej jako epoka w historii społeczeństw europejskich. Analizowane więc będą tutaj problemy periodyzacji tej epoki oraz cech odróżniających ją od innych epok. W tej części pracy nie będę się jeszcze jednak zajmował analizą samych kluczowych komponentów nowoczesności, to bowiem nastąpi w części kolejnej, w której interpretować będę konkretny przykład historyczny, jakim są siedemnastowieczne Niderlandy. Nie oznacza to jednakże, że w pracach historycznych w ogóle nieobecna jest refleksja teoretyczna, socjologiczna itd. Chodzi mi jednak na razie o wskazanie pewnych konwencji ujmowania pojęcia „epoki”, jako jednej z kategorii opisu historycznego.

W anglosaskiej refleksji naukowej nad nowoczesnością zwykło się dzielić ją na trzy fazy: wczesną nowoczesność (*early modernity*), nowoczesność klasyczną lub właściwą (*modernity*

lub *classical modernity*) oraz późną nowoczesność (*late modernity*).¹ W odniesieniu do każdej z wymienionych faz proponowano różne cezury czasowe, zwracając uwagę bądź na pewne konkretne wydarzenia historyczne bądź na konkretne procesy społeczno-kulturowe. Poszczególni autorzy różnią się pod tym względem. Każdy jednak, jak się wydaje, zdaje sobie sprawę z umowności stosowania sztywnych przedziałów czasowych. Autorzy bowiem, wychodzący od różnych rozstrzygnięć metodologicznych bądź odmiennych tradycji intelektualnych, zwracają siłą rzeczy uwagę na różne aspekty rzeczywistości. W ten sposób tradycyjny badacz historii politycznej inaczej będzie widział początki nowoczesności niż na przykład historyk kultury czy historyk wywodzący się ze szkoły *Annales*, która skądinąd zwykła podważać tradycyjne ramy czasowe trwania danych epok historycznych. Na przykład więc Jacques Le Goff pisał o „długim średniowieczu”, rozciągając trwanie zasadniczych jego struktur aż do wieku 18., a więc wieku zwykle określanego jako nowoczesny wiek zachodniego Oświecenia.² Le Goff zwrócił w ten sposób uwagę na asynchroniczność struktur i procesów społeczno-kulturowych. Jeżeli bowiem na poziomie historii idei lub historii filozofii wiek 17. jest już wiekiem Oświecenia, to z kolei na bazowym planie „życia materialnego”³ w przeważającej mierze wciąż pozostaje umocowany w strukturach średniowiecznych, podlegających powolnym oraz różnie rozłożonym geograficznie i społecznie zmianom. Do tej problematyki oraz do rozważań Le Goffa przyjdzie jeszcze powrócić w dalszym toku rozważań.

Obecnie chciałbym przytoczyć najbardziej utrwalone w historiografii cezury czasowe wraz z ich wyznacznikami, mającymi cechować początki i zakończenia określonych epok historycznych obejmujących łącznie nowoczesność.⁴

Zatem wczesna nowoczesność (*early modernity*) odnosiłaby się w tradycyjnej historiografii do lat 1453-1789, gdzie podane daty odnosiłyby się kolejno do upadku Konstantynopola i wybuchu Rewolucji Francuskiej (ściślej do symbolicznej daty zdobycia Bastylji przez paryskich mieszczan 14 lipca tegoż roku).

Nowoczesność „klasyczna” lub „właściwa” obejmowałaby okres od 1789 roku do roku 1914, gdzie symboliczną datą końca okresu jest wybuch pierwszej wojny światowej. Wreszcie nowoczesność „późna” (*late modernity*) odnosiłaby się do okresu 1914-1989.

¹ Berman M., *All That is Solid Melts into Air*, New York, 1982, s. 16-17.

² Le Goff J., *Długie Średniowiecze*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2007, s. 5-16.

³ „Życie materialne” rozumiane jest tutaj jako ogół praktyk obejmujących produkcję, wymianę oraz konsumpcję, składające się na życie codzienne różnych grup społecznych. Szerzej na ten temat por. artykuł Moraczewski K., *Kapitalizm jako forma kultury. Na marginesie rozważań Fernanda Braudela*, <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/kapitalizm-jako-forma-kultury-na-marginesie-rozwazan-fernanda-braudela/> dostęp: 09.08.2020.

⁴ Cezury te i wyznaczniki przytaczam za Bermanem.

Kategoryzacja ta jest prawdopodobnie najbardziej kontrowersyjna i sporna. Bowiem dla niektórych autorów⁵ nowoczesność jako taka skończyła się około połowy 20. wieku, a to co nastąpiło potem należałoby nazywać „postmodernizmem” lub „ponowoczesnością”. Propozycje te jednak wysuwane były z punktu widzenia dyscyplin innych niż akademicka historia. Wielu autorów (między innymi socjolog Zygmunt Bauman) w pewnym momencie w ogóle odeszło od tej klasyfikacji, odnosząc się np. do takiej kategorii jak „płynna nowoczesność”⁶. Problemy te obrazują pewien stały problem wszelkich diagnoz współczesności, częstokroć dokonywanych „na gorąco” i w krótkim okresie czasu, podczas gdy opisywane procesy są cały czas czymś *in status nascendi*.

Tradycyjni historycy zaś najczęściej ów okres określają jako „historię najnowszą”, która najczęściej zdominowana jest przez perspektywę wydarzeniową oraz polityczno-militarną i obejmuje wydarzenia drugiej wojny światowej, czasy „Zimnej Wojny” czy upadku Związku Radzieckiego, by wymienić tylko kilka najważniejszych wydarzeń. W historiografii tej zazwyczaj nie uwzględnia się kategorii „nowoczesności”. Ramami „dziania się” historii nie jest nowoczesność (rozumiana jako formacja społeczno-kulturowa) lecz wielkie wydarzenia o charakterze politycznym lub militarnym (bądź jednym i drugim). W historiografii takiej najpierw uwzględnia i wyszczególnia się najważniejsze wydarzenia, a następnie stara się je wyjaśniać i zrozumieć; poszukuje się ich przyczyn oraz analizuje się ich skutki.

Najnowszy akademicki podręcznik do europejskiej historii wczesnonowoczesnej (*early modern European history*), proponuje umowne określenie czasowe tej epoki od 1350 do 1750 roku. Jednocześnie podręcznik ten zaopatrzony jest w obszerny rozdział poświęcony zagadnieniu problematyki periodyzacji historycznej w odniesieniu do epoki wczesnonowoczesnej. Rozważania zawarte w obszernym wstępie autorstwa Hamisha Scotta posłużą mi obecnie za matrycę dla rozpatrzenia zagadnień ważnych z punktu widzenia niniejszego rozdziału. Do rozważań tych dołączę także szereg uwag poczynionych przez wspomnianego wcześniej Jacques’a Le Goffa, do którego zresztą i sam Scott miejscami się odwołuje.

Omówienie zagadnienia periodyzacji w odniesieniu do epoki wczesnonowoczesnej zaczyna Scott od analizy historycznych perypetii samego pojęcia *early modern period*. Zwraca on po pierwsze uwagę na problem podnoszony już w historiografii dwudziestowiecznej, zwłaszcza przez Le Goffa, a mianowicie na problem ukonstytuowania

⁵ Do najbardziej znanych autorów należy przede wszystkim Jean-François Lyotard.

⁶ Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.

się pojęcia epoki wczesnej nowoczesności w opozycji binarnej w stosunku do epoki średniowiecznej. W opozycji tej średniowiecze jawi się jednoznacznie jako epoka „mroczna”, „zacofana”, popularne „wieki ciemne”. Wczesna nowoczesność utożsamiana jest natomiast z nadejściem europejskiego renesansu, który postrzegany jest z kolei jako triumfalne wyjście z owych mroków średniowiecza. Le Goff zwraca tu uwagę na to, że takie rozumienie średniowiecza i renesansu ukonstytuowało się dopiero w Oświeceniu, a zatem sama ta opozycyjna koncepcja ma w gruncie rzeczy charakter historyczny i odzwierciedla przekonania charakterystyczne dla wyposażenia umysłowego osiemnastowiecznego Oświecenia europejskiego. Z punktu widzenia zaś modernistycznej historiografii dwudziestowiecznej, ta opozycyjna konstrukcja jawi się jednak jako zbyt wielkie uproszczenie i to nawet przy akceptacji kategorii „epoki” jako narzędzia wyjaśniania. Cały dorobek francuskiego historyka można w zasadzie postrzegać jako walkę z opisanym wyżej „mrocznym” spojrzeniem na wieki średnie. Sam autor zresztą tak tę sprawę właśnie ujmuje we wstępie do książki „Długie średniowiecze”.⁷

Następnie, wciąż za Jacquesem Le Goffem, Scott zwraca uwagę na problem asynchroniczności zjawisk historycznych lub wyrażając rzecz inaczej – na zagadnienie różnych chronologii w odniesieniu do zróżnicowania geograficznego i społecznego. I tak na przykład Le Goff stwierdza „długie „trwanie” zjawisk o rodowodzie średniowiecznym, które znacząco wykracza poza konwencjonalne ujmowanie końca „wieków średnich”. Warto w tym miejscu zacytować dłuższy fragment:

„Jeśli dobrze odczytywałem, to w pracach poprzedzających mnie historyków średniowiecze wyłaniało się ze starożytności w IV-V wieku, lecz nie czułem, by kończyło się u schyłku XV i na początku XVI wieku. Wciąż taka sama zależność od gospodarki rolnej, skazanej na łaskę i niełaskę klęsk głodu, ten sam brak maszyn, takie samo życie w miastach, gdzie mieszczaństwo nie było w stanie ująć władzy w swoje ręce, taka sama silna obecność Kościoła, taka sama «feudalna» mentalność oraz wciąż głęboka wiara w cuda, wciąż scholastyczne metody nauczania uniwersyteckiego, te same obrzędy na dworze królewskim – wszystko to przedłużało średniowiecze. Toteż wierzę w długie średniowiecze, gdyż nie widzę cięcia u początku renesansu. Średniowiecze zostało naznaczone przez kilka renesansów: karoliński w IX wieku, następnie, i przede wszystkim, renesans XII i renesans XV-XVI stulecia, które wpisują się w ten wzorzec. Niewątpliwie narodziny nowożytnej nauki w XVII wieku (lecz sprawa Galileusza w 1633 roku to także średniowiecze), wysiłki filozofów oświecenia w XVIII wieku zapowiadały nową erę, lecz trzeba było czekać do końca XVIII stulecia, aby nastąpił przełom: rewolucja przemysłowa w Anglii, następnie Wielka Rewolucja Francuska w dziedzinie politycznej, społecznej i umysłowej przypieczętowały koniec okresu średniowiecza. Średniowiecze zawarło się między epoką powolnych przeobrażeń, słuszniej od pewnego czasu nazywaną raczej «późną

⁷ J. Le Goff, dz. cyt., s. 5-16.

starożytnością» niż wczesnym średniowieczem (które rozpoczęło się później, około VII-VIII wieku), a rewolucją pod koniec XVIII wieku, chociaż jego strzępy przetrwały do końca XIX wieku, gdyż historia zawsze zachowuje przynajmniej część ciągłości.”⁸

Dla wielu historyków sztywne chronologicznie rozumienie „epoki wczesnonowoczesnej” okazało się, jak w przypadku Le Goffa nieużyteczne i empirycznie nieuzasadnione. Historycy wczesnej nowoczesności, głównie z kręgu anglosaskiego, dostrzegli, odwrotnie niż Le Goff, potrzebę przesuwania granicy początków tej epoki wstecz, do 14. wieku. Przykładów takich oczywiście mogłoby się znaleźć znacznie więcej. Dlatego też koncepcja oxfordzkiego podręcznika rozciąga ramy czasowe wczesnej nowoczesności europejskiej od roku 1350 do roku 1750, z pełnym rozumieniem umowności tych cezur czasowych. Na kartach podręcznika europejska wczesna nowoczesność jawi się zaś (niezależnie od poszczególnych autorów) jako konglomerat zjawisk mających z jednej strony jeszcze średniowieczny (lub wcześniejszy) rodowód, z drugiej zaś będących prefiguracją zjawisk późniejszych, zapowiadających właściwą nowoczesność (*modernity*), a więc zasadniczo wiek 19. z jego industrializacją, urbanizacją, przemianami mentalności itd. Wszystko to, jak sądzę, jest zgodne z Braudelowską wizją czasu historycznego, w której proces historyczny stanowi sumę oddziaływań między idealistycznie wyodrębnionymi postaciami trwania - krótkiego, średniego i długiego.⁹

Reasumując możemy uznać, że kategoria wczesnej nowoczesności rozumiana jako epoka historyczna¹⁰ jest w istocie jedynie pewnym narzędziem wyjaśniania historycznego, pewną racjonalizacją, umożliwiającą instytucjonalny podział pracy wśród historyków oraz przede wszystkim uporządkowanie wielości zjawisk historycznych w kategoriach ciągłości i zmian. Narzędzie jednak nigdy nie jest całkowicie adekwatne w stosunku do tworzywa. W związku z tym, jak mogliśmy zauważyć, także sam charakter narzędzia ulegał historycznie przemianom, by jak najlepiej zbliżyć się do rzeczywistości dziejowej.

Takie rozumienie samej kategorii epoki także chciałbym przyjąć w niniejszej pracy. Jest ono bowiem na tyle otwarte, że umożliwia interpretację siedemnastowiecznych Niderlandów jako „laboratorium nowoczesności”, tj. poszukiwana tam określonych prefiguracji nowoczesności „właściwej”, którą określa przede wszystkim wiek 19., nazywany słusznie

⁸ Tamże, s. 10-11.

⁹ Na temat braudelowskiej koncepcji czasów historycznych, por. J. Grabski, *Dzieje Historiografii*, Poznań 2006, s. 759-764.

¹⁰ Odnosi się to w zasadzie także do rozumienia epoki „jako takiej”.

przez niemieckiego historyka Jürgena Osterhammela „wiekiem przeobrażenia świata”.¹¹ Mając na względzie te uwagi chciałbym teraz rozpatrzeć zasygnalizowaną wcześniej „nowoczesność właściwą”¹², określaną w nomenklaturze anglosaskiej najczęściej jako *modernity*.

3. Nowoczesność jako epoka historyczna: nowoczesność właściwa (*modernity*) i nowoczesność późna (*late modernity*)

Jak zostało odnotowane wcześniej, nowoczesność właściwą ujmuje się konwencjonalnie w ramach lat 1789-1914. Podstawowymi czynnikami determinującymi takie właśnie ramy czasowe jest z jednej strony Wielka Rewolucja Francuska, z drugiej zaś rewolucja przemysłowa. Jeżeli chodzi o zakończenie epoki przyjęta data odnosi się oczywiście do wybuchu pierwszej wojny światowej. Dla brytyjskiego historyka Erica Hobsbawma okres ten nosi nazwę „długiego wieku 19.”¹³, który nieuchronnie wykracza poza ścisłe ramy chronologiczne stulecia. Podobnie Jürgen Osterhammel, w swej obszernej publikacji dotyczącej historii 19. wieku¹⁴ przekracza ścisłe ramy chronologiczne, choć w nieco odmienny sposób niż Hobsbawm¹⁵. Obaj historycy dostrzegają problematyczność poznawczą nazbyt ścisłych ram opisujących daną epokę. Zarazem jednak nie rezygnują oni z tych poręcznych narzędzi wyjaśniania procesu historycznego, jakimi są „wiek” czy „epoka historyczna”. Obydwaj również uważają ów „długi wiek 19” za całość, która przeobraziła świat, nieuchronnie determinując czasy następujące po nim, w tym naszą współczesność. Istotnie, trudno zaprzeczyć temu, że nawet nasza współczesność, która z kolei opisywana jest często w ramach tzw. „przełomu” lub też „rewolucji” cyfrowej, wciąż umocowana jest w dłuższych strukturach o proveniencji dziewiętnastowiecznej, niezależnie od struktur „krótkiego i średniego trwania”. W tym miejscu wymienić możemy kilka tego rodzaju struktur. Otóż, by świat cyfrowy mógł funkcjonować, wymagany jest z oczywistych względów prąd elektryczny. Odkrycie elektryczności jest oczywiście o wiele starsze, niemniej to rewolucja przemysłowa umożliwiła zastosowanie elektryczności na nieznaną wcześniej skalę – od przemysłu po oświetlanie naszych mieszkań czy też właśnie zasilanie przedmiotów, którymi otoczeni jesteśmy dzisiaj, np. komputerów. Tak więc by funkcjonować

¹¹Osterhammel J., *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przeł. I. Drozdowska-Broering, A. Peszke, J. Kałużny, K. Śliwińska Poznań 2013.

¹² Skrótkowo będę odnosił się do tej kategorii jako nowoczesność

¹³ E. Hobsbawm, *Wiek Rewolucji 1789-1849*, przeł. M. Starnawski, K. Gawlicz, Warszawa 2014.

¹⁴ J. Osterhammel, dz. cyt., s.10.

¹⁵ Dla Hobsbawma są to przede wszystkim kryteria polityczne.

mogła infrastruktura umożliwiająca zistnienie rzeczywistości cyfrowej lub wirtualnej, potrzebna jest infrastruktura umożliwiająca z kolei produkcję prądu elektrycznego. Ten zaś produkowany jest wciąż w skali globalnej za pomocą energii uzyskanej z wydobycia i przetworzenia węgla. Alternatywne źródła energii elektrycznej są bowiem wciąż w mniejszości. Przyczyny tej sytuacji są rozmaite, leżą one jednak poza zasięgiem poznawczym niniejszej pracy. Chodzi mi tutaj o odnotowanie pewnych faktów i procesów, które wyznaczają „cięcia” w periodyzacji nowoczesności. Przy omawianiu społecznego wymiaru rozmaitych procesów konieczne jest również sięgnięcie do pracy socjologów nowoczesności klasycznej, takich jak Émile Durkheim czy Ferdinand Tönnies. Ich koncepcjami zajmę się jednak później, w trakcie próby interpretacji siedemnastowiecznych Niderlandów jako „laboratorium nowoczesności”.

Mimo powyższych spostrzeżeń, badacze, a w szczególności socjologowie (tradycyjnie zajmujący się współczesnością lub też używając nomenklatury historyków – „historią najnowszą”), zaproponowali różne, uściślające określenia, opisujące rzeczywistość powojenną, zwłaszcza zaś tzw. „współczesność”, wyznaczającą społeczny *modus vivendi* czasów najnowszych.

W miejscu tym przytoczyć możemy kategorię zaproponowaną przez brytyjskiego socjologa brytyjskiego, Anthony’ego Giddensa. Badacz ten, wychodząc od anglosaskiej nomenklatury historiograficznej, proponuje termin *late modernity*.¹⁶ W jego rozumieniu termin ten miałby być częścią triady opisującej epoki wewnątrz nowoczesności, a więc kolejno *early modern period*, *modern period* oraz właśnie *late modern period*.¹⁷ W zakresie periodyzacji badaczowi chodzi przede wszystkim o określenie praktyk współczesności, a więc nie wprowadza on tu jakichś, choćby konwencjonalnych, cezur. Nie to jest jego zadaniem, jako teoretyka zainteresowanego światem bieżących praktyk społecznych. Niemniej wielokrotnie wskazuje on na zależność późnej nowoczesności od nowoczesności „klasycznej”, ukazując zarówno ciągłość pewnych struktur, jak i ukonstytuowanie się zupełnie nowej rzeczywistości społecznej. Giddens źródeł kształtu współczesności dopatruje się przede wszystkim w przemianach społecznych, kulturowych i ekonomicznych zaczynających się w latach sześćdziesiątych 20. wieku.

Możemy więc stwierdzić, że (periodyzacyjnie rzecz biorąc) w koncepcji tej późną nowoczesność określa ostatnie sześćdziesiąt lat. Bardziej przedstawię omówienie teorii Giddensa nastąpi w dalszej części pracy, gdzie omawiana będzie nowoczesność jako projekt i

¹⁶ A. Giddens, Giddens A., *Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity*, Stanford 1998.

¹⁷ A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków, 2008.

jako światopogląd. W tym miejscu celem jest jedynie zrekonstruowanie tez autora w odniesieniu do zagadnienia nowoczesności jako epoki historycznej. Należy w tym miejscu również zaznaczyć, że teoria Giddensa rozwijana była w opozycji do dominującej w refleksji humanistycznej i społecznej kategorii „postmodernizmu” lub też „ponowoczesności”.¹⁸ Wedle Giddensa (a także Baumana, o czym za chwilę) pojęcie to, jako opisujące współczesność, jest nietrafne i nie ujmuje w sposób adekwatny współczesnych procesów społeczno-kulturowych. Nie miejsce tutaj na rozstrzygnięcie sporu o (po)nowoczesność, jest to wszakże temat na osobną pracę, dla niniejszych zaś rozważań nie stanowi on problematyki kluczowej czy rozstrzygającej. Zaznaczymy jedynie, że dla Giddensa to, co opisywane jest przez niektórych autorów jako „ponowoczesność”, stanowi nie coś radykalnie jakościowo odmiennego lecz raczej kontynuuje struktury nowoczesne w postaci ich radykalnej amplifikacji. To, co odróżnia zaś późną nowoczesność od nowoczesności klasycznej to przede wszystkim fakt, że sama nowoczesność staje się kategorią refleksyjną. Chodzi tutaj o to, że nowoczesność staje się właśnie refleksyjną, ponieważ jest w stanie, by tak rzec, „rozważać samą siebie”, a mówiąc precyzyjniej jeszcze, sytuacja współczesna wytwarza warunki możliwości takiego właśnie, refleksyjnego dyskursu.¹⁹

Kolejnym, ważnym autorem, zajmującym się społeczną i kulturową problematyką nowoczesności, był Zygmunt Bauman. W jego przypadku niezwykle charakterystyczne jest teoretyczne przejście od „ponowoczesności” do „płynnej nowoczesności”. Także i u tego autora mamy do czynienia z rezygnacją ujmowania problemów współczesności jako problemów zgoła nowych, lecz właśnie jako problemów będących nieuchronną konsekwencją nowoczesności, dodajmy od siebie – nowoczesności klasycznej, w sensie omawianym powyżej. Do refleksji nad tak ujmowaną nowoczesnością, Bauman wprowadził epitet „płynna”, mający oddać zasadniczy charakter sytuacji współczesnej. Charakterystyka kategorii „płynności” zawiera się w większości prac wydanych przez socjologa po roku 2000. Dzieje się tak, ponieważ kategoria ta stoi w centrum teorii społecznej Baumana. W sposób najpełniejszy jej charakterystyka została jednak przedstawiona w książce „Płynna nowoczesność”, wydanej w tym właśnie roku.²⁰ Jakie zasadnicze cechy nosi w sobie „płynna nowoczesność”? W jaki sposób odnosi się ona do nowoczesności klasycznej? Nowoczesność klasyczna określana jest przez Baumana również jako nowoczesność „stała”. W

¹⁸ Tamże, s. 32-38.

¹⁹ Także niniejsza rozprawa nie mogłaby nabrać takiego kształtu jaki posiada, gdyby nie refleksyjność późnej nowoczesności. Nowoczesność może być nie tylko badana z pozycji akademickich lecz może także (i tak dzieje się w istocie) być refleksją rozgrywająca się na poziomie instytucjonalnym, np. w postaci debat politycznych i społecznych, mających na celu tworzenie projektów o charakterze społeczno-politycznym.

²⁰ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.

przeciwieństwie do względnej stałości struktur nowoczesności klasycznej, nowoczesność płynna przynosi ich destabilizację – a zatem fragmentaryczność, przygodność oraz epizodyczność.²¹

Należy w tym miejscu nadmienić, że analizy Baumanowskie obejmują nowoczesność rozumianą zarówno jako epoka historyczna (czyli jako określona formacja społeczno-kulturowa) jak i jako pewien projekt filozoficzno-społeczno-polityczny. Jest to rozumowanie nie wywiedzione z praktyki historiograficznej lecz raczej socjologicznej, ukierunkowanej poznawczo na analizę współczesności. Dlatego też w refleksji Baumana (podobnie jak u Giddensa) nie znajdziemy prób określenia epoki powojennej w taki sposób, w jaki odbywa się to w tradycyjnej historiografii. Tam bowiem, jak już wspominałem, mamy najczęściej do czynienia z terminem „historia najnowsza”, który z kolei z grubsza odpowiada cezuum czasowym, w których rozgrywa się refleksja Giddensa, Baumana i innych socjologów. Nie będzie chyba jednak nadużyciem, jeśli stwierdzimy, że „późna” oraz „płynna” nowoczesność (z jej ramami czasowymi od czasów powojennych po czasy bieżące) mogą być określone jaką częścią nowoczesności rozumianej przez historyków jako epoka najnowsza. W tej sytuacji mielibyśmy do czynienia z układem: wczesna nowoczesność - nowoczesność (właściwa/klasyczna) – późna/płynna nowoczesność.²²

Powyżej dokonaliśmy ogólnej analizy sposobów ujmowania nowoczesności jako epoki historycznej. Rozwinięciem konkretnych problemów i zagadnień zasygnalizowanych powyżej zajmiemy się w dalszej, podsumowującej części rozdziału. W tej chwili zaś przyjrzyjmy się pewnej odmiennej od powyższej konceptualizacji nowoczesności.

4. Nowoczesność jako postawa światopoglądowa i jako projekt filozoficzno-społeczny

Obecnie chciałbym zająć się analizą dwóch odrębnych lecz ściśle ze sobą powiązanych sposobów rozumienia nowoczesności, które wykraczają poza jej rozumienie w kategoriach epoki historycznej. Istotne są tutaj, jak sądzę nazwiska dwóch autorów – Michela Foucaulta i Jürgena Habermasa. Ci bowiem autorzy dokonali artykulacji takiego podejścia do nowoczesności w sposób najbardziej istotny dla interesujących mnie zagadnień. Te podejścia charakteryzuje przesunięcie kategorii nowoczesności w sferę światopoglądową i powiązaną z nią sferę filozofii, w której nowoczesność staje się projektem filozoficzno-społecznym. Rozważania chciałbym zacząć od pierwszego z wymienionych myślicieli.

²¹ Tamże, s. 15-24.

²² Lyotard – postmodernizm jako element immanentnie zawierający się w nowoczesności jako potencjalność.

Michel Foucault, w tekście zatytułowanym „Czym jest Oświecenie?”, proponuje spojrzenie na nowoczesność nie w kategoriach epoki historycznej lecz w sensie postawy światopoglądowej.²³ Co wydaje się być tutaj istotne, francuskiemu badaczowi chodzi właśnie nie tyle o światopogląd w ścisłym, Diltheyowskim sensie, lecz o określoną postawę. Obecnie chciałbym przyrzeć się temu tekstowi bliżej. Nie chodzi mi tutaj jednak o pogłębiony komentarz do tekstu filozofa lecz o wydobycie ogólnego sposobu jego myślenia.

Foucault zaczyna swój artykuł od przywołania klasycznego tekstu Immanuela Kanta, przedstawiając zarazem okoliczności jego powstania. Oto w 1784 roku niemiecka gazeta *Berlinische Monatsschrift* publikuje odpowiedź na pytanie *Was ist Aufklärung?* Autorem tekstu jest oczywiście Kant. Michel Foucault zaś tak się do niego odnosi:

„Pomniejszy tekst, być może. Jednakże wydaje mi się, iż wraz z nim niepostrzeżenie wkracza w historię myślenia pytanie, na które nowożytna filozofia nie była w stanie odpowiedzieć, a którego równocześnie nigdy nie zdołała pominąć. Pytanie, które powtarzano w różnych formach na przestrzeni wieków. Od Hegla, poprzez Nietzschego czy Maxa Webera, do Horkheimera bądź Habermasa nie było filozofii, która potrafiłaby, bezpośrednio lub pośrednio, stawić czoła temu samemu pytaniu: na czym polega owo zdarzenie, zwane Aufklärung, które określiło, przynajmniej częściowo, to, czym jesteśmy, co myślimy i co robimy dzisiaj? Wyobraźmy sobie, że *Berlinische Monatsschrift* wciąż istnieje i zadaje swym czytelnikom pytanie: czym jest filozofia nowoczesna? Być może powinniśmy odpowiedzieć niczym echo: filozofia nowoczesna jest próbą odpowiedzi na pytanie postawione tak nieroztropnie dwa wieki temu: Was ist Aufklärung?”²⁴

Francuski badacz, pytając „czym jest Oświecenie?”, sytuuje zarazem problematykę nowoczesności w obrębie filozofii, nie zaś historiografii. Jak bowiem później w jego tekście, proponuje przeniesienie pytania o nowoczesność z kategorii epoki historycznej do kategorii filozoficznych, szczególnie zaś do kategorii postawy światopoglądowej. Czyni tak za Kantem, ponieważ sam Kant, stawiając to samo, pytanie odrzucił kategorię historyczności, definiując zasadniczą tezę Oświecenia, jako proces *Ausgang*, czyli proces wyjścia, a konkretniej jeszcze: wyjścia z „niedojrzałości”.²⁵ Co jednak istotne, zauważa Foucault, to to że, pytanie o *Aufklärung*, jest pytaniem dotyczącym „czystej aktualności”.²⁶ Po krótkim omówieniu zagadnień poruszanych przez Kanta, Foucault przechodzi do sformułowania następującej hipotezy:

²³ M. Foucault, *Czym jest Oświecenie?* W: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2007.

²⁴ Tamże, s. 276.

²⁵ Tamże, s. 278.

²⁶ Stanowi to niejako odstępstwo od wielu tekstów Kanta o charakterze historycznym, na co zwraca uwagę Foucault.

„Hipoteza, jaką chciałbym tu zaproponować, polega na tym, że ów niewielki tekst w pewien sposób sytuuje się na rozdrożu refleksji krytycznej i refleksji nad historią. Idzie tu o refleksję Kanta nad aktualnością jego przedsięwzięcia. Bez wątpienia nie jest to pierwszy raz, gdy filozof podaje powody podjęcia swej pracy w tym, a nie innym momencie. (...) Wydaje mi się jednak, że tu po raz pierwszy filozof wiąże w ten sposób, ściśle i od wewnątrz, znaczenie swej pracy z poznaniem, refleksją nad historią oraz szczegółową analizą specyficznego momentu, w jakim i z powodu którego pisze. Nowatorstwo tego tekstu wydaje się polegać na tym, że stanowi on refleksję nad «dzisiaj» jako różnicą w historii i jako motywem szczególnego filozoficznego zadania. Spoglądając nań z takiej perspektywy, można dopatrzeć się, moim zdaniem, punktu wyjścia: zarysu czegoś, co możemy nazwać postawą nowoczesności.»²⁷

W następnych partiach tekstu Foucault rozwija ową Kantowską koncepcję postawy nowoczesności. Kategorię „postawy”, rozumie zaś filozof w ten sposób:

„Przez postawę rozumiem sposób ustosunkowywania się do aktualności, dobrowolny wybór, podejmowany przez niektórych, i wreszcie sposób myślenia i odczuwania, a także działania i zachowania, który zarazem oznacza przynależność i jawi się jako zadanie. W rezultacie, zamiast próbować odróżnić «okres nowoczesny» od «przed» czy «ponowoczesnego», sądzę, że bardziej istotne byłoby poznać, jak postawa nowoczesności, od kiedy się ukształtowała, przejawia się w walce z postawami «antynowoczesności.»²⁸

Zatem postawa nowoczesności nie musi na zasadzie konieczności wiązać się z historycznym Oświeceniem francuskim, które pojmowane jest powszechnie właśnie jako *par excellence* nowoczesne. Również przedstawiciele Szkoły Frankfurckiej postrzegają Oświecenie nie jako epokę historyczną lecz jako proces, ciągnący się w zasadzie od początków zachodnioeuropejskiej myśli filozoficznej.²⁹ Proces ten nabiera co prawda szczególnego charakteru w historycznym Oświeceniu francuskim i frankfurczycy bynajmniej tego nie podważają. Jednak Oświecenie francuskie nie jest, by tak rzec, „twórcą” dialektyki Oświecenia.

Ta krótka analiza rozważań Michela Foucaulta powinna wystarczyć nam do wyciągnięcia konkluzji istotnych dla podjętych w tej pracy kwestii dotyczących nowoczesności. Nie chodzi tutaj bowiem o jakieś całościowe przejście czy też rozwinięcie sposobu myślenia francuskiego filozofa. Całościowe przejście jego sposobu myślenia oznaczałoby bowiem przyjęcie perspektywy ściśle filozoficznej, gdy tymczasem praca ta jest pracą z zakresu

²⁷ Tamże, s. 282.

²⁸ Tamże, s. 283.

²⁹ Na ten temat por. rozdział *Pojęcie oświecenie* z książki T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz Warszawa 1994.

historii i teorii kultury, a nie filozofii. Foucault bowiem, charakteryzując postawę nowoczesności, wpisuje ją zarazem w określony postulat uprawiania krytycznej filozofii, a rozważania jego ściśle łączą się tutaj z całą jego koncepcją badań historyczno-filozoficznych. Niemniej dla historyka kultury lektura jego prac historyczno-filozoficznych jest nie do przecenienia i nie inaczej jest w przypadku artykułu „Czym jest Oświecenie?”. Nie rezygnując bowiem z rozumienia nowoczesności jako (specyficzniej pojętej) epoki historycznej, możliwe jest włączenie do takiej charakterystyki rozumienia nowoczesności jako postawy (światopoglądowej i nie tylko). Wątek ten podejmę w kolejnym podrozdziale, w którym postaram się zaproponować bardziej już wypracowane ujęcie nowoczesności. Tymczasem przyjrzyjmy się przemyśleniom drugiego z zapowiedzianych myślicieli.

Jürgen Habermas w swoich pracach skupiał się przede wszystkim na krytycznej analizie, a zarazem obronie, dziedzictwa intelektualnego francuskiego Oświecenia, które staje się u niego zaczątkiem nowoczesności i zawsze jest punktem odniesienia dla własnych rozważań dotyczących współczesności. Dla Habermasa nowoczesność oznacza przede wszystkim pewien projekt filozoficzno-społeczny, który uzyskał swą właściwą, intelektualną deklarację w dobie Oświecenia. Opisuując ów projekt pisze filozof, że:

„polega on na tym, by obiektywizujące nauki, uniwersalistyczne podstawy moralności i prawa oraz autonomiczną sztukę rozwijać wedle własnych prawideł, na nic innego nie zważając, ale zarazem wydobywać potencjały poznawcze, które w ten sposób się tworzą, z ezoterycznych wysokich form i wykorzystywać je w praktyce, tj. dla rozumnego kształtowania stosunków życiowych.”³⁰

W tym sensie nowoczesność, rozumiana jako projekt, jest jak najściślej związana z epoką Oświecenia. Podczas gdy dla Foucaulta nowoczesność jest postawą potencjalnie możliwą od początków dziejów zachodnioeuropejskich, to dla Habermasa jest ona ściśle powiązana z przełomem oświeceniowym. W centrum projektu nowoczesności leży według Habermasa zasada myślenia i działania racjonalnego (w tym sensie podąża on za ideami Maxa Weбера) w odniesieniu do nowoczesnych instytucji społecznych. W instytucjach tych kryją się zawsze potencjalne możliwości rozumu oraz emancypacji. Dla niemieckiego filozofa demokratyzacja społeczeństwa zawsze powiązana jest właśnie z racjonalizacją i to właśnie w możliwościach rozumu ludzkiego widzi Habermas środek do utworzenia świata bardziej egalitarnego, humanitarnego i sprawiedliwego.³¹ Wydaje się więc, że dla niemieckiego filozofa jeden z

³⁰ J. Habermas, *Modernizm — niedokończony projekt*, W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1997, s. 34.

³¹ Nowoczesność pojmowana jako pozytywny projekt przebudowy życia społecznego była oczywiście szeroko komentowana i niejednokrotnie krytykowana. Problem ten pozostaje poza głównymi ramami pracy i nie miejsce

fundamentalnych dylematów nowoczesności, czyli z jednej strony postulat rozumnego postępu i modernizacji społeczno-ekonomicznej a z drugiej emancypacji rozmaitych podmiotów, nie musi stać w sprzeczności. Oczywiście Habermas doskonale zdaje sobie sprawę z tego dylematu oraz jego rozmaitych konsekwencji społeczno-politycznych. Jednakże według niego odpowiedzialnością za zło społeczne powinna być obciążona polityczna instrumentalizacja rozumu, a nie sam projekt nowoczesności. W nim bowiem, obok rozmaitych zagrożeń, tkwi zawsze potencjalność postępu społecznego i moralnego. To stanowisko odróżnia go też od o wiele bardziej pesymistycznego stanowiska pierwszego pokolenia Szkoły Frankfurckiej, z której się wywodzi.³²

Projekt nowoczesności określa niemiecki filozof jako projekt niedokończony.³³ Oznacza to, że projekt ten próbowano realizować na płaszczyźnie instytucjonalnej - politycznej, społecznej i kulturowej. Nie jest tak, że zawsze pozostawał on w sferze deklaracji. W tym też sensie dochodzi u Habermasa do zespolenia płaszczyzny filozoficznej z płaszczyzną empirycznie uchwytanych praktyk społecznych, ekonomicznych, politycznych, artystycznych itd. Jednakże, jak wspomniałem wyżej, projekt ten nie doczekał się pełnej realizacji – zawsze był częścią procesu historycznego od Oświecenia poczynając, jednak zawsze istniały też siły względem niego opozycyjne, z gruntu „antynowoczesne”.³⁴ Dla rozważań podjętych w niniejszej pracy jest to konstatacja szczególnie istotna. Rozważając bowiem siedemnastowieczne Niderlandy jako „laboratorium nowoczesności” owo napięcie „nowoczesne - antynowoczesne”, jak zobaczymy później, okaże się szczególnie istotne.

Tak więc nowoczesność oprócz bycia określoną postawą światopoglądową, może również być rozpatrywana na płaszczyźnie projektu filozoficzno-społecznego. Stanowiska Foucaulta i Habermasa, pomimo pewnych różnic, wydają się być jednak dość zgodne. Czy bowiem bez wypracowania uprzedniej postawy nowoczesności przez filozofów i teoretyków społeczeństwa w 18., 19. i 20. wieku, mógłby w ogóle ukonstytuować się filozoficzny projekt zmiany świata? Rozważania obu, różnych przecież od siebie, myślicieli wydają się być w tym względzie zbieżne. Oczywiście w przypadku Michela Foucaulta przejście na „pozycję pozytywną”, na pozycję restytucji projektu oświeceniowego w formie tworzenia projektu przebudowy społeczeństwa, jest raczej nie do pomyślenia. Myśl Foucaultowska wyczerpuje się bowiem w krytyce i nie przechodzi na pozycje pozytywne (przynajmniej przed „Historią

tu by odnosić się do owych sporów. Warto jednak zauważyć, że Habermas argumentuje za ewentualną korygacją i uzupełnieniem źródłowego projektu, nie zaś jego odrzuceniem; pozostając apologetą projektu nowoczesności nie rezygnuje wszakże z jego krytyki.

³² Kwestia aktualnego ustosunkowania się Habermasa do jego wcześniejszych koncepcji

³³ Tamże, s. 35-36.

³⁴ Tamże.

seksualności”), które zapewne dla francuskiego filozofa zawsze są czymś „podejrzanym” i zarazem czymś, co od razu należy umieścić w namyśle krytycznym oraz osadzić w kategoriach pola władzy-wiedzy. Foucault zapytałby by więc raczej właśnie w duchu krytyki transcendentalnej: jak możliwy jest projekt nowoczesności rozumiany jako zestaw postulatów społeczno-politycznych? Lub też: jak jest możliwe w ogóle do pomyślenia, to co zwie się tym projektem? Habermas jednakże jest myślicielem zupełnie innego rodzaju, bowiem jego myśl niejako programowo nie chce wyczerpać się w krytyce.³⁵

Tak więc przedstawia się zagadnienie nowoczesności pojmowanej jako postawa i jako projekt filozoficzno-społeczny. Krokiem kolejnym będzie próba z jednej strony poszerzenia niektórych problemów poruszanych powyżej, a z drugiej wkomponowania omówionych do tej pory problemów w spójną koncepcję nowoczesności, którą chciałbym przyjąć jako wzmiankowaną na początku rozdziału kategorię ramową całej pracy.

5. Nowoczesność jako formacja społeczno-kulturowa

Rozumienie nowoczesności, jakie chciałbym przyjąć w tej pracy można określić bardzo szeroko jako pewną formację społeczno-kulturową. Formacja ta w moim rozumieniu nie sprowadza się ani do epoki historycznej, ani do postawy światopoglądowej ani do projektu filozoficzno-społecznego, ale niejako zawiera w sobie na swój sposób wszystkie te kategorie. Spróbujmy krok po kroku dokonać rozszerzenia oraz integracji ujęć omawianych poprzednio.

Po pierwsze więc, w odróżnieniu od ujęć historiograficznych, formacja społeczno-kulturowa nie wyczerpuje się w kategorii epoki, rozumianej jako konwencjonalny podział dziejów oraz jako narzędzie badawcze. Zarazem jednak nowoczesność jest w moim rozumieniu strukturą długiego trwania, która pokrywa się z tym, co anglosascy historycy i inni badacze określają triadą *early modern – modern – late modern*, także w odniesieniu do chronologii. Nie chcąc jednak wyznaczać tutaj jakichś sztywnych ram czasowych, chciałbym bowiem powiązać początki nowoczesności także z narodzinami europejskiej kultury gospodarczej zwanej kapitalizmem oraz z przemianami społecznymi, politycznymi i kulturowymi z nim powiązanymi. Te przemiany odnoszą się do procesów urbanizacji, industrializacji, a także ukonstytuowania się nowego podziału pracy oraz przemian w strukturze społeczeństw. W tym sensie w sformułowaniu „formacja społeczno-kulturowa” mieszczą się również zagadnienia ekonomiczne i polityczne. Formacja oznacza więc tutaj

³⁵ W tym sensie pozostaje on współcześnie jednym z niewielu filozofów zachodnich, którzy bronić chcą nowoczesności pojmowanej jako projekt.

cały zespół praktyk i struktur ekonomicznych, społecznych i kulturowych, właściwych dla świata zachodniego od 16. wieku poczynając. Jednocześnie jednak w granicach wyżej wzmiankowanej triady, określającej epokę nowoczesną, mieści się szereg praktyk i struktur przednowoczesnych, w sensie opisywanym przez Le Goffa w jego „Długim średniowieczu”.³⁶ Tak więc nowoczesność nie jest formacją powiązaną z kulturami tradycyjnymi (chłopskimi) czy też tradycjami wywodzącymi się jeszcze z kultury feudalnej, a więc w sensie warstw społecznych – z arystokracją i szlachtą. Jednocześnie nowoczesność rozwija się w granicach całości tzw. „kultury zachodniej”, a więc w taki czy inny sposób i tak ustosunkowuje się do kultur chłopskich czy szlacheckich. Istotnie, właśnie w tej płaszczyźnie relacji społecznych dochodzi do złożonych, niejednokrotnie konfliktowych sytuacji, które dodatkowo jeszcze różnicują się w zależności od czasu i miejsca. Nowoczesność konstryuuje się bowiem i wyłania w opozycji do świata zastanego, ukształtowanego przez społeczeństwo feudalne w rozumieniu Marca Blocha³⁷. Zarazem jednak na płaszczyźnie wielu zjawisk nie dochodzi bynajmniej do zerwania ciągłości historycznej. By scharakteryzować rzecz obrazowo, w stylu Fernanda Braudela: na giełdzie amsterdamskiej w 17. wieku może dochodzić do wyrafinowanych operacji kredytowych, ale w tym samym czasie np. ludy pasterskie Europy od stuleci przemierzają te same szlaki, a wiele społeczności tradycyjnych wciąż tkwi w autarkicznej sytuacji gospodarczej. Z całą pewnością i klarownością wyłania się tutaj świat heterogeniczny, gdzie obok praktyk i struktur właściwych nowoczesności funkcjonują praktyki i struktury przednowoczesne i to właśnie w tej asynchroniczności procesów historycznych leży istota sprawy. Dynamika interakcji pomiędzy nowoczesnością i procesami modernizacyjnymi, a strukturami tradycyjnymi jest zjawiskiem kluczowym w badaniach nad nowoczesnością.³⁸ Z tych też właśnie powodów zamiast odnoszenia się do kategorii epoki historycznej, wolałbym użyć sformułowania „formacja społeczno-kulturowa”.

Nowoczesność jako postawa światopoglądowa i jako projekt filozoficzno-społeczny są częścią opisywanej przeze mnie formacji. Z całą pewnością tak rozumiana nowoczesność nie mogłaby się ukonstytuować, gdyby nie przyjęcie opisywanej przez Foucaulta postawy światopoglądowej. Postawa ta jest jednocześnie przyczyną, jak i skutkiem przeobrażeń społeczno-kulturowych; stoi u początków nowoczesności i zarazem jest jej

³⁶ J. Le Goff, dz. cyt.

³⁷ Bloch pojmuje feudalizm holistycznie – jako obejmujący nie tylko struktury społeczne i więzi gospodarcze, ale również praktyki życia codziennego, wyobrażenia zbiorowe, wierzenie etc. M. Bloch, *Społeczeństwo feudalne*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1982.

³⁸ Nie tylko z resztą nad samą nowoczesnością. Dla badaczy kultur tradycyjnych (chłopskich oraz pozaeuropejskich) wpływy oddziaływania nowoczesności na społeczności badane są równie kluczowym zagadnieniem.

światopoglądowym zapleczem. W przypadku nowoczesności jako projektu filozoficzno-społecznego rzecz ma się nieco inaczej. Ukonstytuowanie się nowoczesności w sensie projektu we francuskim Oświeceniu nie oznacza automatycznie, że na płaszczyźnie praktyk społecznych nie mamy do czynienia z nowoczesnością rozumianą przeze mnie jako formacja, przed nadejściem myśli oświeceniowej. Projekt ten zostaje bowiem sformułowany właśnie w odniesieniu do tych praktyk. Jest intelektualną i filozoficzną reakcją na świat współczesny, w którym już wcześniej dochodziło do przeobrażeń gospodarczych, społecznych i kulturowych, które są właściwe dla nowoczesności w sensie formacji. Tak więc projekt oświeceniowy stanowiłby w tej koncepcji pewien filozoficzny komponent nowoczesności. Należałoby tutaj w zasadzie odróżnić nowoczesność „przed-projektową” od nowoczesności „po-projektowej”. W terminologii historiograficznej, pierwszej z nich odpowiada pojęcie *early modern*, drugiej zaś *modern/classical modern* oraz oczywiście *late modern*. Zbieżność ta nie jest rzecz jasna przypadkowa. Rzeczywistość „po-projektowa”, mimo zachowania pewnej ciągłości rozwoju historycznego, ulega przecież olbrzymim przeobrażeniom, na wszelkich zresztą płaszczyznach – od społecznej i kulturowej, przez ekonomiczną i polityczną aż po filozoficzną. Nie zmienia to jednak faktu, iż przemiany te odbywają się w ramach struktury długiego trwania, jaką jest nowoczesność jako formacja społeczno-kulturowa.

Zarysowana powyżej koncepcja ma oczywiście w takiej formie charakter metodologiczno-teoretyczny. Przedstawione zostały tu jedynie pewne ogólne wyznaczniki tak rozumianej nowoczesności, a z samego charakteru koncepcji wynika, że powinna ona być rozwijana wraz z analizą i interpretacją konkretnych zjawisk. Takie rozwinięcie tej koncepcji chciałbym przedstawić poniżej interpretując Niderlandy 17. wieku jako „laboratorium” nowoczesności. Nowoczesność Niderlandów ma charakter „przedprojektowy”, nie dochodzi tam jeszcze do sformułowania projektu o charakterze oświeceniowym. Nie mniej jednak nowoczesność zauważalna jest tam na poziomie społeczno-gospodarczym, czyli w praktyce społecznej, a także niewątpliwie w praktyce artystycznej.

6. Niderlandy 17. wieku jako „laboratorium nowoczesności”

Rozważania poniższe chciałbym zacząć od wyjaśnienia metafory jaką jest „laboratorium” oraz faktu, że używam jej w odniesieniu do procesów właściwych Niderlandom siedemnastowiecznym

Laboratorium jest więc po pierwsze przestrzenią, w której rozgrywają się procesy w mikroskali i w separacji od świata poza-laboratoryjnego. Po drugie, laboratorium to przestrzeń

eksperymentowania, dokonywania prób oraz oczywiście popełniania błędów. W tym też sensie laboratorium to przestrzeń z założenia niestabilna i płynna. Jednocześnie dla laboratorium właściwa jest atmosfera kontroli nad procesami w nim zachodzącymi.

Metafora „laboratorium” wydaje mi się być szczególnie adekwatną do interpretacji zagadnień społeczno-kulturowych siedemnastowiecznych Niderlandów, opisywanych w ramach nowoczesności. Nie jestem oczywiście pierwszym badaczem, który dostrzega w badanej rzeczywistości prefigurację zjawisk późniejszych, a odbywających się już w skali makro. Już wszakże w latach siedemdziesiątych historyk gospodarki Jan de Vries w analogiczny sposób odniósł się do zagadnień ekonomiki holenderskiej, opisując ją jako *first modern economy*.³⁹ U holenderskiego badacza jednakże nie pojawia się metafora „laboratorium”. Nie oznacza to jednak, że w podobny sposób o rzeczywistości badanej nie myślało dotąd wielu badaczy⁴⁰. W tym też sensie rozważania poniższe wpisują się w pewną istniejącą już tradycję interpretacyjną. Jednocześnie jednak staram się tutaj zwrócić szczególną uwagę na problemy mające fundamentalne znaczenie dla jednego z problemów badawczych pracy, jakim jest relacja sztuki i społeczeństwa w siedemnastowiecznych Niderlandach. Stąd też do zagadnień analizowanych będą przede wszystkim należeć problemy natury społeczno-ekonomicznej i kulturowej w swym wzajemnym powiązaniu. Nade wszystko zaś postaram się tutaj wydobyć te zjawiska, które są prefiguracją zjawisk późniejszych występujących już w makroskali, charakterystycznych dla Europy zachodniej końca 18. i zwłaszcza całości wieku 19.

Analizę rozpocząć chciałbym od zarysowania procesów, które zaważyły na takim a nie innym kształcie Niderlandów w 17. wieku. Chodzi tutaj w dużej mierze o opis faktograficzny, od którego przejdę kolejno do zagadnień bardziej szczegółowych. Pragnę jeszcze zaznaczyć, że analizy poniższe nie są wynikiem nowych badań źródłowych do historii Niderlandów; bazują one na różnych opracowaniach dotychczasowych. Dokonuję tu raczej reinterpretacji dostępnych i aktualnych badań z punktu widzenia kwestii nowoczesności i postawionych pytań badawczych.

Na kształt społeczno-ekonomiczny, polityczny i kulturowy Niderlandów siedemnastowiecznych złożyło się szereg złożonych procesów o proveniencji przede wszystkim szesnastowiecznej. Wiek 16. to bowiem czas, w którym dochodzi do wydarzeń i procesów o doniosłości sięgającej współczesności. Zanim bowiem zaistniały dwa osobne

³⁹ J. De Vries, *The First Modern Economy: Success, Failure, and Perseverance of the Dutch Economy, 1500-1815*, Cambridge 1997.

⁴⁰ Por. np. T. Brooks, *Vermeer's Hat. The seventeenth Century and the Dawn of the Global World*, New York 2009. Praca ta poświęcona zjawisku wczesnonowoczesnej globalizacji, której pionierami byli Holendrzy.

państwa Zjednoczonych Prowincji Niderlandów oraz Belgii istniały Niderlandy rozumiane jako całość. Do początków zarysowywania się tego podziału dochodzi właśnie w drugiej połowie wieku 16.

Większość z siedemnastu prowincji niderlandzkich już od średniowiecza należało do najbardziej rozwiniętych gospodarczo terenów w Europie. W wieku 16. handel stał tam na równie wysokim poziomie co rolnictwo. Na północy powiązany był on szczególnie z morzem, a więc dotyczył przede wszystkim rybołówstwa, budowy okrętów oraz importu zboża. Antwerpia była wtedy potężnym miastem portowym o znaczeniu ogólnoeuropejskim, w którym skupiała się wymiana towarowa. Z kolei cechą południa (Flandrii) był wysoki poziom wytwórczości rzemieślniczej, zwłaszcza przemysłu tkackiego. Także w rolnictwie był to region przodujący w Europie, gdzie nastąpiło w ciągu 16. wieku przejście od trójpolówki do nowoczesnego płodozmianu. W zakresie struktury społecznej Niderlandów, także możemy zaobserwować w 16. wieku procesy znamienne dla wczesnej nowoczesności, a więc przede wszystkim stopniowy rozkład trwałości struktur stanowych oraz zanikanie poddaństwa chłopów. Wszystko to nie oznaczało oczywiście zaniku konfliktów społecznych, wręcz przeciwnie. Bogacące się mieszczaństwo nie sprawowało tu jeszcze faktycznej władzy politycznej – sprawowała ją arystokracja szlachecka. Znamienne, że ta właśnie szlachta czerpała wzorce kulturowe w zakresie gospodarczym od zamożnego mieszczaństwa, inwestując w gospodarkę rolną przy wykorzystaniu najemnego rynku pracy, powstałego na skutek uwłaszczenia warstwy chłopskiej. Feudalna eksploatacja chłopstwa miała miejsce jeszcze jedynie w Geldrii, Oversjisel oraz w obszarach południowych Atoirs, Luksemburga i Namur.⁴¹ Generalna sytuacja chłopów niderlandzkich w wieku 16. na tle innych państw europejskich była bardzo dobra. Oczywiście samo chłopstwo nie stanowiło struktury jednolitej. Oprócz chłopstwa bogatego (a nawet zamożnego) istniało chłopstwo dotkliwie biedne. Rozwój stosunków o charakterze proto-kapitalistycznym na wsi (w postaci istnienia systemu nakładczego) wytworzył sytuację społeczną, w której najbiedniejsi (małorolni) chłopcy podzielili się na tych, którym udawało się znaleźć pracę jako chałupnicy oraz na bardzo liczną grupę tych, którzy zmuszeni byli emigrować za pracą do większych miast. W wieku 16. proces ten zostaje zainicjowany, by w efekcie w wieku 17. wytworzyć w miastach (zwłaszcza, choć nie tylko, części północnej Niderlandów) proto-proletariat. Do wątku tego jeszcze powrócę.

⁴¹ J. Balicki, A. Bogucka, *Historia Holandii*, Wrocław 1989, s. 80.

Na płaszczyźnie politycznej ziemie niderlandzkie na skutek koligacji dynastycznych przeszły w końcu 15. stulecia z władania książąt Burgundii w ręce austriackiego odłamu dynastii habsburskiej, by na początku wieku 16. stać się częścią władztwa Habsburgów hiszpańskich. Władzę hiszpańską reprezentował tu tzw. Generalny Namiestnik Niderlandów. W tym czasie prowincje zachowywały względną autonomię polityczną i społeczno-gospodarczą. Wraz z objęciem rządów przez Karola V Habsburga (1516-1556) sytuacja zaczęła ulegać poważnej zmianie. Chęć rozwijania ziem niderlandzkich pod względem gospodarczym połączyła się tutaj z chęcią ograniczenia i nieuniknionego ostatecznie zniesienia ich autonomii. Okres rządów Karola V zbiegł się z szerzeniem się w Niderlandach reformacji, gdy tymczasem dla Habsburgów wprowadzenie katolicyzmu jako religii panującej było zawsze częścią projektu ekspansji imperium austro-hiszpańskiego. Reformowana wiara w Niderlandach zaczęła znajdować swoich zwolenników w dużych miastach, zwłaszcza w prowincjach północnych, tj. wszędzie tam, gdzie występowało silne mieszczaństwo i słabe wpływy szlachty. Cesarz polecił rzecz jasna występować przeciwko szerzeniu się reformacji. Filip II, syn Karola, jako król Hiszpanii przejął władzę nad Niderlandami w 1556 roku i jednocześnie radykalizował politykę wobec tych ziem. Eksploatacja gospodarcza została wzmożona, a prześladowania religijne uległy znacznemu zaostrzeniu. Rządy Filipa II doprowadziły do konfliktu, nazywanego najczęściej w literaturze przedmiotu rewolucją w Niderlandach.⁴²

Rewolucja ta szeroko była omawiana w wielu opracowaniach historycznych. Dla naszej problematyki nie jest wymagane analizowanie krok po kroku przebiegu tej niezwykle krwawej rewolucji – konkretnych starć, oblężeń itd. Należy jednak przytoczyć rzeczy najistotniejsze z punktu widzenia konsekwencji społeczno-politycznych, a także kulturowych. A zatem w kontekście rewolucji niderlandzkiej trzeba mówić, po pierwsze, o praktykach społecznego oporu. Wprowadzona na tereny Niderlandów armia hiszpańska pod wodzą księcia Alby, siejąc terror, spotkała się z gwałtowną reakcją Niderlandczyków. W 1572 roku dochodzi do potężnego powstania zbrojnego przeciwko Filipowi II. Zagadnienie jest interesujące z socjologicznego punktu widzenia, bowiem jak pisze historyk Marcin Serwański, Niderlandczyków

połączyły teraz w oporze trzy czynniki: polityczny – walki z hiszpańskim najeźdźcą, wyznaniowy (szczególnie w prowincjach północnych) – kalwinizm stał się elementem konsolidacji tożsamości

⁴² J. Baszkiewicz, *Wolność, Równość, Własność. Rewolucje burżuazyjne*, Warszawa 1981, s. 54.

Holendrów ponad podziałami społecznymi oraz narodowy – kształtującego poczucia wspólnoty interesów w obliczu tego samego wroga.⁴³

Konflikt rozgrywał się zarówno na lądzie, jak i na morzu. Na lądzie działali przede wszystkim, pogardliwie nazywani przez Hiszpanów „żebrakami”, tzw. „gezowie leśni”, na morzu zaś „gezowie morscy”. Silny opór Niderlandów spowodował odwołanie księcia Alby przez Filipa II w 1573 roku. Mimo prób kooperacji z prowincjami północnymi, zasadniczo katolickie i niechętne kalwinizmowi prowincje południowe na mocy pokoju w Arras w 1579 roku zdecydowały się ostatecznie na pozostanie pod władzą Filipa II. W ten też sposób udało im się utrzymać pewną autonomię i zasób przywilejów miejskich. Natomiast siedem prowincji północnych (Holandia, Zelandia, Utrecht, Overjisel, Fryzja i Groningen) skonsolidowało się, wyznaczając na swego namiestnika (*Stadhoudera*) Wilhelma Orańskiego. Zawarcie tzw. unii utrechckiej stanowiło reakcję północy na zawartą przez południe pokojową unię z Hiszpanią (Arras). Tym samym pod hasłem walki o niezależność od Hiszpanii i zarazem uzyskania wolności religijnej, doszło do zespolenia owych północnych prowincji i w roku 1581 do powołania Republiki Zjednoczonych Prowincji Niderlandów. Jednocześnie to, co do tej pory określiliśmy jako rewolucję, zmieniło charakter i stało się formalną wojną. W roku 1609 zawarto dwunastoletni pokój. Uznanie przez Hiszpanię niezależności Zjednoczonych Prowincji nastąpiło jednak dopiero w 1648 roku.

Niewątpliwie rewolucja niderlandzka miała charakter konserwatywny i defensywny zarazem. Nie ma tu mowy o rewolucji jako o zaplanowanym projekcie, jak np. w przypadku Rewolucji Francuskiej. Zwycięskie prowincje północne broniły bowiem określonego systemu społecznego, zorganizowanego wokół luźno sfederowanych, zdecentralizowanych miast, gdy tymczasem Filip II usiłował wprowadzić system absolutystyczny, cechujący się centralizacją instytucji państwa i podporządkowaniem całości gospodarki. Owa scentralizowana gospodarka nakładała bowiem nowy system danin na ludność i to przeciwko niemu buntowały się zarówno północ, jak i południe. Andrzej Wyczański zwrócił z kolei uwagę na to, że swą niepodległość północ zawdzięczała również nieustającej i niezmiernie wszechstronnej aktywności gospodarczej, dynamicznemu handlowi oraz efektywnemu i nowoczesnemu rolnictwu i hodowli.⁴⁴ Możemy od siebie dodać, że być może nie były to czynniki decydujące, ale raczej pewne warunki możliwości, dzięki którym niepodległość w ogóle mogła zostać zdobyta. Analiza przyczyn rewolucji jest sprawą bardzo złożoną. Nie sposób sprowadzić jej bowiem osobno do czynników politycznych, ekonomicznych i

⁴³ M. Serwański, *Historia powszechna. Wiek XVI-XVIII*, Poznań 2008, s. 154-155.

⁴⁴ A. Wyczański, *Historia Powszechna. Wiek XVI*, Warszawa 1983, s. 204-208.

religijnych. Te wszakże były w 17. wieku niezwykle zespolone. Natomiast nawet jeśli rewolucja miała charakter konserwatywny, to w przypadku jej konsekwencji społeczno-kulturowych sprawa nie jest taka prosta. Utworzone Zjednoczone Prowincje Niderlandów stały się bowiem pierwszą republiką mieszczańską, zupełnie nową jakością na mapie Europy i w tym też sensie stały się „laboratorium” nowoczesności. Wytworzone tam w ciągu 17. wieku stosunki społeczne i polityczne nie przypominały już bowiem relacji z 16. wieku. Podobnego układu społecznego i politycznego nie spotkamy bowiem w tym czasie nigdzie indziej w Europie. W wyniku zwycięskiej rewolucji północne Niderlandy stały się pierwszym państwem nie-feudalnym, w którym rządy sprawowała nowoczesna, wczesnokapitalistyczna elita. Przyjrzyjmy się zatem najważniejszym zagadnieniom społecznym Zjednoczonych Niderlandów, próbując wydobyć określone prefiguracje zjawisk właściwych dla Europy w skali makro dopiero w wieku 19. Po omówieniu problemów północy, przyjrzymy się z kolei sytuacji niderlandzkiego południa w 17. wieku.

Zacznijmy od problemów ekonomicznych, a więc od kapitalizmu holenderskiego.⁴⁵ Dla Maxa Webera ów kapitalizm połączony został z etosem religijnym kalwinizmu⁴⁶. Dla Webera zresztą moment ten oznacza narodziny kapitalizmu „w ogóle”. Teza ta oczywiście doczekała się wielostronnej krytyki i dziś dobrze wiemy, że narodziny kapitalizmu należy łączyć już ze „średniowiecznym” światem arabskim, apotem włoskim⁴⁷. Co jednak mamy na myśli mówiąc „kapitalizm”? Sprawa jest oczywiście niezwykle złożona. Dlatego też historyk francuski Fernand Braudel w swym monumentalnym, trzy-tomowym dziele z zakresu historii kapitalizmu, unika podania jednoznacznej definicji⁴⁸; stara się on raczej ukazywać określoną rzeczywistością gospodarczą „w działaniu”. Nie mniej jednak Krzysztof Moraczewski zwraca uwagę, że z wielostronnych i licznych analiz Braudelowskich daje się wydobyć jego rozumienie kapitalizmu. Wydaje się bowiem, że francuskiemu historykowi nie chodziło o rozumienie kapitalizmu jako systemu społeczno-gospodarczego, lecz jako pewnej postaci

⁴⁵ Do tej pory nie używałem powszechnej acz nieformalnej nazwy odnoszącej się do Zjednoczonych Prowincji Niderlandów – Holandii. Nazwa ta wywiedziona jest od najbogatszej i hegemonicznej prowincji tego kraju. W Polsce nazwa ta jest powszechnie przyjmowana, dlatego też miejscami ze względu na uzus językowy po nią sięgam (oczywiście tylko w odniesieniu do Północy, nie zaś Południowych Niderlandów, czyli dzisiejszej Belgii). Osobną kwestią jest to, że władza Zjednoczonych Prowincji zdecydowała się zmienić od 1 stycznia 2020 roku międzynarodową nazwę kraju z angielskiego *Holland* na *The Netherlands*. Chodzi wszakże o nazwę międzynarodową, nie zaś lokalną.

⁴⁶ M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, przeł. D. Lachowska, Lublin 1994.

⁴⁷ Na ten temat por. rozdział *Ascenza a duch kapitalizmu* z książki M. Weber, *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, przeł. D. Lachowska, Lublin 1994.

⁴⁸ K. Moraczewski, *Kapitalizm jako forma kultury. Na marginesie rozważań Fernanda Braudela*,

<https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/kapitalizm-jako-forma-kultury-na-marginesie-rozwwazan-fernanda-braudela/> dostęp: 09.08.2020.

kultury gospodarczej. W tym sensie kapitalizm byłby po pierwsze pewną aksjologią oraz zbiorem norm wyznaczających realizację celów powiązanych z tą aksjologią, w odniesieniu do życia gospodarczego. Fundamentem tak rozumianego kapitalizmu jest idea maksymalizacji zysku, której podporządkowane stają się inne wartości.⁴⁹ Konsekwencją tak pojmowanego kapitalizmu jest to, że w zasadzie bardzo trudno mówić o jakimś jednym kapitalizmie. Zarówno w sensie historycznym, jak i geograficznym, mamy do czynienia z różnymi społeczeństwami, w których zasady myślenia kapitalistycznego łączą się z światem wartości zewnętrznym wobec samego kapitalizmu. Trudno bowiem zestawić ze sobą kapitalistyczną Skandynawię z kapitalistycznymi Stanami Zjednoczonymi czy nawet współczesnymi Chinami. Przykłady te obrazują różne sposoby adaptacji kultury kapitalizmu, które w efekcie tworzą odrębne światy gospodarcze i społeczne. Zarazem jednak wciąż są to pewne formy kapitalizmu, bowiem bazowa idea maksymalizacji zysku jest obecna we wszystkich tych gospodarkach.

Powyższe rozumienie kapitalizmu zrywa zatem z sztywnym jego rozumieniem w postaci struktury systemu społeczno-gospodarczego. Gdy wcześniej pisałem o tym, że kapitalizm jest częścią nowoczesności, pojmowanej przeze mnie w ramach pewnej formacji społeczno-gospodarczo-kulturowej, to właśnie takie jego rozumienie miałem na myśli. W ten sposób kapitalizm jest nieodłączną częścią nowoczesności jako zagadnienia europejskiego. Zarazem jednak nie oznacza to, że kapitalizm jest lub musi być jego właściwością stałą bądź jedną. Podobnie w świetle badań historycznych, prymat narodzin takiej aksjologii gospodarczej oraz narzędzi z nimi związanych nie łączy się wyłącznie z tym co nazywam nowoczesnością.

Wracając do Webera, wydaje się, że w jego opisach i interpretacjach powiązań między kapitalizmem a etyką protestancką, również można spotkać podobny sposób myślenia. W analizach tych niemiecki historyk i socjolog stara się powiązać zagadnienia moralności protestanckiej z konkretnymi działaniami gospodarczymi, a ściślej jeszcze, z ich niezwykle specyficznym na tle europejskim charakterze. Jednakże nie jest według Webera tak, że kapitalizm wynika z protestanckiej etyki na zasadzie konieczności. Jest raczej tak, że protestancka etyka stanowiła w dziejach Europy określone warunki dla takiego, a nie innego rozwoju kapitalizmu.

Z jakim wobec tego kształtem kapitalizmu mamy do czynienia w Zjednoczonych Prowincjach 17. wieku? Pójdźmy tutaj za tezą Webera, wiążąc kapitalizm (rozumiany jako określona postać kultury gospodarczej) z etyką protestancką, jako strukturą umożliwiającą (a

⁴⁹ Tamże.

nie determinującą) rozwój aksjologii kapitalistycznej. Według Webera etos protestancki wspiera przedsiębiorczość w sposób o wiele efektywniejszy niż inne wyznania, zwłaszcza katolicyzm, który przypisuje definitywnie negatywną wartość praktyce pomnażania dóbr materialnych. Centralną jest tutaj kategoria pracy, która jest aktywnością na chwałę Boga. Dążenie zaś do pomnażania kapitału jest postrzegane nawet jako moralny obowiązek. Jednakże pomnażane bogactwo nie powinno być konsumowane ponad miarę. Fakt ten miałby wpływać na oszczędność, a zarazem na zjawisko akumulacji kapitału, który winien być z kolei reinwestowany w celu dalszej maksymalizacji zysku. A zatem w Zjednoczonych Prowincjach na poziomie społecznym i religijnym istniało niezwykle poparcie dla handlu, nieobecne w Europie nigdzie indziej w takiej formie. Aksjologia kapitalistyczna została tu zespolona z zespołem przekonań religijnych, tworząc tym samym specyfikę kultury gospodarczej Zjednoczonych Prowincji. W 17. wieku stają się one gospodarczym centrum świata, zorganizowanym wokół Amsterdamu. W 1601 roku utworzona zostaje Kompania Wschodnioindyjska, będąca nowoczesną korporacją handlową i stanowiąc tym samym prefigurację oraz model korporacji późniejszych. Także i w tej płaszczyźnie Holandia staje się „laboratorium” nowoczesności. Z zagadnieniami tymi połączmy teraz również nierozdzielne od niej problemy struktury społecznej Zjednoczonych Prowincji.

Jak pisałem wcześniej, warstwą dominującą na Północy stało się w toku 17. stulecia zamożne, kalwińskie mieszczaństwo. Nie oznaczało to jednak bynajmniej zupełnego zaniku arystokracji. Ta bowiem wciąż odgrywała pewną (choć nieznaczną) rolę, zwłaszcza w prowincjach południowych Zjednoczonych Niderlandów. Nie bez znaczenia pozostaje też fakt istnienia kultury dworskiej zgromadzonej w Hadze i powiązanej z politycznym kręgiem Oranżystów, którzy wszakże nie sprawowali jednak realnej władzy politycznej w kraju. Ta bowiem sprawowana jest przez miasta, tj. przez najbogatszą warstwę tzw. Regentów, wywodzących się z środowisk miejskich. I o tyle, o ile w początkach istnienia Republiki warstwa ta jest jeszcze zróżnicowana, to w drugiej połowie wieku staje się w zasadzie określoną kastą polityczną, gdzie urzędy są zagwarantowane tylko i wyłącznie dla potomków Regentów.⁵⁰ Dlatego też w drugiej połowie wieku kasta ta „arystokratyzuje się”, przejmując zresztą wiele wzorców kulturowych z arystokratycznej Francji.⁵¹ Regenci, a więc faktyczni władcy Holandii, stanowili rzecz jasna grupę mniejszościową względem całości populacji kraju. Jak przedstawiała się pozostała część struktury społecznej? Wspomnieliśmy już o nielicznej arystokracji, teraz więc przyjrzyjmy się pozostałej części społeczeństwa.

⁵⁰ J. Balicki, A. Boguckadz. cyt., s. 203.

⁵¹ Druga połowa wieku to początek dominacji symbolicznej Francji, która swoje apogeum osiągnie w wieku 18.

Rozwarstwienie społeczne w Republice było bardzo duże. Obok dawnej i archaicznej już arystokracji oraz nowej patrycjuszowskiej „arystokracji” w kraju żył tzw. *kleine man* („mały człowiek”) lub *gemeene man*, czyli „człowiek pospolity”. Jak pisze Jan Balicki:

Tą zbiorową nazwą określano wszystkich ludzi mających stałą pracę, a nie należących do patrycjatu, a więc samodzielnych rzemieślników, mniejszych kupców, niższych urzędników, wykwalifikowanych robotników, duchownych protestanckich. *Kleine man* był także chłop, gospodarujący na własnym czy wdzierżawionym gruncie. *Kleine man* to w ówczesnej nomenklaturze pospółstwo. Jako *kleine man* określano także bogatszych kupców, przemysłowców, wyższych urzędników, którym nie udało się wejść do warstwy regentów. Zasadą głoszoną i realizowaną przez regentów w stosunku do tej warstwy społecznej było: «Mały człowiek musi pozostać mały» – tzn. nie powinien być dopuszczony do udziału we władzach Republiki.⁵²

Poniżej *kleine man* na drabinie społecznej znajdował się *grauw*, czyli „człowiek szary”.

Byli to

niewykwalifikowani robotnicy, wyrobnicy dzienni czy przygodni, bezrobotni, nędzarze. Stosunek regentów do biedoty nacechowany był pogardą, zupełnie niechrześcijańskim obrzydzeniem i... odrobiną strachu.⁵³

Wróćmy chwilowo do zagadnienia religii w Republice, tym razem w powiązaniu ze strukturą społeczną. Jak się rzekło, religią dominującą był kalwinizm. Ta dominacja nie polegała jednak na tym, że większość społeczeństwa była kalwińska. Jak podaje Jan Balicki ortodoksyjni kalwini stanowili w 17. wieku nie więcej niż 1/3 ogółu ludności; w przybliżeniu 1/3 stanowili remonstranci, anabaptyści, luteranie i inne sekty protestanckie, ok. 1/3 katolicy.⁵⁴ Jak pisze dalej historyk:

„Wśród mieszkańców miast – «małych ludzi», a zwłaszcza «hołoty», większość stanowili protestanci. Po konfiskacie dóbr kościelnych dobroczynność publiczna zmonopolizowana była w rękach kalwinów duchownych i świeckich i przeznaczona dla współwyznawców. Skłaniało to najbiedniejszą ludność do przyjmowania religii panującej. Ale wielu kupców, rzemieślników, wykwalifikowanych robotników pozostało katolikami.”⁵⁵

⁵² Tamże, s. 204.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże, s. 205.

⁵⁵ Tamże. Balicki wydaje się wyolbrzymiać nieco „panujący” charakter kalwinizmu. Trzeba by tu raczej powiedzieć, że choć było to wyznanie elit rządzących, które odegrało również dużą rolę w ekonomice kraju, to jednak nie mieliśmy tu do czynienia z państwowym panowaniem tego wyznania.

W skutek przeobrażeń powiązanych z kapitalizmem dochodzi też tutaj w ciągu tegoż stulecia do różnicowań społecznych o nowoczesnym charakterze klasowym. W tym sensie inaczej nieco przedstawia się pierwsza połowa 17. wieku w porównaniu z drugą jego połową. Przyjrzymy się teraz temu zagadnieniu.

Powróćmy na chwilę do metafory „laboratorium”. Oznacza ona pewne procesy w mikroskali. W siedemnastowiecznych Niderlandach dochodzi w istocie do starcia „nowego” ze „starym”. Oprócz bowiem struktur właściwych nowoczesności istnieją tu wciąż struktury przednowoczesne, także dotyczące świata praca. Chodzi tutaj przede wszystkim o funkcjonowanie średniowiecznej struktury cechowej, która funkcjonuje w zasadzie do końca 17. wieku, chociaż pod jego koniec ma się już raczej bardzo słabo. Rzecz bardzo dobrze charakteryzuje przywoływany już wcześniej Jan Balicki. Zacytujmy go tutaj ponownie *in extenso*:

Cechy nie dawały wydrzeć sobie datujących się jeszcze ze średniowiecza uprawnień w dziedzinie regulacji płac, określania czasu pracy, liczby zatrudnionych terminatorów. Cechy hamując z jednej strony rozwój przemysłowy, a z drugiej stanowiąc dość silną barierę ochronną dla mas miejskich przed wyzyskiem regentów, osłabiały tempo wzrostu lumpenproletariatu. (...) Prawo cechowe zakazywało pracy nocnej, zapewniało odpoczynek świąteczny, jak również gwarantowało członkom cechów płacę wyższą, nieraz 2-3 krotnie, od płac robotników przez cechy nie bronionych. Ale i Ci uprzywilejowani robotnicy pracowali 12-14 godzin dziennie, od świtu do zmierzchu. (...) W XVII wieku coraz bardziej zanika prawo do odpoczynku niedzielnego, przestrzegane jeszcze w poprzednim; dąży się do ograniczenia do odpoczynku tylko do największych świąt – Bożego Narodzenia i Wielkiej Nocy.⁵⁶

W dalszej części Balicki dokonuje dalszej analizy konsekwencji tej sytuacji, dając tym samym obraz „ciemniejszej strony” kapitalizmu holenderskiego:

Z biegiem czasu warunki pracy stają się coraz trudniejsze. Regenci-kapitałiści w coraz większym zakresie korzystając z pracy kobiet i dzieci; w drugiej połowie XVII w. jest to już zjawisko masowe. Płace kobiet i dzieci są niższe od płac mężczyzn, a dzieci przyjmowane są do pracy już od zakończenia siódmego roku życia. Praktyka ta powoduje wzrost bezrobocia wśród mężczyzn, czyli ilościowy wzrost «hołoty», jednocześnie zaś obniżenie płac tym, którzy jeszcze pracują. Dzieci ubogich rodziców czy też sieroty pod pozorem roztaczania nad nimi opieki i nauczania zawodu lokowane były w należących do regentów manufakturach i traktowane były faktycznie jak niewolnicy. Sukiennikom z Lejdy zarzucają współcześni pamfleciści, że nie wystarcza im już praca dzieci holenderskim, że specjaliści naganiacze spędzają do ich fabryk dzieci nawet z Francji i Anglii. O pracy dzieci słychać także w Amsterdamie, Utrechcie, Groningen i w innych miastach.⁵⁷

⁵⁶ Tamże, s. 206.

⁵⁷ Tamże, s. 208.

Balicki zwraca uwagę zarazem na początek zjawisk bardzo charakterystycznych dla cywilizacji przemysłowej 19. wieku. Praca dzieci, a także tworzenie się proto-proletariatu w powiązaniu z rosnącym uprzemysłowieniem kraju, jest tutaj wystarczającym dowodem. Zjawisku bogacenia się regentów i pośrednio drobnomieszczaństwa (niemającego wszakże wiele wspólnego z kastą regentów) towarzyszy rosnąca nędza, bezrobocie, głód i żebractwo najniższych rejestrów społeczeństwa. Proces ten, jak wspominaliśmy już wcześniej, zaostrza się zwłaszcza w drugiej połowie wieku 17. Przytoczmy za Balickim liczby: w roku 1627 średnie rozmiary majątku wielkich kapitalistów-regentów obliczano na 205 500 guldenów, w roku 1674 na 221 542 guldenów. W roku 1627 w rękach regentów znajdowało się 30,68 % majątku narodowego, w r. 1674 – już 46,79%. W roku 1627 tylko jeden człowiek posiadał majątek przekraczający pół miliona guldenów, w 1674 roku, było już dziewięciu takich bogaczy.⁵⁸

Choć mówimy tu o czasach przed rewolucją przemysłową, wszystko to są oznaki niewątpliwej modernizacji, powiązanej z załączkami kapitalizmu przemysłowego. Niderlandy jak już wcześniej wspominaliśmy, miały już od średniowiecza bardzo wysoko rozwiniętą kulturę gospodarczą oraz rolną, zatem grunt pod te procesy był gotowy. Wiek 17. przynosi gwałtowny proces coraz większej urbanizacji kraju oraz zjawiska proto-industrialne. Towarzyszy temu wspomniana dynamika w obrębie struktury społecznej, a więc migracja ludności wiejskiej do dużych ośrodków miejskich oraz wytworzenie się biedoty oraz proroproletariatu miejskiego, w powiązaniu z problemami na wsi:

Na obraz rozwarstwienia społecznego składały się również następujące dodatkowe czynniki. Działania wojenne na terenie Republiki, rekwizycje wojskowe, zatapianie dużych obszarów podkopywały podstawy bytu chłopów. Za zalane pola nikt nie dawał odszkodowania, nie pomagano chłopom w ich odwadnianiu, nie płacono też za zarekwirowane bydło i zboże. Dość masowym zjawiskiem było wykupywanie ziemi u zubożałych chłopów przez bogatych mieszczan. Nowe ziemie uzyskane na polderach pozostawały w rękach bogaczy miejskich i wiejskich.(...) Zubożali, wyparci z ziemi chłopowie powiększali rzesze «hołoty». Stałe zmniejszanie wartości pieniądza, wzrost cen, uciążliwy system podatkowy, słabnięcie systemu cechowego przyczyniały się do liczbowego wzrostu biedoty miejskiej.⁵⁹

Mit „Holandii Złotego Wieku” utrwalił dość jednoznaczny obraz tego państwa jako kraju powszechnego dobrobytu. Oczywiście jest to zgodne z prawdą tylko częściowo. Istotnie, dochodzi w wieku 17. to wytworzenia się w postaci drobnomieszczaństwa pewnej postaci

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tamże, s. 208-209.

„klasy średniej”, stanowiącej większość społeczeństwa (w miastach, ale także na wsi w postaci dość zamożnych farmerów) Nad nimi stali już tylko regenci oraz pozostałości dawnej arystokracji szlacheckiej. Poniżej zaś znajdowała się biedota wiejska oraz zwłaszcza miejska. Dochodzi tutaj zarazem do procesu charakterystycznego dla procesów nowoczesnych, a więc do stopniowego zanikania kultury chłopskiej i formowania się kultury robotniczej w obrębie tej warstwy społecznej jaką byli do niedawna chłopci.⁶⁰

W terminach socjologicznych ów proces możemy odnieść do rozważań dwóch przywołanych na początku rozdziału socjologów, zajmujących się nowoczesnością dziewiętnastowieczną, a więc do Ferdinanda Tönniesa oraz Émile’a Durkheima. Otóż poruszając zagadnienia struktury społecznej Zjednoczonych Prowincji w toku 17. wieku, możemy je opisać w kategoriach przechodzenia od solidarności mechanicznej do solidarności organicznej, opartej na zaawansowanym podziale pracy.⁶¹ Durkheim odnosi tę drugą kategorię to przemian obserwowanych w 19. wieku w związku z konsekwencjami rewolucji przemysłowej. Nie mniej w pewnej załączkowej formie możemy je również zaobserwować w siedemnastowiecznych Zjednoczonych Prowincjach. Coraz większą rolę odgrywa tam też typ relacji społecznych opisanych przez Ferdinanda Tönniesa w jego koncepcji *Gesellschaft*, czyli „stowarzyszenia” (lub społeczeństwa), które według tegoż autora jest cechą charakterystyczną nowoczesnych środowisk miejskich. Przypomnijmy, że *Gesellschaft* jest typem stosunków społecznych o charakterze formalno-rzeczowym, opartych na woluntarystycznej i racjonalnej kalkulacji, ujętej w skodyfikowanych formach prawnych. Ten rodzaj stosunków społecznych łączy jednostki jedynie w kontekście wykonywanych przez nie określonych ról społecznych, nie zaś w kategoriach emocjonalnej i organicznej więzi między ludźmi, co jest właściwością „wspólnoty” a więc *Gemeinschaft*.⁶² W Republice mamy do czynienia z napięciem między oboma tymi typami więzi społecznych, przy czym relacja typu *Gesellschaft* staje się dominującą dopiero w drugiej połowie 17. stulecia. Widoczne jest tu także napięcie pomiędzy modernizacją a emancypacją społeczną, które należy do zasadniczych dylematów i zagadnień nowoczesności. Jak wspominałem wcześniej, rzeczywistość siedemnastowieczna jest rzeczywistością „przedprojektową”. Próżno byłoby więc tutaj szukać deklaracyjnych projektów emancypacyjnych. Te jednak rozgrywają się praktycznie, na płaszczyźnie zinstytucjonalizowanej praktyki społecznej. Przyjrzyjmy się tym problemom bliżej.

⁶⁰ Proces ten zapoczątkowany został w Anglii już w 16. wieku.

⁶¹ É. Durkheim, *O podziale pracy społecznej*, przeł. K. Wakar W: *Klasyczne teorie socjologiczne*, red. P. Spiewak, Warszawa 2008, s. 192-197.

⁶² F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, M. Łukasiewicz, Warszawa 1988, s. 257-363.

Sytuacja społeczna, w której znalazła się Republika w toku 17. Wieku, była sytuacją właściwą dla społeczeństw nowoczesnych o charakterze modernizacyjnym. Zjawiskom społecznym o charakterze modernizacyjnym, opisywanym powyżej, towarzyszyły zjawiska o charakterze emancypacyjnym:

Faktyczne zniknięcie z areny politycznej dawnej szlachty oznaczało złamanie barier utrudniających zdobycie wykształcenia osobom «źle urodzonym».(...)

Polityczne i społeczne warunki życia w Republice Zjednoczonych Prowincji w XVII w. składały się na to, że cywilizacja jej była bardziej nowoczesna niż otaczających ją monarchii. W dużym zakresie praktykowana tu była swoboda myśli, mowy i druku. Poziom ogólnego wykształcenia był znacznie wyższy w Republice niż gdziekolwiek indziej w Europie. Na ogół dzieci bez względu na pozycję społeczną swych rodziców miały możliwość nauki. Analfabetów w związku z tym było tu stosunkowo niewiele.”⁶³

Dla cudzoziemców odwiedzających Republikę zdumiewającym zjawiskiem była działalność charytatywna na dużą skalę. Istniała tam mnogość przytułków dla starców, biednych, sierot, a także spora ilość szpitali. Pieniądze na dobroczynność miały swe źródła publiczne, pochodząc z podatków komunalnych. Kompania Wschodnioindyjska ze swych licznych transakcji handlowych przeznaczała na te instytucje około promila, co stanowiło jednak dość duże kwoty.⁶⁴ W niektórych miastach zaś przeznaczano na cele charytatywne „osiemdziesiąty cent” od wszystkich transakcji handlowych.⁶⁵ Kościoły protestanckie także przeprowadzały regularne zbiórki na te cele.

Oczywiście dobroczynność tego rodzaju to nie tyle próba przebudowy społeczeństwa od podstaw w celu wyeliminowania problemów społecznych, co naprawianie problemu doraźne. Nie należy jednak zapominać, że nie dochodzi jeszcze wtedy do utworzenia projektów społeczno-politycznej przebudowy świata. Działania te jednak niewątpliwie były rodzajem reakcji na bezprecedensową rzeczywistość społeczną, będącą wytworem nowoczesnej struktury ekonomicznej państwa.

Podsumowując, rewolucja niderlandzka z początku ożywiła szerokie, demokratyczne kręgi społeczeństwa, doprowadzając tym samym do specyficznej solidarności wiejsko-mieszczańskiej. Świadczy o tym zwłaszcza pierwsza połowa 17. wieku. Na drugą połowę zaś przypada coraz większa dyferencjacja społeczna., Dochodzi do głębokiego rozwarstwienia społecznego w obrębie mieszczaństwa, które zaczyna być zdominowane przez Regentów – najbogatszy, dzierżący realną władzę polityczną patrycjat miejski. Zaczyna tym samym

⁶³ J. Balicki, A. Bogucka, dz. cyt., s. 212.

⁶⁴ Tamże, s. 210.

⁶⁵ Tamże.

dominować typ relacji społecznych, nazywanych przez Ferdinanda Tonniesa *Gesellschaft* czyli „stowarzyszeniem”. Jednak w płaszczyźnie życia społecznego, jakie toczy *kleine man*, wciąż istotne są relacje typu *Gemeinschaft*.

W prowincjach południowych, pozostających pod władzą Habsburgów, rzecz miała się oczywiście nieco inaczej. W trakcie rozdzielenia politycznego Niderlandów władza przeszła tu do rąk szlachty, złożonej z właścicieli ziemskich, którzy usilnie starali się dorównać aktywności ekonomicznej patrycjatu miejskiego. Jak wspominaliśmy wcześniej, głównym obiektem inwestycji kapitału stała się tutaj ziemia. Należy jednocześnie zauważyć, że w tym specyficznym układzie społecznym, była ona już uprawiana podług nowoczesnych metod kapitalistycznych. Mimo dominacji szlachty nie mieliśmy tu do czynienia ze zjawiskami o charakterze zależności określanymi jako feudalne w takiej formie, w jakiej miało to miejsce na przykład w Polsce tego okresu. Być może właśnie ze względu na istniejące tu wcześniej silne tradycje mieszczańskie nie udało się podporządkować całości życia społecznego szlachcie. Musiano tutaj przyznać miastom i cechom prawo rządzenia się podług ustalonych tradycją zwyczajów. Mimo praktyk represyjnych Hiszpanów, nie udało się mieszczaństwu narzucić nowej tożsamości społecznej. Mieszczanie zachowali w Niderlandach Południowych (zwłaszcza we Flandrii) swój etos mieszczański. Nie doszło tu jednakże w toku 17. stulecia do modernizacyjnych przemian, które miały miejsce na północy Niderlandów. Pozycję dominującą w życiu politycznym zajmuje tutaj ostatecznie zamożna arystokracja rodowa, która wszakże nie cieszy się sympatią ani warstw mieszczańskich (zwłaszcza patrycjatu miejskiego) ani tradycyjnego chłopstwa. Stosunki na wsi jest są także gorsze niż na północy. Choć nie mamy tu do czynienia, powtórzmy, ze zjawiskiem totalnej refeudalizacji, jak to miało miejsce na wschód od Łaby, to chłopci pozostali pod silnym naciskiem działań ekonomicznych szlachty, usiłującej podporządkować sobie gospodarczo szerokie i co tu najistotniejsze - zasadniczo wolne i niezależne warstwy chłopskie. Nie dochodzi tu jednak także do zjawisk charakterystycznych dla urbanizującej i uprzemysławiającej się Północy: nie dochodzi przede wszystkim do tworzenia się ogromnego proto-proletariatu miejskiego w takiej skali, w jakiej miało to miejsce w Republice. „Nowoczesność mieszczańska” jest zaś usilnie tłumiona przez arystokrację rodową. Jedyne elementy nowoczesności pozostają tu więc paradoksalnie tradycje wcześniejszego mieszczaństwa, połączone z nowoczesną strukturą gospodarki rolnej.

Tak zasadniczo przedstawia się obraz Niderlandów, jeśli poszukiwać w nim elementów nowoczesności, rozumianej jako formacja społeczno-kulturowa i gospodarcza.

Niech obraz ten stanowi punkt dla następnego rozdziału, w którym analogiczne pytania zostaną powtórzone w odniesieniu do kultury artystycznej Niderlandów 17. wieku.

Rozdział 2. Kultura artystyczna Niderlandów 17. wieku: malarstwo flamandzkie i holenderskie

Na ewolucję i kształt kultury artystycznej Niderlandów w 17. wieku złożył się szereg czynników. Z jednej strony mamy tu do czynienia z kontynuacją bogatej tradycji artystycznej wieków uprzednich, która odciska swoje piętno na kulturze artystycznej współczesnych. Z drugiej zaś strony wiek 17. jest areną bezprecedensowych przemian w niektórych obszarach dotyczących sztuki i życia artystycznego. Rozdział niniejszy będzie właśnie poświęcony rekonstrukcji głównych zagadnień siedemnastowiecznej kultury artystycznej na obszarze całości Niderlandów. Nie chodzi jednak o rekonstrukcję całościową, lecz o oświetlenie wybranych zagadnień w taki sposób, aby stworzyć ramę interpretacyjną dla rozdziału trzeciego. Rekonstrukcji i analizie poddane więc będą przede wszystkim takie zagadnienia jak a) narodziny nowoczesnego rynku sztuki i jego wpływ na malarstwo, b) przeobrażenia w sferze gatunków malarskich ze szczególnym uwzględnieniem malarstwa rodzajowego, a także c) status społeczny artysty. Zagadnieniem niezwykle istotnym będzie również przytoczenie różnych interpretacji ogólnego charakteru sztuki niderlandzkiej 17. wieku. W tej bowiem problematyce na przestrzeni 20. wieku dochodziło do ważkich polemik naukowych o dużych konsekwencjach dla interesujących mnie zagadnień..

1. Struktury obiegu sztuki: mecenas

Przeobrażenia o charakterze ogólnym, o których była mowa w poprzednim rozdziale, wywarły rzecz jasna olbrzymi wpływ również na kulturę artystyczną Niderlandów. „Laboratoryjna” nowoczesność rozumiana jako pewna formacja społeczno-kulturowa, obejmując życie społeczne w całości, objęła również zjawiska sztuki. Jednym z podstawowych zagadnień, które należy omówić tutaj w pierwszej kolejności, jest kwestia rynku sztuki i jego społecznego funkcjonowania. Siedemnastowieczne Zjednoczone Prowincje Niderlandów uchodzą powszechnie za miejsce narodzin takiego rynku sztuki, jaki znamy z naszej współczesności. Nie jest to sąd do końca słuszny, bowiem pierwsze formy nowoczesnego rynku sztuki pojawiły się już w północnych Włoszech doby Renesansu.⁶⁶

⁶⁶ P. Burke, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, przeł. W.K. Siewierski, Warszawa 1991, s. 102-107.

Jednakże formy te pojawiają się tam dopiero w załączku, jako mieszczańska alternatywa dla tradycyjnego mecenatu arystokratyczno-dworskiego. W dodatku jest to forma dość efemeryczna, bowiem jak wiemy z historii społecznej Italii, formy kultury mieszczańskiej w tym kraju, po dynamicznym pojawieniu się na scenie dziejów, wytracały dość szybko impet i przechodziły w formy o charakterze arystokratyczno-dworskim. Tymczasem to, rynek artystyczny w Zjednoczonych Prowincjach jest zjawiskiem o charakterze dominującym w stosunku do innych formami ekonomicznej organizacji życia artystycznego: rynek sztuki staje się tu zjawiskiem o charakterze definiującym całość. Holandia jest dzięki temu jednym z najjaskrawszych przykładów przekładania się przemian o charakterze społeczno-ekonomicznym na przeobrażenia w domenie kultury symbolicznej. Jest to też przykład szczególnie często przywoływany w literaturze przedmiotu.⁶⁷ Przyjrzyjmy się dokładnie tym przeobrażeniom.

Jak to zostało powiedziane w poprzednim rozdziale, grupą społeczną, która zdominowała życie siedemnastowiecznych Zjednoczonych Niderlandów było mieszczaństwo. Oczywiście mieszczaństwo to, jak pisałem, nie stanowiło grupy o charakterze homogenicznym. Co jednak dla nas najważniejsze, w strukturze społecznej Holandii wytworzyła się pewnego rodzaju klasa średnia, o najszerszym oddziaływaniu społecznym. Zjawisko to jest szczególnie ważne dla pierwszej połowy wieku 17., wtedy to bowiem dochodzi do ostatecznej konsolidacji tej grupy. Będzie o tym szerzej mowa w rozdziale trzecim. Otóż te właśnie przemiany w strukturze społecznej Holandii, doprowadziły do utworzenia w pierwszej połowie 17. wieku tego, co nazywamy w nomenklaturze ekonomicznej rynkiem (w sensie ogólnym) oraz nas najbardziej tu zajmującym – rynkiem sztuki. Innymi słowy, idąc tutaj za rozstrzygnięciami Arnolda Hausera, uważam czynnik społeczno-ekonomiczny za kluczowy dla przemian form obiegu sztuki.⁶⁸ Nie chodzi tutaj jednak li tylko o samą formę obiegu sztuki. Chodzi rzecz jasna o jej społeczne funkcjonowanie i co za tym idzie, o znaczenie rozmaitych form sztuki w odniesieniu do całości życia społecznego tego społeczeństwa. Przemocny wpływ wolnego obrotu dziełami sztuki na kształt samej sztuki stanowi jeden z generalnych problemów w interpretacji sztuki holenderskiej interesującego mnie okresu. Zagadnienia te będą również dokładnie analizowane w rozdziale trzecim, tu wystarczy je jedynie zasygnalizować.

Rekonstrukcję uwarunkowań rozwoju i funkcjonowania różnych form obiegu sztuki w siedemnastowiecznych Niderlandach, chciałbym zacząć od rozważenia pojęć mecenatu oraz

⁶⁷ A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury. T.1*, przeł. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974, s. 369-382.

⁶⁸ Tamże.

rynku sztuki. Obie te kategorie łączą się tym, co w socjologii sztuki nazywane jest „obiegami” bądź „obiegami” sztuki. Analizę tych pojęć rekonstruować będę przede wszystkim za syntetycznymi ustaleniami socjologa kultury, Mariana Golki, nie wyłączając jednocześnie spostrzeżeń innych autorów.⁶⁹

Rozważając kwestię obiegu sztuki Marian Golka pisze:

Aby wytwór sztuki stał się faktem społecznym, musi opuścić pracownię twórcy i dotrzeć do odbiorców. Oczywiście, jest wiele różnic wynikających z samej materii gatunków artystycznych i używanych w nich środków wyrazu, lecz w zasadzie wykształciły się cztery typowe formy obiegu: klasyczny mecenat, polityka państwa, rynek i sponsoring. Mają one pewne wspólne cechy (np. wszędzie pewną rolę odgrywają pieniądze), przeważają jednak różnice między innymi, decydujące o ich odmienności.⁷⁰

Wyodrębnione zostają więc cztery podstawowe formy obiegu sztuki. Nas interesują tutaj, jak się rzekło, jedynie mecenat i rynek, zwłaszcza zaś rynek. Uważam jednak za istotne (nawet w formie skrótowej, na jaką sobie mogę tu jedynie pozwolić) omówienie w pierwszej kolejności sposobu funkcjonowania klasycznego mecenatu. Po pierwsze dlatego, że jest to forma w wieku 17. wciąż dominująca, także w niektórych częściach Niderlandów. Powodem drugim jest chęć pokazania doniosłości przejścia z obiegu sztuki opartego na mecenacie w rynkowy obieg sztuki. W kontekście mecenatu Golka przyjmuje, że:

(...) mecenat polega przede wszystkim na dominującej roli prywatnego nabywcy (niezależnie od tego, kto nim jest: możnowładca, kardynał, opat czy doża - przedstawiciel gminy miejskiej). Prywatne kryteria ocen, własne ryzyko, osobisty i swobodny wybór twórcy, indywidualna akceptacja zamówionego wytworu sztuki stanowią o specyfice tej formy obiegu. Cechom tym towarzyszy inna jeszcze: wydawanie na ów cel przez nabywcę własnych pieniędzy. Nadto, w mecenacie mamy zazwyczaj do czynienia z zamówieniem (zleceniem), w którym określa się, niekiedy dość precyzyjnie, oczekiwania wobec zamawianego obiektu.⁷¹

Peter Burke z kolei w ramach tak pojmowanego mecenatu wyodrębnia jeszcze dwa (historyczne) typy mecenatu „domowy” i „zamówieniowy”. Mecenat domowy, jak pisze Burke, polega na tym, że

człowiek majątny przyjmuje do swojego domu na kilka lat artystę, zapewnia mu mieszkanie i utrzymanie, obdarowuje go prezentami, oczekując w zamian spełnienia swoich artystycznych czy literackich zachcianek.⁷²

⁶⁹ M. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań 1996.

⁷⁰ Tamże, s. 95.

⁷¹ Tamże, s. 98.

⁷² P. Burke, dz. cyt., s. 81.

O mecenacie zamówieniowym pisze zaś historyk tak:

„Również i on zakładał osobisty związek artysty z mecenasem, którego zręcznie byłoby w tym miejscu nazwać klientem. Związek ten ma jednak charakter tymczasowy i ustaje w momencie dostarczenia zamówionego obrazu czy poematu”.⁷³

Zatem obieg sztuki w ramach mecenatu (w obu wariantach) zamyka się w dynamice artysta-mecenas z wszystkimi tego faktu konsekwencjami. Nie należy jednak sądzić, że ta swoista sytuacja artystyczna zawsze musiała przejawiać się w totalnym podporządkowaniu artysty, zwłaszcza w przypadku mecenatu zamówieniowego. Tu wszakże mógł on w pewnych przypadkach jedne zamówienia przyjmować, inne natomiast odrzucać. Znamienny jest przypadek Jacopo Pontorma, który, według świadectw Giorgia Vasariego, dość często odrzucał kuszące finansowo zamówienia, jednocześnie przyjmując zamówienia za niską zapłatą.⁷⁴ Jest to oczywiście przypadek jeden z bardzo wielu. Relacja mecenas-artysta zawsze była rozpięta między zgodną współpracą a konfliktem. W centrum tej relacji zaś było zawsze zagadnienie zakresu wpływu mecenas (lub jego doradcy) na kształt dzieła.

W wieku 17. mecenat to przede wszystkim forma istnienia sztuki właściwa barokowi katolickiemu i dworskiemu. W przypadku baroku katolickiego mecenasem jest rzecz jasna Kościół w jego rozmaitych formach instytucjonalnych. W przypadku zaś sztuki powiązanej z dworem chodzi z jednej strony o środowiska powiązane z absolutyzmem (a więc o te kraje, w których absolutyzm staje się formą władzy politycznej) bądź z środowiskami szlachecko – arystokratycznymi – tutaj przykładem może być siedemnastowieczna Polska. Jak rzecz przedstawia się w przypadku Niderlandów? Sytuacja jest tu bardziej złożona. Z jednej strony mamy do czynienia z podległymi władzy Habsburskiej Niderlandami Południowymi (Flandrią), gdzie dominuje mecenat dworsko-katolicki. Jednakże należy pamiętać o silnej tradycji mieszczańskiej tych terenów, która bynajmniej nie została wymazana. W większych miastach Flandrii, takich jak Antwerpia, można spotkać się również z rynkowym obiegiem sztuki, obsługującym przede wszystkim mieszczaństwo. Z kolei w przypadku Zjednoczonych Prowincji Niderlandów dominuje w wieku 17. właśnie rynkowy obieg sztuki, zaś formy mecenatu dworskiego to domena przede wszystkim (upadającej już poważnie w tym czasie) szlachty, która ostała się jedynie w niektórych prowincjach Republiki, takich jak przede

⁷³ Tamże.

⁷⁴ Tamże, s. 80.

wszystkim Gelderland i Overijssel.⁷⁵ Czy jednak w przypadku nowoczesnych miast prowincji północnych (przede wszystkim prowincji południowa Holandia i północna Holandia) nie istnieje w ogóle mecenas? Otóż oprócz dominującej formy obiegu rynkowego istnieją zamówienia dokonywane przez podmioty-instytucje, takie jak gildia, cech, rada miejska. Także poszczególne jednostki, jak np. bogaty kupiec, mogą dokonywać zamówień, np. portretów. W tym też sensie mogą stać się na jakiś czas mecenasem danego artysty. Relacja mecenas - artysta odznacza się tu jednakże inną dynamiką, są to bowiem formy mecenatu zamówieniowego, który funkcjonuje w ramach ogólnie dominującej logiki rynkowej. Chodzi tutaj bowiem o to, że ów zamożny klient posiada gust, który jest współkształtowany przez rynek i który zarazem stanowi kryterium jego preferencji w wyborze sztuki, którą chce się otaczać. Jednocześnie tego rodzaju mecenas nie narzuca artyście konkretnych tematów czy przedstawić. Przykładem, którym możemy się tutaj posłużyć jest twórczość (najprawdopodobniej większa jej część) Johanessa Vermeera. Mecenas Vermeera, Pieter van Ruijven, posiadał wykupione specjalne prawo zakupu jakiegokolwiek obrazu, który artysta zdecydował się namalować. W ten sposób stał się też właścicielem przynajmniej połowy obrazów, które wyszły spod pędzla malarza.⁷⁶ Nie sposób jednakże utrzymać się w Holandii z uprawiania sztuki wyłącznie w ramach tego rodzaju mecenatu. Warunkiem koniecznym jest funkcjonowanie w ramach otwartego rynku sztuki, choć i samo uczestnictwo w rynku w większości przypadków (wyjątki są nieliczne) również nie jest wystarczające, by utrzymać się tylko i wyłącznie z praktyki artystycznej. Będzie o tym mowa nieco później, w trakcie omawiania problemów statusu społecznego artystów.

2. Struktury obiegu sztuki: rynek sztuki

W 17. wieku w świecie zachodnim dominującą formą obiegu sztuki pozostaje wciąż jeszcze mecenas. Jednakże w Zjednoczonych Prowincjach Niderlandów formą dominującą staje się po raz pierwszy w dziejach rynek. Spróbujmy obecnie określić czym jest rynek sztuki w jego znamionach ogólnych – społecznych i ekonomicznych. Krokiem następnym będzie z kolei próba rekonstrukcji uwarunkowań siedemnastowiecznego rynku sztuki na obszarze Niderlandów. Tu kluczowe będzie rozważenie kulturowych uwarunkowań komercjalizacji

⁷⁵ A. Hauser, dz. cyt., s. 372.

⁷⁶ J. M. Montias, *Recent Archival Research on Vermeer W: Vermeer Studies*, eds. I. Gaskell, M. Jonker, National Gallery of Art Washington D.C., New Haven and London: Yale University Press, 1998, s. 93–99.

sztuki, a więc mowa będzie przede wszystkim o symbolicznych przeobrażeniach statusu obrazu. Zaczniemy jednak od bazowych zagadnień socjoekonomicznych.

Jakie warunki socjologiczne muszą być spełnione by mógł istnieć rynek sztuki? Jak pisze Golka:

Rynek sztuki istnieje wtedy, gdy twórcy pracują na tzw. skład, oczekując potencjalnego klienta osobiście lub poprzez marszanda czy dealera. Twórcy są swoistymi przedsiębiorcami (pojedynczo, zespołowo lub we współpracy z pośrednikami), tworzącymi na własne ryzyko ekonomiczne i artystyczne. O wysokości ceny wytworu sztuki decyduje wolna gra sił rynkowych (gra pomiędzy podażą a popytem), w której, oczywiście, rolę odgrywają też kryteria artystyczne oraz inne czynniki wpływające na zainteresowanie twórczością danego artysty (krytyka sztuki, moda, rytuały). Rynek jest przejawem swobodnego udziału (pod względem artystycznym, ekonomicznym, politycznym, społecznym, prawnym) wszystkich podmiotów, a więc twórców, pośredników i odbiorców, a samo dzieło sztuki przyjmuje po części postać towaru.⁷⁷

A więc zagadnieniem podstawowym jest tutaj fakt tworzenia (najczęściej) dla potencjalnego klienta, który zwykle pozostaje anonimowy. Istotnym elementem odróżniającym rynek sztuki od klasycznego mecenatu jest to, że zakłada on potencjalne istnienie pośrednika w procesie społecznego obiegu sztuki – dealera, marszanda czy jak w przypadku wieku 17. – handlarza sztuki. Zagadnieniem kolejnym, wyszczególnionym przez socjologa, jest zagadnienie komercjalizacji sztuki, a więc tego, że „dzieło sztuki przyjmuje po części postać towaru”. Problem ten jest skomplikowany, bo jak zauważa Golka sformułowanie ekonomicznej teorii sztuki to zadanie niezwykle trudne lub zgoła niemożliwe:

Uznając, że dzieło sztuki jest także swoistym towarem, nie twierdzimy, że jest nim wyłącznie, ani nie wyrażamy przekonania, że łatwo zbudować ekonomiczną teorię dzieła sztuki. Jest to o tyle towar, o ile funkcjonuje w obiegu rynkowym, zaspokaja czyjeś potrzeby i ma cenę, która sprawia, że może podlegać wymianie.⁷⁸

Socjolog zwraca uwagę na to, że sztuka jest zbyt specyficznym towarem (znacząco różnym od innych), by móc odnieść do niej teorię *stricte* ekonomiczną.⁷⁹ Wchodzi tutaj bowiem zbyt wiele czynników pozaekonomicznych, takich jak mody, rytuały, cała sfera wartości i obyczaju.⁸⁰ W zasadzie wszystkie te czynniki możemy określić mianem kulturowych, gdyż dotyczą one świata przekonań i wartości. Dopiero w zespoleniu z nimi

⁷⁷ M. Golka, dz. cyt., s. 109.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże, s. 110.

⁸⁰ Tamże.

możemy rozważać sztukę jako towar, jednocześnie nie dokonując jej do tegoż towaru redukcji. Istotnie, każdy przypadek dotyczący przejawiania się sztuki jako towaru winien być analizowany osobno w uszczegółowieniu i przy dostępności jak największej ilości informacji, które, jak zauważa Golka, często pozostają niejawne.⁸¹ W przypadku badań nad sztuką dawną sytuacja dodatkowo się komplikuje ze względu na częsty brak odpowiednich źródeł. Do tych zagadnień będziemy jeszcze wielokrotnie powracać w kolejnych rozdziałach.

Po tych uwagach wstępnych możemy kolejno przejść już do analizy rynku sztuki w Niderlandach 17. wieku.⁸² W celu rekonstrukcji przejawów rynku sztuki posłużymy się szeregiem przykładów, które zilustrują również powyższe tezy, odnoszące się do jego społecznego funkcjonowania.

Pierwszym zjawiskiem, które szczególnie rzuca się w oczy w odniesieniu do siedemnastowiecznego rynku sztuki w Holandii jest olbrzymia produkcja artystyczna. Oszacowano, że w ciągu trwania całego 17. wieku, powstało tam od pięciu do dziesięciu milionów dzieł sztuki. Średnia roczna produkcja wynosiła około 70 000 obrazów.⁸³ Z całej tej produkcji przetrwało dziś jedynie około 1%.⁸⁴ Oczywiście fenomen ten nie pojawia się nagle jako zjawisko całkowicie nowe. Po pierwsze więc, jak już wspominałem, wcześniej rynek sztuki jako taki narodził się w łonie renesansowej kultury humanistycznej we Włoszech. Ze względu zaś na promieniowanie zarówno kultury mieszczańskiej, jak i humanistycznej na północ i tam również mamy do czynienia z rozprzestrzenianiem się rynku sztuki. Początkowo handel ten wiązał się eksportem miniatur niderlandzkich, gobelinów flandryjskich, a także dewocyjnych obrazów z Antwerpii, Brugii, Gandawy i Brukseli.⁸⁵ Jednakże w owym czasie nie istnieli jeszcze autonomiczni handlarze sztuki, którzy jednocześnie nie byłiby artystami. Wtedy bowiem to właśnie artyści handlowali własnymi, a także cudzymi obrazami. Ponadto istniały liczne ograniczenia nakładane przez cechy malarskie, co świadczy zarówno o istnieniu nadmiaru towaru, jak i handlarzy dziełami sztuki już w 15. i 16. wieku.⁸⁶

Na fakt istnienia tak ogromnej wytwórczości artystycznej złożyło się kilka czynników. Przede wszystkim więc opisywane w poprzednim rozdziale narodziny nowoczesnego i prężnego kapitalizmu, i co za tym idzie nowoczesnego społeczeństwa burżuazyjnego wraz z

⁸¹ Tamże, s. 112-113.

⁸² Rozważania te dotyczą przede wszystkim obszaru Zjednoczonych Prowincji Niderlandów. Nie pomijam jednakże występowania rynku sztuki na obszarze Niderlandów Południowych, stąd zbiorcza nazwa „Niderlandy”.

⁸³ M. North, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, trans. C. Hill, Yale 1999, s. 1.

⁸⁴ http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/dutch_art/ecnmcs_dtchart.html [dostęp 05.06. 2020]

⁸⁵ A. Hauser, dz. cyt., s. 378.

⁸⁶ Tamże.

liczącą się klasą średnią, co stanowiło konieczny warunek możliwości dla zaistnienia tak wielkoskalowej produkcji artystycznej. Chodzi tutaj o samą możliwość inwestowania w dzieła sztuki, dzięki zaoszczędzonym środkom finansowym – tym bardziej, że dzieło sztuki staje się tutaj również pełnoprawnym towarem, a więc może być traktowane także jako lokata kapitału. Ogólne wzbogacenie się społeczeństwa nie wyjaśnia jednakże wytworzenia się olbrzymiego popytu właśnie na dzieła sztuki. Nie wyjaśnia także tego, jak w ogóle możliwa była komercjalizacja sztuki. Zagadnienie to jest rzecz jasna złożone, godne osobnych badań i osobnej pracy. Tu jedynie spróbuję zasygnalizować przyczynkowo pewne możliwe sposoby ujęcia tej problematyki. W tym celu chciałbym najpierw odwołać się do dwu krańcowo odmiennych wyjaśnień tego zjawiska, zaproponowanych przez Johana Huizingę i Arnolda Hausera. Zestawienie tak różniących się od siebie metodologicznie autorów ukazać powinno kompleksowość zjawiska.

Johan Huizinga w odniesieniu do zagadnienia rynku sztuki wychodzi z pozycji kulturalistycznych. Fakt istnienia tak olbrzymiej produkcji artystycznej i zarazem ogromnego popytu na obrazy wyjaśnia on odwołując się do czynników kulturowych. Są to przede wszystkim czynniki świadomościowe, odwołujące się do tego, co w języku potocznym określane jest jako „mentalność”, a w naukach o kulturze właśnie jako „kultura” , „wiedza kulturowa” bądź „kulturowy obraz świata”.⁸⁷ Zatem według Huizingi ogromny popyt na dzieła sztuki wynika zasadniczo z właściwemu kulturze Holendrów zamiłowaniu do piękna wszystkiego, co otacza i co jest bliskie Holendrowi. Jak ujmuje to Huizinga, miłość Holendrów dla sztuki ma zasadnicze znaczenie:

„Wrodzone zamiłowanie do koloru nie wyjaśnia oczywiście niezwykłego rozwoju holenderskiego malarstwa. O wiele ważniejsza była radość czerpana z kształtów i przedmiotów, niewzruszona wiara w rzeczywistość materialną i doniosłość ziemskich rzeczy, wiara, która nie miała nic wspólnego z realizmem filozoficznym, ale wynikała z autentycznego umiłowania życia i zainteresowania własnym otoczeniem”⁸⁸

W istocie, Huizinga chodzi o przymioty kultury narodowej Holendrów i to właśnie im nadaje historyk znaczenie prymarnych czynników sprawczych. Warto zwrócić uwagę, że autor ten w ten sposób dokonuje niejako wywyższenia własnego narodu ponad inne, które w domyśle przymiotów takich nie posiadają lub przynajmniej nie posiadają ich w takim stopniu jak Holendrzy. Można zaryzykować tezę, że Huizinga popada w swych wyjaśnieniach w dosyć wąskie myślenie o charakterze nacjonalistycznym. Inną wątpliwość budzi z kolei sam

⁸⁷ Na ten temat por. K. Moraczewski, *Cultural Theory and History. Theoretical Issues*, Poznań 2014, s. 21-35.

⁸⁸ J. Huizinga, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, przeł. P. Oczko, Kraków 2008, s. 122.

fakt pominięcia przez historyka czynników innych niż kulturowe oraz usunięcie z refleksji hierarchicznej struktury społecznej Holendrów. To z kolei prowadzi do homogenizacji kultury, która w rzeczy samej była heterogeniczna. Owe opisywane przez niego przymioty posiadają według niego wszyscy obywatele Zjednoczonych Prowincji Niderlandów, niezależnie od swego usytuowania społecznego. Z drugiej jednak strony innym czynnikiem, który być może skierował Huizingę w kierunku tego rodzaju wyjaśnienia, może być sam kształt sztuki holenderskiej, a konkretniej jeszcze jej narodowa tematyka i ów realizm w sposobie jej ujmowania. Do tych problemów jeszcze powrócimy.

Arnold Hauser w swej „Społecznej historii sztuki” daje wyjaśnienie nie tylko odmienne od powyższego, ale także bardziej złożone. Przede wszystkim jako badacz odwołuje się on w całej swej pracy do Marksowskich rozważań dotyczących wyjaśniania zjawisk społecznych. Chodzi tu przede wszystkim o materializm historyczny i hierarchię uwarunkowań w procedurze wyjaśniania funkcjonalnego. Dla Hausera czynnikiem kształtującym świadomość oraz praktykę społeczną jest po pierwsze ekonomia. Nie jest jednakże tak, że badacz ten pomija zupełnie czynniki inne niż materialne. Nie uprawia on z pewnością uproszczonego ekonomizmu. Jest raczej tak, że czynniki kulturowe w jego hierarchicznej strukturze wyjaśniania znajdują się zawsze poniżej ekonomicznych. Taka też metodologia stoi u podstaw wyjaśniania analizowanych przez Hausera zjawisk artystycznych.

Wróćmy do problemu postawionego wcześniej. Co według Hausera zadecydowało o tym, że w Holandii 17. wieku powstawało tyle obrazów? Co wywołało to ogromne zapotrzebowanie? Jak pisze Hauser:

W XVII wieku wielu ludzi doszło w Holandii do posiadania pieniędzy, które przy nadmiarze kapitału nie zawsze można było korzystnie ulokować, a których często nie było tak wiele, aby poczynić znaczniejsze inwestycje. Zakup przedmiotów służących do urządzania i dekoracji mieszkania, zwłaszcza obrazów, stał się ulubioną formą lokaty pieniędzy, w której mogli uczestniczyć ludzie stosunkowo skromnie sytuowani. Kupowali oni obrazy przede wszystkim dlatego, że często nie było nic innego do kupienia, poza tym dlatego, że kupowali je inni, i to nawet ludzie zamożniejsi, gdyż dobrze wyglądały w mieszkaniu i stwarzały wrażenie szacowności. Wreszcie dlatego, że można było je znów odsprzedać. Dopiero ostatnią przyczyną kupna było na pewno zaspokojenie swego zamięłowania do piękna.”⁸⁹

Hauser wskazuje przede wszystkim na utowarowienie sztuki, które umożliwia zaistnienie nowych form społecznego jej użycia. Zjawisko to Hauser opisuje przede

⁸⁹ A. Hauser, dz. cyt., s. 376.

wszystkim w kategoriach ekonomicznych i społecznych. Sytuacją wyjściową jest niewątpliwie dla badacza przede wszystkim kształt porządku materialnego, który zdeterminowany jest funkcjonowaniem handlowego kapitalizmu holenderskiego. Okoliczności te doprowadzają w efekcie do powstania wyżej opisanej sytuacji nadmiaru kapitału i obecności takich, a nie innych możliwości jego lokowania. Zdaniem Hausera fakt, iż zakup elementów wystroju wnętrz, przede wszystkim obrazów, stał się „ulubioną formą lokaty pieniędzy”, wynika niejako z konieczności zaistniałej sytuacji społeczno-ekonomicznej. Można by rzec, że jest to najbardziej racjonalne dla tej sytuacji zachowanie o charakterze ekonomicznym. Lecz nie tylko, bowiem kolejną przyczyną nabywania jest chęć zdobycia statusu społecznego poprzez wytworzenie wrażenia „szacowności” w przestrzeni domowej. Tu mamy z kolei do czynienia z użyciem sztuki jako znaku dystynkcji społecznej, by posłużyć się terminem wprowadzonym wiele lat później przez Pierre’a Bourdieu. Kolejnym powodem zakupu obrazów jest to, że skoro sztuka może być towarem, to może być również obiektem będącym w ciągłej cyrkulacji w ramach rynku sztuki. Nabywając obraz właściciel mógł go potem odsprzedać, częstokroć nawet z dużym zyskiem. Wreszcie, zgodnie z przyjętą przez badacza metodologią w zakresie hierarchii uwarunkowań, na samym końcu pojawiają się dopiero czynniki dotyczące „zaspokojenia zamięłowania do piękna”, a więc przyczyny czysto estetyczne i zarazem pozaekonomiczne. Nie są one określone wprost przez Hausera jako „kulturowe”, możemy jednak je tak właśnie zaklasyfikować. Zwróćmy uwagę, że są to uwarunkowania ujmowane przez Huizingę jako nie tyle nawet prymarne, co właściwie jedyne.

Podsumowując, dla Hausera kluczowym problemem jest to, że dostrzega on znaczący i bezprecedensowy wpływ logiki kapitalizmu na sferę społecznego funkcjonowania sztuki. Dlatego też szczególnie podkreśla on funkcjonowanie sztuki jako towaru i, co za tym idzie, również jako narzędzia dystynkcji społecznej. Hauser jednak nie porusza w swym dziele bardzo istotnego problemu, a mianowicie pytania o to, jak właściwie możliwa była opisywana przez niego komercjalizacja sztuki. Nie omawia też tego zagadnienia w odniesieniu do włoskich początków handlu sztuką, a także rozwiniętego rynku sztuki w Niderlandach przed wiekiem 17. Wydaje się, że tutaj Hauser podąża za uproszczonym jednak Marksowskim materializmem historycznym, zakłada bowiem, że zewnętrzne względem kultury artystycznej przemiany w strukturze ekonomicznej determinują ją niejako mechanicznie i bezpośrednio. Należy zadać następujące pytanie: czy aby sztuka mogła stać się towarem, nie muszą zostać uprzednio spełnione określone warunki w sferze kultury symbolicznej?

3. Problem kulturowych warunków możliwości komercjalizacji sztuki: humanizm, nadejście ery obrazu prywatnego i przemiany w statusie obrazu

Problem w postaci pytania zarysowanego powyżej należy do zagadnień niezwykle złożonych. Dostrzeżenie tej złożoności umożliwiają jednak dopiero wnioski wyciągnięte z późniejszych od „Społecznej historii sztuki” badań, przede wszystkim z dziedziny antropologii obrazu zaproponowanej i rozwijanej m.in. przez Hansa Beltinga. Kluczowe są tutaj dwa teksty Beltinga, którymi zajmuję się poniżej.

Wydany w roku 1990 „Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki” stanowi nie tylko konkretne studium nad kategorią (statusem) obrazu.⁹⁰ Jest w niej również pośrednio zawarta cała propozycja przemyślenia tradycyjnie zorientowanej historii sztuki jako dyscypliny naukowej. Belting już w roku 1983 opublikował pracę polemiczną względem tradycyjnie uprawianej historii sztuki. Chodzi tu oczywiście o książkę *The End of The History of Art?*.⁹¹ „Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki” jest dziełem, które poprzez konkretne studium pokazuje możliwość innego spojrzenia na dzieje sztuki, tj. poprzez antropologicznie zorientowaną refleksję nad kategorią obrazu. Także sam podtytuł książki – „historia obrazu przed epoką sztuki” – wyraźnie wskazuje na cele poznawcze autora.

Książka Victora Stoichity „Ustanowienie obrazu” w sensie chronologicznym zaczyna się w tym punkcie, gdzie praca Beltinga się kończy, a więc u progu nowoczesności. Ten zaś właśnie moment dziejowy jest z kolei przedmiotem rozważań całej pracy Stoichity. Hiszpański badacz tytułowe „ustanowienie obrazu” sytuuje właśnie w tym okresie historii europejskiej i opisuje je w kategoriach dekontekstualizacji i ponownej kontekstualizacji kategorii obrazu. Odwołując się do prac Beltinga oraz Stoichity spróbujmy obecnie przywołać i omówić te problemy z zakresu antropologii obrazu, które pozostają najważniejsze dla rozważań o wyżej wskazanym problemie komercjalizacji sztuki.

Podstawowe rozróżnienie, jakie wprowadza Belting, to podział dziejów sztuki na dwie epoki: epokę obrazu i epokę sztuki. Zasadniczym kryterium tego podziału jest problem statusu obrazu oraz to jak funkcjonuje on w społecznych praktykach jego użycia. Oto bowiem od antyku aż po wczesną nowożytność (wiek kryzysu obrazu wg Beltinga) kategoria obrazu jest nierozzerwalnie związana z całym szeregiem religijnych praktyk społecznych, a więc status obrazu jest ściśle związany z pojęciem kultu oraz „aury sakralnej”. Spoglądając na

⁹⁰ H. Belting, *Obraz i kult*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.

⁹¹ H. Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago 1987.

sprawę jeszcze inaczej, według Beltinga nie mamy tu do czynienia z funkcjonowaniem „sztuki”, w takim sensie w jakim je znamy współcześnie. Jak pisze niemiecki historyk sztuki:

«Sztuka», jak pragnie ją rozumieć autor, zakłada kryzys dawnego obrazu oraz nadanie mu w renesansie nowej wartości jako dzieła tejże sztuki. Związane jest to z wyobrażeniem autonomicznego twórcy i z dyskusją nad artystycznym charakterem wytworów jego fantazji. Podczas gdy obrazy dawnego typu niszczone były przez ikonoklastów, teraz powstają obrazy nowego rodzaju, przeznaczone do kolekcjonowania. Można teraz mówić o pewnej e p o c e s z t u k i, trwającej do dzisiaj.”⁹²

Oczywiście wyżej wspomniany podział nie jest absolutny. Jeśli uznajemy, że wiek 19. jest momentem wieńczącym proces desakralizacji obrazu, to mamy na myśli nie całkowity zanik sakralnego statusu obrazu lecz jego marginalizację. O statusie sakralnym obrazów z pewnością możemy mówić w odniesieniu do tych wszystkich krajów, w których dominującą formą religijności był i jest katolicyzm. Za przykład może tu posłużyć Hodegetria częstochowska. Nie ulega wątpliwości, że jest to obraz otoczony szczególnym kultem, z którym związany jest szereg praktyk o charakterze religijnym. Warto też od razu zwrócić uwagę, że jest to co prawda przykład najbardziej jaskrawy, nie jest jak wiadomo jednak jedyny. Trudno wszakże byłoby znaleźć podobne przykłady w odniesieniu do krajów tradycyjnie protestanckich.

Niemniej Belting przekonująco dowodzi, że poczynając od epoki renesansu mamy do czynienia z niezwykle istotnym dla dziejów sztuki procesem desakralizacji obrazu. Jakie są najważniejsze przyczyny tego procesu? Badacz poszukuje odpowiedzi przede wszystkim w przemianach odbywających się w sferze relacji między praktykami religijnymi a społeczeństwem. Kluczowe są dla niego następujące zjawiska: a) kryzys w Kościele Katolickim i nadejście reformacji, a w następstwie protestantyzmu b) spory teologiczne wokół kategorii obrazu i praktyki ikonoklastyczne, będące ich efektem oraz c) wzrastająca od późnego średniowiecza rola obrazu prywatnego. Spróbujmy zrekonstruować za Beltingiem przebieg wspomnianego wyżej procesu bardziej szczegółowo, nie roszcząc sobie jednakże pretensji do wyczerpania tego olbrzymiego tematu.

To, co bezpośrednio poprzedza początki kryzysu obrazu to według Beltinga pojawienie się fenomenu „dialogu z obrazem” w ramach ery obrazu prywatnego, zaczynającej się w późnym średniowieczu na długo przed reformacją i ikonoklazmem.⁹³ Mowa tu o procesie prywatyzacji religii, któremu towarzyszyła jednocześnie prywatyzacja obrazu. Aby

⁹² H. Belting, *Obraz i...*, s. 5-6.

⁹³ Tamże s. 468.

odpowiednio zrozumieć funkcję i znaczenie obrazu prywatnego, trzeba oczywiście najpierw wyjaśnić specyfikę obrazu publicznego, wobec którego w pewnej kontrze dochodzi do ustanowienia się obrazu prywatnego.⁹⁴ Zasadniczym zagadnieniem jest tutaj problem własności, który można wyłożyć w pozornie bardzo prostym pytaniu: do kogo należy obraz? W przypadku obrazu publicznego z jednej strony należy on (w sensie materialnym) do władz kościelnych, a pośrednio do konkretnego miejsca (zwykle kościoła), w którym się znajduje. Z drugiej jednak strony obraz publiczny zarazem należy (w sensie symbolicznym) do społeczności wiernych, do których z założenia ma przemawiać.

Obraz prywatny z kolei, należy materialnie oczywiście do konkretnej jednostki – osoby prywatnej. Co jednak istotne:

osoby prywatne nie poszukiwały początkowo obrazów wyglądających inaczej niż publiczne obrazy kultowe, lecz jedynie takich, które należałyby wyłącznie do nich.⁹⁵

Obraz prywatny wyłania się więc jako odpowiedź na społeczne zapotrzebowanie osób prywatnych, które powiązane jest ściśle z procesem wyłaniania się intymnego i prywatnego właśnie uczestnictwa w religii. Chodzi tu przede wszystkim o mistykę oraz przeobrażenia w sferze praktyki modlitwnej.⁹⁶ Obraz prywatny należy też w tym sensie do jednostki na gruncie symbolicznym, ponieważ stanowi oczekiwany przez widza – właściciela, „malowany akt mowy”, skierowany właśnie do niego. Podstawowym oczekiwaniem osób prywatnych względem obrazów było właśnie oczekiwanie tego, „że obraz przemówi do nich osobiście”.

Omówione powyżej przeobrażenia statusu obrazu umożliwiły zarazem komercjalizację sztuki. Utowarowienie malarstwa na taką skalę, z jaką mieliśmy do czynienia w siedemnastowiecznych Niderlandach było zjawiskiem nowoczesnym. Świadczy o tym fakt rozciągania przekonań o charakterze racjonalno-ekonomicznym na sferę dóbr symbolicznych. W Niderlandach (zwłaszcza w prowincjach północnych) komercjalizacja sztuki na taką skalę była zjawiskiem bezprecedensowym. W kolejnych wiekach jednak utowarowienie sztuki stało się zjawiskiem o charakterze globalnym.

⁹⁴ Ustanowienie nowej formuły obrazu opisuje i analizuje wnikliwie hiszpański historyk sztuki, Victor Stoichita w pracy V. Stoichita, *Ustanowienie obrazu*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.

Książka Stoichity zaczyna się w tym punkcie chronologicznym, w którym kończy się książka Beltinga. Hiszpański badacz tytułowe „ustanowienie obrazu” sytuuje właśnie w tym okresie historii europejskiej i opisuje je w kategoriach dekontekstualizacji i ponownej kontekstualizacji kategorii obrazu.

⁹⁵ Tamże, s. 469.

⁹⁶ Tamże, s. 470. Oczywiście wyczerpujące omówienie tej problematyki znacznie wykracza poza zakres niniejszej rozprawy. Moim celem jest w przypadku tego zagadnienia jedynie opis i przytoczenie podstawowych ustaleń przytoczanych także przez Beltinga.

4. Problem realizmu w malarstwie niderlandzkim i odmienne sposoby jego interpretacji

Od zagadnień powiązanych z przemianami statusu obrazu, chciałbym przejść do problemów wiążących się z innym jeszcze problemem, który jest równie istotnym elementem omawianej kultury artystycznej. Jednym z najczęstszych zagadnień estetycznych odnoszonych do malarstwa flamandzkiego i zwłaszcza holenderskiego jest kwestia stosowalności względem niego kategorii realizmu. Trzeba już na wstępie przyznać, że jest to kategoria niezwykle problematyczna. Po pierwsze dlatego, że często używana jest przez badaczy i krytyków sztuki bez uprzedniego wyłożenia określonego rozumienia terminów „realizm” i „realistyczny”. Nie zawsze też jest to jasne z kontekstu zdań, w którym terminy te się pojawiają. Tymczasem pojęcia te mogą być rozumiane rozmaicie, tj. odnosić się do różnej klasy zjawisk. Spróbujmy więc wstępnie sprobematyzować kategorię realizmu.

Realizm jako malarska kategoria estetyczna najczęściej w historii sztuki przeciwstawiany jest idealizmowi. Oznacza to, że przedstawienie realistyczne nie idealizuje ukazywanej rzeczywistości. W tym też sensie, na przykład portret realistyczny nie będzie idealizował przedstawianej postaci. Zauważmy także, że takie rozumienie realizmu posiada silne podłoże aksjologiczne, które jednakże w zależności od kontekstu historycznego i/lub społeczno-kulturowego może skądinąd posiadać inną postać. Chodzi bowiem o to, że w zależności od danej kultury artystycznej i jej społecznego zaplecza, możemy mieć do czynienia bądź z uznaniem przedstawienia idealistycznego za bardziej wartościowe niż przedstawienie realistyczne bądź na odwrót. Przykładem może być tutaj historyczna konwencja idealizującego portretu angielskiego, zapoczątkowanego przez malarza flamandzkiego Antona van Dycka, a kontynuowanego przez następujących po nim dworskich malarzy angielskich. Z kolei działalność portretowa Fransa Halsa może być tutaj rozumiana jako przeciwstawna koncepcji van Dycka. Jego portrety mieszczan odczytywane są zwykle właśnie jako portrety realistyczne.

Jest to rozumienie najczęstsze w odniesieniu zwłaszcza do sztuki dawnej, aż do 19. wieku. Jest to też ujęcie przedteoretyczne oraz silnie odwołujące się do potocznego rozumienia realizmu jako takiego przedstawienia, które odpowiada potocznemu doświadczeniu wizualności świata. W tym miejscu warto odwołać się do kluczowej pracy dotyczącej realizmu autorstwa Lindy Nochlin.⁹⁷ Tematem głównym badaczki jest realizm

⁹⁷ L. Nochlin, *Realizm*, przeł. W. Juszcak, T. Przystępski, Warszawa 1974.

pojmowany jako historyczna koncepcja estetyczna w sztuce 19. wieku. Autorka książki pierwszy rozdział poświęca jednak również ogólnemu problemowi relacji realizmu do rzeczywistości.

Nochlin rozpoczyna swoje rozważania od przytoczenia potocznego rozumienia realizmu, który miałby być „bezstylowy” lub być stylem „przeźroczystym”, odbijającym rzeczywistość wizualną niczym lustro.⁹⁸ Opinie te autorka poddaje gruntownej problematyzacji i krytyce. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment tekstu:

Opinia ta kryje grube uproszczenie: realizm nie był nigdy zwykłym zwierciadłem rzeczywistości bardziej niż jakikolwiek inny styl, a jego odniesienia – jako do stylu – do danych zjawiskowych są równie złożone i trudne do rozwikłania, jak analogiczne odniesienia do romantyzmu, manieryzmu czy baroku. W wypadku realizmu jednakże problem gmatwa się bardziej dlatego, że zarówno zwolennicy jak oponenty kierunku utrzymywali, iż nie czynił on nic poza odzwierciedleniem rzeczywistości potocznej. Źródłem takich przekonań była wiara w możliwość percepcji «czystej», nie uwarunkowanej miejscem ani czasem.⁹⁹

Następnie autorka wskazuje na następujące ograniczenia:

Bez względu na to jak rzetelna czy świeża może być w malarstwie wizja artysty, świat widzialny musi tak zostać w niej przetworzony, by się przystosował do płaskiej powierzchni płótna. Postrzeganie artysty jest więc w sposób konieczny uzależnione od fizycznych właściwości farby i oleju, tak samo od wiedzy i sprawności technicznej – nawet od wyboru faktury – w sprowadzaniu trójwymiarowej przestrzeni i kształtu do dwuwymiarowej płaszczyzny obrazu.¹⁰⁰

Sprawa kolejna w rozpatrywaniu realizmu w malarstwie dotyczy fundamentalnego i obecnego w całości dziejów sztuki przeciwstawienia „konwencja – obserwacja empiryczna”. Opozycję tę należy według Nochlin uznać za względną, nie zaś za niewzruszone kryterium.¹⁰¹ Zarazem autorka zwraca uwagę na zwiększoną rolę obserwacji w realistycznym malarstwie 19. wieku, jednocześnie pokazując, że i to malarstwo, jak każde inne, zależne było od konwencji.¹⁰²

⁹⁸ Tamże, s. 15.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Tamże, s. 15-16.

¹⁰¹ Tamże. S. 16-17.

¹⁰² Tamże, s. 17-22. Nochlin posługuje się w tym miejscu przykładem *Spotkania* Courbeta, zależnego z jednej strony kompozycyjnie od popularnej ryciny ludowej, z drugiej zaś oddającego niezwykle naturalistycznie i przekonująco charakter lokalnego, południowego światła a także rejestrację lokalnej flory. Przykładem drugim są malarskie analizy chmur Johna Constable”, które nie obciążone alegorycznością i nie służące jako romantyczne oddanie pewnego „stanu duszy” artysty stawiają Constable’a jako prekursora ruchu realistycznego.

Oczywiście nie sposób sprowadzić dziewiętnastowiecznego realizmu do zagadnienia zwiększonej roli obserwacji, dlatego też w dalszych partiach tekstu badaczka rozwija analizę, poszerzając rozważania o kolejne konteksty – społeczny, naukowy, polityczny. Oczywiście nie miejsce tu na referowanie treści całej niemal książki. To, co najistotniejsze dla niniejszych rozważań dotyczy swoistości realizmu dziewiętnastowiecznego, będącego spójnym projektem artystycznym, opatrzonym w manifesty programowe itd. Co więcej, projekt ten posiadał silne podłoże społeczno-polityczne. Malarstwo według realistów winno odrzucić akademickie tematy historyczne bądź mitologiczne i zwrócić się do współczesności. Dodajmy, że nie tak po prostu do współczesności jako takiej, ale do współczesności przefiltrowanej politycznie, a więc w sensie społecznym w stronę rzeczywistości przede wszystkim chłopsko–robotniczej. Tego rodzaju programowego zwrotu w dziejach sztuki do tej pory nie było, stąd też wcześniejsze postaci realizmu malarskiego można ewentualnie określić jako „przedprojektowe”.

Problem dziewiętnastowiecznego realizmu malarskiego jest dla niniejszych rozważań istotny ze względu na to, że ów wiek, z właściwymi sobie przekonaniem estetycznymi, zaciążył silnie na postrzeganiu sztuki niderlandzkiej, a szczególnie holenderskiej. Oto bowiem w wykładni komentatorów dziewiętnastowiecznych malarstwo holenderskie (i po części flamandzkie) miałyby właśnie stanowić doskonałe odzwierciedlenie rzeczywistości siedemnastowiecznej. Innymi słowy, obrazy te traktowano wówczas tak, jakby były „fotografiami z epoki”. W oczywisty sposób mieliśmy tu do czynienia z projektowaniem (wspomnianych wcześniej w cytacie) przekonań typowych dla dziewiętnastowiecznego realizmu w przeszłość. W holenderskim i flamandzkim malarstwie rodzajowym, portretowym, pejzażu oraz w martwych naturach chciano wówczas widzieć doskonałe odbicie rzeczywistości. Oczywiście z racji zwrotu ku „zwykłemu człowiekowi”, zwrócono wówczas szczególnie uwagę na malarstwo Pietera Bruegla, a także późniejszych jego kontynuatorów, o czym będzie jeszcze mowa.

Zgodnie z powyższymi rozważaniami, pytaniem właściwym odnośnie siedemnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego jest nie kwestia tego, czy była to sztuka konwencjonalna czy realistyczna, lecz pytanie o relację między obserwacją empiryczną a konwencją, a ściślej jeszcze – konsekwencjami przyjmowanych konwencji. Badania dwudziestowieczne skomplikowały znacznie obraz sztuki flamandzkiej i holenderskiej. Z jednej strony silnie dominowała jeszcze perspektywa dziewiętnastowieczna, choć była ona w niektórych przypadkach znacznie korygowana i problematyzowana. Z drugiej strony, ujawniła się począwszy od badań Erwina Panofsky’ego perspektywa ikonologiczna, różnie z

resztą realizowana. Obecnie chciałbym przytoczyć w porządku historycznym odmienne sposoby interpretowania sztuki niderlandzkiej, w powiązaniu z kategorią realizmu.¹⁰³

Jak więc to już zostało zasygnalizowane, wiek 19. przynosi przede wszystkim „zwierciadlane” odczytanie malarstwa niderlandzkiego. Kategoria niezmaconego *mimesis* stanowi tu bazę interpretacyjną. Jak powiada polski historyk sztuki, interpretatorzy tacy jak Reynolds, Goethe, Hegel czy Fromentin zgadzają się co do tego, że sztuka ta stanowi „portret własny Holendrów i ich kraju”.¹⁰⁴ Było to

przekonanie, wedle którego malarstwo holenderskie uchodzi za proste i bezpośrednie naśladowanie natury, świata ludzi i przedmiotów, codziennego życia.”¹⁰⁵

Z kolei Ziemia przytacza znamienity w tej mierze fragment *Dichtung und Wahrheit*, Goethego:

Gdy po zwiedzeniu Galerii Drezdeńskiej powróciłem do mego szewca, aby zjeść obiad, nie mogłem uwierzyć własnym oczom, gdyż zdało mi się, iż mam przed sobą obraz van Ostadego, tak doskonały, że mógłby tylko zawisnąć w galerii. Rozmieszczenie przedmiotów, światło i cienie, brunatny ton całości, wszystko, co można podziwiać w tamtych obrazach, ujrzałem tu właśnie, zaistniałe w rzeczywistości.¹⁰⁶

Oczywiście w ramach tego najogólniejszego przekonania istniały różniące się nieco od siebie stanowiska. Dla Hegla bowiem malarstwo holenderskie było również zwierciadłem, ale zwierciadłem nie potocznie postrzeganej rzeczywistości, lecz Hegłowskiego „ducha”:

Hegel podkreślał protestancki charakter tej sztuki, jako wyrazu zwycięstwa duchowej wolności, religijnej równowagi, bezpośredniości i konkretności w kontakcie ze światem, wewnętrznej pogody i spokoju, opartych na protestanckim poczuciu ładu świata i kosmosu. Widział w malarstwie holenderskim owoc «narodowego ducha», który wyzwolony spod jarzma hiszpańskiej niewoli i sztywności rytuału katolickiego – zbudował sobie świat pełen ładu, spokojnej pracy i pogodnego odpoczynku. Hegel wielbił więc w obrazach holenderskich mistrzów «niedzielę życia» – mając na myśli uwznioślenie, sublimację codzienności i zwyczajności.¹⁰⁷

¹⁰³ Zagadnienia te przytaczam w odniesieniu do książki A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Warszawa 2005. Dodaję tutaj jednak także komentarz własny. Autor pracy dokonuje sumarycznej rekonstrukcji bazowych założeń stojących u podstaw poszczególnych „kluczy interpretacyjnych” w odniesieniu do XVII-wiecznej sztuki niderlandzkiej. Robi to jednakże również w celu dojścia do własnego stanowiska najważniejszego dla poruszanych przez autora zagadnień iluzji oraz zwłaszcza gry z widzem w tej sztuce.

¹⁰⁴ Tamże, s. 17.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Tamże.

Kolejnym istotnym autorem przywoływanym przez Ziembę, jest pisarz z drugiej połowy 19. Wiek, Theophil Thoré-Bürger, który rozciągnął z kolei pojęcie „zwierciadła” na sferę społeczno-polityczną, jako „odbicia życia republikańskiego, wolności demokratycznych oraz wartości niepodległościowych”.¹⁰⁸

Szeroka popularyzacja idei malarstwa holenderskiego „jako zwierciadła życia i natury” stała się dziełem Hyppolite’a Taine’a, za sprawą jego *Philosophie de l’art* (1882). W dziele tym, Taine przejął dualistyczny schemat wypracowany przez Gustava Friedriecha Waagena w dziele *Handbuch der deutschen und niederlandischen Malschulen* (1862). Waagen po pierwsze nadał sztuce holenderskiej wysoką rangę artystyczną, ale co tutaj najistotniejsze, dokonał zarysu dychotomii realizm-idealizm w odniesieniu do swych teorii „etniczno-kulturowych”. Uznał bowiem, że

kultura ludzkości powstała w dwóch zasadniczych nurtach: greckim i germańskim, biegnących równolegle przez dzieje. Holendrzy - realiści przeciwstawieni zostali idealistom – Grekom.¹⁰⁹

Taine dychotomię tę przejął oraz włączył w zakres swoich teoretycznych rozważań nad kulturą jako sferą zależną od struktur klimatyczno-geograficznych.

Od powyższych autorów tezę o mimetyzmie sztuki holenderskiej przejmuje jej największy bodaj popularyzator w wieku 19. i w pierwszej połowie 20. wieku – Eugene Fromentin. Ów malarz i pisarz w swym słynnym dziele *Les Maitres d’autrefois* (1876) wyłożył własną interpretację omawianego malarstwa „małych mistrzów” holenderskich. Warto tu zwrócić uwagę, że Fromentin był gorącym rzecznikiem naturalizmu i zwłaszcza impresjonizmu w malarstwie dziewiętnastowiecznym. Dlatego też zwrócił szczególną uwagę na malarskość przedstawięń. Według Fromentina bowiem nie temat przedstawienia był najistotniejszy, lecz sposób jego malarskiego oddania.

Lata trzydzieste i czterdzieste 20. wieku przynoszą znaczny przełom w badaniach sztuki niderlandzkiej. Mowa tu przede wszystkim o pierwszych badaniach ikonologicznych Panofsky’ego i jego kontynuatorów.¹¹⁰ Jak pisze Ziemia:

¹⁰⁸ Tamże, s. 18.

¹⁰⁹ Tamże

¹¹⁰ Tamże, s. 18-9. Ziemia przywołuje w tym kontekście nazwiska takich badaczy jak Jan Białostocki, Konrad Renger, Hans-Joachim Raupp, Justus Müller Hofstede. Do wielu z nich nawiązę w rozdziale III niniejszej rozprawy.

Klucz mimetyzmu do odczytywania obrazów holenderskich zastąpiony został kluczem symbolicznym, który otwierać miał dostęp do warstwy znaczeń ukrytych pod szatą realistycznego przedstawienia świata. Tym nowym kluczem stały się różne dziedziny wizualno-literackie: dramat holenderski, popularna grafika łącząca obraz z tekstem, a przede wszystkim emblematyka.¹¹¹

Eddy de Jongh, czołowy przedstawiciel tego nurtu, ukuł na te przedstawienia określenie *schijnrealism* – „pozorny realizm”. W ramach tej perspektywy interpretacyjnej każdy z obrazów holenderskich stanowi w istocie swego rodzaju traktat moralny i wychowawczy, będący jednocześnie swoistym rebusem malarskim. Ziembra dokonuje tu wyliczenia przykładów interpretacyjnych w „kluczu symboliczno-alegorycznym” i warto je tu przytoczyć w całości:

Wizerunki kobiet przedających kądziel lub dziergających koronkę w komnacie poczęły jawić się jako alegorie cnót domowych; czytających list – jako ostrzeżenie przed miłosnymi przygodami, grożącymi cnotcie czystości; chorych kobiet odwiedzanych przez lekarza – jako symbole grzesznej *mal d'amour*. Odwiedziny oficera u damy miały ujawniać niedwuznaczne erotyczne treści, podobnie jak żołnierskie wartownie czy koncerty lub muzykowanie pań i panów w domowych zaciszach. Sceny targowe, kuchnie, spiżarnie przestrzegały przed występny mi nieumiarkowaniem w doczesnych przyjemnościach, pijaństwem, żarłocznością, folgowaniem wszelakim uczuciom, podobnie jak przedstawienia karczm, które w scenach bijatyk ganiły niepohamowanie, swarliwość i gwałtowność. Martwe natury rozebrano na symboliczne części: świece, klepsydry, czaszki, postrzępione księgi, więdnące kwiaty niosły przesłania wanitatywne, a bogate *pronkstilleven* i bankiety z homarami, dzbanami wina, luksusową zastawą zwracać miały uwagę na przemijalność doczesnego bogactwa i zmysłowych rozkoszy. Także pejzaże poddano dydaktyczno-moralistycznej wykładni. Łódź czy statek miotany wicherem na wzburzonym morzu oznaczać miał burzę życia ludzkiego, w której zbawienie osiągnąć można tylko dzięki stoickiej *Temperanti*, cnotcie powściągliwości i umiarkowania, oraz *Prudentii*, cnotcie roztropności. Przedstawienie powalonego drzewa oznaczać miało nicość kondycji ludzkiej wobec losu, a wodospady, rzeki i strumienie o wartkim nurcie – nieubłagane przemijanie życia ludzkiego. Kruchość żywota wyrażały wedle tej interpretacji także pejzaże zimowe z motywem łyżwiarzy i ludzi chodzących po lodzie. I tak dalej, i tak dalej...”¹¹²

Polski historyk sztuki zgadza się częściowo z przyjęciem tego rodzaju klucza interpretacyjnego, jednakże nie uważa go za jedyny właściwy, za jaki uznał go Eddy de Jongh. Ziembra wskazuje na pewną przesadę, jaka ujawniła się w tego rodzaju interpretacjach, gdzie badacze „chcieli odszyfrować ukryte znaczenia we wszystkim.”¹¹³ Doprowadziło to według niego do „interpretacyjnej zachłanności”, która odsunęła inne walory sztuki

¹¹¹ Tamże, s. 19.

¹¹² Tamże.

¹¹³ Tamże.

holenderskiej na dalszy plan lub nawet usunęła je z pola widzenia w ogóle, „wobec dyktatu wykładni moralizatorskiej”.¹¹⁴

Jak wskazuje badacz, sytuacja w drugiej połowie 20. wieku doprowadziła do ustanowienia sztucznej dychotomii: „realizm naoczności” przeciwstawiony został „symbolizmowi treści”.¹¹⁵ Perspektywą dominującą stała się jednak perspektywa ikonologiczna, z właściwą sobie moralistyczno-dydaktyczną wykładnią.

Swoistego powrotu do „realizmu naoczności” dokonała w 1983 roku Svetlana Alpers w książce *The Art of Describing*.¹¹⁶ Zasadnicza teza Alpers jest przeciwstawna rozważaniom De Jongha. Oto według autorki obrazy holenderskie nie są rebusami i nie skrywają ukrytych znaczeń. Znaczenia zamykają się według niej w samej płaszczyźnie obrazów, w której „to co widzimy, jest wszystkim co jest do zobaczenia i zrozumienia”.¹¹⁷ A więc w tej wykładni „pejzaże czy portrety pokazują – a nie oznaczają – ludzi i przyrodę. Martwe natury demonstrują – a nie komentują – przedmioty czy rośliny.”¹¹⁸ Opis ma być właśnie tą kategorią, która odróżnia malarstwo holenderskie od włoskiego „malarstwa uczonych humanistów” z jego złożoną symboliką i narracyjnością. Praca Alpers wywołała szeroki oddźwięk w humanistyce. Wytknięto autorce m. in. wybieranie przykładów do gotowej i wypracowanej tezy oraz ich nadinterpretację.¹¹⁹ Niemniej to, co dla nas istotne, to że dawna dychotomia, o której była mowa wcześniej, uległa paradoksalnie wzmocnieniu, na co wskazuje również Ziomba.¹²⁰

W tym miejscu warto również zwrócić uwagę np. na teksty Wiktora N. Łazariewa, historyka rosyjskiego, który nie negując kryteriów symbolicznych czy konwencjonalnych, wskazywał na realizm tego malarstwa w ramach przemian społeczno-ekonomicznych, w gruncie rzeczy nieobecnych w interpretacjach autorów takich, jak De Jongh. Do opinii Łazariewa powrócimy jednak jeszcze w następnym rozdziale.

Jaki jest więc dzisiaj status naukowej refleksji nad sztuką holenderską? Przede wszystkim warto zauważyć, że doszło do ponownego otwarcia tej kwestii i wydaje się, że obecnie obie perspektywy interpretacyjne znalazły swoje miejsce w naukach o sztuce.¹²¹ Na pewno nie może być dzisiaj już mowy ani o naiwnym, prostym mimetyzmie tego malarstwa w stylu dziewiętnastowieczno-potocznym, ani też o skrajnej „rebusowości” tej sztuki. Takie

¹¹⁴ Tamże, s. 20.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ S. Alpers, *The Art of Describing*, Chicago 1984.

¹¹⁷ Cyt. za A. Ziombą, *Iluzja a realizm...*, s. 21.

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ Tamże, s. 22.

¹²⁰ Tamże.

¹²¹ Tamże, s. 23.

prace z resztą już nie powstają. Jeśli jest mowa o realizmie, to o realizmie częściowym. Podobnie ma się rzecz z symbolizmem. Wiele też zależy od takiej, a nie innej kontekstualizacji sztuki holenderskiej, od tego, czy w ogóle pytamy o zaplecze społeczne, kwestie rynkowe itd.

Należy w tym miejscu zadać pytanie dotyczące źródeł tego rodzaju sporu o wykładnię tego właśnie malarstwa; dlaczego to akurat siedemnastowieczna sztuka niderlandzka stała się jego przedmiotem, nie zaś np. ówczesna sztuka hiszpańska czy angielska. Być może wynika to z tego, że mamy tu do czynienia właśnie z „laboratorium nowoczesności”, gdzie jednocześnie z jednej strony funkcjonują formy tradycyjne (mam tu na myśli przede wszystkim relację malarstwa z literaturą, zwłaszcza zaś z emblematyką), z drugiej zaś dochodzi do konstytuowania się zjawisk w sztuce europejskiej bezprecedensowych i nowych. Do problemów tych nawiążę jeszcze szeroko w rozdziale ostatnim.

5. Malarstwo rodzajowe i problem hierarchizacji gatunków malarskich

Kolejnym i zarazem ostatnim kontekstem istotnym dla głównego problemu badawczego niniejszej rozprawy, jest zagadnienie dotyczące genezy oraz hierarchizacji gatunkowej rodzajowego malarstwa niderlandzkiego.

Instytucjonalny i jednocześnie praktyczny podział malarstwa na kategorie i gatunki dokonał się w 17. Wieku, zaś za utworzeniem określonej hierarchii gatunków - a co za tym idzie również tematów malarskich - stoi założona w 1648 francuska Królewska Akademia Malarstwa i Rzeźby. Najwyżej wartościowanym gatunkiem jest według Akademii specyficznie rozumiane malarstwo historyczne, które obejmuje jednocześnie tematykę religijną, mitologiczną, alegoryczną oraz *stricte* historyczną. Na niższych szczeblach znajduje się zaś malarstwo rodzajowe, pejzaż oraz martwa natura. W sensie instytucjonalnym ów podział na gatunki i ich hierarchie utrzymał się w swych zasadniczych zrębach przynajmniej do końca 19. wieku. Należy jednak pamiętać, że mamy tu do czynienia z odgórnie ustaloną hierarchią, co niekoniecznie musiało determinować całość praktyki artystycznej. Po pierwsze, należy odnotować, że wpływy Akademii Francuskiej zataczały swe kręgi ze zmiennym natężeniem i z różnym stopniem wpływu na malarstwo poszczególnych krajów europejskich w okresie od 17. do 19. wieku. Po drugie, tworzenie się akademii na wzór Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby w poszczególnych krajach europejskich nie oznaczało od razu zdeterminowania przez owe akademie całości ich praktyki artystycznej. Malarstwo ściśle akademickie stanowiło jedynie jeden z poziomów twórczości artystycznej, współegzystujący

z innymi formami twórczości. Wyrażając rzecz inaczej, nie sposób sprowadzić np. dziewiętnastowiecznego malarstwa francuskiego wyłącznie do malarstwa akademickiego, istnieje bowiem w owym czasie malarstwo sytuujące się w opozycji do norm estetycznych ustalonych przez Akademię. Jednocześnie stereotypowa opozycja pomiędzy „malarstwem nowoczesnym”, a „malarstwem akademickim” przy bliższej analizie jest nie do utrzymania.¹²² Nie zmienia to jednak faktu, że kwestia funkcjonowania Akademii jest jednym z kluczowych zagadnień, koniecznych dla zrozumienia dziejów nowożytnej sztuki i ich wewnętrznej dynamiki, z kulminacją tych problemów w drugiej połowie 19. wieku.

Powróćmy jednak do wieku 17. Kiedy w jego drugiej połowie Akademia Francuska dokonuje owego formalnego podziału na gatunki i ustala ich hierarchię, jednocześnie nie tworzy świata tych form od zera. Zróznicowanie gatunkowo–tematyczne w malarstwie europejskim istnieje w praktyce artystycznej jeszcze przed założeniem samej Akademii. Akademia odnosi się więc w owym czasie do określonego stanu rzeczy, na podstawie którego, według własnych kryteriów estetycznych, tworzy ową hierarchię.¹²³

Jak to już zostało wcześniej wspomniane, na dole hierarchii gatunków malarskich wyznaczonych przez Akademię, znajdowało się szczególnie nas tu interesujące malarstwo rodzajowe i to właśnie genezie tego rodzaju malarstwa należy się teraz przyjrzeć.

Malarstwo rodzajowe w najogólniejszym sensie, obiera sobie za temat sceny z życia codziennego – obyczaje, obrzędy, pracę i odpoczynek, zabawę etc. Cechą wyróżniającą ten gatunek malarstwa jest anonimowość osób przedstawianych. Oczywiście istnieją formy pośrednie, hybrydyczne, łączące np. malarstwo portretowe lub pejzażowe z rodzajowym. Do tego wątku jeszcze nawiążemy. Tak rozumiane malarstwo rodzajowe znane było już w starożytności. Dla przykładu można tu wymienić przedstawienia z grobowców egipskich, freski i mozaiki odnalezione w Pompejach i Herkulanum, a także malarstwo wazowe Greków i Etrusków. Pliniusz Starszy w księdze XXXV swej „Historii naturalnej” wspomina greckiego malarza Peiraikosa jako tego, który był malarzem „rzeczy niskich, błahych” – z tego względu znany był jako *rhyparographos*¹²⁴. Twórczość Pliniusza była oczywiście znana i często przywoływana w czasach nowożytnych. Odwołania te miały na celu uzasadnienie i legitymizację uprawiania tego rodzaju malarstwa współcześnie. Znalezienie takiego precedensu w antyku, było dla pisarzy nowożytnych uważane za rozstrzygające w kontekście

¹²² Na temat zagadnień związanych ze sztuką akademicką por. M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977.

¹²³ Jej utworzenie ma olbrzymie konsekwencje dla późniejszych dziejów sztuki. Ustala się bowiem w ten sposób określony program kształcenia artystów, w raz z całym systemem myślenia o sztuce. Jednocześnie ukonstytuowuje się tu kanon sztuki (z antykiem na czele) będącej punktem odniesienia dla twórczości współczesnej.

¹²⁴ Pliniusz, *Historia naturalna: (wybór)*, przeł. T. Zawadzki, Wrocław-Kraków, 1961.

uznania bądź nie uznania tego rodzaju malarstwa we własnej epoce. Jednakże nie mieliśmy wówczas do czynienia z sytuacją odgórnego ustalania kryteriów dla malarstwa rodzajowego. Było raczej tak, że twórczość ta po prostu istniała i była czynnie uprawiana, lecz ze względu na jej kontrowersyjny charakter dążono do tego, aby jakoś z punktu widzenia kultury elitarnej ją uzasadnić. Niemniej nawet to, uzyskane poprzez rekurs do antyku uzasadnienie, nie zmieniło tego, że malarstwo rodzajowe pozostało na samym dole hierarchii gatunków malarskich. Szło tu bowiem raczej o to, żeby w ogóle jakkolwiek uzasadnić sensowność istnienia tego typu malarstwa.

Nowożytne europejskie malarstwo rodzajowe wywodzi się z prostej linii ze średniowiecznego malarstwa religijnego. Możemy tu jako przykład podać twórczość braci Limburg związanych z dworskim kręgiem burgundzkim. Zrazu jednak status elementów typowo rodzajowych nie jest autonomiczny. Podobnie jest z pejzażem i martwą naturą, które są zawsze elementem drugoplanowym, bowiem prym wiedzie tu typ przedstawień religijnych. Dopiero w wieku 17. mamy do czynienia z wyemancypowaniem się tych gatunków malarskich. Oczywiście nie oznacza to, że np. martwa natura nie była wyposażana w znaczenia alegoryczne (najważniejszym był tu motyw *vanitas*). To dopiero wiek 19. przynosi „czystą” martwą naturę, wyzbytą już zupełnie „literackości”.

Malarstwo rodzajowe obejmuje przedstawienia scen codzienności w ramach różnych grup społecznych - inne jest przecież środowisko społeczne Vermeera, a inne Jana Steena, by odnieść się do malarstwa holenderskiego 17. wieku. Zakres tematyczny, jak wspomniałem, rozciąga się od pracy, poprzez zabawę, po obrzędy, obyczaje etc. Słowem, chodzi tu o wszystko, co związane z życiem codziennym. W najogólniejszym więc sensie malarstwo rodzajowe funkcjonuje jako symboliczna transpozycja codzienności.

W ramach tak rozumianego malarstwa rodzajowego ukształtowało się malarstwo rodzajowe „dołów społecznych”, w których bohaterami przedstawień byli reprezentanci kultur nieelitarnych, w szczególności zaś chłopci. Chłopi z rzadka tylko pojawiali się w malarstwie europejskim przed narodzinami nowoczesności. Kiedy zaś pojawiali się, to tylko w ramach przedstawień religijnych, najczęściej w roli oprawców w przedstawieniach biczowania Chrystusa. W ramach tradycji niderlandzkiej, szczególnie zaś dla ewolucji tego typu malarstwa, duże znaczenie ma malarstwo iluminatorskie. W ramach przykładu możemy tu nawiązać do „Wielce Bogatych Godzinek Księcia Du Berry”, autorstwa wspomnianych przed chwilą braci Limburg. Dzieło braci, będące częścią prywatnego modlitewnika burgundzkiego księcia du Berry, przedstawia świat wyidealizowanego porządku feudalnego. Oprócz ilustracji do tekstów modlitewnika, znajduje się w nim również kalendarzowy cykl 12

miesiący, który organizuje strukturę narracyjną. Oprócz scen dworskich, mamy tu również sceny „z tymi, którzy żywią”, a więc z chłopami pracującymi na roli. Warto tu podkreślić, że wizja braci Limburg, będąc apologią porządku feudalnego, z realiami społecznymi Burgundii początków 15. wieku nie miała już wiele wspólnego. Świat ten ulegał już bowiem dezintegracji. Zarazem jednak malarstwo niderlandzkich iluminatorów znamionuje połączenie właściwego Niderlandom tego czasu drobiazgowego naturalizmu z typowo jeszcze gotyckimi formami dekoracyjności i wytworności dworskiej.

Wiek 16. w „malarstwie dołów społecznych” przynosi przełom, bowiem chłop staje się tu już często autonomicznym bohaterem malarstwa. Olbrzymie znaczenie ma tu twórczość Pietera Bruegla. Bruegel w licznych swych obrazach, takich jak „Wesele chłopskie” czy chłopski „Taniec”, przedstawiana rozmaitego rodzaju sceny z życia chłopów. Nie był wówczas Bruegel jedynym, który sięgał do tego rodzaju tematyki, jednak to właśnie jego twórczość wyznaczyła kierunek rozwoju „niskiego” malarstwa rodzajowego. Na temat artysty istnieje olbrzymia literatura i nie miejsce tu, by szczegółowo analizować jego twórczość. Uwagi dotyczące Bruegla będą zresztą jeszcze pojawiać się w ramach rekonstrukcji interpretacji malarstwa Adriaena Brouwera.

W wieku 17. malarstwo rodzajowe „dołów społecznych” rozwija się i w pełni już autonomizuje. Oprócz Flandrii i wyswobodzonych z władzy Habsburgów Zjednoczonych Prowincji Niderlandów, malarstwo tego rodzaju powstaje również w innych częściach Europy: we Francji (bracia Le Nain), we Włoszech (tzw. *Bamboccianti*, szkoła malarska założona przez emigrantów z Niderlandów) i w Hiszpanii (przede wszystkim twórczość Murrila). W żadnym jednak z tych krajów nie dochodzi do takiej proliferacji tego malarstwa. Jest to prawdziwy fenomen społeczny i artystyczny. Pojawia się w tym kontekście kluczowe pytanie o znaczenie i funkcje tego rodzaju malarstwa. Tej problematyce częściowo poświęcone będą rozdziały późniejsze, choć nie jest celem niniejszej pracy przedstawienie rozstrzygającej odpowiedzi na tak postawione pytanie. Zbliżyć się do tego problemu wychodząc od studium konkretnego przypadku: studium to odnosić się będzie do jednego z najważniejszych kontynuatorów tradycji brueglowskiej, a mianowicie do Adriaena Brouwera. Rekonstrukcji rozmaitych wykładni jego malarstwa będzie poświęcony następny rozdział.

Rozdział 3. Adriaen Brouwer w interpretacjach

1. Dlaczego Brouwer?

Podstawową kwestią, z jakiej należy się wytłumaczyć już na wstępie niniejszego rozdziału jest problem wyboru: dlaczego zdecydowałem się wybrać do analizy interpretacje akurat malarstwa Adriaena Brouwera? Dlaczego w kontekście rozważań nad związkami malarstwa rodzajowego i niderlandzkiej „laboratoryjnej” nowoczesności nie zdecydowałem się na wybór na przykład twórczości Pietera Bruegla, bądź dowolnego malarza siedemnastowiecznego? Spróbujmy odpowiedzieć na te pytania.

Po pierwsze więc rozważmy kwestię Bruegla. Choć był to twórca bardzo istotny dla rozwoju rodzajowego malarstwa „dołów społecznych”, a także dla ogólnego wiązania sztuki z problematyką społeczną, niewątpliwie pozostaje on wciąż artystą związanym genetycznie z tradycją średniowieczną – jest jej jednym z ostatnich wybitnych reprezentantów. Oczywiście Bruegel otwiera jednocześnie drzwi do nowoczesnego malarstwa rodzajowego – filozoficznie refleksyjna oraz zaangażowana społecznie zawartość jego dzieł czyni je w ten sposób nowoczesnymi. Choć pozostają one umocowane w światopoglądzie średniowiecznej tradycji ewangelicznej, to zarazem ją przekraczają.¹²⁵ W 17. wieku tradycja Bruegłowska trwa, lecz wchodzi ona jednocześnie w konteksty kapitalistycznej nowoczesności, właściwej dla siedemnastowiecznych Niderlandów. Jednym z takich innowacyjnych jej kontynuatorów jest właśnie Adriaen Brouwer, tworzący w strukturach kształtującego się porządku nowoczesnego, a więc w ramach kwitnącego, nowoczesnego rynku sztuki i ogólnych przemian społeczno-kulturowych, o których była mowa w rozdziałach poprzednich.

Dlaczego zaś nie padł wybór na innego artystę tego czasu? Przede wszystkim dlatego, że Brouwer jest twórcą innowacyjnym, który jako pierwszy zaproponował nowy sposób przedstawiania „scen niskich”, których bohaterami są ludzie z „dołów społecznych”. Artyści tacy jak Adriaen van Ostade czy David Teniers Młodszy są pod tym względem kontynuatorami właśnie Brouwera. O szczegółach tego twórczego przekształcenia niderlandzkiej tradycji malarstwa rodzajowego będzie jeszcze szerzej mowa później. Innym z powodów i zarazem dla mnie kluczowym, jest symptomatyczna rozbieżność charakteru różnorodnych interpretacji twórczości tego malarza. Poddając lekturze rozmaite wykładnie Brouwerowego malarstwa napotykać często na skrajnie odmienne rozumienie jego sensów,

¹²⁵ Na temat społecznej interpretacji sztuki Bruegla, zob. np. J. Francis, *Bruegel. Przeciwno władzy*, przeł. E. Radziwiłłowa, Warszawa 1976.

zwłaszcza w sferze moralnej i znaczenia społecznego. Interpretatorzy, przyjmując (co samo w sobie jest nieuchronne przy dokonywaniu interpretacji) szereg założeń wstępnych bądź przedrozumień w terminologii klasycznej hermeneutyki, dochodzą do bardzo odmiennych wniosków. Wchodzi tutaj w grę szereg czynników, po pierwsze jednak kwestia uwikłań interpretatorów w konteksty różnych aspektów nowoczesności. Celem tej części pracy jest próba odpowiedzi na pytanie o to, skąd ów stan rzeczy się bierze i jakie to ma implikacje dla rozumienia relacji sztuki i społeczeństwa epoki (wczesno)nowoczesnej. W ramach tak postawionego pytania logicznym jest, iż nie będzie tu chodziło o zaproponowanie autorskiej wykładni twórczości malarskiej Brouwera, lecz o krytyczny namysł nad całą istniejącą tradycją interpretacyjną jej dotyczącą.

Niniejsza część pracy składała się będzie z dwóch strukturalnie ze sobą powiązanych rozdziałów. W pierwszym chodzić będzie o uporządkowanie oraz dokonanie rekonstrukcji istniejącego materiału interpretacyjnego. W rozdziale drugim zaś o krytyczną refleksję nad zagadnieniami, które wyłonią się z rozdziału poprzedniego.

2. Kryteria rekonstrukcji

Celem niniejszego rozdziału jest więc kompleksowa rekonstrukcja zaproponowanych dotąd interpretacji malarstwa Adriaena Brouwera. Rekonstrukcja, nie zaś propozycja własnej wykładni. Zaproponowanie własnej interpretacji tej twórczości oznaczałoby zmianę charakteru całej rozprawy. Przypomnijmy, że chodzi wszakże o to, że celem jest tutaj odkrycie przesłanek stojących za istniejącymi już wykładniami. Inaczej mówiąc, chodzi o próbę ukazania uwikłania interpretatorów i interpretacji w złożony kompleks założeń interpretacyjnych, który jest z kolei zależny od rozmaitych oblicz nowoczesności. Tym samym przedstawione w tekście analizy są w równej mierze analizami tego właśnie kontekstu. Problem ten szerzej wyłożony zostanie w ostatnim rozdziale pracy, w którym wprowadzone zostaną teoretyczne problemy interpretacji oraz zagadnienia Derridowskiej filozofii obrazu. Obecnie kluczowe jest rzetelne i w miarę możliwości pełne zrekonstruowanie całego spektrum interpretacyjnego omawianego malarstwa.

Malarstwo Adriaena Brouwera doczekało się licznych wykładni. W toku swoich badań starałem się wnikliwie przyjrzeć w zasadzie wszystkiemu, co napisano na jego temat. Ilość materiału nie jest mała, choć oczywiście nie może równać się literaturze dotyczącej np. Rembrandta czy Rubensa, by wymienić tylko tych dwóch wybitnych malarzy z kręgu kulturowego Brouwera. Oczywiście, wyjaśnienie tego stanu rzeczy stanowi osobny problem,

sam w sobie wart namysłu krytycznego.¹²⁶ Podstawową kwestią jest tutaj przyjęcie właściwej strategii uporządkowania oraz rekonstrukcji istniejącego materiału. Wydaje się, że najlepszym sposobem będzie przyjęcie dwóch kryteriów uporządkowania. Po pierwsze więc, ze względu na historyczny charakter dyskursu dotyczącego omawianego malarstwa, warto oddzielić interpretacje pochodzące sprzed narodzin dyscyplinarnej historii sztuki w 19. wieku od interpretacji zaproponowanych już po tym przełomie, w ramach ukształtowanej dyscypliny akademickiej. Chodzi o to, że interpretacje z 17. i 18. wieku mają zwykle charakter objętościowy mniejszy i funkcjonują raczej jako przygodne komentarze, a nie stanowią całościowych wykładni. Oczywiście wszystko to nie oznacza, że są to teksty mało istotne. Jest wręcz przeciwnie, bowiem są to teksty historycznie i kulturowo bliższe okresowi działalności malarza i w tym sensie stanowią bardzo istotne źródła historyczne. Co więcej, komentarze te stanowią bazę, do której odwołują się późniejsi badacze reprezentujący zinstytucjonalizowaną już historię sztuki.

Jeżeli chodzi o drugi zbiór interpretacji, to mamy tu do czynienia z o wiele bardziej obszernym materiałem, co wynika rzecz jasna z rozwoju historii sztuki jako dyscypliny. Najwięcej tekstów przypada oczywiście na 20. i 21. wiek. Występuje tu również duże zróżnicowanie co do charakteru tekstów. Mamy tutaj teksty monograficzne, artykuły oraz fragmenty pochodzące z opracowań różnego rodzaju zagadnień – historii sztuki powszechnej, historii malarstwa, historii sztuki flamandzkiej i holenderskiej etc. Mamy tu też wreszcie komentarze o charakterze przygodnym, mieszczące się w tekstach autorów piszących o innych artystach.

Mamy więc dwa zbiory tekstów. Nie zapominajmy jednak, że wszystkie one stanowią ostatecznie pewną ciągłość historyczną, zaś rozdzielenie, jakie zaproponowałem, ma przede wszystkim charakter porządkujący. Zdecydowałem się również przyjąć chronologiczny porządek rekonstrukcji, jako najbardziej tradycyjny sposób porządkowania materiału. Najmniejszą zaś jednostką będzie tutaj dekada, zwłaszcza w odniesieniu do 20. i 21. wieku. Rozdział ten w dużej mierze składał będzie się z obszernych cytatów. Chcąc uzyskać odpowiedni wgląd w tradycje interpretacyjne, wyrosłe wokół malarstwa Brouwera, stwierdziłem, iż opatrzone komentarzem cytowanie *in crudo* będzie wyjściem najlepszym. Celem jest tu bowiem wprowadzenie Czytelnika w bogactwo znaczeniowe owej tradycji. Ważne jest również, by Czytelnik mógł śledzić, jakim językiem pisane były rozmaite

¹²⁶ Na problem względnej nieobecności bądź zupełnegonegowania istnienia Adriaena Brouwera w różnych książkach z zakresu historii sztuki, zwrócił na gruncie polskim m. in. Waldemar Łysiak w swej kontrowersyjnej książce *Malarstwo Białego Człowieka. T.5*, Chicago-Warszawa 1999, s. 33-34.

wykładnie tego malarstwa, a także do jakich pojęć i określeń się odwoływano. Nie chodzi tutaj o jakieś przesadne przywiązanie do detalu, a raczej o pewną intelektualną uczciwość względem autorów interpretacji, także dla unaocznienia wartości ich tekstów. Przy takim sposobie prezentacji poszczególnych wykładni Czytelnik może również nie zgodzić się z moim sposobem ich komentowania i rekonstruowania - ma bowiem wówczas przed oczyma pewne całości interpretacyjne.

3. Adriaen Brouwer: *oeuvre* i podstawowe informacje biograficzne

Nim przejdziemy jednak do rekonstrukcji rzeczonych interpretacji, należy – dla porządku wywodu - przedstawić bazowe fakty dotyczące życia i twórczości omawianego artysty.¹²⁷

Adriaen Brouwer urodził się między rokiem 1603 a 1605, najprawdopodobniej w miejscowości Oudenaarde, znajdującej się wówczas we flandryjskiej części Niderlandów, dziś zaś na południu Belgii. Po roku 1613 cała rodzina przeniosła się na północ do miejscowości Gouda – najczęstszej destynacji dla emigrantów uchodzących z okupowanych przez Habsburgów Niderlandów Południowych. Następnie źródła odnotowują krótki pobyt Brouwera w Amsterdamie w 1626 roku, gdzie kontaktował się on z handlarzami sztuki - Barendem van Somerenem i Adriaenem van Nieulandtem. Po roku 1626 posiadamy wiele dokumentów świadczących o dłuższym pobycie artysty w mieście Harleem. W tymże roku został Brouwer członkiem harleemskiej izby retoryki *De Wijngaertrancken*'. W 1627 roku Pieter Nootmans wspomina o Brouwerze jako o „malarzu z Harleemu”.¹²⁸ W Harleemie Brouwer cieszył się dobrą renomą artystyczną. W 1631 roku powrócił do Południowych Niderlandów, gdzie został aresztowany przez Hiszpanów – najprawdopodobniej jako szpieg holenderski. W roku 1633 osiadł w Antwerpii, gdzie nawiązał kontakt z Paulusem Pontiussem, rytownikiem z kręgu Rubensa, u którego również najprawdopodobniej zamieszkał. W tym czasie został też członkiem Gildii św. Łukasza – antwerpskiego cechu malarzy. Z tego okresu dowiadujemy się również o olbrzymim zadłużeniu malarza, które obiecał się on spłacić w

¹²⁷ Rekonstrukcję podstawowych informacji opieram na najnowszych ustaleniach badaczy Brouwera, por. katalog *Adriaen Brouwer. Master of Emotions: Between Rubens and Rembrandt*, ed. Katrien Lichtert, trans. I. Connerty, Amsterdam 2018, s. 37-49. Katalog ten zawiera m in rewizję dotyczącą ustalenia faktografii, wprowadzając istotne korekty do wiedzy obecnej w dotychczasowej literaturze przedmiotu.

¹²⁸ U wielu autorów, zwłaszcza dawniejszych, spotyka się często powtarzaną informację o kontaktach Brouwera z Franssem Halsem, jednakże nie ma potemu żadnych dowodów. Według tych opinii Brouwer miałby być uczniem Halsa. Do konkluzji tej autorzy doszli zapewne łącząc elementy stylistyczne obu malarzy oraz biorąc pod uwagę fakt, iż w tych latach Frans Hals należał do najbardziej poważanych malarzy z Harleemu. Z tych powodów owych kontaktów nie sposób oczywiście całkowicie wykluczyć

ratach miesięcznych ze sprzedaży obrazów. Adriaen Brouwer został pochowany (dokładna data śmierci nie jest znana) 1 stycznia 1638 roku w Antwerpii. Przyczyny śmierci nie są znane. Biografowie z epoki mówią bądź o epidemii dżumy, której ofiarą miał paść artysta, bądź o śmierci na skutek postępującej choroby alkoholowej, powiązanej z domniemanym hulaszczym trybem życia.

Na korpus dzieł Adriaena Brouwera składa się przynajmniej sześćdziesiąt obrazów, znajdujących się zarówno w publicznych muzeach, jak i w rękach prywatnych. Określenie konkretnej liczby obrazów jest niezwykle utrudnione. Po pierwsze dlatego, że Brouwer nie podpisywał (również nie datował) wszystkich swoich obrazów - jedynie około ¼ obrazów sygnowana jest monogramem 'AB' - po drugie z powodu niezliczonej liczby naśladowców manieri artysty. Wilhelm von Bode, pierwszy z dwudziestowiecznych badaczy Brouwera, określił liczbę jego malowideł na sto dwadzieścia. Gerard Knuttel, ważny badacz Brouwera, w swej pracy z 1962 roku, zawężył korpus dzieł do osiemdziesięciu obrazów. W ostatnich dekadach liczba ta została dalej zawężona. Konrad Renger, inny z badaczy Brouwera, podaje liczbę sześćdziesięciu pięciu obrazów.¹²⁹

W zasadzie wszystkie dzieła Brouwera to obrazy małoformatowe, które właściwe były dla mieszczańskiego kontekstu przestrzeni domowej, a także dla warunków ekonomicznych, w których funkcjonowali artyści niderlandzcy.¹³⁰ Artysta jako podobrazia używał najczęściej desek dębowych, rzadziej zaś płytek miedzianych.

W swych małoformatowych dziełach przedstawiał Brouwer przede wszystkim sceny rodzajowe, które można tu podzielić na kilka kategorii tematycznych ze względu na przedstawioną aktywność bohaterów. A więc mamy tu sceny palenia tytoniu, picia alkoholu, uprawiania hazardu (gra w kości i karty) oraz bójek. Częstoakroć aktywności te są łączone w obrębie jednego przedstawienia, innym razem jednak występują one osobno, najczęściej w kontekście przedstawień palaczy, gdzie ceremoniał palenia właśnie, wraz z poszczególnymi fazami, jest głównym tematem przedstawienia. Poza scenami zbiorowymi pozostawił po sobie Brouwer również kilka pejzaży, najprawdopodobniej namalowanych w ostatnich latach życia. Warto tu zwrócić uwagę, że owe pejzaże nie są „czystymi pejzażami”, bowiem zawsze zawierają przedstawienia postaci ludzkich. Powstało też kilka dzieł o charakterze hybrydowym, będących jednocześnie *quasi*-portretami (*tronies*) i scenami rodzajowymi. Do

¹²⁹ Problem omówiony jest w katalogu *Adriaen Brouwer. Master of Emotions: Between Rubens and Rembrandt*, ed. Katrien Lichert, trans. I. Connerty, Amsterdam 2018, s. 21.

¹³⁰ Na niewielki format obrazów Brouweru i innych tzw. „małych mistrzów”, miały wpływ również czynniki ekonomiczne. Chodziło o minimalizację kosztów produkcji obrazów. Minimalizacja ta była zaś dla wielu artystów koniecznością ze względu na problemy dotyczące utrzymania się na rynku sztuki.

zagadnień dotyczących różnych rysów twórczości Brouwera wypadnie jeszcze wielokrotnie powrócić. W tym miejscu chodzi jedynie o naszkicowanie podstawowych informacji dotyczących życia i twórczości niderlandzkiego mistrza, w celu zbudowania koniecznej podstawy faktograficznej dla dalszych rozważań.

4. Interpretacje formułowane w 17. i 18. wieku

Interpretacje siedemnastowieczne i wczesnoosiemnastowieczne, a więc w większości przynależące do macierzystego kontekstu historyczno-kulturowego twórczości Brouwera, mają charakter przede wszystkim biograficzny. Na materiał źródłowy składają się głównie pisma autorów niderlandzkich: Cornelisa de Bie (1662), Isaaca Bullarta (1682) oraz Arnolda Houbrakena (1718/21). Oprócz wymienionych autorów na temat Brouwera wypowiedzieli się również niemiecki teoretyk sztuki i malarz Joachim von Sandrart (1675) oraz trzech autorów francuskich: teoretyk sztuki i kronikarz André Félibien, oraz malarze i teoretycy Gerard de Lairesse (1707) oraz Roger de Piles (1715). Spróbujmy zatem zrekonstruować obraz artysty i jego twórczości, jaki wyłania się z pism wymienionych autorów.

Charakter biograficzny charakterystyczny jest szczególnie w przypadku autorów niderlandzkich, bowiem przynależą oni do tradycji piśmiennictwa artystyczno-biograficznego, rozpoczętego od „Żywotów najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów” (1550), słynnego dzieła Giorgio Vasariego.¹³¹ Pierwszym niderlandzkim odpowiednikiem Vasariego był Karel van Mander, którego *Het Schilderboeck* (Księga o malarstwie, 1604) jest najważniejszym zbiorem biografii stu siedemdziesięciu pięciu malarzy niderlandzkich i niemieckich 15. i 16. wieku.¹³²

Następcą van Mandera staje się w pierwszej kolejności Cornelis de Bie, pisząc *Het Gulden Cabinet der Edel Vry Schilderconst* (1662). Dzieło to obejmuje z kolei całą pierwszą połowę 17. wieku i jest monumentalnym, trzutomowym dziełem, opisującym twórczość i życie malarzy holenderskich tego czasu. Całość, zgodnie z konwencją epoki, posiada formę wersyfikowaną, właściwą dla poezji. Z tekstu de Bie, podobnie jak z pozostałych tekstów z epoki, dowiadujemy się o perypetiach życiowych Brouwera, często podawanych w formie anegdot. Dochodzi tu do utożsamienia życia artysty z tematyką jego obrazów. W zasadzie każdy z autorów stwierdza rzecz podobną: oto Brouwer, który malował sceny karczemne, bijatyki oraz pijatyki, sam miałby być częstym gościem tychże właśnie karczem. Jak pisał o

¹³¹ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy rzeźbiarzy i architektów*, Warszawa 1980.

¹³² I. Chilvers, *Oksfordzki leksykon sztuki*, Warszawa 2002, s. 412.

nim Cornelis de Bie, „takim, jakim był w swojej sztuce, takim był również w swym życiu”.¹³³ Z kolei Arnold Houbraken podaje anegdotę o tym, jak tryb życia miał wpędzić Brouwera w tarapaty finansowe. Oto za radą Barendra van Somerena miał Brouwer wyznaczyć bardzo wysoką cenę za obraz przedstawiający ludzi grających w karty w oberży. Mimo wysokiej ceny kolekcjoner miał zgodzić się na zapłatę stu guldenów. Po powrocie do mieszkania artysta miał rozrzucić na pościeli wszystkie monety i się w nich wytarzać, później zaś w przeciągu dziewięciu dni przepuścić wszystkie pieniądze, stwierdzając, że szczęśliwie „pozbył się tego ciężaru”.¹³⁴ Isaac Bullart podaje że, malarz miał wódczany oraz tytoniowy nałóg. U Cornelisa de Bie znajdujemy również informację o tym, jakoby Brouwer miał płacić w karczmie swymi szkicami bądź spłacać swe długi gotowymi malowidłami, co oczywiście miało wpędzać go znów w kłopoty finansowe.¹³⁵ Wszystko to zgodne jest z cytowanym wcześniej jego stwierdzeniem o tym, że „takim jakim był w swojej sztuce, takim również był w swym życiu.” Jednocześnie ten sam autor, dokonując charakterystyki malarstwa artysty, stwierdzał, że potrafił on zarazem „przedstawić szaleństwo tego świata pod płaszczykiem szyderstwa”.¹³⁶ Wzmiankowany jest tu więc po raz pierwszy moralny aspekt malarstwa Brouwera. Z kolei u Joachima von Sandrarta pojawia się w kontekście twórczości Brouwera odniesienie do Diogenesa i cynizmu. Odniesienie to miałyby wskazywać, iż miałby Brouwer być „malarskim Diogenesem”, komentującym świat za pomocą komizmu i farsy.¹³⁷

Na koniec warto zwrócić uwagę na to, że w zasadzie u wszystkich tych autorów znajdziemy uznanie dla wysokiej wartości artystycznej tego malarstwa. Houbraken mówi wprost o wirtuozerii technicznej, ale wszyscy komentatorzy z epoki dostrzegają biegłość techniczną Brouwera. Jednocześnie, zwracając uwagę na doskonałość tych malowideł, de Bie, Bullart oraz von Sandrart zgodnie podkreślają surową, emocjonalną prawdę przedstawień życia ludzi z „dołów społecznych”. Wydaje się, iż można tu mówić o docenieniu „naturalizmu” przedstawień. Istotne jest to, że na ten aspekt malarstwa artysty nie zwrócili uwagi jako pierwsi dopiero interpretatorzy dwudziestowieczni, lecz również autorzy z epoki. Do tych zagadnień wypadnie powrócić w ostatnim rozdziale pracy.

¹³³ Cyt. za De Clippel K., *Adriaen Brouwer, Portrait Painter: New Identifications and an Iconographic Novelty*, W: *Simiolus - Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 30, no. 3/4 (2003): 198-201, s. 212, [tłum. własne].

¹³⁴ Cyt. za W. N. Łazariew, *Dawni mistrzowie*, Warszawa 1984, s. 23.

¹³⁵ Cyt. za W. N. Łazariew, dz. cyt., s. 24.

¹³⁶ Cyt. za E. De Jongh, G. Luijten, *Mirror of Everyday Life: Genre Prints in the Netherlands, 1550-1700*, Amsterdam 1993, s. 313, [tłum. własne].

¹³⁷ *Adriaen Brouwer. Master of Emotions: Between Rubens and Rembrandt*, ed. Katrien Lichtert, trans. I. Connerty, Amsterdam 2018, s. 131.

Przenieśmy się tymczasem do Francji. Jak to było wspomniane na początku, na temat Brouwera wypowiedzieli się tutaj dwaj autorzy: André Félibien oraz Roger de Piles. W przypadku klasycysty Félibiena mamy do czynienia z bardzo niską oceną sztuki malarskiej Adriaena Brouwera: można nawet rzec, że z nieskrywaną pogardą. Oto bowiem francuski teoretyk dostrzega akt solidaryzowania się malarza z życiem, które malował. Dla zwolennika akademizmu i Poussina, jakim był Félibien, ten rodzaj malarstwa stanowił zaprzeczenie wszelkiej twórczości, a zarazem rodzaj przedstawianych przez Brouwera zachowań stanowił zaprzeczenie wykwintnych manier. Píše więc o Brouwerze Félibien z jawną niechęcią.¹³⁸ Pisarzowi wtóruje inny jeszcze autor francuski – Gerard de Lairesse. W jego pismach niejednokrotnie spotykamy się z negatywną oceną malarstwa zarówno flamandzkiego, jak i holenderskiego. Po pierwsze więc jest Lairesse niezachwianym wyznawcą hierarchii gatunków.¹³⁹ Stąd też tematyka malarstwa Brouwera (ale również Jordaensa, Bamboccia a nawet Rembrandta) nie mogła znaleźć u niego uznania. Jak pisze Lairesse:

Trudno znaleźć piękną salę bądź świetny apartament o jakiejś wartości, który by nie był przyozdobiony obrazami przedstawiającymi żebraków, domy publiczne, gospody, pałacy tytoniu, muzykantów, brudne dzieci na nocnikach i inne rzeczy bardziej jeszcze obrzydłe i gorsze. Któż mógłby podejmować swego przyjaciela bądź osobę mającą pozycję społeczną w apartamencie pogrążonym w takim nieładzie?¹⁴⁰

Inaczej podchodzi do sprawy Roger de Piles, zwolennik koloryzmu i poetyki rubensowskiej oraz malarstwa niderlandzkiego w ogólności. Dla de Pilesa malarstwo Brouwera ma swoje miejsce „w sztuce”, właśnie dlatego, że obejmuje gatunki malarskie deprecjonowane przez Akademię francuską. W swym dziele de Piles bardzo wysoko ocenia malarstwo Brouwera. Zwraca uwagę, że choć obejmuje ono tematykę „niską”, to jest wykonane tak mistrzowsko, iż „jest na wagę złota”.¹⁴¹ Francuski pisarz zwraca uwagę na bohaterów dzieł Brouwera, rozpoznając w nich chłopów – „lud własny” artysty.¹⁴²

¹³⁸ W. Łysiak, dz. cyt., s. 38-39.

¹³⁹ Na temat hierarchii gatunków malarskich por. rozdz. II niniejszej pracy.

¹⁴⁰ Cytat za *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce*, red. J. Białostocki, M. Poprzęcka, A. Ziemia, Gdańsk 2009, s. 610.

¹⁴¹ De Piles R. *Art of Painting and the Lives of the Painters* (1702)

https://books.google.pl/books?id=i9RPAQAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&ad=0#v=onepage&q=brouwer&f=false [dostęp 20.04.2022]

¹⁴² Tamże.

5. Interpretacje formułowane w 20. wieku

Wiek 18. i 19. w zasadzie milczą na temat Brouwera i jego malarstwa. Problem owego milczenia jest osobnym tematem, zasługującym na oddzielne opracowanie. Nie dotyczy to oczywiście jedynie Brouwera, trudno więc kusić się na jakąś pospieszną generalizację. Wydaje się raczej, że obecność bądź nieobecność danego artysty w dyskursie o sztuce należałoby rozpatrywać z osobna. Jest tak, ponieważ w grze jest tu zwykle wiele czynników. W przypadku wieku 18. w malarstwie zdecydowanie możemy mówić o spadku popularności obrazów rodzajowych. Nie oznacza to oczywiście zupełnej nieobecności tego typu sztuki. Obrazy rodzajowe wciąż funkcjonują na rynkach sztuki i wciąż wieszane są mieszkaniach, sklepach, piekarniach itp. Chodzi raczej o to, że w kontekście niderlandzkim nie jest to już gatunek twórczo rozwijany, nie jest już swoistym *novum*, nad którym można by debatować. W kręgach powiązanych ściśle ze światem sztuki zmienia się w tym czasie smak artystyczny, ściśle teraz niedopasowany do tego rodzaju malarstwa. Gdy mowa o świecie sztuki, należy też w tym miejscu zwrócić uwagę na wzrost znaczenia Francji. Francja to bowiem staje się ośrodkiem dominującym i wyznaczającym ideały kulturowe dla sztuki 18. wieku.

Wiek 19. jest przypadkiem innego rodzaju. Można w tym przypadku zapytać o to, dlaczego w kontekście rozwoju malarstwa realistycznego, nie odwoływali się do Brouwera tacy choćby realisci, jak Gustav Courbet i jego krąg. Tym bardziej, że nie jest też tak, iżby nie odwoływali się oni do tradycji niderlandzkich w ogóle, zwłaszcza do Pietera Bruegla. Wydaje się, że w grę wchodzi tu mogła tematyka obrazów Brouwera. Dla Courbeta, na przykład, kluczowym aspektem był problem pracy ludzkiej w kontekście sztuki społecznie zaangażowanej. Nie ma w jego koncepcji artystycznej miejsca dla owego „półświatka”, stanowiącego uniwersum malarskie Brouwera. Stąd też nie mógł Brouwer znaleźć większego oddźwięku akurat w malarstwie Courbeta. Podobnie jest z całym kręgiem krytyki artystycznej, powiązanej z *l'art social*. Jeśli już bowiem odwołują się krytycy do przykładów artystycznych ze sztuki dawniejszej, to są to właśnie obrazy Bruegla, głównie jego cykl przedstawień pór roku, lub późne obrazy Francisca Goyi, zwłaszcza zaś jego przedstawienia pracy ludzkiej.¹⁴³

¹⁴³ Na temat Goyi i jego powiązań z *l'art social*, zob. szerzej M. Poprzęcka, *Goya a sztuka społeczna W: Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*. Warszawa 1972, s. 279-285.

Do wyjątku należy tutaj postawa i twórczość Théophile'a Thoré-Bürger, francuskiego krytyka sztuki z pierwszej połowy 19 w. Thoré-Bürger pamiętany jest dziś przede wszystkim jako odkrywca Johannes Vermeera i Fransa Halsy. Autor ten jednak napisał relatywnie dużo na temat wielu malarzy flamandzkich i holenderskich, których był wielkim admiratorem. Wypowiedział się również na temat Brouwera, dokonując opisu jego „Palaczy”. Znamienne, iż Thoré-Bürger stawia wartość tego malarstwa na równi z twórczością Rembrandta i Leonarda da Vinci, „Palaczy” Brouwera uważa zaś nie tylko za jego arcydzieło, lecz również za jedno z największych dzieł „szkoły holenderskiej”.¹⁴⁴

Ostatecznie jednak przez wieki 18 i zwłaszcza 19., Brouwer zaliczony zostaje, mimo tekstów Thoré-Bürgera, do grona „małych mistrzów” holenderskich – grupy malarzy holenderskich znajdujących się artystycznie poniżej wielkich mistrzów, takich jak Rembrandt czy Rubens.

Po raz pierwszy w 20. wieku wzmianka o Brouwerze pojawia się w ośmiotomowej *A History of Painting* (1911), brytyjskiego historyka sztuki Haldana MacFalla. Tak pisze on o artyście:

Dziki kot, brytan, beztroski, swawolny, łotrzykowany żartowniś, zdolny do wszelkich psot diabelskich, mielący językiem bez wytchnienia, po szynkach sypiący krotochwilami, miał miłość wszystkich, którym ofiarował swą przyjaźń, choć notoryczne naciąganie finansowe przyjaciół mogłoby wyczerpać cierpliwość świętego, lecz dla pysznego humoru przebaczano temu wesołemu kamratowi wiele grzechów”.¹⁶⁵

Wydaje się, że dochodzi tu do oryginalnego zespolenia wiadomości biograficznych, podawanych przez autorów siedemnastowiecznych, z treściami obrazów Brouwera.

Kolejnym autorem, piszącym o Brouwerze i zarazem będącym jego pierwszym monografistą, był niemiecki historyk sztuki Wilhelm von Bode. W dziele *Adriaen Brouwer, Sein Leben and Seine Werke*¹⁴⁵, dokonał on po raz pierwszy ogólnej charakterystyki twórczości malarza i jego życia. Praca ta przyniosła przede wszystkim pozytywistyczne uporządkowanie materiału biograficznego i malarskiego. Rozważane są więc tutaj kwestie chronologii, datowań, przypisania konkretnych dzieł do twórczości – ogółem dokonuje Bode inwentaryzacji tego malarstwa. Jest to procedura będąca owocem pozytywistycznego etapu rozwoju dyscyplinarnej historii sztuki. Nie znajdujemy więc o Bodego wielu refleksji interpretacyjnych. Nie oznacza to oczywiście, że praca niemieckiego badacza nie miała

¹⁴⁴ Thore Burger, flemish paintings in the metropolitan

¹⁶⁵ Cyt. za W. Łysiak, dz. cyt., s. 42.

¹⁴⁵ Bode von W., *Adriaen Brouwer, Sein Leben und Seine Werke*, Berlin 1924.

wówczas dużego znaczenia. Jego zasługą jest fachowe uporządkowanie oraz wprowadzenie twórczości Brouwera w dyskurs wiedzy o sztuce. Bode dokonał również klasyfikacji gatunkowej omawianego malarstwa. Praca Bodego na dłuższy czas stała się podstawową literaturą przedmiotu dla badania twórczości Adriaena Brouwera.

Następnym ważnym tekstem, dotyczącym twórczości malarza, jest artykuł pt. *The development of Brouwer's composition*, autorstwa Leo van Puyvelde'a.¹⁴⁶ Artykuł belgijskiego historyka sztuki jest doniosły poznawczo przede wszystkim dlatego, iż choć skupia się przede wszystkim na zagadnieniach kompozycji u Brouwera, to przynosi jednak wstępną próbę określenia społecznej treści tego malarstwa, wraz z próbą odpowiedzi na artystyczny i etyczny stosunek malarza do ludzi, których przedstawiał. W opinii van Puyvelde'a Brouwer

w swych obrazach był nie tylko przenikliwym psychologiem lecz również filozofem, który rozumiał tragizm tych, którzy by zapomnieć o codziennych trudach oddawali się niebezpiecznym używkom.¹

W kolejnym zdaniu badacz ten zwraca uwagę na ciężki los ludu holenderskiego w 17. wieku:

W czasach Brouwera życie prostych Holendrów było ciężkie i bolesne. Po ciężkiej pracy na nieurodzajnych polach i na nabrzeżach szukali rozrywki. Pili, palili i śpiewali w obskurnych tawernach, gdzie spotykali się, by znaleźć to, czego dzisiejsi dekadenci szukają w spelunach i narkotykach: zapomnienia o swoim życiu i marzeń o nieskrępowanym duchu. Odurzali się złym alkoholem i szkodliwym tytoniem, obydwoma rzeczami nowymi, atrakcyjnymi w swej nowości. Władze interweniowały i zakazały używania niebezpiecznych trunków, a także mocnego tytoniu, który ogłupiał tych, którzy mu się oddawali. Zakazany owoc stał się tym bardziej atrakcyjny i ludzie zaczęli ściągać do tawern w zaułkach.¹⁴⁷

W latach czterdziestych na temat malarstwa Brouwera pisała także radziecka badaczka sztuki flamandzkiej, N.G Gerenszoon-Czegodajewa. Do jej opinii nawiązę jednak dopiero przy omawianiu interpretacji zaproponowanej przez Wiktora N. Łazariewa, gdyż w swym szeroko zakrojonym artykule odwołuje się on polemicznie wprost do tez z książki

¹⁴⁶ L. Van Puyvelde, *The Development of Brouwer's Composition W: The Burlington Magazine London*, vol. 77, no. 452 (Nov. 1940), s. 140.

¹⁴⁷ Tamże [tłum. własne] "In Brouwer's time life was hard and painful for the common Dutch folk. After strenuous work in the barren fields and on the quays they looked for amusement. They drank, smoked and sang in dingy taverns, where they met to find what to-day's decadents seek in dives and drugs: forgetfulness of their life and the dreams of an unfettered spirit. They drugged themselves with bad alcohol and bad tobacco, both new things, attractive in their novelty. The authorities intervened and banned the use of dangerous liquor and also of strong tobacco, which stupefied those who indulged in it. The forbidden fruit became all the more attractive and people flocked to the back-street taverns."

Gerenszoon-Czegodajewej. Uznałem więc, że będzie to moment merytorycznie bardziej właściwy na przywołanie fragmentów wypowiedzi zapowiedzianej autorki. Podobnie ma się rzecz z komentarzami Borisa Wippera (również badacza radzieckiego) z początku lat pięćdziesiątych.

W tym miejscu natomiast należy przytoczyć wykładnię twórczości Brouwera zaproponowaną przez innego radzieckiego historyka sztuki, Michaiła Ałpatowa w jego czterotomowej „Historii sztuki”, wydanej po raz pierwszy w 1948 roku.¹⁴⁸ Ałpatow, jak wielu badaczy, wskazuje na zależność sztuki malarza od twórczości Pietera Bruegla, stwierdzając zarazem, że „decydującym elementem w jego artystycznym wykształceniu były własne doświadczenia.”¹⁴⁹ Wskazuje też Ałpatow na zasadniczą różnicę między dwoma artystami:

Bruegel ukazywał w swych dziełach lud przebudzony, aktywny, gotów do powstania. Przeznaczeniem Brouwera stało się ukazywanie ludu po odniesionej porażce, w codzienności niepozornej, ponurej i z konieczności beczynnej, gdzie protest przejawia się jedynie narzekaniem.¹⁵⁰

Ponadto historyk dokonuje kolejnego porównania, tym razem z Honorem Daumierem:

(...) W tych powyginanych i rozczochranych postaciach odkrywał artysta coś nader charakterystycznego, niemal nieludzkiego. W podobny sposób Daumier znajdować będzie później przerażające i odrażające elementy w codziennym życiu.”¹⁵¹

W kolejnym zdaniu Ałpatow zwraca uwagę na inny jeszcze rys tej twórczości, dokonując jednego jeszcze porównania:

Ponadto brouwerowe obrazy wykrzywionych, roztańczonych postaci ujawniają siłę witalną niemal na skalę bachanaliów i bitew Rubensa.¹⁵²

Dla badacza główną formułą artystyczną Brouwera jest wszelako ironia:

Dzieła Brouwera odznaczają się nie tylko rzadką ostrością spojrzenia, lecz także subtelną ironią. Wystarczy gdy pokaże, jak jednemu z grających w karty wysoki kapelusz

¹⁴⁸ M. Ałpatow, *Historia sztuki, T.3*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1989.

¹⁴⁹ Tamże, s. 159.

¹⁵⁰ Tamże.

¹⁵¹ Tamże, s. 196.

¹⁵² Tamże.

przekrzywił się na głowie, a już wszystkie postaci uzyskują wygląd marionetkowy i przedmioty wymykają się spod ludzkiej władzy.¹⁵³

Nietrudno zauważyć w przytoczonych fragmentach charakterystyczny dla Alpatowa sposób łączenia faktów społecznych z artystycznymi. Zagadnienie owego łączenia będzie szerzej omówione w ostatnim rozdziale pracy.

W 1948 roku opublikowana została powieść Felixa Timmermansa, pt. *Adriaen Brouwer*.¹⁵⁴ Flamandzki pisarz, w oparciu o obrazy oraz informacje biograficzne o Brouwerze, dokonał beletryzacji jego życiorysu. W powieści malarz stanowi autorskie dopełnienie obrazu artysty, jaki znamy z tekstów Houbrakena. Do tego obrazu należy dodać również to, że Timmermansowski Brouwer jest silnie związany z życiem ludu flamandzkiego i holenderskiego.¹⁵⁵ Mamy tu do czynienia z odwołaniami do ludowości jako pochwałą prostego życia. Flamandzki pisarz sam bowiem był silnie przywiązany do wartości kultury ludowej, która stała się elementem jego programowego (neo)romantyzmu. Nie miejsce tutaj oczywiście na szczegółową analizę powieści i twórczości pisarza. Warto jednak ją odnotować, gdyż stanowi przykład innego niż naukowy komentarza na temat życia i twórczości Adriaena Brouwera. Powieść Timmermansa jest w oczywisty sposób związana z epoką, która ukształtowała pisarza. Ukazuje więc ona pewne konkretne wyobrażenie o artyście, które również wpisuje się w dzieje dyskursu opisującego malarstwo Brouwera.

Powojenne lata pięćdziesiąte przynoszą kolejne teksty na temat Brouwera. Pojawiają się one w ogólnych opracowaniach na temat sztuki niderlandzkiej. Pierwszym takim opracowaniem jest praca brytyjskiego historyka sztuki Horace'a Shippa pt. *Flemish Masters*, wydana w 1953 roku.¹⁵⁶ Jednocześnie, wskazując na genetyczne powiązanie tego malarstwa z twórczością Bruegla, Shipp zwraca uwagę na nowatorskość Brouwera w sposobie przedstawiania „klas niższych”. Píše bowiem Shipp, że artysta „wniósł do sztuki europejskiej coś niemal absolutnie nowego”.¹⁵⁷ Ponadto brytyjski pisarz wskazuje na to, że

był on wierny flamandzkiej tradycji w rozpoznaniu, że brzydota i deformacja fizyczna powstałe na skutek biedy, grzechu i głodu posiadają swe własne, przewrotne piękno.¹⁵⁸

¹⁵³ Tamże.

¹⁵⁴ F. Timmermans, *Adriaen Brouwer*, przeł. J. Frühling, Warszawa 1967.

¹⁵⁵ Podobnie jest w przypadku beletryzowanej biografii Pieter'a Bruegla, pióra tego samego pisarza.

¹⁵⁶ H. Shipp, *The Flemish Masters*, London 1953.

¹⁵⁷ Tamże. [tłum. własne] „He brought something almost new to the art of Europe.”

¹⁵⁸ Tamże. [tłum. własne] „He was true to the Flemish tradition in his recognition that ugliness and malformation caused by poverty, vice and appetite, had a wayward beauty of their own.”

Shipp opisuje też przedstawienia Brouwerowskie w kategoriach monumentalności w ujęciu scen z życia „dołów społecznych”.¹⁵⁹ Jest to kategoria opisu dzieła, która, jak zobaczymy, powtarza się jeszcze w interpretacjach innych badaczy.

W latach pięćdziesiątych pojawiają się w Polsce pierwsze teksty dotyczące holenderskiego i flamandzkiego malarstwa rodzajowego 17. wieku. Publikacje te powstawały w kontekście powojennego sporządzania katalogów i przewodników po zbiorach obcych polskich Muzeów Narodowych. Należy wymienić tu pierwszą tego rodzaju publikację autorstwa Janiny Biłek, pt. „Realiści holenderscy XVII wieku. Przewodnik po wystawie objazdowej”.¹⁶⁰ Najważniejszym opracowaniem tematu jest jednak wydana w 1955 roku praca Janiny Michałkowej pt. „Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku”.¹⁶¹ Autorka oprócz napisania krótkich analiz i interpretacji wybranych dzieł znajdujących się w Galerii Malarstwa Obcego (Muzeum Narodowe w Warszawie), dokonała autorskiej interpretacji i wyjaśnienia wymienionego w tytule malarstwa rodzajowego. Sztuka malarska Brouwera zajmuje w jego kontekście kluczowe miejsce, stąd też warto przyrzeć się tej pracy bliżej.

Adriaen Brouwer pojawia się w ramach omówienia przez Michałkową rozwoju malarstwa rodzajowego w latach trzydziestych 17. wieku. Jak pisze autorka:

W trzecim dziesięcioleciu XVII wieku, wraz z ugruntowaniem się demokratycznej republiki holenderskiej, pojawił się w orbicie zainteresowań malarzy haarlemskich nowy typ sceny rodzajowej – malarstwo o tematyce chłopskiej. Nie były to już wcześniejsze o wiek sceny w typie Bruegla, w których chłop «wdzierał się» dopiero do malarstwa o temacie religijnym i alegorycznym. Były to już czyste sceny rodzajowe, wynik uważnej obserwacji chłopstwa niderlandzkiego, jego życia, obyczajów i zabaw. Malarstwo to reprezentuje najpełniej Adriaen Brouwer. Wraz z Brouwerem wtargnęła do tematu rodzajowego pasja odtwarzania życia chłopów «na gorąco», pasja rejestrowania drobnych scen – której towarzyszyła rezygnacja z nadawania scenom treści moralnej czy filozoficznej. Wielki talent Brouwera wyraził się najpełniej w licznych obrazach z holenderskich i flamandzkich karczem, gdzie beztrąsko i rubasznie bawią się chłopcy. Żywiołowe umiłowanie życia we wszystkich jego przejawach, postawienie chłopca w centrum zainteresowań artysty, podchwycenie indywidualności ludzkiej – oto cechy, które zaważyły na malarstwie rodzajowym XVII wieku, biorącym swój początek od Brouwera.”¹⁶²

W wykładni Michałkowej zwraca uwagę przede wszystkim zagadnienie obserwacji i „pasji rejestracji” scen z otaczającej rzeczywistości, w tym wypadku karczemnej i chłopskiej

¹⁵⁹ Tamże.

¹⁶⁰ J. Biłek, *Realiści holenderscy XVII wieku*, Cieplice 1950.

¹⁶¹ J. Michałkowa, *Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku*, Warszawa 1955.

¹⁶² Tamże, s. 10-11.

oraz sąd o nieobecności wątków moralnych i filozoficznych w tym odłamie niderlandzkiego malarstwa rodzajowego. Kontynuację tego rodzaju wątków widzi jednak badaczka przede wszystkim w twórczości uprawianej w kręgu Adriaena van de Venne oraz Jana Steena. W przypadku jednak szkoły haarlemskiej najważniejszy jej rys stanowi, według autorki, *modus* realistycznego przedstawiania rzeczywistości, który był uwarunkowany przeobrażeniami w strukturze społecznej Niderlandów:

W połowie XVII wieku nastąpiły w Holandii nowe przeobrażenia. Stopniowo postępowo wewnątrz zróżnicowanie klasy mieszczańskiej. Miejsce narodzonej wraz z republiką, mieszczańsko-chłopskiej solidarności, zajmował coraz wyraźniej prymat bogacących się i nabywających szlachectwo kupców, przemysłowców i finansistów. Wzbogacone mieszczaństwo żądało teraz sztuki, której bohaterem nie będzie już bawiący się w karczmie chłop, lecz zamożny mieszczanin w zbytkownym otoczeniu. Dlatego też w połowie XVII wieku przesilił się nurt chłopski malarstwa rodzajowego, ustępując miejsca rodzajowemu malarstwu mieszczańskiemu, o innym temacie, innym ujęciu, przeznaczonemu dla innego odbiorcy.¹⁶³

I dalej:

Realizm, który stanowił potrzebę nowej, wstępującej klasy, przesilił się w momencie, kiedy klasa ta skonsolidowała swe pozycje, kiedy bohater mieszczański zamiast obrazu swego życia zapragnął mieć jego wyidealizowaną wizję, a malarze zamiast w życiu, zaczęli w jego zewnętrznym blasku szukać podniety dla swej sztuki.¹⁶⁴

W 1958 roku pojawia się na rynku zachodnim publikacja amerykańska. Jest to dzieło dwóch badaczy, Francuza - Jacques'a Lassaigne'a oraz Belga - Roberta L. Delevoy'a, zatytułowane *Flemish Paintings. From Bosch to Rubens*.¹⁶⁵ Książka zawiera omówienie najważniejszych według autorów malarzy, poczynając od Hieronima Boscha i kończąc na Rubensie. Każdy z artystów posiada w tej pracy osobny rozdział, a Brouwer omawiany jest w rozdziale zatytułowanym *Brouwer and Life in the Raw*. Autorzy poświęcili relatywnie dużo miejsca omówieniu charakteru twórczości malarza. Przytoczmy najważniejsze stwierdzenia z tej książki. Po krótkim omówieniu biografii artysty, autorzy przechodzą do opisu ogólnego charakteru jego twórczości. Dowiadujemy się, że zasadniczym celem artystycznym flamandzkiego mistrza było „zawsze przedstawiać ludzkość w elementarnych faktach

¹⁶³ Tamże, s. 14.

¹⁶⁴ Tamże, s. 15.

¹⁶⁵ J. Lassaigne, R.L. Delevoy, *Flemish Painting: From Bosch to Rubens*, New York 1958.

życia”.¹⁶⁶ Autorom chodzi o surowy autentyzm doświadczeń oraz szczerść w ich przedstawianiu, co zamykają w formule „*life in the raw*”. Badacze wskazują również na brak zabiegów karykaturalnych w formule malarskiej Brouwera.¹⁶⁷ Pojawia się za to znana nam już kategoria monumentalizacji przedstawień.¹⁶⁸ Lassaigue i Delevoy piszą również w kontekście omawianego malarstwa o mieszanu się tragizmu ze śmiesznością.¹⁶⁹ Zwracają również uwagę na oryginalność ujęcia psychologicznego. Warto w tym miejscu zacytować fragment tekstu:

Jego podejście psychologiczne do swoich bohaterów jest równie oryginalne. Przedstawia on najbardziej niepozorne istoty z humorem, który nie wyklucza współczucia i życzliwego zrozumienia. Artysta miał bowiem wiele wspólnego ze swoimi modelami, dzielił ich los, bo sam był jednym z życiowych wyrzutków, zdolnym do aktów brutalnej przemocy, ale czujemy, że zawsze prześladowały go marzenia o lepszym losie. Nigdy nie osądza, nie wygłasza kazań, nie moralizuje; wszystko, co robi, to zapisywanie, z rzadką doskonałością, tego, czego żaden poprzedni artysta nie uznał za godne swojego pędzla. Pod koniec życia zajął się malowaniem krajobrazów i w nich ujawnia, być może, swoje najgłębsze uczucia.¹⁷⁰

Lata sześćdziesiąte przyniosły większą jeszcze ilość tekstów dotyczących twórczości Adriaena Brouwera. Przede wszystkim, w roku 1962 pojawiła się pierwsza powojenna monografia artysty, pióra Gerarda Knuttela. W książce *Adriaen Brouwer: The Master and His Work* dokonał holenderski historyk sztuki ponownego uporządkowania materiału biograficznego, próby uporządkowania chronologicznego dzieł oraz analizy stylu artysty.¹⁷¹ Jest to publikacja przede wszystkim o charakterze koneserskim, skupiająca się na analizach stylu. Jednakże poczynił również Knuttel pewne spostrzeżenia dotyczące społecznych kwestii tego malarstwa. W odniesieniu do wyboru bohaterów obrazów Brouwera pisze Knuttel:

Wybrał tych mężczyzn na swoich modeli, ponieważ uznał ich za «malowniczych», a byli oni malowniczy, ponieważ tak jak ich wygląd zewnętrzny nie był determinowany przez to, co uważano za modne, ale przez okoliczności i kaprys, a zatem był indywidualny, tak samo ich

¹⁶⁶ Tamże, s. 180 [tłum. własne] „his aim was always to depict humanity in the raw and the elemental facts of life.”

¹⁶⁷ Tamże.

¹⁶⁸ Tamże.

¹⁶⁹ Tamże.

¹⁷⁰ Tamże, s. 182. [tłum. własne] „His psychological approach to his characters is equally original. He depicts the most unprepossessing creatures with a humor that is far from ruling out fellow-feeling and kindly comprehension. For the artist had much in common with his models; he shared their plight, for he too was one of life's misfits and capable of acts of brutal violence; yet we feel that he was always haunted by dreams of better things. He never judges, never sermonizes, never moralizes; all he does is to record, with a rare perfection, what no previous artist had thought worthy of his brush. Towards the close of his life he took to painting landscapes and in these he reveals, perhaps, his deepest feelings.”

¹⁷¹ G. Knuttel, *Adriaen Brouwer: The Master and His Work*, Hague 1962.

osobowość, nieskrępowana etykietą, była otwarcie wyrażana. Brouwer był zafascynowany człowiekiem, który pozwala sobie na swobodę, którego wnętrze jest odsłonięte, którego reakcje są bezpośrednio i naturalne.¹⁷²

Holenderski badacz jest kolejnym autorem, który zwraca uwagę na „szczerłość”, bezpośredniość oraz prawdę przedstawień. Zauważa też Knuttel skupienie się artysty indywidualizacji bohaterów owych przedstawień. Odnośnie problemu moralizatorskiego dydaktyzmu, autor uważa, że w malarstwo Brouwera wyzbyte jest treści pouczających.¹⁷³ Charakteryzuje je za to „ostry realizm”.¹⁷⁴ Nie zgadza się również Knuttel ze stwierdzeniem, iż artysta wyśmiewa w swych obrazach swoich bohaterów, jak i z tym, iż dzieła te miały przede wszystkim bawić odbiorcę.¹⁷⁵ Według badacza Brouwer nie był malarskim satyrykiem.¹⁷⁶

Poza monografią Knuttela krótkie omówienia twórczości Brouwera znajdują się w różnego rodzaju opracowaniach z zakresu sztuki flamandzkiej i holenderskiej. I tak np. belgijski historyk sztuki Robert Genaille, w swym opracowaniu sztuki flamandzkiej i belgijskiej, pisze o Brouwerze, iż ten „dał się porwać malowniczości prostackich form życia”.¹⁷⁷ Zaznacza też badacz, że mamy u Brouwera do czynienia z ewolucją stylu i podejścia do tematu ludowego:

Początkowo podejmując tradycję bruegłowską, malował wulgarne scenki, typy nieokrzeseane lub karykaturalne, używa tonów lokalnych i barw pstrych. Pod wpływem Halsy poszukiwał efektów atmosfery, wzbogacał paletę, malował z werwą i humorem. Następnie, w Antwerpii, motywy jego obrazów zyskały wymowę patetyczną, a technika stała się bardziej zróżnicowana. Malował pijaków i wnętrza tawern, z tematów pospolitych wydobywał sens tragiczny.¹⁷⁸

W tej samej dekadzie wydawniczej (1964) pojawia się praca innego badacza belgijskiego, Rogera Avermaete.¹⁷⁹ Jest to książka poświęcona życiu i twórczości Rubensa. Jednak, podobnie jak w przypadku biografii Rembrandta, mamy tu do czynienia ze

¹⁷² Tamże, s. 72. [tłum. własne] “He chose these men as his models because he found them ‘picturesque’, and they were picturesque because, just as their outward appearances were not determined by what was thought fashionable but by circumstance and caprice, and were consequently individual, in the same way were their very personalities, unconstrained by etiquette, openly expressed. Brouwer was fascinated by the man who lets himself go, whose inner being is exposed, whose reactions are direct and natural.”

¹⁷³ Tamże, s. 10.

¹⁷⁴ Tamże, s. 54. [tłum. własne] “Fierce realism”.

¹⁷⁵ Tamże, s. 105-107.

¹⁷⁶ Tamże.

¹⁷⁷ R. Genaille, *Sztuka flamandzka i belgijska*, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 1976, s. 229.

¹⁷⁸ Tamże.

¹⁷⁹ R. Avermaete, *Rubens i jego czasy*, przeł. Z. Cierniakówna, Warszawa 1973.

szczegółową rekonstrukcją kontekstu historycznego-kulturowego, na którego tle omawiana jest postać Rubensa. Stąd też pojawia się tu cały zastęp rozmaitych artystów z epoki. Avermaete zwraca uwagę na problem opilstwa i obżarstwa we Flandrii czasów Rubensa. Według badacza w czasach Rubensa „opilstwo i żarłoczność nadal święci tryumfy”¹⁸⁰ i „we wszystkich środowiskach panuje zamięłowanie do hulanki”.¹⁸¹ Pojawiają się rozporządzenia władzy, usiłujące zapanować nad sytuacją.¹⁸² Avermaete wymienia różne przykłady artystycznych reakcji na tę sytuację w Południowych Niderlandach. Erycius Puteanus, humanista i filolog ogłasza *Comusa*, w którym piętnuje rozpowszechnioną plagę pijaństwa i obżarstwa. Okazuje się wszakże, że przysparza mu to więcej przykrości niż pochwał, zwłaszcza wśród mieszkańców Anwerpii.¹⁸³ „Zbyt żarliwy profesor” spotyka się nawet z negatywną reakcją innych humanistów – Lawrence’a Beyerlincka i Joannesa Woveriusa.¹⁸⁴ W tym też kontekście omawia Avermaete postać Brouwera, który jako pierwszy miał odnieść się do *thoposu* „siedmiu grzechów głównych”. Po krótkim przywołaniu wiadomości biograficznych przechodzi pisarz do charakterystyki jego twórczości. Przywołajmy ją w całości:

Celuje w scenach rodzajowych, które odznaczają się swobodną fakturą i zupełnie wyjątkowym wyczuciem wszystkiego, co ludzkie. Czy może zaznaczył się tu wpływ kalwińskiej i mieszczańskiej Holandii? Nie ma w nim śladu kontreformacji. Ani tematyka obrazów, zawsze współczesna i pełna realizmu, ani malarska paleta zwykle jednobarwna, ani format płócien zredukowanych do małych obrazków nie są podobne do dzieł jego sławnych kolegów, którzy malują popisowe prace przeznaczone do kościołów. Brouwer jest przykrym, a zarazem lirycznym komentatorem człowieka, człowieka, który wpada w złość, człowieka, który pije i od czasu do czasu lubi się bić, ponieważ jest stworzeniem ciemnym i godnym pożałowania. Jakieś tajemnicze, a zarazem i braterskie posłannictwo promieniuje z dzieł tego malarza.¹⁸⁵

W innym miejscu pisze Avermaete (najprawdopodobniej jako pierwszy badacz) o kontekście konsumpcji i klienteli obrazów (między innymi) Brouwera. Trzeba przy tym zaznaczyć, że Avermaete ma tu na myśli kontekst społeczny mieszczaństwa antwerpskiego. Dotyczy on więc późniejszej działalności artysty w tym właśnie mieście. Avermaete omawia genezę *constcamer*, będących pokojami/komnatami specjalnie przygotowanymi do wieszania w nich dzieł sztuki. Powstanie i późniejsza, coraz większa popularność tego rodzaju

¹⁸⁰ Tamże, s. 168.

¹⁸¹ Tamże.

¹⁸² Tamże.

¹⁸³ Tamże.

¹⁸⁴ Tamże.

¹⁸⁵ Tamże.

pomieszczeń, ściśle powiązana jest z rozwojem kolekcjonerstwa w drugiej połowie 16. wieku, szczególnie wśród średniego i zamożnego mieszczaństwa. Oczywiście nie oznaczało to, że obrazy od tego momentu znajdowały się jedynie w owych gabinetach sztuki. Obrazy znajdowały się wszędzie:

Obrazy wdarty się do mieszkań kolekcjonerów zajmując miejsce od progu aż po strych, nie wyłączając kuchni, spiżarni i pomieszczeń dla służby. W głównych pokojach wiszą jedne nad drugimi aż po sufit, zasłaniając kosztowne obicia z wytłaczanej skóry i jakby niweczając w ten sposób istnienie ścian.¹⁸⁶

Badacz umieszcza sztukę Brouwera z okresu antwerpskiego w takim właśnie kontekście – patrycjuszów miejskich jako docelowych odbiorców: „każdy bowiem ze znakomitych obywateli Antwerpii uważa za punkt honoru posiadać kolekcję dzieł sztuki”.¹⁸⁷ Avermaete wskazuje też na gust owych odbiorców, którzy „pozostawiając dzieła o wielkiej tematyce kościołom i pałacom, wolą portret, scenę rodzajową, pejzaż, kwiaty, martwą naturę lub pełną wdzięku alegorię”. O Brouwerze w tej kwestii pisze historyk, iż do tego rodzaju obrazów mają kolekcjonerzy specjalne upodobanie, ponieważ jego „zbyt swobodne sceny schlebiają ich zamiłowaniu do pijatyki i obżarstwa.”¹⁸⁸

Zupełnie innego rodzaju propozycję interpretacyjną wysunął w latach sześćdziesiątych 20. wieku Bogdan Suchodolski, filozof i historyk kultury. Zanim jednak będziemy mogli przejść do Suchodolskiego wykładni malarstwa Brouwera, trzeba najpierw nakreślić kontekst intelektualny, w jakim formułowane są uwagi o sztuce polskiego filozofa. Praca, o której mowa, zatytułowana jest „Rozwój nowożytnej filozofii człowieka” i stanowi drugą część autorskiego projektu dziejów nowożytnej filozofii człowieka.¹⁸⁹ Na szerokim tle społeczno-kulturowym rozważa badacz narodziny i rozwój specyficznego dla nowożytnej kultury europejskiej sposobu rozumienia człowieka i jego miejsca w świecie. Autorzy, jakimi zajmuje się Suchodolski, nie są jedynie filozofami, są to także pisarze i artyści. W tym sensie projekt polskiego filozofa różni się znacząco od projektów analogicznych. Dla Suchodolskiego bowiem sztuka europejska jest równoprawną partnerką filozofii i w niej także dochodzi do komunikowania i artykułowania określonych wizji człowieka. Więcej nawet, według badacza w dziejach kultury europejskiej możliwe było, aby to na przykład malarskie artykulacje wizji

¹⁸⁶ Tamże, s. 162.

¹⁸⁷ Tamże.

¹⁸⁸ Tamże, s. 163.

¹⁸⁹ B. Suchodolski, *Rozwój nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa 1967. Pierwsza książka Suchodolskiego z zakresu odnośnego projektu nosi tytuł *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa 1963.

człowieka wyprzedzały ujęcia dyskursywne i *stricte* filozoficzne. Tak jest w przypadku sztuki niderlandzkiej 17. wieku. Autor w swych analizach jest bardzo wyczulony na różnorodność i częstokroć konfliktowość odmiennych wizji świata, które jednakże funkcjonują w tym samym miejscu i czasie. Nowożytna filozofia człowieka jest bowiem według Suchodolskiego wielowektorowa i niesprowadzalna tylko do jakiejś jednej zasady ją organizującej. W przypadku rodzajowego malarstwa niderlandzkiego, widzi w nim badacz jedną z pierwszych prób komunikowania świeckiej wizji świata:

Malarstwo, które tworzyli A. Ostade i J. Steen, A. Brouwer i J. Jordaens, D. Teniers i F. Snyders, G. Ter Borch i J. Vermeer oraz wielu innych, wyrażało świecki pogląd na życie wcześniej niż uczyniła to filozofia. Podczas gdy w dziedzinie intelektualnej siła metafizycznej tradycji była wciąż jeszcze bardzo bardzo wielka, malarstwo tworzyło konsekwentnie społeczną i świecką wizję świata, w którym ludzie wiązani byli ze sobą i przeciwstawiani sobie według ich własnych potrzeb i dążeń, a nie w wyniku pozaziemskich decyzji.¹⁹⁰

Kolejny polski filozof szkicuje wielowymiarowość wizji świata zawartej w omawianym malarstwie:

W tej wizji społecznego świata człowieka krzyżowały się bardzo różne tendencje. Były one wyrazem sprzecznych sił rozkładających ustrój feudalny i tworzących nowe formy życia gospodarczego, różnych dążeń politycznych i walk religijnych, chęci obrony pokoju i ładu, tolerancji i wolności, wyrazem ambicji młodego mieszczaństwa i chłopskich tradycji, ostających się na terenie kraju, którego kultura tylko w pewnych ośrodkach stała się kulturą miejską. Holenderskie i flamandzkie malarstwo rejestrowało z niezwykłą czujnością te różnorakie nastroje i dążenia, dając ich wyraz plastyczny w wizji świata społecznego, w wizji człowieka jako istoty społecznej.¹⁹¹

W tym kontekście znajduje filozof odpowiedź malarstwa na serię pytań wyznaczoną przez epokę:

W jakim sensie i jakim zakresie człowiek należy do społeczeństwa, a w jakim jest niesprowadzalną do tej całości jednostką? W jakiej formie urzeczywistnia się ta jego przynależność czy niezależność? Czy formą tą jest wspólnota grup małych, ogarniających jednostkę siłą więzi sąsiedzkich i bliskich, czy też wspólnota grup wielkich, historycznie uformowanych? Czy życie człowieka w społeczeństwie jest uczestnictwem przede wszystkim w wielkich wydarzeniach, w polityce i dyplomacji, w wojnach i walkach religijnych, czy też w powszednich, codziennych doświadczeniach? Od odpowiedzi na te pytania zależały rozstrzygnięcia w dziedzinie filozofii człowieka pojmowanego jako istota społeczna. Malarstwo

¹⁹⁰ Tamże, s. 121-122.

¹⁹¹ Tamże, s. 122.

wieku XVII sugerowało swym plastycznym językiem różne odpowiedzi, czyniąc to niekiedy wyraźniej i wcześniej niż traktaty filozofów, prawników i moralistów.¹⁹²

Szczególnie istotni w tym kontekście byli według badacza malarze, „którzy na problem społecznej sytuacji człowieka patrzyli od strony ludu”.¹⁹³ Jak pisze dalej Suchodolski, „człowiek na ich obrazach zawsze należy zawsze do najbliższego kręgu społecznego, jego życie uzależnione jest od tradycji, obyczajów i wymagań tego kręgu. Żyje jego życiem.”¹⁹⁴

O samym Brouwerze zaś tak pisze filozof:

Brouwer – najbardziej dramatyczny z tych malarzy – przedstawiał z całą ekspresją zapamiętanie się ludzi w grze w karty, w pijaństwie dostarczającym złudzeń, w nałogowym paleniu tytoniu. Ukazywał ten inny świat, w którym życie ludzi biednych i grabionych przez wojnę zdobywało swój gorzki sens, w którym upojenie alkoholem i śpiewem rodziło poczucie wspólnoty, wątlej i niebezpiecznej, przekształcającej się gwałtownie w spory i bijatyki, zawzięte i brutalne. Ta wizja życia przybierała niekiedy wymiary niemal apokaliptyczne, np. na obrazie przedstawiającego namiętnego palacza lub na obrazie klasy szkolnej zamienionej w teren makabrycznej walki dziwnego nauczyciela z równie dziwacznymi stworami, jego uczniami. Ta deformacja rzeczywistości w wizji malarza – realisty była zapewne najgłębszym wyrazem przeświadczenia, że w tym «świecie na opak» – jak go ujmowała dawna tradycja – nie są możliwe prawdziwie ludzkie stosunki społeczne.”¹⁹⁵

Podsumowując, w swej wykładni twórczości malarskiej Brouwera, sytuuje ją filozof w dwóch niejako kontekstach – tradycji i współczesności. Tradycyjne jest przedstawianie „świata na opak”, natomiast współczesny jest cały kontekst społeczny, ekonomiczny i polityczny, na którego kanwie mogło się ukonstytuować malarstwo Brouwera, wraz z jego społeczną wizją świata rozbitego przez przemiany gospodarcze i konflikty polityczne.

W pokrewny, aczkolwiek nieco odmienny sposób pisał w tej samej dekadzie o Brouwerze polski historyk sztuki, Jan Białostocki. Artysta omawiany jest na kartach „Sztuki cenniejszej niż złoto”, książki o charakterze popularno–naukowym, stanowiącej przystępną opowieść o dziejach sztuki nowożytnej.¹⁹⁶ Stąd też zapewne relatywnie niewielka ilość miejsca, jaką badacz ten poświęcił twórczości Brouwera. Nie wynika ona z negowania

¹⁹² Tamże, s. 123.

¹⁹³ Tamże.

¹⁹⁴ Tamże.

¹⁹⁵ Tamże, s. 124.

¹⁹⁶ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery. T.2*, Warszawa 1974.

znaczenia tego malarza, lecz z koncepcji samej książki, która stara się objąć jak najwięcej zjawisk artystycznych epoki nowożytnej.

Po pierwsze więc Białostocki dokonuje krótkiej charakterystyki postawy artystycznej, właściwej w 17. wieku jedynie protestanckim mieszczanom holenderskim:

W ich nieledwie ludowym malarstwie znalazła wyraz empiryczna postawa, charakterystyczna dla nauki i filozofii ówczesnej. (...) Dla realnego i życiowego Holendra «liczyło się» to, co go otaczało, świat realny, z którym stykał się podczas swego aktywnego życia. Ten też świat stał się tematem malarstwa, które kontynuowało sztukę XVI stulecia, zwłaszcza w twórczości Bruegla znajdując monumentalną formę dla obrazu prostego życia. Tylko teraz mniej się kryło alegorii za wyobrażeniami zwykłych przedmiotów i zajęć. Także i w XVII wieku, i w Holandii, nie tylko we Włoszech, Hiszpanii czy Flandrii, nieraz malarstwo przekazywało ukryte metaforyczne znaczenia pod pozorem zwykłego przedstawienia rzeczywistości, ale zarazem malowano już także obrazy pozbawione zupełnie tego symbolicznego zaplecza.¹⁹⁷

W takim właśnie kontekście widzi polski historyk sztuki twórczość Adriaena Brouwera. Zwraca on także uwagę na zależność sztuki Brouwera od kontekstu tradycji flamandzkiej, która zaważyła na charakterze twórczości malarza. Jak pisze autor:

Dynamiczna natura sztuki flamandzkiej sprawiła, iż Brouwer nie szukał tematów swych dzieł w cichych, spokojnych widokach rzeczywistości, jak to nieraz czynili rodowici Holendrzy. Brouwer malował życie dramatyczne, choć życie prostych ludzi. Są to sceny, które wydają się nam często wręcz wulgarne, jeśli oglądamy je na reprodukcjach – jak szereg *Bójek chłopskich* (...). Brudna izba, brzydki ludzie, kłótnie, pijatyki, rubasność granicząca z brutalnością i gwałtem. Ale atmosfera karczmy, kart, wódki i przekleństw została oddana tak doskonałymi środkami malarskimi, że nagle – gdy stoimy przed oryginałami – wydaje się nam, iż niezależnie od oczywistej odmienności tematu, bliskie są i mitologicznym dramatom Rubensa i wizjom religijnym włoskich malarzy barokowych. Ta sama dynamika, to samo bogactwo barwne, ta sama intensywność uczuć, a za to o ileż większe napięcie przedstawianego życia. Nic tu nie zostało skłamane, nic dodane. Tak jak Velázquez umiał otoczyć poezją sztuki lalkowate królowy, Brouwer dokonał majstersztyku jeszcze większego: z bijatyki holenderskich pijaków umiał wydestylować czystą namiętność życia i oddać ją najpiękniejszymi barwami swej palety.¹⁹⁸

W wywodzie Białostockiego zwraca uwagę usytuowanie Brouwera w barokowej wspólnocie wizji świata – żywej, dynamicznej, monumentalnej. Stąd też wynikają

¹⁹⁷ J. Białostocki, dz. cyt., s. 136.

¹⁹⁸ J. Białostocki, dz. cyt., s. 137.

porównania z Rubensem i Velázquezem. Podobnie jak u wcześniej omawianych interpretatorów, pojawia się także uwaga o szczerości i głębokiej prawdzie tego malarstwa.

W kręgu literatury popularno–naukowej sytuuje się również praca Michaela Leveya „Od Giotta do Cezanne’a. Zarys historii malarstwa”.¹⁹⁹ Książka jest z założenia popularnym i syntetycznym zarysem historii malarstwa, stąd też autor stara się zawrzeć jak największą ilość malarzy i ich dzieł. Na temat Brouwera znajduje się w nim jedynie jedno zdanie, które przytaczam w całości:

Bardzo odmienne sceny rodzajowe powstawały po drugiej stronie granicy, w siedemnastowiecznej Flandrii, gdzie Adriaen Brouwer (1605/6 – 38) malował obrazki z prostego życia chłopskiego, zazwyczaj *Pijatyki*, które, gdyby nie delikatność ich wykonania, byłyby odpychająco ordynarne.²⁰⁰

Owa „delikatność wykonania” jest według Levey’a zabiegiem usprawiedliwiającym dobór tematyki. Pisze bowiem Levey, że „to samo usprawiedliwienie należy się zapewne Davidowi Teniers (1610-1690)”.²⁰¹

Mimo tego, że Levey tylko skrótowo charakteryzuje twórczość Brouwera, wydało mi się konieczne przytoczenie jego opinii, ponieważ stoi ona w opozycji do autorów omawianych do tej pory. Żaden z nich bowiem (poza dawną opinią francuską) nie traktował tematyki przedstawień jako „ordynarnie odpychających” oraz domagających się artystyczno-formalnego usprawiedliwienia.

Omówienie interpretacji zaproponowanych w latach siedemdziesiątych 20. wieku chciałbym zacząć od przywołania publikacji autora, o którym mowa była już na początku podrozdziału. Chodzi o belgijskiego historyka sztuki, Leo van Puyvelde’a. W roku 1971, w sześć lat po śmierci, autora ukazała się praca *Flemish Painting: The Age of Rubens and Van Dyck*.²⁰² W odniesieniu do Brouwera zwraca on uwagę na zagadnienia etyczne, związane z przedstawieniami chłopów. Nie tylko owa wizja dołów społecznych nie odpycha belgijskiego historyka, lecz przeciwnie - dostrzega on głęboki humanizm artysty. Van Puyvelde pisze, że w scenach karczemnych Brouwera „wyraził on swe pełne wrażliwości i przyjacielskości zrozumienie dla człowieka, który w rozpacz oddaje się alkoholowi... Brouwer był niezwykle wrażliwy i ludzki.”²⁰³

¹⁹⁹ M. Levey, *Od Giotta do Cezanne’a. Zarys historii malarstwa*, przeł. M. Bańkowska, S. Bańkowski, Warszawa 1972.

²⁰⁰ Tamże, s. 203-204.

²⁰¹ Tamże.

²⁰² L. Van Puyvelde, T. Van Puyvelde, *Flemish Painting: The Age of Rubens and Van Dyck*, New York 1971.

²⁰³ Tamże, s. 186.

Następnie chciałbym omówić jedną z najważniejszych prac obejmujących twórczość Brouwera, jaka pojawiła się w latach siedemdziesiątych. Jest to książka radzieckiego historyka sztuki, Wiktora N. Łazariewa, zatytułowana „Dawni mistrzowie”.²⁰⁴ Publikacja poświęcona jest artystom siedemnasto- i osiemnastowiecznym, którzy według autora nie reprezentowali głównego, barokowego nurtu sztuki tych epok. Jak pisze Łazariew w przedmowie:

Im jestem starszy, tym mniej zajmuje mnie barok i to wszystko, co określa się jako «barokowe». Najlepsze dzieła malarskie powstałe w XVII wieku znajdują się poza obrębem linii rozwoju sztuki barokowej. Ani Brouwer, ani Velazquez, ani Vermeer, ani Ludwik Le Nain nie są malarzami barokowymi. W twórczości każdego z nich były chwile, gdy poddawali się wpływowi estetyki barokowej, ale, ogólnie rzecz biorąc, ich drogi odbiegały od tego, co głosili teoretycy akademizmu i klasycyzmu. W tym właśnie przejawiała się głęboka logika, ponieważ malarze ci czerpali z całkiem innych źródeł i dążyli ku innym ideałom.²⁰⁵

Z przytoczonego fragmentu wydaje się, że Łazariew pojmuje barok jako styl i estetykę ściśle powiązaną z kontrreformacją, nie zaś szeroko, jak wspomniany wcześniej Białostocki. Jest to jednak w kontekście niniejszych rozważań sprawa poboczna. Najistotniejsze jest oczywiście to, o czym pisze Łazariew w odniesieniu do samego Brouwera. W omawianym przez historyka pejzażu „nie – barokowej” sztuki 17. wieku, zajmuje Brouwer miejsce ważne i omawiany jest (jak każdy zresztą artysta w tej książce) w osobnym rozdziale. Cała książka jest w istocie zbiorem mniej lub bardziej objętościowo rozbudowanych artykułów. Po krytycznym przeglądzie wiadomości biograficznych, przechodzi Łazariew do nakreślenia kontekstu społeczno-ekonomicznego, który miał oddziaływać na wizję malarską Brouwera. Tak opisuje on przemiany w Niderlandach po podpisaniu pokoju dwunastoletniego z Hiszpanią Habsburgów:

Holandia zdobyła całkowitą samodzielność, jej gospodarka zaczęła się rozwijać z gwałtowną szybkością, a choć miasta i patrycjat miejski nieprzyjaźnie odnosiły się do wsi, po zakończeniu wojny szybko zaczęło się rolnictwo. (...) Obok chłopów – dzierżawców pojawili się chłopci – właściciele, których położenie ekonomiczne było tak solidnie ustalone, że kupowali obrazy. Owi mieszkańcy wsi, żyjący jeszcze bardzo prymitywnie, wraz z robotnikami pracującymi w manufakturach i rzemieślnikami cechowymi zapełniali podmiejskie karczmy, w których szukali niewymyślnej rozrywki i zapomnienia codziennych kłopotów. Rewolucja niderlandzka ożywiła szerokie kręgi społeczeństwa. Taki sam proces, choć w nieco słabszym stopniu, można obserwować w Niderlandach hiszpańskich (w Belgii), gdzie kapitalistyczny układ stosunków, przede wszystkim na wsi, coraz bardziej się upowszechniał. (..) Życie tego

²⁰⁴ W. N. Łazariew, *Dawni mistrzowie*, przeł. P. Hertz, Warszawa 1984.

²⁰⁵ Tamże, s. 5.

okrzepłego i mocno stojącego na nogach chłopstwa, które w innych krajach jęczało w ciężkim jarzmie pańszczyzny, Brouwer mógł obserwować zarówno w północnych, jak w południowych prowincjach. Mógł tu również z całą dokładnością studiować życie włóczęgów i żebraków, owych pariasów tworzącego się właśnie ustroju kapitalistycznego. Malarz rozporządzał aż nadmiarem materiału.²⁰⁶

Jak widzimy, dokonuje autor dość kompleksowej i szczegółowej rekonstrukcji kontekstu społeczno–ekonomicznego. W akapicie następnym porusza zaś problematykę ludu, klienteli oraz ogólnych przesłanek „tematu chłopskiego”:

I gdy Ci, których malował, widzieli na jego obrazach wierny wizerunek ich własnego żywota, zamożni mieszczanie i bogaci kolekcjonerzy dopatrywali się w owych scenach rodzajowych Brouwera „udanej nowości”, której niezwykłość i subtelny humor ogromnie ich pociągał. Patrząc na lud z góry, śmiali się z zabawnych sytuacji utrwalonych pędzlem artysty. Dla nich był to «modny temat», toteż nie żalowali pieniędzy na kupowanie tego rodzaju obrazów. Dla Brouwera zaś i jego modeli było to po prostu samo życie, owo «codzienne życie», które tak wielbił Bredero, twierdząc, że «największym artystą jest ten, kto najbardziej się do niego przybliży». Lud musiał traktować Brouwera jak «swojego malarza», który uroczyemu patosowi oficjalnej sztuki barokowej, jej powierzchownemu blaskowi i «wzniosłemu stylowi», przeciwstawił coś całkiem odmiennego, co było niezwykle bliskie potrzebom i upodobaniom prostych ludzi. Tak powstały przesłanki «tematu chłopskiego» w malarstwie rodzajowym, tematu, który mógł rozwinąć się jedynie w krajach o największej wówczas dynamice rozwoju społecznego. «Temat chłopski», który narodził się w epoce Bruegla, a potem szybko został poniechany, rozkwitł na nowo w drugim dziesięcioleciu XVII wieku i tu główną rolę odegrał Brouwer.»²⁰⁷

Następnie Łazariew przechodzi do społecznego wyjaśnienia obyczajowej treści malarstwa Brouwera, a więc obyczaju picia wódki i palenia tytoniu. Uważa on te obyczajowo-społeczne uwarunkowania wręcz za kluczowe dla zrozumienia malarstwa artysty.²⁰⁸ Powołuje się też na źródłowe informacje Bullarta, który zwraca uwagę na to, że malarz był „niezwykle namiętym wielbicielem tytoniu i wódki.”²⁰⁹ Łazariew zwraca uwagę na to, że owym czasie, kiedy tytoń rozpowszechnił się w Niderlandach mieszano go z konopiami, co czyniło z niego „swoisty narkotyk”.²¹⁰ Zjawisko uległo niezwykle rozpowszechnieniu, przekształcając się ostatecznie w „zbiorową psychozę”.²¹¹ Jak pisze Łazariew:

²⁰⁶ Tamże, s. 24-25.

²⁰⁷ Tamże.

²⁰⁸ Tamże.

²⁰⁹ Tamże.

²¹⁰ Tamże.

²¹¹ Tamże.

Palono wszędzie, w domach, w kantorach, podczas zabaw cechowych, w oberżach, w ordynarnych karczmach. Ponieważ tytoń z domieszką konopii był przyczyną ciężkich zachorowań, władze zaczęły zakazywać palenia. Palaczom grożono wszelkiego rodzaju karami, aż do szubienicy włącznie, a Urban VIII nałożył na «tytoniowych grzeszników» ekskomunikę. Ale wszystko to było daremne. Owoc zakazany wydawał się podwójnie słodki i po prostu upajano się nim, tym bardziej że był czymś oszałamiająco nowym. Wszystko to wyjaśnia, dlaczego na obrazach Brouwera palacz jest jedną z głównych postaci.²¹²

W kolejnych akapitach artykułu radziecki historyk sztuki przystępuje do omówienia podstawowych zagadnień wizji malarskiej artysty. Po pierwsze, zwraca uwagę na zasadniczy *modus* przedstawień Brouwerowskich:

Brak też całkiem w obrazach Brouwera erotyzmu, a także alegorii i symboliki, toteż ikonolodzy niczego tu dla siebie nie znajdują. Malarstwo Brouwera ukazuje pojedyncze fakty, za którymi nic się nie kryje, w których nie tkwi żaden symbol, żadna aluzja do jakiejś wyższej «idei». To przytwierdzony do ziemi realizm, ale realizm o niezwyklej sile, świeżości i wyrazistości, który śmiało obala wszelkie kanony estetyki barokowej.²¹³

Interesujące, że Łazariew, rozpoznając ogólną obecność alegoryzacji, symboliki czy emblematyki w siedemnastowiecznej sztuce, pisze jednocześnie tak:

Nawet kiedy Brouwer, najpewniej na wyraźne żądanie swoich klientów, przedstawia „grzechy śmiertelne” lub serię «pięciu zmysłów», to i wtedy nie sięga po jakieś alegorie czy emblematy, lecz ukazuje takie sytuacje rzeczywiste, które sprawiają, że widz nie ma najmniejszej nawet wątpliwości, co obraz przedstawia.²¹⁴

Kolejno przechodzi badacz do zagadnienia stosunku artysty do przedstawianego świata, pisząc:

Malarz w najmniejszej nawet mierze nie potępia przedstawianego przez siebie świata. Nikogo nie gani, z nikogo się nie śmieje, niczego nie głośi. Zwyczajnie i dokładnie maluje to, co przez długie lata widział w zajazdach prowincji północnych i południowych. Ten całkowity brak upiększeń czy dydaktyki sprawia, że malarstwo Brouwera jest szczególnie pociągające. Malarz jak gdyby mówi do swoich postaci: «jestem taki sam hultaj, jak wy, a jeśli czasem sobie trochę z was drwię, to wierzcie mi, że całą duszą jestem z wami. Kocham was nawet wtedy, kiedy płacie wasze ordynarne figle i zawsze z ciekawością na was patrzę». (...) Malowana przez niego hołota to nie „poczciwi chłopkowie” Teniersa lub nazbyt już zawadiaccy zabijacy

²¹² Tamże.

²¹³ Tamże, s. 26.

²¹⁴ Tamże.

Craesbeecka, lecz całkiem rzeczywiści zwykli ludzie, którzy żyją własnym życiem, mają swoje narowy i wady. Malarz nigdy nie patrzy na nich z góry, lecz jak gdyby roztopia się pośród nich, siedząc z nimi przy jednym stole i pijąc z jednego kufła.²¹⁵

Rosyjski historyk sztuki jako jeden z pierwszych zwraca uwagę na związki twórczości malarskiej Brouwera z teatrem. Wskazuje na to, że Brouwer był członkiem kamer retorycznych w Amsterdamie i Haarlemie.²¹⁶ W ramach organizowanych przez kamery wodewili, Brouwer występował jako aktor.²¹⁷ Stąd też wywodzi Łazariew zainteresowanie malarza dla mimiki, kompozycji, dramaturgii przedstawień:

Układ jego obrazów bardzo przypomina scenę. W teatrze nauczył się sztuki reżyserii, ustawiania postaci w najkorzystniejszym miejscu zarówno w stosunku do widza, jak również do innych postaci działających, posługiwania się akcesoriami tak, by poprzez swe rozmieszczenie działały najbardziej efektownie, aby ani jeden przedmiot nie wydawał się zbyteczny, a wreszcie właściwej oceny i odtwarzania najrozmaitszych wyrazów twarzy ludzkiej. W ukazywaniu mimiki Brouwer nie ma sobie równych.²¹⁸

Na koniec chciałbym przywołać jeszcze polemiczny sąd Łazariewa, odnoszący się do interpretacji innych radzieckich badaczy, o których wspomniałem przy okazji rekonstruowania interpretacji z lat czterdziestych. Przywołajmy go w całości:

Poglądy życiowe Brouwera, zbliżone do poglądów Rabelais'ego, znajdowały w nauce o sztuce ocenę nieprawidłową. I tak na przykład Gerzenzon-Czegodajewa pisze o jego «niepełnowartościowym, jak gdyby cząstkowym demokratyzmie» i niemal wytyka malarzowi, „że nie potrafił wznieść się do poziomu prawdziwych humanistów XVII wieku, Rembrandta lub Velazqueza, i ukazać w istocie poniżonej i nieszczęśliwej prawdziwej godności człowieka» (N.M Gerszenzon – Czegodajewa *Flamandskije žiwopiscy*. Moskwa 1949, s.97-98). Wipper robi z Brouwera czynnego bojownika, walczącego z «feudalno–arystokratycznymi tradycjami», i z «konwenansami i przesadami społeczeństwa burżuazyjnego», który wstąpił na drogę «plebejskiego protestu» (Wipper, op. cit., s. 211, 220, 222). Wszystko to niewiele ma wspólnego z naturą malarstwa Brouwera. Trudno też zgodzić się z Ałpatowem, który w obrazach Brouwera dopatruje się «czegoś strasznego», «dojmującego bólu», «szczerą tęsknotę», «niewypowiedzianą tęsknotę», co rzekomo zbliża go do takich «mistrzów krótkiego opowiadania jak Czechow i Hemingway» (M.W Ałpatow, *Etiudy po istorii zapadnojewrojskiego iskusstwa*. Moskwa 1963, s. 200, 204, 205).²¹⁹

²¹⁵ Tamże.

²¹⁶ Tamże.

²¹⁷ Tamże.

²¹⁸ Tamże.

²¹⁹ Tamże, s. 30.

Autorom owym zarzuca Łazariew projekcję poglądów ukształtowanych w późnym wieku dziewiętnastym i wczesnym dwudziestym, a przejętych przez nich. Jak pisze „Wszystkie te subtelności, zapożyczone z arsenału sztuki przełomu XIX i XX wieku, były najzupełniej obce Brouwerowi, obdarzonemu naturą bardziej jednolitą i zdrową.”²²⁰ W celu zaś zrozumienia pełni charakteru sztuki Brouwera, rekomenduje Łazariew sztandarową pracę Michaiła Bachtina, pt. „Twórczość Franciszka Rabelais’ego a kultura ludowa Średniowiecza i Renesansu”.²²¹ Nie rozwija jednak szerzej tego odwołania.

Z lat siedemdziesiątych 20. wieku chciałbym przywołać teksty dwóch jeszcze autorów polskich. Pierwszą pracą są „Dzieje sztuki w zarysie. T.2 Od wieków średnich do końca XVIII w.” autorstwa Ksawerego Piwockiego.²²² Twórczość Brouwera zostaje tu przez autora omówiona w ramach rozdziału poświęconego malarstwu flamandzkiemu 17. wieku. Piwocki kontrastuje twórczość Brouwera z twórczością innego flamanda, Jacoba Jordaensa. Dla Piwockiego twórczość Jordaensa reprezentuje nowe spojrzenie na lud wiejski, gdzie „chłop pozostał związany z ziemią, naturą, symbolizowaną przez starego fauna, którego zjawienie się nie budzi u chłopów zdumienia.”²²³ W kontekście zaś Brouwera pisze historyk sztuki, iż interesują go „zupełnie inne aspekty ludowe”.²²⁴ Zacytujmy główne stwierdzenia badacza w odniesieniu do omawianego malarstwa:

Malował wiele małych dzieł, przekraczających nieco format miniatur. Ich tematem jest najczęściej życie ówczesnej biedoty miejskiej w portowych knajpach. By zrozumieć sens tych prac, należy sobie uświadomić, że przecież dopiero w 2. połowie XVI w. wydestylowano alkohol z jęczmienia i dopiero w tym czasie rozprzestrzenił się nałóg palenia tytoniu, przywleczonego z Ameryki przez marynarzy. Immunizowani dzisiaj przez nałogi naszych przodków, nie zdajemy sobie sprawy z piorunującego działania tych bodźców na ówczesnych ludzi: paląc czy żując tytoń, pijąc źle destylowany alkohol, ulegali zatruciu i oszołomieniu, jak dzisiaj po użyciu opium czy heroiny. Władze kościelne wszystkich wyznań i władze państwowe zakazywały srogo tych używek, karały winnych. Nałogowcy kryli się po obskurnych portowych knajpach. Byli to głównie marynarze, których ciężki zawód rychło wyłączało ze służby czynnej i skazywało na marną wegetację w portach, gdzie szukali pociechy w kielichu i w zakazanych rozkoszach oszalańczeni fajką. (...) Brouwer był jedynym niemal ówczesnym artystą, który zeszedł w te podziemia, odtwarzając sceny zakazanych uciech z wisielczym i okrutnym często humorem.²²⁵

²²⁰ Tamże.

²²¹ Tamże.

²²² K. Piwocki, *Dzieje sztuki w zarysie. T.2. Od wieków średnich do końca XVIII wieku*, Warszawa 1977.

²²³ Tamże, s. 203.

²²⁴ Tamże.

²²⁵ Tamże, s. 204.

Źródła wizji malarskiej Brouwera umieszcza więc Ksawery Piwocki w bardzo konkretnym kontekście już nie tyle po prostu „chłopskim” (jak się dzieje w praktycznie niemal każdej innej wykładni tej twórczości), lecz w kontekście marynarsko-portowo-miejskim. To właśnie świat marynarzy bądź byłych marynarzy miałby tu tworzyć rzeczywistość, którą odtwarza malarstwo Brouwera. Sam malarz zaś miałby dokonać swoistego „zejścia w podziemia” tego świata.²²⁶

O powiązaniach Brouwera z tego rodzaju „półświatkiem” pisze również Maria Rzepińska, w swych „Siedmiu wiekach malarstwa europejskiego”, wydanych w 1979 roku.²²⁷ Rzepińska tak pisze o owych związkach:

Z ostentacyjnym upodobaniem ukazuje palenie fajek w zadymionych tawernach – nałóg, który przybył z Nowego Świata i najwcześniej rozpowszechnił się w Holandii, głównie w miastach portowych i wśród niższych warstw społecznych. Wśród nich, jak się zdaje, głównie przebywał Brouwer. Z tego, co wiadomo o jego trybie życia, wynika, że ocierało się ono często o margines społeczny. Artysta przebywał w nim zarówno z biedy, jak z świadomego wyboru, był nim zafascynowany i dał temu wyraz w swoich obrazkach o małym formacie i bardzo wysokiej jakości malarskiej. (...) Bieda i trywialność rzadko zaznały w dawnej sztuce tak pięknej eksterioryzacji jak u Brouwera.²²⁸

W paragrafie następnym analizuje autorka twórczość innego malarza scen rodzajowych, Davida Teniersa młodszego. Wskazuje przy tej okazji różnice między oboma malarzami. Teniers miałby być w swych dziełach mniej autentyczny właśnie ze względu na brak znajomości środowiska z własnego doświadczenia.²²⁹ Przywołanie tego porównania jest w tym miejscu ważne, ponieważ ukazuje na zasadzie kontrastu przemyślenia autorki względem Brouwera i autopsyjnego powiązania jego malarstwa z omawianą rzeczywistością.

Lata osiemdziesiąte przynoszą całkowitą niemal zmianę w sposobie myślenia o malarstwie Adriaena Brouwera i w ogóle o malarstwie rodzajowym, nie tylko o tematyce ludowej. W zakresie malarstwa Brouwera i ogólnie malarstwa „dołów społecznych”, do najistotniejszych w tej mierze prac należą teksty Hansa Joachima Rauppa oraz Konrada Rengera, badaczy niemieckich. By jednakże dobrze zrozumieć kontekst, w jakim pojawiają się te teksty, należy również przywołać postać Eddy’ego de Jongha, holenderskiego historyka sztuki, o którym była mowa w rozdziale drugim. Z jego bowiem nazwiskiem łączy się zmiana paradygmatu w myśleniu o malarstwie niderlandzkim 17. wieku.

²²⁶ Tamże.

²²⁷ M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1979.

²²⁸ Tamże, s. 242-243.

²²⁹ Tamże, s. 243.

W 1976 roku miała miejsce wystawa w amsterdamskim Rijksmuseum, której kuratorem był de Jongh. Tytuł wystawy brzmiał: *Tot lering en vermaak* („Bawić i uczyć”). Centralną ideą wystawy była myśl, że zasadniczym celem rodzajowego malarstwa holenderskiego było dostarczać odbiorcom pouczenia moralnego, najczęściej w trybie komicznym. Eddy de Jongh zaproponował użycie do badań nad malarstwem holenderskim metody ikonologicznej Erwina Panofsky’ego. Wystawa i późniejsze prace de Jongha miały też charakter polemiczny względem wcześniejszych ujęć sztuki holenderskiej, która rozumiana była w kluczu realistycznym. Dla De Jongha ów realizm był jedynie „pozornym realizmem”, pod którego powierzchnią kryła się rzeczywista treść malarstwa. Nie będziemy jeszcze w tym miejscu rozważać tych problemów krytycznie. To będzie miało miejsce w rozdziale ostatnim. Tu chodzi nam jedynie o zasygnalizowanie istotnej zmiany paradygmatu w interpretowaniu siedemnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego. W ramach wspomnianego nowego paradygmatu mieszczą się bowiem strategie interpretacyjne w zasadzie wszystkich badaczy piszących po De Jonghu.

W 1983 roku w czasopiśmie „The Burlington Magazine London”, ukazał się artykuł holenderskiego historyka sztuki, Petera Hechta.²³⁰ Hecht, w oparciu o opowieści biografów z epoki, wskazuje na rolę artysty jako „żartownisia” (*The joker*).²³¹ Hecht nie ma też wątpliwości co do tego, że celem artysty bynajmniej nie było solidaryzowanie się lub sympatyzowanie z ludem, gdy pisze: "pierwotna intencja ikonografii scen chłopskich Brouwera została całkowicie utracona, choć nie sądzę, byśmy musieli wierzyć w to, że jego główną troską było współczucie dla uciśnionych."²³²

W 1986 roku powstaje artykuł Hansa Joachima Rauppa, pt. *Adriaen Brouwer als satiriker*.²³³ Mamy w nim właśnie do czynienia z malarstwem Brouwera pojmowanym jako satyra na chłopstwo. Tę samą linię rozumowania prezentuje Konrad Renger w katalogu do wystawy poświęconej niderlandzkiemu malarstwu rodzajowemu.²³⁴ Adriaen Brouwer jest tu postacią centralną dla całego *bauernsgenre*, które jest niemiecką kategorią obejmującą malarstwo przedstawiające sceny chłopskie. Renger, stosując się do dyrektyw metody ikonologicznej, umieszcza malarstwo Brouwera na tle kontekstów artystycznych i literackich,

²³⁰ P. Hecht, *New York and Masstricht Brouwer and Teniers with Noortman & Brod*, W: *The Burlington Magazine London*, vol. 125, no. 959 (Feb. 1983).

²³¹ Tamże, s. 121

²³² Tamże. [tłum. własne] “The original intention of the iconography of Brouwer’s peasant scenes is all but lost, although I do not think we need to believe that his major concern was to sympathize with the oppressed.”

²³³ H. J. Raupp, *Adriaen Brouwer als Satiriker* W: *Hollandische Genremalerei im 17. Jahrhundert: Symposium Berlin* (1984).

²³⁴ Tamże, s. 225-251.

wywodząc je po pierwsze z tradycji rycin niemieckich i niderlandzkich, po drugie zaś z tradycji literackich.²³⁵

W bardzo podobny sposób do problemu podchodzi Barry Wind w artykule *Adriaen Brouwer: Philosopher in fool's cap*.²³⁶ Badacz interpretuje malarstwo Brouwera w kontekście filozoficznego cynizmu reprezentowanego przez Diogenesa, powołując się na z jednej strony komentarze biografów Brouwera, wskazujące na humorystyczne walory jego malarstwa, z drugiej zaś na powszechność maksym cynicznych w 17. wieku.²³⁷ Badacz wskazuje też na ogólne cechy łączące Diogenesa z artystą, wskazując na wulgarny język tego pierwszego i jego odpowiednik w postaci wizji malarskiej Brouwera. Jednocześnie, jak wskazuje Wind, ostatecznym celem takich humorystyczno-wulgarnych reprezentacji jest dostarczyć pouczenia moralnego.²³⁸

Według Barry'ego Winda na możliwość znajomości przez Brouwera tradycji klasycznej, wskazuje na fakt, że inwentaryzacja mieszkania artysty wykazała, iż ten posiadał oprócz przyrządów malarskich i pędzli, osiem książek.²³⁹

Lata dziewięćdziesiąte aż do czasów współczesnych kontynuują linię wyznaczoną przez Rauppa i Rengera, częstokroć z resztą powołując się na tych autorów wprost. Należy w tym miejscu zastrzec, że czasami trudno określić, na ile dany autor prezentuje własne stanowisko interpretacyjne, a na ile są to kolejne iteracje tej samej linii interpretacji, wyznaczonej przez badaczy holenderskich i niemieckich. Rzecz ma się w ten sposób szczególnie w przypadku rozmaitego rodzaju opracowań ogólnych, omawiających niderlandzkie malarstwo rodzajowe.

Na początku lat dziewięćdziesiątych na temat Brouwera wypowiedział się badacz amerykański, Peter C. Sutton. W książce *The Age of Rubens*, dokonuje on interpretacji w kategoriach moralizatorskich, przy czym oprócz odniesień do tradycji literackich, odnosi on tę problematykę również do kontekstu głównych odbiorców omawianego malarstwa, a więc do zamożnego mieszczaństwa niderlandzkiego:

Jego [Brouwera] chłopskie tematy przedstawiają wszystkie rodzaje niecywilizowanych zachowań, apetytów i ekscesów, i stoją w długiej literackiej i obrazowej tradycji satyryzowania niższych klas i wieśniaków (*de lompe boer*) dla rozrywki i podbudowania miejskiej elity.²⁴⁰

²³⁵ K. Renger, *Adriaen Brouwer und Das Niederländische Baurgenre, 1600-1660*, München 1986.

²³⁶ B. Wind, *Adriaen Brouwer: Philosopher in Fool's Cap*, *Notes in the History of Art*, vol. 5, no. 2 (Winter 1986).

²³⁷ Tamże, s. 15-19.

²³⁸ Tamże, s. 19.

²³⁹ Tamże, s. 17.

W tej interpretacji rodzajowe malarstwo „dołów społecznych” służyć miałyby konkretnemu celowi dydaktyczno-rozrywkowemu: rozbawieniu elit miejskich oraz dostarczenia im wzorców tego, jak cywilizowany obywatel miasta zachowywać się nie powinien.

Do tego problemu nawiązuje też Kira van Lil.²⁴¹ Jej stanowisko jest jednak nieco bardziej złożone. Omawiając problematykę malarstwa rodzajowego, wskazuje z jednej strony na realizm przedstawień, z drugiej zaś na literacko-rebusowy styl jego odbioru, nie będący wszakże niczym elitarnym:

Obok ludząco realistycznego przedstawiania rzeczywistości, Holendrzy cenili zabawę odkrywania ukrytych znaczeń obrazów – tak, jakby znaleźć kiść winogron pod gęstwą liści, pisał holenderski poeta narodowy Jacob Cats. Oczekiwania nie różniły się od oczekiwań wykształconych humanistów doby renesansu w kwestii przedstawień mitologicznych. W Holandii jednak do połączenia obrazów z codziennymi przysłowiami wystarczył bystry umysł, niepotrzebne było żadne szczególne wykształcenie. «Czytanie obrazów» było raczej sportem ludowym niż wyrafinowanym potwierdzeniem przynależności do elity.²⁴²

W kontekście przesłania i funkcji rodzajowego malarstwa „dołów społecznych” autorka wskazuje na jego ambiwalentność. Z jednej bowiem strony wskazuje na funkcję moralizatorską:

Gatunek chłopskiego obrazka rodzajowego służy często do moralnego deprecjonowania zwierzęcych zachowań «wieśniaków». W końcu to nie chłopi kupowali te obrazy, lecz ułożeni mieszczanie, którzy w ten sposób przekonywali samych siebie, jak bardzo są kulturalni. Jednocześnie obrazy te służyły jako ostrzeżenie przed oddawaniem się zmysłowemu nadużyciom.²⁴³

W innym miejscu pisze badaczka jednakże tak:

Malarze rodzajowi mieli dużo sympatii dla ludzkich słabości. Dzielili razem z innymi ludźmi radość życia i jego przyjemności, chociaż w kościele byli ciągle wzywani do powściągliwości, rozumu i dyscypliny. Powiedzieć prawdę śmiejąc się, jak zalecał kalwiński

²⁴⁰ P. C. Sutton, *The Age of Rubens*, Boston 1993, s. 62. [tłum. własne] “His [Brouwer’s] peasant themes depict all manner of uncivilized creaturely behavior, appetites, and excesses, and stand in a long literary and pictorial tradition of satirizing the lower classes and rustic (de lompe boer) for the amusement and edification of an urban elite.”

²⁴¹ *Malarstwo XVII wieku w Niderlandach, Niemczech i Anglii*, przeł. B. Drąg, K. Jachimczak, R. Wojnakowski, W: *Sztuka Baroku*, red. R. Toman, Kolonia 2000.

²⁴² Tamże, s. 461.

²⁴³ Tamże.

humanista i poeta narodowy Jacob Cats – takie mogłoby być motto wielu obrazów rodzajowych. Malarstwo rodzajowe służyło w pewnym sensie społecznemu wychowaniu. Ale ponieważ kazanie moralne było malowane najpiękniejszymi kolorami, same obrazy też kusily do oddawania się radościom zmysłowym. (..) Ta zamierzona ambiwalencja stanowi o atrakcyjności malarstwa rodzajowego.²⁴⁴

W kontekście zaś Adriaena Brouwera wskazuje van Lil na główną, według niej, cechę jego malarstwa, a więc na ukazywanie ludzkich emocji:

Takie sceny ekscesów służą Adriaenowi Brouwerowi przede wszystkim do przedstawiania ludzkich emocji. Wprawdzie jego *Palaczy* można również pojmować jako alegorię smaku, ale Brouwer pokazuje przede wszystkim różne reakcje na nietypową przyjemność. Jego postaci okazują zupełnie otwarcie, co czują. Ponadto są scharakteryzowane jako indywidua, a nie jako typy, jak u Ostadego. (...) Proste środowisko służyło Brouwerowi do pokazania ludzkiego zachowania w sposób niewymuszony. Obywatelom wyższych stanów nałożono ograniczenia wynikające z presji kulturowej. Nie mogli oni sobie pozwolić na swobodne wyrażanie swoich uczuć.²⁴⁵

Wybór środowiska malowanego przez Brouwera jest według autorki podyktowany nie (wątpliwą według niej) autopsyjnością lecz kryteriami artystycznymi, o których mowa była powyżej.

W sposób nieco odbiegający od omawianej, głównej linii interpretacji malarstwa rodzajowego „dołów społecznych”, pisze o Brouwerze Waldemar Łysiak, w piątym tomie swego „Malarstwa Białego Człowieka”.²⁴⁶ W wydanej w 1999 roku kontrowersyjnej książce poświęcił autor artyście osobny rozdział wraz z interpretacją dwóch, wybranych dzieł, rozdział zatytułowany „Kerelslied (Pieśń o chamach)”. Rozważając obraz „Chłopi grający w karty w szynku”, Waldemar Łysiak pisze tak:

Jego główne *theatrum* to wnętrze szynku, nędzna mordownia, lub wnętrze izby wieśniaczej. Jego aktorzy charakterystyczni to obwiesie, marynarze, karciarze, szubienicznicy, pijane parobki, zbóje, wszelakie męty, tzw. «społeczny margines». Piją, biją, plują, srają, grają, rzygają, macają, iskają, oszukują, gryzą, kradną, wrzeszczą, skaczą, tarmoszą, krwawią, chrypią i klną, później zaś drętwieją, trzeźwieją, odpoczywają i leczą rany przy pomocy wiejskich konowalów.²⁴⁷

²⁴⁴ Tamże, s. 467.

²⁴⁵ Tamże, s. 461-462.

²⁴⁶ W. Łysiak, *Malarstwo Białego Człowieka*, T.5, Chicago-Warszawa 1999. Kontrowersyjność książki oczywista jest już na poziomie samego jej tytułu i łączy się ona ogólnie rzecz biorąc z kontrowersyjnością polityczną samej postaci Łysiaka. Książkę charakteryzuje dosadny język, będący z założenia „antyakademickim”. Te i inne zarzuty względem dzieła Łysiaka pozostawiam na boku, a sięgnięcie do tej rzadko spotykanej książki w humanistyce akademickiej uzasadniam wymogami rzetelności naukowej.

²⁴⁷ Tamże, s. 50-51.

W dalszej części dokonuje autor analizy znaczenia topografii przestrzeni, w której najczęściej dzieje się akcja Brouwerowskich przedstawień:

Karczma – jej funkcja, jej klientela, jej atmosfera – była obecna już w średniowiecznej poezji i literaturze, lecz do malarstwa trafiła dopiero w drugiej ćwierci XVI wieku (Monogramista z Brunszwiku, Jan van Amstel, Pieter Huys i in.), by prawdziwą karierę zrobić w wieku XVII. Dzięki komu? Dzięki nabywcom obrazów, bo bez popytu podaż nie istnieje. Zwłaszcza dzięki mieszcuchom – północnoeuropejscy mieszczenie są głównymi nabywcami takich malunków. Paul Vandebroek: «był to wyraz odwiecznej fascynacji mieszcucha miejscami zakazanymi, wabiącymi obietnicą łatwej rozkoszy i nie wyszukanej rozrywki, miejscami takimi jak gospody, karczmy, tawerny i burdele. Upodobanie do obrazów przedstawiających tego rodzaju przybytki (...) jest zaprzeczeniem mieszczańskiej przyzwoitości i samodyscypliny». Fakt, lecz jest to również potwierdzenie starodawnej mądrości, iż najmocniej kuszą «zakazane owoce».²⁴⁸

I dalej:

Brouwer, jak nikt inny – mimo, że tylu próbowało – umiał oddać klimat szynku. Wszystko jest tu autentyczne. (...) Z całego tego nieokrzesanego świata mistrz destyluje esencję szalenie nowoczesnymi środkami malarskimi. A że owa esencja jest tak bardzo wiarygodna, że wszystko jest tu zwierzęcą prawdą, bez żadnych «ludowych» mistyfikacji czy «knajactwa» dla turystów lub snobów uprawianego przez dworskich malarzy w eleganckich pracowniach – to rezultat nie tylko talentu, lecz i kontaktu autopsyjnego. Teniers, Steen, van Ostade e tutti quanti nie mogli nas uraczyć równie autentyczną (Villonowską) poetyką, bo nie byli częścią tego półświatka. Mogli jedynie udawać autopsyjność, małpując niezdarnie Brouwera, który pijał w tych szynkach i tam na gorąco szkicował bywalców.²⁴⁹

Na koniec warto zacytować fragment dotyczący stosunku artysty do przedstawianego świata:

Przydrożne karczmy, portowe tawerny, szynki miejskie etc. miały wzięcie wprost feeryczne, gdyż tam orgie pijackie i tytoniowe miały najlepszy smak, co Brouwer ukazuje z humorem lekko wisielczym i lekko solidarnym, wręcz braterskim, czuje się to pokrewieństwo duchowe między nim a jego trupą. Nigdy nie moralizuje, nigdy nie potępia, ale też nie zachęca, nie pochwała – raczej relacjonuje, bywa, że złośliwie, z przymrużonym okiem, przede wszystkim jednak z bezlitosnym realizmem.²⁵⁰

Z 1997 oraz 2007 roku pochodzą dwa teksty o bardzo podobnym charakterze. Teksty te znajdują się w publikacjach poświęconych malarstwu flamandzkiemu złotego wieku,

²⁴⁸ Tamże, s. 51-52.

²⁴⁹ Tamże, s. 52.

²⁵⁰ Tamże, s. 53.

kolejno w „Od Bruegla do Rubensa. Złoty wiek malarstwa flamandzkiego” i „Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, Van Dycka i Jordaensa: 1608-1678”.²⁵¹ Teksty autorstwa Paula Vandebroeca i Antoniego Ziemby łączy wspólna perspektywa socjologiczna, realizująca się w odwołaniu do koncepcji dystynkcji społecznej Pierre’a Bourdieu.

Tekst Vandebroeca jest chronologicznie pierwszy, a więc od niego wypada zacząć. Holenderski badacz umiejscawia niderlandzkie malarstwo rodzajowe w kontekstach historii sztuki niderlandzkiej oraz bardziej ogólnym, - historycznym i społecznym. Ze względu na obszerniejsze rekonstrukcje kontekstów, wywód autora jest dość złożony i obszerny, dlatego też by mu oddać sprawiedliwość, należy przytoczyć spore fragmenty tekstu. Zacytujmy więc wybrane fragmenty dotyczące malarstwa rodzajowego:

(...) Począwszy od drugiej ćwierci XVI wieku pojawia się nowy typ przedstawień, z czasem zyskujący ogromną popularność – wnętrza karczm wypełnionymi ludźmi rozmaitych stanów, oddającymi się rozpustnym hulankom i marnotrawieniu majątku. Motywy te są wspólne dziełom Monogramisty z Brunszwiku, Jana van Amstela, Pietera Huysa, i dziełom malarzy wieku XVII, Brouwera, van Craesbeecka, Teniersa i wielu innych. Wymienieni tu mistrzowie XVI wieku wprowadzili sceny te do repertuaru tematów malarskich, chociaż w literaturze tematyka ta była obecna już cztery wieki wcześniej. W *Carmina Burana* i pieśniach goliardów, w późnośredniowiecznych satyrach w rodzaju *Statku głupców (szaleńców)*, odnaleźć można opisy przejawów skrajnej rozwiązłości.²⁵²

Następnie holenderski badacz opisuje grupę tematyczną malarstwa rodzajowego, którą według niego dotyczy „tego, co nazwalibyśmy dzisiaj porządkiem socjokulturowym.”²⁵³ Jak pisze Vandebroek:

Chociaż kategorie «kultura», «cywilizacja» czy «społeczeństwo» nie były jeszcze wówczas zdefiniowane, istniało pojęcie «kultury», jakkolwiek inaczej niż dziś rozumiane. Jak zobaczymy, nie było ono zależne od porządku społecznego. Model społeczeństwa we wczesnym średniowieczu był dość prosty; uważano, że składa się ono z kleru, wojska i ludzi pracujących. Wraz z rozwojem miast i rozwarstwieniem socjoekonomicznym ludności, podział ten stawał się coraz mniej aktualny. Jeszcze w XV wieku gmachy publiczne często ozdabiano przedstawieniami Trzech Stanów, lecz w wiekach następnych nie udało się już wypracować odpowiedniego schematu oddającego porządek społeczny.²⁵⁴

²⁵¹ P. Vandebroek, *Wzniosłość i prostactwo. Znaczenia w malarstwie rodzajowym*, przeł. N. Ładyka, H. Małachowicz W: *Od Brueghla do Rubensa, Złoty wiek malarstwa flamandzkiego*, red. D. Juszcak, H. Małachowicz, Warszawa 1997 oraz A. Ziemia, Ziemia A., *Malarstwo Gabinetowe W: Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, Van Dycka i Jordaensa*, red. A. Ziemia, Warszawa 2007.

²⁵² P. Vandebroek, dz. cyt., s. 40.

²⁵³ Tamże, s. 41.

²⁵⁴ Tamże.

W akapicie następnym analizowane jest pojęcie „kultury”, w powiązaniu z przemianami społecznymi:

Wraz z zanikiem mitycznego trójpodziału, wywodzącego się ze starożytnej jeszcze tradycji indoeuropejskiej, elity mieszczańskie zaczynają się określać za pomocą tego, co nazwalibyśmy dzisiaj wyróżnikiem kulturowym. Pojęcia „kultury” i „dobrego smaku” mieszczaństwo szesnasto- i siedemnastowieczne próbowało definiować w kategoriach abstrakcyjnych, poprzez metaforykę obrazów takich jak *Apollo i Muzy*, *Sąd Midasa* lub *Apollo i Marsjasz*, *Sztuki Wyzwolone*, *Ignorancja wrogiem Sztuk*. Zauważmy jednak, że tematy te niewiele mówią o pojmowaniu kultury przez ówczesne mieszczaństwo, ani też o jego gustach. Są jedynie manifestacją potrzeby przedstawiania siebie jako «podpory kultury».²⁵⁵

Kluczem do uchwycenia rozumienia przez mieszczaństwa „kultury”, jest analiza sposobów przedstawiania życia chłopów w malarstwie i literaturze:

Już od średniowiecza w znacznej części tych przedstawień rysuje się nieprzychylny stosunek do chłopstwa i krytyka chłopskiego prostactwa. Wnioskować można zatem, że za stosowne i właściwe uchodziło to, co było tego prostactwa zaprzeczeniem. Poprzez kontrast z karykaturalnym obrazem życia chłopów, w traktatach o zasadach dobrego wychowania i zachowaniu przy stole, pojawiających się już od XII wieku, starano się przedstawić pozytywny model *savoir-vivre* u klas wyższych.²⁵⁶

W kolejnym fragmencie tekstu wskazuje też Vandenbroeck na inne jeszcze rozumienie „kultury”:

Kultura była rozumiana także w innym sensie. Od XVI wieku przedstawiano obrzędy i zwyczaje ludowe: np. Tymczasowy Król (*Król Pije*), Ognie św. Marcina, Zbrukana Małżonka, Taniec Kulawego, Ostatki... Należy podkreślić, że folklor staje się egzotyką tylko wtedy, gdy określona grupa zaczyna uważać kulturę innych grup żyjących w tym samym społeczeństwie za «odmienną», «typową», «sprzeczną» z jej własną kulturą, tj. kiedy powstaje dystans kulturowy. Mniej więcej od 1560 roku mieszczaństwo niderlandzkie zaczyna uznawać te zwyczaje za «typowo ludowe».²⁵⁷

Do bardzo podobnych konstatacji dochodzi w swych analizach i interpretacjach Brouwerowskiego malarstwa, polski historyk sztuki, Antoni Ziemia. Jak wspominałem wcześniej, to co łączy go z omawianym wyżej autorem, to odniesienie do kategorii

²⁵⁵ Tamże, s. 41-42.

²⁵⁶ Tamże.

²⁵⁷ Tamże, s. 42-43.

„dystynkcji społecznej”, zaczerpniętej od Pierre’a Bourdieu. Pojawia się ono w kontekście analizy malarstwa gabinetowego we Flandrii:

Jak powiedzieliśmy, fenomenem gabinetowego malarstwa flamandzkiego jest niebywała gdzie indziej, choćby w kręgu holenderskim, obfitość obrazów rodzajowych, ujętych w formule dosadnej sceny gminnej, plebejskiej i chłopskiej (...). Ta brutalność, często ocierająca się o drastyczną wulgarność, formuła wyrosła z tradycji mistrzów antwerpskich drugiej połowy XVI wieku: Pietera Bruegla Starszego (nie bez przyczyny zwanego chłopskim), Martena van Cleve Starszego, Pietera Baltena i innych – i stanowiła kontynuację ich przedstawień wesel, jarmarków i festynów, karczm i wiejskich bijatyk. W XVII wieku specjalistami od tej gminnej tematyki stali się Adriaen Brouwer, David Teniers Młodszy, Joos van Craesbeeck, David Ryckaert III i Mattheus van Hellemont.²⁵⁸

Następnie przechodzi badacz do wskazania na nasuwający się, lecz, według niego, błędny sposób rozumienia tego typu malarstwa:

Byłoby błędem odczytywać te sceny jako wyobrażenia realistyczne, jako odbicie w krzywym zwierciadle życia flamandzkiego chłopstwa i plebsu. Ówczesne wyobrazenie o życiu wiejskim było inne. Literatura niderlandzka tej epoki zna wizerunek wsi i chłopów raczej idylliczny, idealizowany, ujęty w kategorii poezji pastoralnej lub bukolicznej (zgodnej z tradycją Teokryta i Wergiliusza): nie tworzy zaś w zasadzie wizji brutalnej, pełnej agresji i obscenów(...). Wizerunek chłopca pijaka i brutalnego draba jest własnością malarstwa gabinetowego. Dlaczego? W obrazach gabinetowych pokazywano świadomie sytuacje wykoncypowane: «Oto, widzu, oglądasz rzeczy karczemne, obleśne, prymitywne i ohydne – mówią te obrazy – lecz tym bardziej poprzez kontrast, dostrzeż i docień maestrię i wyrafinowanie malarza, swobodny dukt pędzla i finezyjną, odcieniową kolorystykę».²⁵⁹

W kolejnym zdaniu wskazuje Ziemia na funkcję komiczną tego rodzaju przedstawień:

Nie wolno przy tym lekceważyć komicznej funkcji tych przedstawień: już antyczna, wywodząca się z pism Arystotelesa, teoria kazała artystom i odbiorcom doceniać trzy podstawowe *modi* przekazu artystycznego: *modus tragicus*, *modus satiricus* i *modus comicus*. Ten ostatni dotyczył bohaterów plebejskich, tak jak pierwszy herosów i bóstw, a drugi – satyrów, nimf i wszelkich stworzeń natury. Choć więc w hierarchii «niski», gatunek komediowych obrazów gabinetowych miał szlachetne antecedencje w poezji dramatycznej antyku (...). Mieszkańska elita flandryjsko-brabancka, gromadząc obrazy tego rodzaju, sięgała więc do najzaciejszego wzorca – antycznego, podbudowując swój prestiż i pretendując do rangi ludzi humanistycznie, literacko wykształconych – *litterati* – oraz pozycji znawców sztuk – *conoscenti*, zgodnie z Castiglionowskim modelem *gentiluomo*.²⁶⁰

²⁵⁸ A. Ziemia, *dz. cyt.*, W: *Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, Van Dycka i Jordaensa*, red. A. Ziemia, Warszawa 2007, s. 252.

²⁵⁹ Tamże.

²⁶⁰ Tamże, s. 253.

Po tych rozważaniach przechodzi jednak autor do najważniejszego według niego czynnika, wyjaśniającego fenomen rodzajowego malarstwa gabinetowego:

Niezwykła popularność gabinetowych obrazów rodzajowych w typie „plebejskim” tłumaczy się jednak przede wszystkim kontekstem społeczno–kulturowym. Słynny filozof i socjolog naszych czasów, Pierre Bourdieu – wprawdzie w odniesieniu do innej, bo XX – wiecznej cywilizacji – zwracał uwagę na mechanizm tworzenia i oceny cywilizacji, w której pojęcie kultury wiąże się niezbywalnie z aspiracjami ludzi do stawania się elitą. Kultura jest tworem elity, ale przede wszystkim jest dla niej uzasadnieniem bytu, uprawomocnieniem jej władczej roli w społeczeństwie. Jest instrumentem władzy elity, narzędziem ustanawiania «społecznej przemocy» (kluczowe pojęcie Bourdieu), dominacji jednej grupy nad drugą. Elita, by nią być, musi wytwarzać i stale demonstrować dystans wobec grup niższych, wobec plebsu. Stanowi to konieczny „mechanizm odróżniania” (*distinction* u Bourdieu), szczególnie silny w grupach dopiero zdobywających lub utrwalających swą «władzę przemocy społecznej». A taką wszak grupą w XVI – XVII stuleciu było bogate mieszczaństwo flamandzkie i jego patrycjat, ciągle jeszcze poddane dominacji najwyższej elity południowych Niderlandów – arystokracji. Ciągłe potrzebowało ono wzmożonych «mechanizmów odróżniania», budowania dystansu dla samookreślenia socjalnego, owej «samoidentyfikującej dystynkcji» Pierre’a Bourdieu. Ranga mieszczanina rosła, gdy jego pozycja opisywana była nie przez porównanie z arystokracją, lecz przez przeciwstawienie z gminem. Do tego w istocie służyły obrazy Brouwera, Teniersa, czy Craesbeecka, piętnujące chłopów i plebs wiejski jako nieokiełznany kulturowymi normami, agresywny, skory do burd i pijaństwa, nieobyczajny i obsceniczny.²⁶¹

Tak przedstawia się społeczno-kulturowa wykładnia rodzajowego, „plebejskiego” malarstwa gabinetowego. Następnie przyjrzyjmy się jak autor interpretuje w szczegółach malarstwo samego Brouwera:

Brouwer był czołowym specjalistą od rodzajowych scen plebejskich (tematy chłopskich festynów, kiermaszów, bójek, pijatyk, wiejskich balwierzów, gry w karty i kości, chłopów palących fajki itd.). Swe małoformatowe obrazki gabinetowe wykonywał w tzw. szybkiej technice malarskiej, operując szerokimi, swobodnie i z werwą kładzionymi plamami farby. Kolorystyka jego dzieł – często niemal monochromatyczna, szarozielonkawa z jednym akcentem mocnej barwy, najczęściej czerwieni, bardzo wyrafinowana – powstała zapewne pod wpływem malarstwa haarlemskiego. Z niezwykłą ostrością ukazywał charaktery, temperamenty, namiętności. Włóczędzy, oszuści, pijani chłopcy wszczynający wściekłe burdy prezentują świat niskich ludzkich stworzeń wegetujących poza światem kultury, i obrazują najgorsze przywary i występki, stanowiąc lekcję moralistyczną i negatywną wizję ludzkiej skłonności do grzechu, nieopanowanej, jeśli nie poddanej normom kultury obyczajowej i etyki (opartej na neostoicyzmie Erazma z Rotterdamu i Justusa Lipsiusa).²⁶²

²⁶¹ Tamże.

²⁶² Tamże, s. 266.

Jak można wyczytać z powyższego ustępu, do poprzednich rozważań dodaje autor powiązania Brouwera z myślą neoistoicką, reprezentowaną przez Erazma z Rotterdamu i zwłaszcza Justusa Lipsiusa, żyjącego w tym czasie w Antwerpii.

Na koniec możemy przejść do omówienia dwóch najbardziej współczesnych stanowisk interpretacyjnych. Zaczniemy od artykułu dotyczącego malarstwa rodzajowego zawartego w opracowaniu sztuki renesansowej i barokowej, pt. *A Companion to Renaissance and Baroque Art*.²⁶³ Wydana w 2013 roku pozycja jest zbiorem artykułów różnych autorów, dotyczących rozmaitych aspektów kultury renesansowej i barokowej. Interpretację sztuki Brouwerowskiej oraz malarstwa rodzajowego w ogólności, zaprezentował badacz amerykański, Wayne Franits. Za czynnik o szczególnej sprawczości jest w tej pracy uznawany rynek, co charakteryzuje z resztą dużą część najnowszych interpretacji sztuki mieszczańskiej, w kontekście 17. wieku zwłaszcza zaś sztuki holenderskiej. Przyjrzyjmy się więc przedstawionej wykładni.

Na początku badacz amerykański wskazuje na trzy czynniki mające wpływ na kształt malarstwa rodzajowego:

Malarze rodzajowi tworzyli więc obrazy w odpowiedzi na osobiste zainteresowania estetyczne, na tradycje malarskie, a zwłaszcza na wymagania rynku. Długo utrzymujący się wśród badaczy pogląd, że siedemnastowieczni artyści w jakiś sposób działali niezależnie od rynku sztuki, uległ w ostatnich latach znacznej rewizji.²⁶⁴

Prawa popytu i podaży są tu jednak uznawane za główny czynnik determinujący formy i treści sztuki. Jak pisze Franits:

Wiemy teraz, że rynek w rzeczywistości funkcjonował jako dynamiczny system podaży i popytu, na który wpływ mieli zarówno malarze, jak i mecenas. Potencjalni nabywcy wpływali na tworzenie obrazów rodzajowych: ponieważ artyści pracowali dla rynku, czyli dla konkretnych klientów lub dla nieznanej, choć ograniczonej publiczności na podstawie spekulacji, byli zmuszeni do tworzenia dzieł sztuki, które dostosowywały się do gustów i oczekiwań konsumentów. W tym sensie popyt wpływał na treść dzieł, skłaniając niektórych

²⁶³ Franits W., *Genre Painting in Seventeenth-Century Europe W: A Companion to Renaissance and Baroque Art*, ed. B. Bohn, J.M. Saslow, Chichester 2013.

²⁶⁴ Tamże, s. 424. [tłum własne] „Genre painters thus fashioned pictures in response to personal aesthetic interests, to pictorial traditions, and especially to the demands of the market. The long-ingrained view among scholars that seventeenth-century artists somehow worked independently of the art market has undergone substantial revision in recent years.”

malarzy rodzajowych do specjalizowania się w określonych tematach, które dobrze się sprzedawały.²⁶⁵

I w kolejnym akapicie, już w odniesieniu do Brouwera:

(...) Brouwer i Vinckboons wyraźnie odpowiadali na zapotrzebowanie rynku, podyktowane w pewnym stopniu gustami i pragnieniami potencjalnych nabywców, a mianowicie wyższych sfer w Antwerpii, Amsterdamie i innych miastach. (...) Dlaczego zamożni mieszkańcy miast mieliby chcieć zapłacić dobre pieniądze za przywilej wieszania w swoich domach wizerunków źle wychowanych, wiejskich prostaków? Tradycyjnie funkcję takiego malarstwa upatruje się w dydaktyce, w łagodnym i nie obraźliwym napominaniu kosmopolitycznych widzów o podłości poprzez portretowanie chłopów, których zabawne zachowanie w zabawny sposób przemawia do ich uprzedzeń. Niektóre siedemnastowieczne teksty rzeczywiście potwierdzają ten punkt widzenia. Jednak silnie konwencjonalny charakter tych przedstawień świadczy o ich statusie jako konstruktów życia chłopskiego, ilustrujących nieproblematiczne karykatury wiejskiej biedoty, stworzone na potrzeby miejskiej konsumpcji. Dzięki uwłaczającym, ale komicznym ilustracjom chamskich, niestosownych zachowań, obrazy rustykalne służyły również, w zabawny sposób, utwierdzeniu zamożnych koneserów w świadomości ich behawioralnej i społecznej supremacji w epoce, w której społeczeństwa europejskie charakteryzowały się wyraźnymi hierarchiami klas i rang.²⁶⁶

W 2018 roku w Oudenaarde (miejscu urodzenia artysty) miała miejsce wystawa poświęcona w całości Brouwerowi i jego twórczości, zatytułowana *Adriaen Brouwer: The Master of Emotions*. W tym samym roku został również wydany katalog do wystawy, o tym samym tytule.²⁶⁷ W trakcie przygotowań do wystawy dokonano przeglądu rozmaitych archiwów, zwłaszcza miejskich, co przyniosło ze sobą szereg nowych informacji, szczególnie

²⁶⁵ Tamże. [tłum. własne] „We now know that the market actually functioned as a dynamic system of supply and demand affected by painters and patrons alike. Prospective buyers influenced the creation of genre paintings: since artists worked for the market, namely, for specific customers or for unknown though limited audience upon speculation, they were compelled to produce works of art that accommodated the tastes and expectations of the consumer. In this sense, demand influenced the content of works, inducing some genre painters to specialize in particular subjects that sold well.”

²⁶⁶ Tamże, s. 428. [tłum. własne] “(...) Brouwer and Vinckboons were clearly responding to market demands dictated to some extent by the tastes and desires of prospective purchasers, namely, the upper-class citizens of Antwerp, Amsterdam, and other cities. (...) Why would wealthy urban dwellers want to pay good money for the privilege of hanging depictions of ill-bred, country bumpkins in their homes? Traditionally, the function of such painting has been considered didactic, to admonish cosmopolitan viewers about vice in a gentle and inoffensive way by portraying peasants whose droll behavior amusingly appealed to their prejudicial attitudes. Some seventeenth-century texts do indeed corroborate this point of view. Yet, the strongly conventional nature of these representations attests to their status as constructs of peasant life illustrating unproblematic caricatures of the rural poor, fashioned for urban consumption. With their derogatory but comical illustrations of boorish, improper conduct, pictures of rustics also served, in an entertaining manner, to affirm affluent connoisseurs’ consciousness of their behavioral and social supremacy during an era in which European societies were characterized by distinct hierarchies of class and rank.”

²⁶⁷ *Adriaen Brouwer. Master of Emotions: Between Rubens and Rembrandt*, ed. Katrien Lichtert, trans. I. Connerty, Amsterdam 2018.

wiadomości biograficznych. Ten zakres ustaleń nie będzie nas tutaj jednak interesował. Pozostając przy rozważaniach dotyczących przede wszystkim znaczeń przypisywanych twórczości artysty, skupię się tylko na tych artykułach zawartych w katalogu, które tej problematyki dotyczą.

Holenderski historyk sztuki, Elmer Kolfin, rozpatruje kwestię znaczeń malarstwa Brouwera w kontekście jego publiczności. Konkretnie zaś usiłuje badacz zrekonstruować możliwe znaczenia w kontekście macierzystym artysty i w kontekście odbiorców jego malarstwa. Podstawowym kontekstem są tu zatem z jednej strony grafiki z inskrypcjami, ujawniającymi komizm przedstawień chłopskich, które jednakże nie były autorstwa samego Brouwera lecz dodawane były przez wydawców. Najczęściej były to bądź przysłowia niderlandzkie bądź (częściej) zaczerpnięte z łaciny teksty starożytne lub wczesnonowożytne. Inskrypcje te stanowiły literacki komentarz do grafiki, mający ją uzupełnić znaczeniowo.²⁶⁸ Grafiki te, będące połączeniem obrazu i słowa pisanego dają, według autora, wgląd w możliwe sposoby odbioru malarstwa Brouwera w jego macierzystym kontekście kulturowym.

Następnie Kolfin wskazuje na strukturę klienteli Brouwera. Dzięki nowym materiałom źródłowym okazuje się, że obrazy Brouwera oraz jego liczne kopie znajdowały sobie szerokie grono odbiorców: od skromnych rzemieślników, przez klasę kupiecką (najliczniejszą) aż po arystokrację Niderlandów Południowych.²⁶⁹

Holenderski historyk sztuki zestawia też malarstwo Brouwera z twórczością Gerbranda Bredero, narodowego poety holenderskiego doby „Złotego Wieku”. Dostrzega tu historyk więź łączącą obu twórców, która miałaby polegać na analogicznym wykorzystaniu „niskiego *modusu*”. W przypadku Bredero to sięganie do języka wernakularnego, którym posługują się chłopcy w jego sztukach. Bredero znany był z odrzucenia poetyki „maliarskiej deformacji” na rzecz swego własnego, naturalistycznego stylu oraz „zbliżenia do życia” w sztuce.²⁷⁰ Badacz sytuuje obu artystów w kontekście humanizmu erazmiańskiego i w ten sposób opisuje ich cele artystyczne:

„W końcu poeta i artysta chcieli tego samego: obnażyć głupotę świata w zgodzie z najlepszymi tradycjami erazmiańskiego humanizmu. Aby to osiągnąć, obaj «manipulowali»

²⁶⁸ Kolfin E., *The scum of the earth for the flower of the nation Adriaen Brouwer and his public in the Netherlands of the 17th century* W: *Adriaen Brouwer. Master of Emotions: Between Rubens and Rembrandt*, ed. Katrien Lichtert, trans. I. Connerty, Amsterdam 2018, s. 131.

²⁶⁹ Tamże, s. 138.

²⁷⁰ Tamże.

publicznością, od której byli zależni w dokładnie ten sam sposób, stosując środki komiczne, które zmuszały ich do zbliżenia się jak nigdy dotąd do niewygodnych realiów życia.”²⁷¹

Jednocześnie zwracając uwagę na szeroki zasięg malarstwa Brouwera, Kolfin wskazuje na pewien problematyczny aspekt odbioru sztuki Brouwera. Według badacza trudno bowiem stwierdzić, na ile wielowarstwowa struktura obrazów artysty w zaproponowanej przez niego wykładni była zrozumiała dla odbiorców. Badacz wyraża tu wątpliwość, zastrzegając, że być może tylko wykształcone elity były zdolne do takiej interpretacji tej twórczości.²⁷² Kolfin uważa również, że to ta grupa społeczna była docelową grupą odbiorczą:

Wszystko wskazuje na to, że przynajmniej najbardziej rozwinięte intelektualnie segmenty publiczności, na których Brouwer musiał świadomie skupić swoją uwagę, dostrzegły i doceniły zarówno jego wysokie intencje, jak i komiczną błyskotliwość, z jaką potrafił je wcielić w życie.²⁷³

W katalogu znajduje się jeszcze jeden artykuł, istotny z punktu widzenia niniejszej rozprawy.²⁷⁴ Jest to tekst sytuujący twórczość Brouwera w kontekście funkcjonowania tzw. kamer retoryków w Niderlandach. Autorka, Anne-Laure van Bruaene, historyczka kultury, poszerza interpretację malarstwa artysty o kontekst społeczno-kulturowy. Jest w tym artykule zdecydowanie mniej odniesień do konwencji obrazowych i tradycji artystycznych, więcej zaś właśnie rekonstrukcji kontekstu obyczajowego. Autorka skupia się na obrazie „Palacze”, będącym przedstawieniem samego Brouwera pośród swych kompanów-malarzy, w scenie w tawernie. Wszyscy oni byli w owym czasie członkami antwerpskiej kamery retoryków *De Violieren*. Kamery retoryków były stowarzyszeniami literackimi, w ramach których uprawiało się różne formy literackie, zwłaszcza zaś teatr i w o obrębie niego – farsę.²⁷⁵ Obraz interpretowany jest zatem jako przedstawienie faktycznie funkcjonującej praktyki.²⁷⁶ W 17.

²⁷¹ Tamże, s. 139. [tłum. własne] “After all, the poet and the artist both wanted the same thing: to expose the foolishness of the world in the best traditions of Erasmian humanism. To achieve this, they both ‘manipulated’ the public on whom they were dependent in exactly the same way, by using comic devices that forced them to come closer than ever before to the uncomfortable realities of life.”

²⁷² Tamże.

²⁷³ Tamże. [tłum. własne] “The indications would suggest that at the very least the most intellectually developed segments of his public, the segments on which Brouwer must have consciously focused his attention, recognized and appreciated both his high intentions and the comic brilliance with which he was able to put those intentions into practice.”

²⁷⁴ Bruaene Van A-L., *Rederijker, kennenijker. Adriaen Brouwer and rhetorical culture in the Northern and Southern Netherlands W: Adriaen Brouwer. Master of Emotions: Between Rubens and Rembrandt*, ed. Katrien Lichtert, trans. I. Connerty, Amsterdam 2018.

²⁷⁵ Tamże, s. 99.

²⁷⁶ Tamże, s. 103.

wieku w Niderlandach miały miejsce krytyczne dyskusje zarówno w kręgach katolickich jak i wśród reformatorów protestanckich, dotyczące pijaństwa, będącego także stałą częścią praktyk wśród członków kamer retorycznych.²⁷⁷ Stąd utarło się wówczas zestawienie *retorijckers – kannenkijckers*, a więc utożsamiające członków kamer z pijakami. Przyjrzyjmy się wywodowi badaczki, cytując odpowiednie fragmenty. Pierwsza istotna kwestia dotyczy rozpoznania różnicy między malarstwem Brouwera, a malarstwem rodzajowym szesnastego stulecia. Druga zaś dotyczy rozpoznania faktu, iż bohaterowie Brouwera są grupą nie będącą beneficjentem „Złotego Wieku” kultury holenderskiej. Jednocześnie badaczka wskazuje na inne usytuowanie społeczne samego artysty:

(...) wiele wskazuje na to, że przełomowe dzieło Brouwera *Palacze* odzwierciedla praktyki kulturowe, które były głęboko zakorzenione zarówno w północnych, jak i południowych Niderlandach; praktyki, które mimo to były przyczyną wielu dyskusji i krytyki w społeczeństwie, prowadzonej przede wszystkim przez reformatorów kultury i religii. Z pewną dozą ostrożności można również umieścić w tym samym kontekście szerszy dorobek Brouwera w postaci scen z tawern. Oczywiście Retorycy ze swoim profilem klasy średniej, a czasem nawet elity, nie mogli bezpośrednio utożsamiać się (lub być utożsamiani) z pijakami i wyrzutkami, którzy pojawiają się na obrazach Brouwera. O wiele bardziej niż malarze rodzajowi XVI wieku, Brouwer chciał pokazać bardziej dosadną stronę życia. Malował chłopów i inne postaci z marginesu, które nie mogły skorzystać z rosnącego dobrobytu tego okresu. Innymi słowy, przedstawiał zupełnie inne środowisko niż to, do którego sam należał.²⁷⁸

Kolejno van Bruaene rozważa rozróżnienie na „złe” i „dobre” tawerny w siedemnastowiecznych Niderlandach, wskazując na powiązanie sposobów myślenia o tych miejscach z kategoriami moralnymi:

Scenerią dla scen Brouwera była często jedna z tzw. złych tawern. Były to podejrzane pijalnie w ciemnych zaułkach lub, częściej, poza murami miasta, gdzie można było uniknąć płacenia miejskiego podatku od piwa. Napój był tańszy, ale wewnątrz i atmosfera bardziej szemrane. Według władz, w tych złych tawernach zbierali się przestępcy, głupcy uprawiali hazard, a prostytutki szukały klientów. Ten obraz z pewnością odzwierciedlał istniejącą rzeczywistość, ale był celowo jednostronny. Zamożni obywatele również korzystali z tańszego

²⁷⁷ Tamże.

²⁷⁸ Tamże. [tłum. własne] “(...) there are numerous indications that Brouwer’s seminal work *The smokers* reflects cultural practices that were deeply embedded in both the Northern and the Southern Netherlands; practices which nonetheless were the cause of much discussion and criticism within society, led first and foremost by cultural and religious reformers. With a degree of caution, it is also possible to place Brouwer’s wider oeuvre of tavern scenes within this same context. Of course, it was impossible for the rhetoricians with their middle class and sometimes even elite profile to directly identify (or be identified) with the tipplers and misfits who populate Brouwer’s paintings. Much more than the genre painters of the sixteenth century, Brouwer wanted to show the seamier side of life. He painted peasants and other marginal figures who were unable to benefit from the rising prosperity of the period. In other words, he was depicting a very different milieu from the one to which he himself belonged.”

picia «poza miastem», a w murach miasta znajdowały się szacowne tawerny, w których ludzie grali w kości i karty na pieniądze, bili się lub podrywali dziewczyny na noc. Innymi słowy, w pierwszej kolejności rozróżnienie na «dobre» i «złe» tawerny było użytecznym narzędziem moralnym dla klas średnich i wyższych. Dawało «porządnym» obywatelom złudzenie, że ich zwyczaje picia nie są tak ekstremalne jak chłopów i włóczęgów, choć badania historyczne wykazały, że w rzeczywistości ich spożycie alkoholu było znacznie wyższe.²⁷⁹

W tym kontekście autorka odrzuca propozycje „wąskiego, moralizatorskiego” rozumienia scen rodzajowych Brouwera, wskazuje między innymi na „grę” i tworzenie podwójnych znaczeń jako podstawową cechę tego malarstwa:

Poprzez projekcję nadużywania alkoholu na innych - w tym przypadku na grupy znajdujące się na samym dole drabiny społecznej - dobrze sytuowani mogli umniejszyć swoje własne pijaństwo. Ten zmienny kompas moralny był z pewnością przydatny dla retoryków, którzy często spotykali się w tawernach i którzy z biegiem XVII wieku coraz częściej byli nazywani «pijakami». Mimo to retorycy i malarze rodzajowi byli kimś więcej niż wąsko myślącymi moralistami, za których tak często ich uważano. Stworzenie pewnego moralnego dystansu wobec przedstawianych tematów szło w parze z dużą dozą humoru, autoironii i zamiłowaniem do podwójnych znaczeń. Można zauważyć, że Brouwer często umieszczał kufle i dzbany w centralnym miejscu swoich kompozycji lub nadawał im główną rolę w akcji, na przykład w scenach walki. W tym sensie nawiązywał do ikonografii wcześniejszych malarzy rodzajowych. Wszegobecność kufli i dzbanów w jego twórczości można jednak interpretować także jako znak, że zamiast potępiać pijaństwo chłopów i dorobkiewiczów, chciał raczej przedstawić refleksję na temat ekstremalnego picia własnej klasy społecznej. Brouwer nie widział nic złego w parodiowaniu siebie jako kannenkijkera. W ten sposób wyśmiewał zarówno nadmierne pijaństwo retoryków głównego nurtu, jak i «świętą» krytykę małej grupy reformatorów.²⁸⁰

²⁷⁹ Tamże. [tłum własne] “The setting for Brouwer’s scenes was often one of the so-called ‘bad taverns’. These were disreputable drinking establishments in dark alleys or, more often than not, outside the city walls, where they could escape payment of the municipal tax on beer. The drink was cheaper, but the interior and the atmosphere were shabbier. According to the authorities, these bad taverns were places where criminals gathered, fools gambled and prostitutes sought their customers. This image certainly reflected an existing reality, but the picture it painted was deliberately one-sided. Wealthy citizens also partook of this cheaper ‘out-of-town’ drinking and there were respectable taverns inside the city walls where people played dice and cards for money, fought or picked up a girl for the night. In other words, in the first instance the distinction between ‘good’ and ‘bad’ taverns was a useful moral tool for the middle and upper classes. It gave ‘decent’ citizens the illusion that their drinking habits were not so extreme as those of peasants and vagabonds, although historical research has shown that their consumption of alcohol was actually much higher.”

²⁸⁰ Tamże. [tłum. własne] “By projecting the abuse of alcohol on others - in this case, the groups at the very bottom of the social ladder - it was possible for the well-to-do to play down their own drunkenness. This variable moral compass was certainly useful for the rhetoricians, who often met in taverns and who were increasingly branded as ‘drinkers’ as the seventeenth century progressed. Even so, the rhetoricians and genre painters were much more than the narrow-minded moralists for which they have so often been portrayed. The creation of a certain moral distance with the subjects depicted went hand in hand with much humor, self-mockery and a delight in double meanings. It is noticeable that Brouwer often placed tankards and serving jugs in a central position in his compositions or gave them a central role in the action; for example, in fight scenes. In this sense, he built further on the iconography of the earlier genre painters. However, the ubiquity of these tankards and jugs in his oeuvre can also be interpreted as a sign that rather than condemning the drinking behavior of peasants and down-and-outs, he actually wished to offer a reflection about the extreme drinking of his own social class.

Rozdział 4. Spór o znaczenie malarstwa Adriaena Brouwera

W poprzednim rozdziale dokonaliśmy rekonstrukcji wybranych interpretacji malarstwa Adriaena Brouwera. Kolejnym i zarazem finalnym krokiem będzie próba krytycznego rozpoznania złożonej struktury tych interpretacji. Poruszone zostaną tu zarówno problemy sposobów kontekstualizacji życia oraz dzieł sztuki malarza, jak i powiązane z tymi zagadnieniami problemy władzy nad obrazem. Słowem chodzi tutaj przede wszystkim o to, co niejako „stoi za interpretacjami”. Głównym problemem, który został przeze mnie rozpoznany w trakcie rekonstrukcji rozmaitych wykładni malarstwa Brouwerowskiego, to kwestia tego, jak interpretowany jest w nich sposób reprezentacji „dołów społecznych” oraz jaka aksjologia stoi u podstaw poszczególnych interpretacji.

Kolejnym zagadnieniem, które zwróciło moją uwagę, jest fakt istnienia niejako dwóch opozycyjnych względem siebie tradycji interpretacyjnych. Pierwszą najogólniej można określić mianem tradycji ujmującej malarstwo Brouwera w ramach solidaryzmu społecznego, łączącego malarza z przedstawionymi w obrazach podmiotami, drugą zaś, przeciwnie, prezentującą te same obrazy jako malarski (symboliczny) akt pogardy dla „dołów społecznych”. Oczywiście istnieją również interpretacje odbiegające od tych dwóch głównych linii interpretacyjnych, a także w ramach owych zachodzą pewne różnice. Niemniej te dwie wspomniane tradycje interpretacyjne dają się bardzo wyraźnie wyodrębnić z istniejącego dyskursu historii sztuki. Co istotne jednak, pomiędzy obiema tradycjami nie doszło nigdy do otwartego sporu. Badacze piszący w latach osiemdziesiątych i później zwykle nie nawiązywali polemicznie do badaczy dekad poprzednich, zwłaszcza zaś do interpretacji polskich i radzieckich. Sądzę, że istnieją po temu dwa powody. Pierwszy dotyczy ogólnego odrzucenia przez zachodnioeuropejską historię sztuki pewnej wizji niderlandzkiego malarstwa rodzajowego, która była właściwa wiekowi dziewiętnastemu i o której była mowa w rozdziale drugim. Drugi dotyczy zaś sytuacji społeczno-politycznej w owym czasie, a więc zjawiska, która można by określić mianem „zimnej wojny w humanistyce”. Określenie to jest parafrazą określenia „zimna wojna *mimesis* i abstrakcji”, które zostało zaproponowane przez Karola Bergera.²⁸¹ By dobrze zrozumieć, co mam na myśli mówiąc o „zimnej wojnie w

Brouwer saw nothing wrong in parodying himself as a *kannenkijker*. In this way, he was laughing at both the excessive drinking of the mainstream rhetoricians and the ‘holier-than-thou’ criticism of a small group of reformers”.

²⁸¹ K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008.

humanistyczne” - co będzie też jeszcze później w tym rozdziale rozwinięte - warto przede wszystkim zrekonstruować sytuację, do której odnosi się polsko-amerykański muzykolog. Berger w jednym z rozdziałów swej książki odnosi się do sytuacji dwudziestowiecznej muzyki artystycznej i powiązanej z nią muzykologii. Analizowany jest tu m. in. problem rozdzielania mimetycznej muzyki popularnej i abstrakcyjnej muzyki artystycznej. Oczywiście Berger dokonuje szczegółowej rekonstrukcji historycznej narodzin oraz rozwoju idei muzyki abstrakcyjnej. Niemniej dla nas najważniejsze są tu rozważania dotyczące sytuacji powojennej. Według muzykologa konflikt między muzyką mimetyczną, a abstrakcyjną był szczególnie nasilony na początku lat pięćdziesiątych 20. wieku. Działo się to z jednoczesnym nasileniem zimnej wojny między Zachodem a Państwami tzw. Bloku Wschodniego. Uwzględnienie tego kontekstu dla praktyk muzycznych uznaje Berger za kluczowe (choć nie jedyne) dla zrozumienia sytuacji muzyki i estetyki muzycznej w okresie powojennym. Z jednej strony mieliśmy bowiem do czynienia z określonym programem polityki kulturalnej wprowadzonym w ZSRR przez Andrieja Żdanowa, który jednoznacznie atakował „formalizm” muzyki zachodnioeuropejskiej, a z drugiej zaś Kursy Nowej Muzyki w Darmstadzie, których program artystyczny miał jednocześnie wymiar politycznego przeciwstawienia się ideologii ZSRR.²⁸² Jawność tego konfliktu spowodowała sytuację, w której twórczość zachodnioeuropejskiej awangardy realizowała dokładnie takie postulaty artystyczne, które wprost zwalczała w swych ustawach KPZR. Jednocześnie twórczość ta promowana była właśnie jako symbolizującą zachodnią wolność. W swej założeniowej anty-mimetyczności dążyła do dezawuacji idei *mimesis* w muzyce, która w tym czasie jawnie była wiązana na Zachodzie z doktryną socrealizmu. Z praktyką muzyczną wiązała się również problematyka muzykologii, która promowała wówczas zarazem program badań właśnie formalistycznych, legitymizując tym samym zasadność awangardowej idei muzyki absolutnej. Wskazuje więc Berger również i na to, że rozwój muzykologii w 20. wieku był sprzężony z napięciem zimnowojennym. W późniejszej części rozdziału, postaram się wskazać na analogiczne zależności w odniesieniu do instytucjonalnego umowcowania instytucji akademickich oraz praktyk interpretacyjnych z nimi związanych.

Wyodrębnienie przeze mnie owych dwóch opozycyjnych tradycji interpretacyjnych, skierowało mnie z kolei na poszukiwania innych tego rodzaju sytuacji w historii sztuki. Wydały mi się ważne do podjęcia dwa spory. Pierwszy dotyczył dyskusji polemicznej wokół znaczeń projektu pomnika chłopskiego autorstwa Albrechta Dürera, drugi zaś to słynny „spór

²⁸² Tamże, s. 296.

o buty Van Gogha”, toczony między Martinem Heideggerem i Meyerem Schapiro. Zanim przejdę do próby odpowiedzi na pytanie dotyczące istoty wirtualnego „sporu o Brouwera”, chciałbym najpierw z bliska przyjrzeć się strukturze sporów wymienionych wyżej. Pozwoli to, jak sądzę, odpowiednio usytuować *casus* Brouwera w kontekście specyfiki tego rodzaju sporów w dyskursie historii sztuki. Sądzę, iż dzięki tym analizom będziemy w stanie lepiej zrozumieć problemy interpretacyjne, jakie wiążą się z malarstwem rodzajowym „dołów społecznych” i szerzej nawet - z wszelkimi reprezentacjami kultur nie-elitarnych w epoce europejskiej nowoczesności.

1. Spór interpretacyjny o projekt pomnika chłopskiego Albrechta Dürera

W książce pt. „Pięć wieków myśli o sztuce” jeden z artykułów Jan Białostocki poświęcił interpretacji projektu pomnika, mającego upamiętniać zwycięstwo niemieckiej szlachty nad zbuntowanymi chłopami w wojnie chłopskiej w Niemczech lat 1524-1526.²⁸³ Projekt w formie drzeworytu znalazł się w traktacie Albrechta Dürera *Underweysung der Messung*, wydanym w roku 1525. W traktacie tym znajduje się również opis pomnika wraz z instrukcjami, w jaki sposób powinien być on wykonany.²⁸⁴ Przytoczmy opis pomnika, który relacjonuje Białostocki:

Projekt, wykonany w drzeworycie i szczegółowo opisany, przedstawia piętrzący się, jak triumfalna kolumna, stos przedmiotów. Jest to jak gdyby zmonumentalizowany ornament „kandelabrowy”, zaczerpnięty z repertuaru włoskiego renesansu. Podstawę stanowi duży prostopadłościenny kamień, u którego stóp na płaskiej płycie kamiennej leżą krowy, owce i świnię, zwrócone w cztery strony świata. Na kamiennym cokole ustawione są kosze z serem, jajami, masłem, cebulą i warzywami. Wyżej stoi skrzynia, na niej dnem do góry odwrócony kocioł, na którym z kolei miska do ucierania sera, nakryta talerzem podtrzymującym dzieżę na masło. Na dzieży stoi dzban do mleka, a na nim osadzony jest snopek obwieszony narzędziami wiejskimi (łopaty, widy, motyki). Na szczycie wreszcie, jako postument pod właściwy pomnik, umieszczona jest klatka z kogutem i kurą. Na niej, na stojącym do góry dnem garnku, siedzi „zasmucony chłop przebity mieczem”.²⁸⁵

²⁸³ J. Białostocki, Białostocki J., *Chłopska Melancholia” Albrechta Dürera* W: *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976.

²⁸⁴ J. Białostocki, „*Chłopska Melancholia” Albrechta Dürera*, dz. cyt., s. 74.

²⁸⁵ Tamże, s. 75.

Zarówno ów opis jak i sam projekt pomnika wywołały dyskusję w latach pięćdziesiątych, do której dołączył Jan Białostocki. Podstawową kontrowersją była kwestia stosunku Dürera do wojny chłopskiej. Jak pisze Białostocki:

Jakiż jest sens tego projektu? Czy jest to ironia, kpina z tragedii, której świadkiem był znakomity artysta? Czy wyraz współczucia i sympatii? Zdania badaczy Dürera są na ten temat podzielone: Panofsky uważa kompozycję za «bezsensowną» i sądzi, że artysta naumyślnie «zboczył ze swej drogi» w traktacie, aby ośmieszyć burzących się chłopów. Waetzold patrzy jednak inaczej na to zagadnienie. «Tak, jak nie znajdujemy w sztuce Dürera religijnej satyry, tak nie znajdujemy także wyśmiewania chłopów. Wrażliwość Dürera była zbyt rycerska, aby mógł rysować nienawistne wobec papieża i kościoła obrazy, był też zbyt dobry, aby uczynić brutalne żarty na temat wieśniaków. Jak bardzo dobroduszny, prawie pełen miłości jest żart Dürera wobec świata chłopów, świadczy ów niezwykle drzeworyt z roku 1525, przedstawiający projekt pomnika. Pomnik ten ośmiesza bardziej zwycięzcę niż zwyciężonego». Heydenrich charakteryzuje Dürerowski opis pomnika jako «tragiczno-ironiczny».²⁸⁶

Białostocki opowiada się po stronie Waetzolda, wnosząc jednakże własne wątki interpretacyjne. Polski badacz zwraca przede wszystkim uwagę na pokrewieństwo ikonograficzne postaci chłopca do wyobrażenia Chrystusa fraszobliwego, „gdzie podobieństwo gestu i pozycji jest prawie zupełne”.²⁸⁷ Zwraca także uwagę na „symboliczny miecz wbity w plecy nieszczęśliwego”, który „przypomina znany z religijnej ikonografii znak boleści przeszywający serce Marii”. Kogut u stóp chłopca z kolei nawiązuje, według Białostockiego do atrybutów Pasji Chrystusa. Wreszcie dochodzi polski badacz do konkluzji, że „trudno nie dojść do przekonania, że Dürer pragnął oddać hołd umęczonemu chłopstwu i uczcić w nim męczennika za sprawę całego narodu.”²⁸⁸

Jednocześnie zwraca Białostocki uwagę na pewną ambiwalencję, wskazując na wahania artysty:

Lecz uczucia artysty były zapewne rozmaite i skłócone; może przeżywał zmienne stany duchowe; może dlatego wołał nadać swemu pomnikowi nierealny, fantastyczny i irracjonalny pozór i ukrywał prawdziwy sens umieszczając go pomiędzy projektem pomnika dla uczczenia zwycięstwa nad potężnym wrogiem i projektem monumentu ku czci pijaka, skomponowanym z beczek, butli i kieliszków²⁸⁹

²⁸⁶ Tamże, s. 75-76.

²⁸⁷ Tamże, s. 79.

²⁸⁸ Tamże.

²⁸⁹ Tamże, s. 79-80.

W „Addendum” do tekstu artykułu Białostocki relacjonuje jaki rezonans ów artykuł wywołał w środowisku akademickim:

Przedstawiona tutaj interpretacja pomnika jako wyrazu pozytywnego stosunku Dürera do sprawy chłopskiej została przyjęta przez niektórych badaczy, m. in. w katalogu wystawy norymberskiej 1971 (...) jako prawdopodobna. Ernst Ullmann (...) stawia tezę w sposób bardziej radykalny niż ja (...). Stechow w swym przeglądzie badań (...) zaleca ostrożność i przestrzega przed jednoznacznym przyjmowaniem takiego rozwiązania. Dyskutowali na ten temat też F. Duda i P. Feist (...).²⁹⁰

Jasne jest, że spór dotyczący interpretacji projektu pomnika nie jest identyczny ze „sporem” o Brouwera. Niemniej mamy tu do czynienia m. in. z uruchomieniem analogicznych kontekstów społeczno–kulturowych i również znajdujemy się u progu nowoczesności. Nie mamy tu co prawda kontekstu *stricte* mieszczańskiego. Mamy natomiast antagonizm szlachecko–chłopski. Należy również dodać, że kręgi mieszczańskie w dużej mierze poparły sprawę chłopską. Jest to zresztą sytuacja analogiczna w tym sensie do sprawy polskiej, gdzie sprawy chłopskiej bronili właśnie mieszczenie, a nie szlachta.²⁹¹ Najważniejsze jednak, że mamy tu do czynienia ze sporem o reprezentację postaci chłopca w sztuce: czy jest to wyraz solidarności z przegranym (jak sądzi Białostocki i inni) czy też jego wykpienie (jak sądzi m. in. Panofsky)? Mamy tu do czynienia z charakterystycznymi formami myślenia o kulturze chłopskiej, wyrażającymi się bądź w kategoriach solidarności bądź pogardy. W tym też, najogólniejszym sensie, formuła ta odpowiada strukturze kontrowersji wokół Brouwera.

2. Do kogo należą buty Van Gogha? Meyer Schapiro i Martin Heidegger

Drugim, rozważanym w tej pracy sporem o interpretację, jest spór Meyera Schapiro i Martina Heideggera o interpretację jednego z obrazów Vincenta Van Gogha. Spór ten należy do najsłynniejszych w dwudziestowiecznej humanistyce, również ze względu na włączenie się do niego francuskiego filozofa, Jacques’a Derridy. Wywołał on ogólną dyskusję nad naturą interpretacji jako centralnej kategorii humanistyki. Postawił również pytanie o różnice pomiędzy historią sztuki, estetyką i filozofią. Najpierw jednakże chciałbym zrekonstruować spór samego Schapiro i Heideggera, potem kolejno wprowadzić Derridę jako komentatora

²⁹⁰ Tamże, s. 81.

²⁹¹ Na temat solidaryzowania się mieszczaństwa z chłopstwem w Rzeczypospolitej Szlacheckiej, por. J. Bystron, *Kultura ludowa*, Warszawa 1947, s. 265-329.

tego sporu, a na sam koniec zastanowić się nad znaczeniem rozważań Derridowskich dla centralnych zagadnień niniejszej rozprawy Tekstem, na jakim będę się opierał jest oczywiście rozdział „Restytucje”, z książki „Prawda w malarstwie” autorstwa Derridy.²⁹²

Słynny ów spór ma swą genezę w tekście Martina Heideggera pt. „Źródło dzieła sztuki”.²⁹³ W tekście tym niemiecki filozof odwołuje się do obrazu Vincenta Van Gogha przedstawiającego, jak sam twierdzi, „parę chłopskich butów”.²⁹⁴ Filozof nie precyzuje, o który konkretnie obraz Van Gogha chodzi, wskazuje wszakże na to, że artysta malował chłopskie buty wielokrotnie. W późniejszych partiach Heidegger wskazuje dodatkowo, że chodzi tu konkretnie o buty chłopki. Przywołanie obrazu pojawia się w „Źródle dzieła sztuki” w miejscu, gdzie analizowana jest kategoria „narzędzia” oraz „narzędziowości narzędzia”. Filozofowi wydaje się chodzić tu o taką analizę, której punktem wyjściowym będzie spojrzenie na narzędzie nie przez pryzmat teorii filozoficznej lecz raczej z poziomu powszedniego doświadczenia. Tak zaś w odniesieniu do obrazu Van Gogha swój wybór motywuje sam Heidegger:

Jako przykład wybieramy zwykle narzędzie: parę chłopskich butów. Do ich opisu nie potrzeba nawet rzeczywistych egzemplarzy tego rodzaju narzędzia codziennego użytku. Zna je każdy. Ponieważ jednak chodzi o bezpośredni opis, dobrze będzie dopomóc sobie unaocznieniem. Wystarczy przedstawienie obrazowe. Wybieramy znany obraz Van Gogha, artysty, który niejedną raz malował takie narzędzie-butę.²⁹⁵

Kolejno niemiecki filozof dokonuje takiego oto opisu dzieła:

Na podstawie obrazu Van Gogha nie możemy ustalić nawet ustalić, gdzie stoją te buty. Wokół pary chłopskich butów nie ma nic, do czego i gdzie mogłyby one należeć, jest tylko nieokreślona przestrzeń. Nie są nawet oblepione grudkami ziemi z roli lub z polnej drogi, co przecież mogłoby przynajmniej wskazywać na ich użycie. Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak.

Z wnętrza ciemnego otworu znoszonego narzędzia-butów wyziera trud roboczych kroków. W topornym masywie narzędzia-butów spiętrzył się mozół powolnego stąpania przez rozległe i stale jednakie bruzdy roli, nad którą unosi się ostry wiatr. Skórę pokrywa wilgoć i lepkość ziemi. Pod podeszwami przesuwa się samotność polnej drogi wiodącej przez zapadający wieczór. W narzędziu-butach pulsuje dyskretnie wezwanie ziemi, jej ciche rozdarowywanie dojrzewającego ziarna i jej niepojęte odmawianie siebie w pustym odłogu zimowego pola. Przez to narzędzie przeciąga bezgłośna obawa o zapewnienie chleba, milcząca radość

²⁹² J. Derrida, *Restytucje*, w: tegoż, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kaniewska, Gdańsk 2003.

²⁹³ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, W: tegoż, *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997.

²⁹⁴ Tamże, s. 19.

²⁹⁵ Tamże, s. 20.

ponownego przetrwania biedy, niepokój w obliczu nadejścia narodzin i drzenie wobec zagrożenia śmiercią. Narzędzie to przynależy *ziemi*, a strzeże go *świat* chłopki.²⁹⁶

Według Heideggera tylko poprzez dzieło sztuki „narzędziowość narzędzia” może zostać dostrzeżona. Jak pisze filozof:

Obraz Van Gogha wyjawia to, czym naprawdę *jest* narzędzie, para chłopskich butów. (...) W dziele sztuki odłożyła się prawda bytu. «Odkładać» [*Setzen*] znaczy tu: zatrzymywać [*zum Stehen bringen*]. Pewien byt, para chłopskich butów, wchodzi w dzieło, by zatrzymać się w świetle swego bycia. Bycie tego bytu wstępuje w stałość swego jawienia się [*Scheinenes*].

Tedy istotą sztuki byłoby odkładanie-się-w-dzieło [*Sich-ins-Werk-Setzen*] prawdy bytu.²⁹⁷

Dla Heideggera więc obraz Van Gogha staje się wyraziście spleciony z światem chłopskim, a konkretniej z światem kobiety-chłopki. Oczywiście obraz ten pojawia się u Heideggera także w konkretnym celu: by pokazać w jaki sposób „narzędziowość narzędzia” ujawnia się w dziele sztuki i szerzej, w jaki sposób w dziele odkłada się prawda bytu.

Z takim odczytaniem dzieła Van Gogha radykalnie nie zgodził się amerykański historyk sztuki Meyer Schapiro w artykule „Martwa natura jako przedmiot osobisty”.²⁹⁸ Dla niego tekst Heideggera stanowi przykład interpretacyjnego nadużycia. Wydaje się drażnić badacza brak precyzji u Heideggera, po pierwsze zaś to, że Heidegger nie określa konkretnie, o który obraz Van Gogha chodzi. Stąd też pisze do niego list, by ustalić, iż chodzi o obraz „Stare buty” z 1886, który najprawdopodobniej widział filozof na wystawie w Amsterdamie w 1930 roku (według ustaleń Schapiro to obraz „nr 255” z katalogu dzieł Van Gogha). Od tego momentu przyjmuje Schapiro strategię „postępowania śledczego” wobec Heideggera i jego tekstu. Schapiro stwierdza, że buty bynajmniej nie należą do chłopki, ani w ogóle do świata chłopskiego. Jak pisze

żaden z tych obrazów, ani któryś z pozostałych, nie daje powodów, by powiedzieć, że van Gogha malowidło butów wyraża bycie czy istotę butów chłopki i jej związek z przyrodą czy dziełem. Są one butami artysty, w tym czasie człowieka miasta.²⁹⁹

W szczegółowej rekonstrukcji kontekstu biograficznego, stara się on jasno wykazać, że są to buty samego artysty, wówczas mieszkającego w Paryżu człowieka miasta. Twierdzi również w sposób kategoryczny, że w zasadzie Van Gogh nigdy nie namalował żadnych

²⁹⁶ Tamże.

²⁹⁷ M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, dz. cyt., s. 22.

²⁹⁸ M. Schapiro, *Martwa natura jako przedmiot osobisty*, w: *Estetyka w świecie*, t. III, red. K. Wilkoszewska, tłum. J. Krupiński, Kraków 1991.

²⁹⁹ M. Schapiro, *Martwa natura jako przedmiot osobisty*, dz. cyt., s. 202.

butów chłopskich, ponieważ od 1886 roku przebywał on już na stałe w mieście. Schapiro domaga się pozytywistycznego postępowania badawczego – zakorzenienia dzieła w faktach, nie zaś dowolnego opisu i arbitralnego według niego przypisania butów światu wiejskiemu i chłopce. Według Schapiro „filozof sam siebie oszukał”, dokonując projekcji w obraz własnej ideologii wiejskiej, a więc nadinterpretacji. To, co pisze Heidegger nie ma według Amerykanina nic wspólnego z obrazem – stanowi o świecie zewnętrznym względem niego. Dla historyka sztuki to jedynie „pewien zbiór skojarzeń z chłopem i glebą, które nie mają oparcia w samym obrazie, lecz wyrastają raczej z jego własnej perspektywy społecznej kochającej patos tego, co pierwsze i związane z ziemią.”³⁰⁰ Wyrażając rzecz wprost, Heidegger dostrzegł w obrazie van Gogha coś, czego w tym obrazie po prostu nie ma.

Dochodząc do powyższych wniosków Meyer Schapiro postanawia „oddać” buty temu, do którego realnie one należały, a więc samemu artyście. Jak sam stwierdza, chodzi mu o oddanie dzieła autorowi, który obiektywnie jest obecny w dziele, co domaga się również uszanowania. Dokonuje tego po pierwsze poprzez właściwą według niego atrybucję, o czym już powiedzieliśmy wyżej. W ten sposób prawdą obrazu staje się prawda egzystencjalną ciężkiego losu artysty bytującego w mieście, nie zaś chłopki i jej losu wiejskiego. Więcej nawet, nie chodzi Schapiro tylko o pokazanie tego, że buty należały do Van Gogha. Chodzi mu o wykazanie tego, że te buty niejako „są nim”; że poprzez obuwie namalował Van Gogh siebie, a więc obraz jest rodzajem specyficznego autoportretu:

Z tej części ubioru, którą my wszyscy stąpamy po ziemi, w której lokuje się wysiłek ruchu, zmęczenie, nacisk, ciężkość – ciężar wyprostowanego ciała w jego kontakcie z gruntem. (...) Uczynić głównym tematem obrazu własne znoszone buty znaczy dla malarza tyle, co wyrazić zatroskanie fatalnością swego społecznego bytu. Nie buty jako instrument do użytku, (...) lecz buty jako „częstka JA” są odkrywczym tematem van Gogha.³⁰¹

Należy dodać, że interpretacja Schapiro nie ma charakteru wyjątkowego. Nie ma go w tym sensie, że sposób odczytywania malarstwa Van Gogha jako symbolicznych reprezentacji jego własnego losu w latach pięćdziesiątych był już obecną tradycją interpretacyjną. Jest nią także i dziś. W ten sposób ustrzegł się niejako Schapiro przed zarzuceniem jemu z kolei dowolności, ponieważ właśnie wpisał się w pewną konwencję interpretowania malarstwa Van Gogha, a więc nie był sam.

³⁰⁰ Tamże, s. 203.

³⁰¹ Tamże, s. 204.

Sposób argumentacji i wzorowe postępowanie badawcze Schapiro, wydawały się rozwiewać wszelkie wątpliwość i być jego „zwycięstwem” nad Heideggerem. Wydawało się, że dyskusja w tym momencie powinna zostać zakończona. Tak się jednak nie stało, choć sam Heidegger nie odniósł się w żaden sposób do artykułu amerykańskiego historyka sztuki. Odniósł się doń jednakże Jacques Derrida, we wspomnianej wcześniej książce „Prawda w malarstwie”. Odniósł się on również do tekstu Heideggera. Przyszła pora na włączenie w ów spór rozważań Derridy.

3. Jacques Derrida i problem „prawdy w malarstwie”

W wydanej po raz pierwszy w 1978 roku książce „Prawda w malarstwie”, Derrida włącza się do sporu Schapiro – Heidegger. W rozdziale „Restytucje” Derrida staje się, by tak rzec, jego „czynnym komentatorem”. Przyjrzyjmy się zatem sposobowi, w jaki francuski filozof odnosi się do omawianego problemu.

Jak wskazuje sam tytuł jednego z rozdziałów książki Derridy, kluczowym jest dla niego problem restytucji obrazu Van Gogha. Stanowiska filozofa jest złożone. Nie ulega wątpliwości, że nie stoi on po stronie Meyera Schapiro. Wydaje się on raczej bronić pozycji Heideggera, jednakże nie bez zastrzeżeń. Według Derridy zarówno Heidegger jak i Schapiro dokonują przemocy na obrazie. Jak pisze filozof: „rzeczy, które Heidegger ciągnie w jedną stronę, za to Schapiro – w drugą, i podczas gdy jeden przystępuje do działania bez zastanowienia, a drugi po pobieżnym zbadaniu sprawy, obaj stosują tak samo brutalną przemoc, chcąc przymierzyć, dopasować”.³⁰² Nie mniej jednak Derrida dąży do osłabienia krytycyzmu Amerykanina. Po pierwsze Derrida zauważa, że choć wykładnia niemieckiego filozofa jest niejako „obok” obrazu, to jest to rozwiązanie wprowadzone przez niego całkowicie świadomie. Dzieje się tak ze względu na funkcję wzmiankowanego opisu w pewnej całości dociekań, jaką jest analiza narzędzia-butów, których prawda odsłania się poprzez konkretne dzieło sztuki, jakim jest sam obraz Van Gogha. Nie chodzi tu więc o sam ten obraz. Według Derridy więc Schapiro wydaje się zupełnie nie dostrzegać tego problemu, niesłusznie zarzucając Heideggerowi błąd metodologiczny. Derrida wydaje się zgadzać z nim w zasadzie tylko z jednym stwierdzeniem, a mianowicie z tym, że „nic nie dowodzi, że są to chłopskie buty (jest to według mnie jedyne stwierdzenie Schapiro, którego nie można

³⁰² J. Derrida, *Restytucje*, dz. cyt., s. 360.

podważyć)”.³⁰³ Zarazem jednak według Derridy nic nie dowodzi również tego, że *they are the shoes of the artist, by that time a man of the town and city*.³⁰⁴ W ramach tych rozważań Derridę zastanawia również samo owo stwierdzenie o Van Goghu – *a man of the town and city*. Czy rzeczywiście można tak jednoznacznie stwierdzić, że wówczas, po przeprowadzce do Paryża, Van Gogh stał się nagle „człowiekiem miasta”? Czy był nim kiedykolwiek? W ten sposób Derrida zdaje się twierdzić, że w swym radykalizmie i przekonaniu o własnej słuszności Schapiro również dokonuje projekcji, czyniąc dokładnie to samo co Heidegger. Jednakże stopień „halucynowania” (termin Derridy) według francuskiego myśliciela nie jest jednakowy. Wykładnia Heideggerowska zdaje się mieć mniej „halucynacyjny” charakter, ponieważ wieś i świat chłopski były od zawsze bliskie malarzowi -nie tylko jako temat malarski, ale również w sensie postawy światopoglądowej i pewnego wyboru tożsamościowego. Jak wiemy z listów malarza, jednym z głównych celów artysty u początku swej drogi twórczej było stworzenie „prawdziwego wiejskiego malarstwa”. Należy również dodać, że Van Gogh niejednokrotnie malował sceny wiejskie, a także buty typowo wiejskie, jakimi są drewniaki chodaki, które już Jean-François Millet traktował w swym malarstwie jako symbol „wiejskości”. Słowem był to świat, z którym czuł się ściśle związany i właśnie to, według Derridy czyni wypowiedzi Heideggera uzasadnionymi. Czy bowiem to, że sam fakt namalowania obrazu w mieście ma od razu oznaczać, iż stwierdzenie, że są to buty chłopskie jest mniej uzasadnione niż konstatacja, że są to buty samego artysty, „martwa natura jako przedmiot osobisty”? Derrida stawia w ten sposób pytanie, jednakże nie doprowadza sprawy do jednoznacznej konkluzji. Buty zostają zawieszane „w oddzieleniu” zarówno od Heideggera, Meyera Schapiro i nawet samego Van Gogha. Można stwierdzić, że Derrida celowo stara się oddać te buty niejako „samym sobie”. Jest tak, ponieważ sam obraz winien również stać się „aktorem” sporu, również powinien „dopominać się swego”. Z pewnością nie można by zarzucić Derridzie skrajnego stwierdzenia, że poza interpretacjami nie istnieje nic lub że sam obraz i to, co przedstawia jest sprawną zupełnie wtórną w stosunku do kontekstu, który będąc przez interpretatora wybranym, sam niejako „produkuje” znaczenie.

Podsumowując sądzę, że podstawowe wnioski płynące z Derridowskich „Restytucji” można by sformułować w następujący sposób: po pierwsze, interpretacja w jakimś stopniu zawsze jest pewnego rodzaju projekcją – nie sposób tego uniknąć. Po drugie, akt interpretowania ściśle związany jest z problemem władzy nad znaczeniem, co w

³⁰³ Tamże, s. 425.

³⁰⁴ Tamże.

zrelacjonowanym sporze jest ewidentne. Po trzecie wreszcie, sądząc po stosunku Derridy do Schapiro, nie należy dążyć do zamknięcia interpretacji oraz twierdzić, że oto odnalazło się „prawdziwy” i jedyny sens obrazu, co jednoznacznie stwierdza pozytywistycznie nastawiony Schapiro. Tego rodzaju akt jest według francuskiego filozofa właśnie aktem przemocy, mającym na celu zawłaszczenie obrazu. W tym też sensie rozważania Derridy z zakresu filozofii obrazu i filozofii interpretacji zdają się mieć wymiar przede wszystkim etyczny. To etyka winna stać w centrum praktyk interpretacyjnych. Oczywiście nie oznacza to, że Derrida neguje zasadność metodologii historii sztuki, dla której rekonstrukcja kontekstu jest jednym z bardzo ważnych problemów teoriopoznawczych. Świadczy o tym choćby fragment dotyczący ustanawiania przez Heideggera korelacji między malarstwem Van Gogha a kontekstem wielorakich powiązań artysty ze światem wiejskim, którą to kontekstualizację Derrida uznaje za bardziej merytorycznie uzasadnioną niż ta, której dokonuje Schapiro. U amerykańskiego historyka sztuki widzi Derrida właśnie chęć zawładnięcia nad obrazem, które dokonuje się poprzez „odebranie” obrazu Heideggerowi i nawet samemu Van Goghowi, któremu jednoznacznie przypisuje historyk „miejskość” w opozycji do „wiejskości”. Dodać również należy, że owa „wiejskość” zdaje się być najzupełniej obca Meyerowi Schapiro, który właśnie postrzega siebie jako „człowieka miasta”, starając się jednocześnie uczynić nim samego Van Gogha.

Na koniec tych rozważań można postawić więc pytanie, o to jakie jest stanowisko Derridy w kwestii jego tytułowej „prawdy w malarstwie”. Z pewnością nie jest tak, jak twierdził np. Roger Scruton, że w myśli Derridy znaczenie jako takie jest anihilowane i, jak sam pisze Scruton, „*anything goes*”.³⁰⁵ Scruton zdaje się nie dostrzegać bardzo istotnego komponentu etycznego myśli Derridy, o którym była mowa wyżej. Stwierdzenie, że ustalenie ostatecznego znaczenia tekstu (w naszym przypadku dzieła malarskiego) ma zarówno charakter teoretyczny jak i etyczny, nie oznacza w żaden sposób rezygnacji z kryterium prawdy. Ponadto twierdzenie, że akt interpretacji ma charakter infinitywny nie jest właściwie samemu tylko Derridzie, bowiem jest tak również w tradycji hermeneutycznej, zwłaszcza zaś w Gadamerowskiej wykładni koncepcji koła hermeneutycznego.³⁰⁶ Poza tym wszystkim rozważania Derridy mają charakter poważny, nie jest to rodzaj „postmodernistycznej zabawy

³⁰⁵ Cyt. za S. Moss, *Deconstructing Jacques*, The Guardian (2004), <https://www.theguardian.com/books/2004/oct/12/philosophy> dostęp 05.01.2021.

³⁰⁶ O dyskusji Derridy z Gadamerem zob P. Pieniążek, *Między hermeneutyką a dekonstrukcją (Gadamer – Derrida/Nietzsche)* W: Principia XXX-XXXI (2001).

intelektualnej”. Jeśli chcemy bowiem mówić o „prawdzie w malarstwie”, winniśmy podejść do tego problemu poważnie.

4. W kręgu problemów interpretacyjnych malarstwa Adriaena Brouwera: wykładnie „modernizacyjne”

Dokonawszy powyżej rekonstrukcji dwóch wybranych sporów interpretacyjnych, obecnie należy zastanowić się w jaki sposób mogą one zostać odniesione do problemów interpretacyjnych malarstwa Adriaena Brouwera. Przede wszystkim najpierw należałoby wskazać zarówno analogie pomiędzy tymi sporami oraz następnie to, co je odróżnia i co charakteryzuje partykularny przypadek Brouwera. Otóż po pierwsze to, co wydaje się być wspólnym dla wszystkich analizowanych sporów, to problem opozycji miasto – wieś, niosący zarazem określone sposoby myślenia o niej. Po drugie, spór dotyczący projektu Dürerowskiego pomnika dotyczy początków epoki nowoczesnej, z właściwymi jej napięciami społecznymi. Rzecz w tym, że tego rodzaju sporów o problematykę reprezentacji kultur nieelitarnych w epoce przednowoczesnej, w zasadzie nie ma. Nie będzie tu zaskoczeniem, że dotyczą one przede wszystkim przedstawień kultur nieelitarnych (zwykle chodzi o przedstawienia chłopów) w kręgu malarstwa niderlandzkiego. Joachim Beuckelaer, Pieter Aertsen i w szczególności Pieter Bruegel – oto malarze tego kręgu, będący zarazem pionierami nowożytnego malarstwa rodzajowego. W szczególności przedstawienia kultury chłopskiej w wykonaniu Bruegla stały się obiektem rozlicznych i częstokroć sprzecznych wykładni. Rozciągają się one od ujęć proto-etnograficznych aż do jawnej satyry, zwłaszcza w przypadku „Wesela chłopskiego” i „Tańców chłopskich”. Z powodów jednak wymienionych na początku rozdziału, nie zdecydowałem się na wybór Bruegla. W tym miejscu chodzi o to, by odnotować fakt, że chłopci pojawiają się „na dobre” w malarstwie europejskim dopiero u progu nowoczesności. Oczywiście sporadycznie pojawiali się już oni w sztuce średniowiecznej, a najbardziej znany przykład to wspomniane już „Bardzo bogate godzinki Księcia Du Berry” autorstwa Braci Limburg. Jednakże chłopci w tych przedstawieniach stanowią element feudalnego uniwersum wraz z jego trójpodziałem społecznym – na tych, co się modlą, na tych, co bronią i na tych, co żywią. Pełnej autonomizacji doczekali się chłopci dopiero w twórczości Bruegela. Znamienne, że to właśnie od tego momentu datują się spory interpretacyjne, dotyczące reprezentacji tej właśnie grupy społecznej.

To zaś, co kolei odróżnia *casus* Brouwera, to fakt, że w zasadzie nie zaistniał tu otwarty spór *sensu stricto*. Chodzi o to, że pomiędzy wspomnianymi na początku rozdziału

tradycjami interpretacyjnymi nie doszło do jawnej sytuacji polemicznej – z wykładniami sprzed zmiany paradygmatu myślenia o malarstwie flamandzkim i holenderskim po prostu nie dyskutowano, gdyż odrzucono je na mocy przekonania o braku zasadności ich twierdzeń, wynikających z przyjęcia (niewłaściwej wg nowego paradygmatu) perspektywy „realistycznej”. To jedna strona zagadnienia. Druga dotyczy wspomnianego już wcześniej problemu „zimnej wojny w humanistyce”. Jeżeli, jak najczęściej się powtarza, zimnej wojnie towarzyszył wyścig, to również można do tego dodać, że towarzyszył jej konflikt w polu kultury symbolicznej. „Zimna wojna” przejawiała się bowiem przede wszystkim w generalnym braku komunikacji między humanistyką zachodnioeuropejską, a tą pochodzącą z krajów tzw. Bloku Wschodniego, a w szczególności ZSRR. Przyczyny tego braku komunikacji (czasem też zwyczajnego ignorowania) były rzecz jasna polityczne, a ściślej – ideologiczne. Było to rozciągnięcie na obszar kultury symbolicznej konfliktu politycznego lub ściślej może jeszcze ogólnego stanu napięcia ideologicznego między Blokiem Zachodnim a Wschodnim, trwającego od 1947 do 1991 roku. Z tego też powodu interpretacje np. wspomnianego malarstwa Bruegla proponowane w różnych państwach obu Bloków, nigdy w zasadzie nie miały okazji się „spotkać”. Analogicznie było w przypadku Brouwera. Można w tym miejscu zaryzykować stwierdzenie, że sytuacja ta w znacznym stopniu zdeterminowała dzisiejszą sytuację interpretacyjną. Dotyczy ona zresztą nie tylko Adriaena Brouwera czy Pietera Bruegla. Dotyczy ona także kluczowej problematyki społecznej historii sztuki, ogniskując się w sporze o miejsce sztuki w społeczeństwie oraz o jej funkcje. To z kolei rozciąga się na pytanie m. in. o kategorię realizmu, o zakres autonomii dzieła sztuki, o społeczne usytuowanie artysty, o problem klasowości sztuki itd. Do tych zagadnień przyjdzie tu jeszcze niebawem powrócić, bowiem tworzą one fundamentalny kontekst dla krytycznej analizy zrekonstruowanych w poprzednim rozdziale wykładni malarstwa Brouwera. Podsumowując więc, można najogólniej powiedzieć, że „spór o Brouwera” jest przeze mnie niejako aranżowany i konstruowany *ex post*, co wynika z sytuacji opisanej powyżej. Inaczej jeszcze mówiąc, istnienie dwóch tradycji interpretacyjnych w tym kontekście ów spór implikuje i stanowi o jego potencjalności. Wykorzystując tę sytuację dokonuję tu więc w świadomy sposób zestawienia czy też nawet „zderzenia” tych dwóch tradycji.

Jak sądzę, właściwą analizę problemu należy rozpocząć od krytycznego spojrzenia na zrekonstruowane wcześniej interpretacje malarstwa Brouwera. Celem jest tutaj, powtórzmy, próba ukazania tego, co niejako stoi za interpretacjami i co należy do wyboru interpretatora. Ważne jest w tym miejscu to, by zrozumieć, że analizy te nie mają na celu kategorycznego odrzucenia tych czy innych ujęć omawianego malarstwa. Własne w tej mierze moje

przekonania winny tu pozostać nieczytelne, są one bowiem nieistotne z punktu widzenia głównego problemu badawczego pracy. Włączenie się w spór oznaczałoby pisanie zupełnie innego rodzaju tekstu. Rzecz nie w tym, że takie włączenie się uważam za niezasadne. Jest wręcz przeciwnie. Sądzę jednak, że praca dekonstrukcyjna winna być wykonana najpierw, a to w celu rozpoznania problemu i uporządkowania pola interpretacyjnego. Podobnie moja krytyka nie ma na celu zaatakowania jednej tradycji z perspektywy drugiej, nie mówiąc już o ataku na konkretne osoby. Chodzi raczej o wskazanie wielorakich uwikłań interpretatora, z których częstokroć nawet nie mógł on sobie zdawać sprawy. Na uwikłania te składa się zaś cały układ kontekstów, będących strukturalnie związanymi z nowoczesnością jako formacją społeczno-kulturową. Właśnie z tego powodu sądzą też, że subiektywność interpretacji ma swoje granice; przede wszystkim w tym, że wybór konkretnego kontekstu dla interpretacji wyznacza jej logikę. W tym też sensie interpretator współkonstruuje sens obrazu. Rozważania Derridowskie z poprzedniego podrozdziału są tutaj podstawową inspiracją. Nie zamierzam jednakże przyjmować specyfiki języka Derridy, a także mam świadomość odrębności *casusu* Brouwera. Myślenie Derridy nie może więc zostać tu przeniesione w całości. Innymi słowy, problematyka interpretacji malarstwa Brouwera domaga się innego nieco potraktowania – nie sposób tu przeprowadzić krytyki o tej samej samej strukturze narracyjnej, co w „Restytucjach”. Jednak przyjęte zostają w niniejszej pracy podstawowe i najogólniejsze wnioski płynące z lektury tekstu francuskiego filozofa, a o których już wcześniej była mowa.

Porządek chronologiczny analizy będzie tutaj odwrotny do porządku rekonstrukcji z poprzedniego rozdziału. Chciałbym najpierw wyjść od interpretacji współczesnych (po zmianie paradygmatu), gdzie między interpretatorami istnieje konsensus co do zasadniczego znaczenia malarstwa Brouwera i malarstwa „dołów społecznych” w ogólności. Dopiero potem zaś chciałbym w odpowiednich momentach zestawić te wykładnie z interpretacjami wcześniejszymi, a więc z tą drugą tradycją, o której była mowa. W tym momencie włączone także będą te interpretacje, (dawne i nowsze) które różnią się od ogólnie przyjętych. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że będę odwoływał się do wybranych interpretacji, które zostały zrekonstruowane uprzednio. Nie ma bowiem potrzeby przywoływać ich wszystkich.

Jak wspomniałem powyżej, istnieje dziś zasadniczy konsensus, co do znaczenia malarstwa „dołów społecznych”, czy też *bauerngenre*, by odwołać się do terminologii niemieckiej, zaproponowanej przez Konrada Rengera. Ów konsensus wyraża się przede wszystkim w uznaniu funkcji moralizatorskiej tego malarstwa. Ma ono być wedle wykładni „malowanym kazaniem”, mającym ostrzec mieszczanina przed grzesznymi praktykami. Picie alkoholu, palenie tytoniu, rozwiązłość, obżeranie się, itd. są to cechy określające tożsamość

„dołów społecznych”. W tej wykładni malarz nie solidaryzuje się z życiem, które przedstawia, lecz jest od niego odizolowany społecznie i przybiera funkcję moralizatora. Jak zaznacza Peter Hecht, że choć nie jesteśmy w stanie w pełni zrekonstruować kontekstu dla ikonografii Brouwera, można wątpić, że jego głównym celem było „sympatyzowanie z z poddanym presji ludem”.³⁰⁷ Kolejnym elementem, składającym się na tę wykładnię, jest funkcja społeczna *bauernsgenre*. Jest to perspektywa wprowadzona przez Paula Vandebroeca i rozszerzona później teoretycznie przez Antoniego Ziębę. Istotne jest tu wprowadzenie przez autorów koncepcji dystynkcji społecznej Pierre’a Bourdieu. W tej wykładni, jak pamiętamy, mieliśmy do czynienia z funkcją artysty, którego działalność artystyczna ukierunkowana jest na dostarczanie elitom (w kontekście niderlandzkim - „arystokracji” mieszczańskiej) znaków dystynkcji społecznej. Tego rodzaju dzieła miały służyć elicie utwierdzeniu się we własnej wyższości cywilizacyjnej, jak twierdzą Vandebroec i Ziemia. Zarazem we współczesnych interpretacjach obecna jest wizja tego malarstwa jako satyry na „doły społeczne”. Wydobywa się w ten sposób komiczny charakter dzieł Brouwera. W tej wykładni bohaterowie jego obrazów są przez niego wykpiwani, co z kolei łączyć by się miało z oczekiwaniami konsumenta. I wreszcie podkreśla się również „skonstruowany charakter” przedstawianych scen, gdzie artyście nie tyle miałyby chodzić o realistyczne przedstawienia rzeczywistości społecznej, co o pewną stereotypową wizję chłopów, widzianych z perspektywy obywatela miasta. Stąd też częste określenia stosowane do opisu sposobu kształtowania postaci przez Brouwera – „groteskowy”, „karykaturalny”. Jeżeli chodzi jednak o odrzucenie kwestii realizmu (niektórzy interpretatorzy używają w tym miejscu pojęcia „naturalizmu”), nie jest tak w każdym przypadku; niektórzy badacze współcześni dostrzegają bowiem pierwiastek realistyczny u malarza, doceniając rolę obserwacji empirycznej i dogłębnego kształtowania emocjonalnego świata bohaterów. Problem ten podkreślają w szczególności autorzy omawianego katalogu do wystawy z 2018 roku. Niemniej w ostatecznym rozrachunku nie mamy tu do czynienia z realistycznymi przedstawieniami rzeczywistości społecznej Niderlandów 17. wieku, lecz ze złożonymi konstrukcjami semantycznymi, wyposażonymi w „drugie dno”. Stąd określenie De Jongha „pozorny realizm”, a więc po pierwsze realizm „niepełny” i powierzchowny, po drugie zaś kryjący pod sobą warstwę znaczeń o charakterze moralizatorskim.

Pierwsze pytanie, jakie zadać możemy tym interpretacjom, dotyczy sprawy podstawowej: kim są bohaterowie obrazów rodzajowych Brouwera? Najczęściej stwierdza

³⁰⁷ P. Hecht, dz. cyt., s. 121.

się, że są to chłopci. Jednakże z samych obrazów trudno wyciągnąć z całą pewnością wniosek, iż bohaterami są właśnie ludzie powiązani z gospodarką wiejską. Pewne wydaje się być jedynie to, że są to przedstawiciele „kultur nieelitarnych”. Stąd też inne określenia, jakie się w tym kontekście pojawiają: żebracy, włóczędzy, żołnierze, marynarze. Jednym z niewielu badaczy inaczej a zarazem bardzo konkretnie lokujących tożsamość bohaterów malarstwa Brouwera jest Ksawery Piwocki. W jego interpretacji są to właśnie marynarze. Oczywiście i taką atrybucję trudno wysnuć z samych przedstawień. Jednakże w przypadku Piwockiego mamy do czynienia z kontekstualizacją społeczną. Piwocki zdaje się wiedzieć o tym, jak ogromna ilość ludzi w Niderlandach powiązana był z gospodarką morską i jak duży odsetek ludności stanowili wówczas marynarze. Poza tym wydaje się on również zdawać sobie sprawę z powiązania obyczaju palenia z ówczesnym światem marynarzy, którzy byli pierwszymi specjalistami od tego nałogu. Te przynajmniej okoliczności w pewnej mierze uprawomocniają taką atrybucję. Wydaje się, że w przypadku nowszych interpretacji każda próba jakiegokolwiek tego rodzaju atrybucji jest ostatecznie bezcelowa. Jak pamiętamy bowiem, według tych badaczy mamy tu do czynienia z pewnym uogólnieniem, mającym wskazywać po prostu na pospólstwo, na jego stereotypową wizję. Wynika to, jak sądzę, z przyjęcia właśnie innej perspektywy interpretacyjnej, odrzucającej perspektywę faktycznych powiązań przedstawień z ówczesną rzeczywistością społeczną. Przede wszystkim nie posiadamy w zasadzie żadnych informacji, co do tego w jaki sposób bohaterowie desek Brouwera byli identyfikowani przez nabywców jego obrazów. Jeśli nawet mielibyśmy choćby jedną tego rodzaju wzmiankę w źródłach, czy można byłoby wyciągnąć z tego wniosek, że każdy nabywca dokonywał tej samej identyfikacji? Ostatecznie więc zwyczajowo określa się bohaterów malarstwa Brouwera jako chłopów, względnie włóczędów lub żebraków. Wydaje się, że atrybucja ta determinowana jest przede wszystkim tradycją wizualną sięgającą do Pietera Bruegla, który faktycznie malował chłopów, a którego kontynuatorem miałby być Brouwer. Czy jednakże akt kontynuacji musiał zrazu oznaczać malowanie postaci chłopów? Brouwer był innowatorem (co do tego w zasadzie zgadzają się wszyscy jego komentatorzy) i w zasadzie nic nie stało na przeszkodzie, by włączyć do malarstwa świat marynarzy i ogólnego, raczej miejskiego pospólstwa. Sprawy tej nie sposób jednoznacznie rozsądzić. Stąd też wybór środowiska społecznego (lub zupełne zignorowanie tego problemu) leży tutaj w rękach współczesnego interpretatora. Wybór ten jednakże nie jest wyborem błahym czy niewinnym. Już bowiem na poziomie identyfikacji społecznej bohaterów przedstawień, w dużej mierze określamy dalszą procedurę interpretacyjną.

Kolejną kwestią jest już nie tyle to, kim są bohaterowie obrazów Brouwera, lecz jacy są. Przywołajmy jeden z opisów z poprzedniego rozdziału:

Włóczędzy, oszuści, pijani chłopcy wszczynający wściekłe burdy prezentują świat niskich ludzkich stworzeń wegetujących poza światem kultury, i obrazują najgorsze przywary i występki, stanowiąc lekcję moralistyczną i negatywną wizję ludzkiej skłonności do grzechu, nieopanowanej, jeśli nie poddanej normom kultury obyczajowej i etyki (..).

Zacytowany powyżej opis Antoniego Ziemby jest reprezentatywny dla najnowszej tradycji interpretacyjnej. W ten sposób dzieła malarstwa Brouwera stają się malowanym aktem pogardy dla ludu, niosącym jednocześnie przesłanie moralne dla mieszczańskich obywateli, będących odbiorcą tych dzieł. W ramach tego przesłania przywołuje również polski badacz kontekst neostoicki i przynależność Brouwera do kręgu neostoika Justusa Lipsiusa, powiązanego również z Rubensem. Chodziłoby tu o to, że ukazywanie życia nieokrzesanego, wyzbytego samokontroli, miałyby być przedmiotem krytyki, prowadzonej z perspektywy neostoickiej. Warto się jednakże zastanowić czy samo to, że Brouwer mógł utrzymywać kontakty z Lipsiusem, oznacza automatycznie przyjęcie przez niego tych koncepcji. Interesujący w tym względzie jest *casus* Rubensa. Problem ten analizuje Bogdan Suchodolski. Zwraca on uwagę na to, że choć Rubens należał do kręgu oddziaływań neostoicyzmu i przyjaźnił się nawet z Justusem Lipsiusem, to jednakże w sposób zdecydowany dążył on do przekroczenia myśli neostoickiej. Jak pisze Suchodolski:

Z wykształcenia klasycznego, które w owej epoce przywiązywało szczególną wagę do filozofii Cyserona i Seneki, z przyjaźni, jaką brat Rubensa i on sam żywili do Lipsiusa, wynikały sympatie dla neostoickich koncepcji. Ale dążenie do przełamania tego kręgi idei było w życiu Rubensa równie charakterystyczne, jak fakt, że znalazł się w młodości pod ich urokiem.³⁰⁸

Dla Lipsiusa ideałem życiowym była „apatia” i przyjęcie postawy życiowej wycofanej, obserwującej niejako z zewnątrz nieuchronność ludzkiego losu. Idea ta łączyła się „z kultem dobrze zorganizowanego, absolutystycznego państwa, w którym jednostka mogła się niczym nie przejmować”.³⁰⁹ Suchodolski zwraca uwagę na to, że uczniowie Lipsiusa – szczególnie flamandzcy i holenderscy – „niechętnie akceptowali te konsekwencje”,³¹⁰ a

³⁰⁸ B. Suchodolski, dz. cyt., s. 160.

³⁰⁹ Tamże.

³¹⁰ Tamże.

„odejście w wewnętrzny świat spokoju nie wydawało im się słuszną taktyką życia”.³¹¹ Sam natomiast Rubens w taki sposób pisał w 1626 roku:

nie mam wcale pretensji do tego, by osiągnąć stoicką apatię; nie sędzę też, by nie było rzeczą ludzką wiązać się przeżyciami z przedmiotami tego świata i by wszystko, co się dzieje w tym świecie, miało być nam jednak obojętne.³¹²

Postawę Rubensa komentuje zaś polski filozof w następujący sposób:

Właśnie dlatego Rubens interesował się tak bardzo afektami ludzi i ich ekspresją. Być może studiował analizę afektów, którą przeprowadził Casper Scioppius (1606); miał – jak stwierdza naoczny świadek – bardzo niezwykły zbiór notatek i szkiców dotyczących uczuć ludzkich w poezji i malarstwie, zwłaszcza renesansowym. Studium to musiało mieć oczywiście antystoicką tendencję.³¹³

I dalej:

Wyrazem tej antystoickiej filozofii było też religijne i historyczne malarstwo, w którym społeczeństwo i dzieje, świat ziemski i boski przedstawiane były jako żywo uczuć i namiętności. Malarska struktura obrazu odpowiadała tym podstawowym koncepcjom życia i człowieka, była strukturą dynamiki rysunku i koloru, przeciwstawiającą się wszelkim regułom klasycznym.³¹⁴

Z powyższych wywodów przekonująco wynika, że samo znajdowanie się w kręgu oddziaływań konkretnej osoby i konkretnego programu filozoficznego, może również – i cóż w tym właściwie zaskakującego – oznaczać ustosunkowanie się do niego w opozycji. Ponadto powiązane z tym przeciwstawieniem zainteresowanie światem afektów ludzkich i ich ekspresją, stawia już koncepcję sztuki i życia Rubensa bardzo blisko Brouwerowskiej. Wystarczy przywołać w tym miejscu tytuł omawianej już wcześniej najnowszej wystawy dzieł Brouwera - *Adriaen Brouwer: Master of Emotions*. Zatem samo umieszczanie sztuki Brouwera w kręgu oddziaływań neostoicyzmu jest oczywiście merytorycznie uprawnione. Jednakże wyciąganie z tego wniosku o jednoznacznym przejściu przez artystę jego ideałów jest pewnego rodzaju automatyzmem interpretacyjnym, zakładającym, że funkcjonowanie artysty w ramach pewnych reguł kulturowych (w tym przypadku chodzi oczywiście o neostoicyzm) oznacza ich jednostronną realizację. Zaznaczmy raz jeszcze, iż chodzi tu o to, że mogło być tak, jak twierdzą Ziemia i inni interpretatorzy – nie mamy bowiem źródeł, w

³¹¹ Tamże.

³¹² Tamże, s. 161.

³¹³ Tamże.

³¹⁴ Tamże.

których artysta sam określałby swój program. Jednakże mogło być też tak, jak w przypadku Rubensa, opisanym powyżej.

Zagadnieniem kolejnym, występującym w najnowszych interpretacjach malarstwa rodzajowego 17. wieku, jest kwestia funkcjonowania artysty, jego dzieł i konsumentów na rynku sztuki. W kontekście malarstwa rodzajowego „dołów społecznych” pisał o tym Wayne Franits. Jak pamiętamy z poprzedniego rozdziału, przypisuje on rynkowemu prawu popytu determinującą siłę sprawczą. Siłę, dodajmy, która poprzez wykreowanie popytu na określone wizje „ludu”, w dużej mierze przyczyniła się do kształtu tego rodzaju malarstwa. I choć Franits widzi w rynku jeden z kilku czynników (pozostałe zogniskowane są wokół tradycji wizualnej), to jednak jest to czynnik główny. To, z czym mamy tu w gruncie rzeczy do czynienia, to klasowa interpretacja sztuki. Jest to rodzaj „odwróconego marksizmu”. Oto bowiem poprzez swą dominację społeczną i kulturalną mieszczaństwo wraz ze swą ideologią miałyby totalnie determinować formy i sensy sztuki. Dodajmy, że wówczas mielibyśmy do czynienia z determinacją jednostronną. Jest to jednakże ujęcie relacji sztuki i społeczeństwa właściwe pewnym tylko postaciom marksizmu dwudziestowiecznego.³¹⁵ Warto w tym miejscu przywołać Fryderyka Engelsa oraz list, w którym w taki oto sposób odnosi się on do tego problemu:

Rozwój polityczny, prawny, filozoficzny, religijny, literacki, artystyczny etc. zależny jest od bazy ekonomicznej. Wszystkie te rozwoje oddziałują jednak na siebie nawzajem, a także na bazę ekonomiczną.”³¹⁶

Sam zaś Marks pisał tak:

Wiadomo, że pewne okresy rozkwitu sztuki wcale nie zależą od aktualnego stopnia ogólnego rozwoju społeczeństwa, a więc i od podstaw materialnych, które stanowią szkielet jego organizacji.³¹⁷

Te ujęcia wskazują raczej nie na jednostronną determinantę ekonomiczną, lecz na określoną strukturę interaktywną, właściwą np. późniejszej socjologii sztuki w wydaniu Pierre’a Bourdieu. Przypadek Brouwera jest w dodatku o tyle specyficzny, że był on innowatorem i wprowadził na funkcjonujący rynek sztuki określony typ przedstawień, który wtórnie dopiero wywołał zapotrzebowanie na tego rodzaju dzieła (stąd też niezliczona liczba kopii jego dzieł, będących już za życia artysty w obiegu rynkowym). Wyrażając rzecz inaczej, to nie rynek

³¹⁵ Jest często problem zauważalny u Hausera, o czym wspominałem w rozdziale II niniejszej pracy.

³¹⁶ Cyt. za M. Alpatow, *Historia sztuki.T.I*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1989, s. 20.

³¹⁷ Tamże.

„stworzył” Brouwera, lecz Brouwer stworzył „rynek” lub ściślej – konkretną jego niszę, obejmującą ten nowy typ przedstawień „chłopskich”. Ostatecznie nie chodzi tutaj więc o negowanie znaczenia wpływu zjawisk rynkowych (szerzej ekonomicznych) na kulturę artystyczną, lecz o wystrzeganie się, po raz kolejny, pewnych automatyzmów interpretacyjnych. Oczywiście w przypadku amerykańskiego badacza nie pojawia się w żaden sposób odniesienie do takiej czy innej koncepcji marksowskiej. Wydaje się raczej, że Franits dołącza tu do całej rzeszy badaczy uprzywilejowujących rynek. Czy istnieje tu jakaś korelacja z zestawem przekonań neoliberalnych i apologią rynku? Być może. Sprawa ta jednakże wymagałaby osobnej rozprawy.

Zagadnienie rynku kieruje nas w stronę pewnego ogólnego problemu. Problem ten polega na tym, że w omawianych interpretacjach rozciąga się pewien zestaw przekonań przypisanych mieszczaństwu na zasadnicze sensy malarstwa Brouwera. Dzieje się to w taki sposób, że Brouwer miałby kreować świat przedstawiony swych w swych dziełach niejako poprzez wyposażanie go w sposób myślenia tej warstwy. Uogólniając, można powiedzieć, że w tych wykładniach znaczenie omawianego malarstwa wyczerpuje się w światopoglądzie jego głównego odbiorcy modelowego, a więc (według części interpretatorów) zamożnego mieszczanina. Linia rozumowania i argumentacji polega tu na tym, że skoro Brouwer nie tworzył swych dzieł dla „ludu”, tylko dla wykształconej elity, to nie może być tu mowy o jakimkolwiek rodzaju solidaryzmu społecznego. Tak twierdzi m. in. Kira van Lier, przywoływana w rozdziale poprzednim. Po pierwsze jednak, jak wiemy, struktura klienteli Brouwera była zróżnicowana. Obejmowała ona również klasę średnią (zwłaszcza grupę zawodową rzemieślników), nie tylko zaś patrycjat czy zamożnych kolekcjonerów. Ze względu na brak odnośnych źródeł, nie jesteśmy w stanie zrekonstruować, jakie sensy przypisywał tej twórczości jego zróżnicowany społecznie i środowiskowo odbiorca. Stąd też rekonstrukcja macierzystego kontekstu odbiorczego może być jedynie hipotetyczna. Po drugie zaś problem polega na tym, że nawet jeśli dysponowalibyśmy zespołem sądów choćby jednego konsumenta, to i tak nieuprawnione byłoby rozciąganie go na całość odbiorców. Sądzę, że można z powodzeniem założyć przynajmniej tyle, iż równocześnie mogły funkcjonować różne style odbioru. Czym innym znaczeniowo mógł być obraz malarza dla rzemieślnika, czym innym zaś dla kolekcjonera. Kolekcjoner ów mógłby bowiem w zasadzie nie wiązać z tymi obrazami innego sensu niż ściśle koneserski. Jak wiemy, obrazy te były poszukiwane przez kolekcjonerów ze względu na prestiż nazwiska Brouwera. W podobnym duchu można by zapytać, by powrócić na chwilę do Van Gogha, czy współcześni kolekcjonerzy jego dzieł, wydający na nie olbrzymie kwoty, przyjmują zarazem przesłanie

społeczne tego malarstwa? Rozumienie dzieł Brouwera jako obiektów koneserskich jest właściwe na przykład dla wspomnianego już wcześniej Antoniego Ziembę. Widzi on sztukę Brouwera (jak i całość tego typu malarstwa rodzajowego) jako zespół przedmiotów przynależących w pierwszej mierze do świata kolekcjonerów. W ten sposób znaczenie społeczne malarstwa rodzajowego „dołów społecznych” zostaje usytuowane w kontekście kolekcjonerów i zostaje zupełnie oderwane od rzeczywistości społecznej, którą przetwarza i przedstawia. W tym też sensie zyskuje ono autonomię na modłę niemalże dwudziestowieczną.

Najogólniej należy także zauważyć, że interpretacje pojawiające się początkowo po zmianie paradygmatu myślenia o malarstwie niderlandzkim (czyli w dużej mierze po wystąpieniu De Jongha), zdecydowanie uprzywilejowują kontekstualizację opartą na odniesieniach do literatury, tradycji obrazowej i ogólnie elitarniej kultury intelektualnej. Wszystko to stanowi pewną postać interpretacji ikonologicznej wedle metody Erwina Panofsky’ego. ”pewną postacią”, gdyż jest to raczej pewien rodzaj rozbudowanej ikonografii, nie sięgający jednakże do poziomu „głębokiej” ikonologii w ujęciu Panofsky’ego.

W kolejnej fazie rozwoju tego paradygmatu, do tych zagadnień zostają dołączone wątki rynkowe, analizowane w sposób opisany powyżej. Ma to stanowić o, jak sądzę, pewnej próbie wyjścia poza krąg ikonograficzny, właśnie poprzez sięgnięcie do uwarunkowań ekonomicznych. Zamiast jednak poszerzenia i pogłębienia pola dla interpretacji, zyskujemy raczej pewną możliwą postać socjologii sztuki. To, co jest w zasadzie jednak nieobecne w tej tradycji interpretacyjnej, to rodzaj heurystyki, mającej na celu powiązanie oddziaływań różnych kontekstów. Wydaje się, że jedną z przyczyn takiej sytuacji jest odrzucenie kategorii realizmu i jakichkolwiek powiązań Brouwera ze światem, który przedstawiał. Zajmijmy się zatem tym właśnie problemem, a mianowicie zagadnieniem kontekstu biograficznego malarza.

To, co zdecydowanie odróżnia większość współczesnych wykładni malarstwa Brouwera od interpretacji wcześniejszych, to problem powiązań artysty ze światem „dołów społecznych”. Jak widzieliśmy, znaczna większość współczesnych badaczy powiązania te odrzuca. Wskazuje się tu na brak „odpowiednich” źródeł; te bowiem, które istnieją nie są wedle tych badaczy godne zaufania. Wskazują oni na to, że wiadomości biograficzne spisywane były już po śmierci artysty i że składają się one z wymieszania plotek i wyciągania przez biografów wniosków na temat życia artysty z treści jego obrazów. Ponadto dla tej grupy badaczy wydaje się niemożliwością, że można być jednocześnie bywalcem podmiejskich tawern, pijakiem i palaczem tytoniu, i jednocześnie wybitnym, wyrafinowanym artystą. Z tych też dwóch powodów Brouwer staje się raczej człowiekiem wyrafinowanym, takim jakim

uwiecznił go Anton Van Dyck w serii sztychów dotyczącej różnych artystów. Interesujące, że autoportret artysty zawarty w „Palaczach”, częstokroć określany jest jako kreowanie wizerunku, a nawet własnej „marki” malarskiej, który to wizerunek jednakże nie ma nic wspólnego z życiem, jakie prowadził artysta, bowiem to właśnie sztych Van Dycka przedstawia „prawdziwego” Brouwera – wyrafinowanego eleganta w rękawiczkach, który należał przecież do kamer retorycznych, interesował się teatrem i literaturą. Zapomina się przy tym jednakże, że przecież Van Dyck był twórcą reguł artystycznego kształtowania portretu idealizującego. W tym sensie sztych Van Dycka idealizuje Brouwera. Który Brouwer jest „prawdziwy”? Do tego problemu powrócimy jeszcze nieco później.

Zupełne zignorowanie wiadomości o hulaszczym życiu Brouwera, i o jego związkach ze światem tawernianego zgiełku i marginesu społecznego, przynależy więc ostatecznie do ideologicznej decyzji interpretatora. Nic bowiem nie udowadnia jednoznacznie braku zasadności tych informacji. Są to także źródła jedyne i zwyczajnie nie dysponujemy lepszymi czy alternatywnymi. Liczne anegdoty z życia Brouwera przytaczane w rozdziale poprzednim, dotyczące powiązań Brouwera ze stylem życia prezentowanym w jego dziełach, winny uzyskać przynajmniej status potencjalnie możliwych, tj. zawierających przynajmniej jakiś pierwiastek prawdy o życiu malarza. Niezależnie jednak od tego wszystkiego, źródła te z perspektywy historii kultury są bardzo znaczące, bowiem możemy z nich wysnuć sposoby interpretowania jego malarstwa. Jeśli Félibien odrzuca malarstwo Brouwera, to właśnie dlatego, że sądził, iż ilustrowało ono życie jakie prowadził. Podobnie jest w przypadku pisarzy nie odrzucających jego koncepcji artystycznej - Houbrakena, de Bie, Sandraarta. Wszyscy oni widzą powiązanie Brouwera z przedstawianym światem i to nawet wtedy gdy piszą, że był w on w stanie dostrzec „szaleństwo ludzkości”, a więc w jakiś sposób jednak transcendować ten świat. Podsumowując te rozważania należy stwierdzić, że jednoznaczne powiązanie artysty czy to ze środowiskiem arystokratycznym (jak czyni np. Avermaete), mieszczańskim czy plebejskim okazuje się być znów określonym wyborem ideologicznym, który dyktuje pewien określony sposób interpretowania tych dzieł. Czy nie można bowiem wyobrazić sobie funkcjonowania tego malarstwa w wielu różnych kontekstach społecznych? Jest także zupełnie możliwe, że sztuka ta była strukturą o wielu kodach, rozmaicie rozpoznawanych przez różnych odbiorców. Znaczyłoby to, że mielibyśmy wówczas do czynienia ze specyficzną sytuacją komunikacyjną w świecie sztuki, przypominającą w pewien – odległy – sposób tryb komunikacji artystycznej w praktykach postmodernistycznych. Jest to jednakże wątek warty rozważenia w osobnej pracy.

Na koniec, nawiązując do uwag powyższych, warto odwołać się do jeszcze jednej wykładni Brouwera, zaproponowanej przez Elmera Kolfin. Rekonstruując jego stanowisko w rozdziale poprzednim zwróciłem m. in uwagę na to, że Kolfin bardzo szczegółowo rekonstruuje strukturę klienteli Brouwera, wskazując na to, że największą grupą odbiorczą była klasa kupiecka. Także w ramach relacji artysta – dzieło – publiczność, poszukuje Kolfin znaczeń sztuki Brouwera. Z przytoczonych wcześniej twierdzeń holenderskiego badacza, chciałbym wskazać na jedną jego strategię. Chodzi mianowicie o moment, gdy analizuje on obecność malarstwa Brouwera przeniesionego do grafiki. Jak pamiętamy, grafiki takie nie funkcjonowały jako dzieła samodzielne, były one bowiem zaopatrzone w tekst będący uzupełnieniem przedstawienia wizualnego. Rzeczywiście w kontekście tych grafik możemy mówić o ich wymiarze komicznym i/lub moralizującym, zawierają one bowiem liczne maksymy o takim charakterze.³¹⁸ I w tym właśnie Kolfin widzi potwierdzenie takiego *modus* odczytywania malarstwa Brouwera. Należy jednak zwrócić uwagę na to, że to autorzy tych grafik dodawali do nich owe teksty, nie zaś sam artysta. Równie dobrze mogliśmy tu więc mieć do czynienia z pewnego rodzaju użyciem obrazu. Powstaje w takim razie pytanie o to, czy rozciąganie interpretacji tych drukowanych grafik na właściwe obrazy Brouwera jest uzasadnione? Nie dostrzegam u tego interpretatora głosu autorytarnego, chcącego wyczerpać w ten sposób interpretację. Kolfin, zapewne zdając sobie sprawę z powyższego problemu, wskazuje tu na to, że jest to jedynie pewna możliwość interpretacyjna. Wie on doskonale o tym, że odtworzenie możliwych macierzystych hermeneutyk lokalnych jest w pełni niemożliwe i zdani jesteśmy tu na snucie hipotez. Propozycja interpretacyjna Kolfin zrekonstruowana w poprzednim rozdziale jest niezwykle złożona. Nadaje on obrazom Brouwera strukturę łamigłówki intelektualnej. Zarazem jednak w ostatnich partiach swego artykułu, wyraża on wątpliwość czy dla tego kupieckiego ogółu była ta złożona struktura czytelna. W ten sposób, może nawet niezamierzenie, otwiera Kolfin potencjalność istnienia wielu różnych oraz przynależących do rozmaitych grup odbiorczych hermeneutyk lokalnych.

5. W kręgu problemów interpretacyjnych malarstwa Adriaena Brouwera: wykładnie emancypacyjne

Przyjrzyjmy się kolejno dawniejszej tradycji interpretacyjnej, którą możemy określić najogólniej jako „emancypacyjną”. Tym, co odróżnia ją zasadniczo od wykładni

³¹⁸ W kontekście zagadnień „literackości” i „malarskości”, por. rozdział III niniejszej pracy.

„modernizacyjnej”, jest to, że dostrzega się tu pewną postać solidaryzmu społecznego. Bohaterowie obrazów Brouwera nie są tu wyśmiewani, nie są obiektem wykpienia, a malarstwo to bynajmniej nie miało w tej wykładni dostarczać elitom znaków dystynkcji społecznej. Przeciwnie – od początku stało ono po stronie „ludu”, było demokratyczne. W zasadzie też od samego początku dostrzega się tu humanizm Brouwera, na który zwrócił uwagę jako pierwszy Leo Van Puyvelde. Warto w tym kontekście odwołać się zwłaszcza (choć nie wyłącznie) do tekstów autorów polskich i rosyjskich. Ci bowiem, jako piszący w Bloku Wschodnim, w najnowszej tradycji interpretacyjnej zostali zupełnie pominięci i nie doszło do nawiązania z nimi polemicznego dialogu. Jak już powiedzieliśmy wcześniej, działo się tak z przyczyn w dużej mierze zdeterminowanych politycznie. Zaczniemy rozważania od przywołania wykładni Delevoya i Laissange’a z lat pięćdziesiątych. W przeciwieństwie do autorów omówionych wyżej, autorzy Ci nie dostrzegają aktu potępienia, gdy piszą, że Brouwer „nigdy nie ocenia, nie poucza i nie moralizuje”. Zwracają oni również uwagę, że nie może być tu mowy o prostym potępieniu przedstawianych ludzi, mimo humoru, z jakim czasem są oni przedstawiani. Jest tak według autorów, ponieważ sam artysta miał z nimi wiele wspólnego – współtworzył ten świat. Ponadto dostrzegają również aspekt emancypacyjny również w tym, że Brouwer jako pierwszy podjął się malowania tego, co dotychczas było uważane za niewarte pędzla.³¹⁹ Jak możemy zauważyć autorzy przyjmują kontekst biograficzny jako bardzo istotny dla interpretacji malarstwa artysty. Zwróćmy także uwagę, że bardzo ważny jest to także aspekt samego oglądu obrazów. Okazuje się bowiem, że jedni interpretatorzy dostrzegają w scenach rodzajowych malarza moralizatorstwo oraz potępienie dla ludu bądź jego wykpienie, podczas gdy drudzy stwierdzają, że tych pierwiastków w tych obrazach nie ma – jest za to akt solidarności z przedstawionym życiem, a w szczególności brak idealizacji i autentyzm. Jak więc się to dzieje, że już na samym poziomie percepcji wzrokowej obrazów, dochodzi do tak radykalnie odmiennych interpretacji? Oczywiście, nie w każdym przypadku jesteśmy w stanie stwierdzić z całą pewnością, czy ten lub inny interpretator rzeczywiście „zbadął wzrokowo” dany obraz. Nie mniej jednak różnice te są oczywiste i jest to problem dużej wagi. Powrócimy do niego jeszcze na koniec tych rozważań. Tymczasem kontynuujmy rozważania krytyczne nad analizami „emancypacyjnymi”.

Dla Janiny Michałkowej, to z czym mamy do czynienia w pierwszej połowie 17. wieku w malarstwie rodzajowym „dołów społecznych” to demokratyczny wyraz solidarności

³¹⁹ Zwracali na to szczególną uwagę J. Lassaigue i R. Delevoy, por. rozdział poprzedni.

chłopsko-mieszczańskiej, będącej efektem przeobrażeń społeczno-politycznych, a więc tworzeniem się nowego państwa i narodu, wyzwolonego od władzy hiszpańskich Habsburgów. Zauważa ona również przeobrażenie, a następnie zanik tego rodzaju malarstwa w drugiej połowie tegoż wieku, co z kolei łączyć miałyby się z okrzepnięciem i „arystokratyzacją” mieszczaństwa.³²⁰ Owa „arystokratyzacja” mieszczaństwa łączy się tu z gromadzeniem bogactw oraz przejściem wartości i stylu życia arystokracji szlacheckiej, przejawiające się m. in. w nabywaniu majątków ziemskich na wsiach. Stąd też, według Michałkowej, nastąpiła zmiana *modus* przedstawiania ludu, przyjmująca postać idylliczną. Znamionym przykładem jest tu twórczość Adriaena Van Ostade’go, początkowo będąca pod silnym wpływem poetyki brouwerowskiej. W drugiej połowie stulecia obrazy Van Ostade przedstawiają sceny sielskie, idealizujące chłopą i wieś. Wreszcie lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte to stopniowy zanik malarstwa rodzajowego „dołów społecznych”. Dodajmy jednakże do tych rozważań ustalenia najnowsze. Oto bowiem mamy do czynienia z końcem innowacji w tym gatunku malarskim, ale zarazem obrazy istniejące już w obfitości wciąż cyrkulują na rynku sztuki i znajdują licznych nabywców – zwłaszcza wśród mniej zamożnego mieszczaństwa. To zamożne mieszczaństwo straciło bowiem zupełnie zainteresowanie tematem – jego gust artystyczny zmienił swój charakter, przesuwał się w stronę form klasycyzujących. Pamiętajmy również, że jest to czas początków dominacji klasycyzmu francuskiego i w ogóle kultury francuskiej, którą okrzepłe i „arystokratyczne” mieszczaństwo holenderskie w dużej mierze przejmuje, co przejawia się już choćby na poziomie mody.

Jak widzimy analiza powyższa umieszcza malarstwo Brouwera w szerokim kontekście przeobrażeń społeczno-politycznych. Michałkowa przyjmuje w owych analizach postawę marksistowską, która przejawia się w sposobie wiązania sztuki ze strukturami społeczno-ekonomiczno-politycznymi. Ważne jest przy tym by pamiętać, iż tworzy ona we wczesnych latach pięćdziesiątych w PRL-u. Ówczesna polska historia sztuki przyjmuje rozstrzygnięcia tradycji marksistowskiej, co przejawia się po pierwsze w próbie usytuowania określonego zjawiska artystycznego w kontekście materialnym danego społeczeństwa, a po drugie zaś w analizach kategorii realizmu. Oczywiście nie odrzuca ona tradycji obrazowej jako kontekstu, na co wielokrotnie w swej pracy wskazuje (gdy chodzi np. o zależność malarstwa siedemnastowiecznego od tradycji brueglowskiej). Brak jednak w jej wykładni odniesień do literatury, emblematyki, toposów literackich i malarskich itd. w stylu de Jongha. Jest to niewątpliwa wada tej wykładni, ponieważ wiązanie sztuki ze strukturami społeczno-

³²⁰ J. Michałkowa, *Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku*, Warszawa 1955, s. 14-15.

ekomiczno-politycznymi odbywa się tu bez zapośredniczenia symbolicznego. Generalnie rzecz biorąc, analizy Michałkowej skupiają się wokół kategorii realizmu jako centralnej dla mieszczańskiej sztuki tej epoki. Z drugiej strony trudno jednak dostrzec u badaczki naiwne rozumienie tego terminu. Autorka jest świadoma, że sztuka nieuchronnie przetwarza rzeczywistość i że poddana jest ona środkom artystycznym kształtującym dzieło. Wyrażając rzecz jeszcze inaczej, wie ona, iż ostatecznie ma do czynienia z fikcją malarską. Fikcja ta, jak sądzę, nie jest tu pojmowana jako przeciwieństwo prawdy. Jest rozumiana raczej w sposób klasyczny, gdzie łac. *fictio*, oznacza „coś skonstruowanego”. Stąd też o realizmie tego malarstwa decydują tak częste odniesienia do rzeczywistości społecznej i otaczającego człowieka świata, nawet jeśli malarsko przeobrażonego. Warto się w tym miejscu zastanowić czy kiedykolwiek mieliśmy faktycznie do czynienia z przekonaniem o tym, że malarstwo flamandzkie i zwłaszcza holenderskie, jest „fotograficznym” odbiciem ówczesnej rzeczywistości społecznej. Pamiętajmy, że jest to jeden z bazowych zarzutów przeciwko wszystkim tym interpretatorom, dla których realizm tego malarstwa jest kategorią centralną. Z krytycznych lektur przedstawionych w niniejszej rozprawie wykładni wynika przynajmniej tyle, że jest to albo bardzo rzadkie, albo bardzo trudne do zweryfikowania. Trudne do zweryfikowania w tym sensie, że nie sposób sprawdzić czy gdy interpretator pisze o autentyczności przedstawień, jest zarazem świadom autonomicznych praw artystycznego kształtowania. Jednakże w większości przypadków interpretator wydaje się być tego świadomym. Oczywiście można tu polemizować z zakresem tak rozumianego realizmu. Czy na podstawie jednego z obrazów Brouwera, przedstawiającego pijaka w niebieskim kostiumie, możemy stwierdzić, że człowiek z niższych warstw społecznych mógł taki strój nosić? A może mamy tu do czynienia z fikcją malarską, gdzie kolor stroju podyktowany został zmysłem kolorystyczno-kompozycyjnym malarza? Twierdzenie drugie wydaje się być bardziej prawdopodobne. Niemniej liczne ceremonie palenia tytoniu, tak szczegółowo przedstawiane przez Brouwera, znajdują swoje potwierdzenie w innych źródłach do historii tego obyczaju. Podobnie liczne przedmioty, „martwe natury”, w postaci kielichów, dzbanów itd. faktycznie były wówczas w użyciu. Zostały więc przez artystę wiernie odtworzone.³²¹ Podobnie jest w odniesieniu do całego „niskiego *habitusu*” plebejskiego, przejawiającego się w określonych „sposobach posługiwania się ciałem” – np. w sposobie siedzenia przy stole, itp. Wszystko to zostało przez artystę zaobserwowane „w terenie”. Nie ma co do tego wątpliwości, bowiem zachowały się liczne szkice, wykonywane zapewne w tawernach.

³²¹ Na ten temat zob. szerzej katalog *Adriaen Brouwer. Master of Emotions: Between Rubens and Rembrandt*, ed. Katrien Lichert, trans. I. Connerty, Amsterdam 2018, s. 51-61.

Twierdzenie więc o całkowitej niezależności tych przedstawień od rzeczywistości wydaje się być nie do zaakceptowania z powodów merytorycznych.

W ramach polskiej tradycji interpretacyjnej warto w tym podrozdziale nawiązać również do wykładni Marii Rzepińskiej. Autorka umieszcza twórczość Brouwera w kontekście jego autopsyjnych powiązań z marginesem społecznym, którym artysta miał być zafascynowany, a jego sztuka miałaby być rodzajem malarskiej „eksterioryzacji biedy”, by użyć określenia autorki. I tutaj zauważyć możemy ducha solidaryzmu społecznego. To, co jednakże wyróżnia wykładnię badaczki, to szczególne zwrócenie uwagi na problem nie tylko reprezentacji kultury nie-elitarnej, a właśnie przedstawienia biedy. Wykładnia Rzepińskiej nie jest wyczerpująca. Trzeba tu jednak wziąć pod uwagę, że książka Rzepińskiej dotyczy „siedmiu wieków malarstwa europejskiego” i obejmuje swym zasięgiem mnogość artystów i rozmaitych problemów artystycznych. Na problem biedy zwrócił również uwagę Bogdan Suchodolski, jednakże u niego pojawia się to zagadnienie w kontekście skutków wojny. Do interpretacji Suchodolskiego odniosę się szczegółowo nieco później.

Przyjrzyjmy się teraz interpretacji malarstwa Brouwera, którą zaprezentował Wiktor N. Łazariew. Z omawianych wykładni „emancypacyjnych” jest to tekst nie tylko najobszerniejszy, ale też najbardziej rozbudowany i pogłębiony. Rosyjski historyk sztuki na wstępie swego tekstu odrzuca wizję artysty zaczerpniętą ze sztychu Van Dycka, wskazując na większe znaczenie w tej mierze autoportretu Brouwera.³²² U Łazariewa Brouwer jest artystą autopsyjnie powiązany z światem, jaki przedstawiał. Kolejno badacz, podobnie jak Michałkowa, dokonuje rekonstrukcji kontekstu społeczno-ekonomiczno-politycznego. Jest to rekonstrukcja jednakże bardziej złożona, oparta na fachowej literaturze przedmiotu. Rekonstrukcja ta służy Łazariewowi do pokazania, w jaki sposób ukształtował się świat okrzepłego chłopstwa i świat „pariasów” kapitalizmu – włóczęgów, bandytów, złodziei itd. Badacz dodaje, że materiału do obserwacji miał Brouwer aż nadto. Przywołajmy raz jeszcze obszerniejszy cytat z artykułu Łazariewa:

I gdy Ci, których malował, widzieli na jego obrazach wierny wizerunek ich własnego żywota, zamożni mieszczanie i bogaci kolekcjonerzy dopatrywali się w owych scenach rodzajowych Brouwera «udanej nowości», której niezwykłość i subtelny humor ogromnie ich pociągał. Patrząc na lud z góry, śmiali się z zabawnych sytuacji utrwalonych pędzlem artysty. Dla nich był to «modny temat, toteż nie żałowali pieniędzy na kupowanie tego rodzaju obrazów. Dla Brouwera zaś i jego modeli było to po prostu samo życie, owo «codzienne życie», które tak wielbił Bredero, twierdząc, że «największym artystą jest ten, kto najbardziej się do niego przybliży». Lud musiał traktować Brouwera jak «swojego malarza», który uroczystemu

³²² W. N. Łazariew, dz. cyt., s. 22.

patosowi oficjalnej sztuki barokowej, jej powierzchownemu blaskowi i «wzniosłemu stylowi», przeciwstawił coś całkiem odmiennego, co było niezwykle bliskie potrzebom i upodobaniom prostych ludzi. Tak powstały przesłanki «tematu chłopskiego» w malarstwie rodzajowym, tematu, który mógł rozwinąć się jedynie w krajach o największej wówczas dynamice rozwoju społecznego. «Temat chłopski», który narodził się w epoce Bruegla, a potem szybko został poniechany, rozkwitł na nowo w drugim dziesięcioleciu XVII wieku i tu główną rolę odegrał Brouwer.³²³

W przypadku tego fragmentu trzeba zwrócić uwagę na kilka problemów. Pierwszą rzeczą, która rzuca się w oczy jest przeciwstawienie konsumentów malarstwa Brouwera (zamożnego mieszczaństwa i bogatych kolekcjonerów) jemu samemu i światu społecznemu, który przedstawiał. Nie neguje on więc wykpiwającego sposobu recepcji tych obrazów. Jednakże mógł się on odbywać jedynie w przestrzeni społecznej kolekcjonerów i patrycjatu mieszczańskiego, dla którego był to „pociągający i modny temat”, który zarazem pozwalał spoglądać na lud z góry. Sam lud natomiast musiał w owych przedstawieniach widzieć swój własny świat - świat, w którym żył również sam Brouwer. Oczywiście twierdzeń Łazariewa nie sposób zweryfikować. Nie jesteśmy w stanie w źródłach odnaleźć informacji potwierdzających choćby to, że plebejusze, o których pisze, mogli w ogóle zobaczyć obrazy Brouwera. Opisaną przez Łazariewa specyficzną sytuację komunikacyjno-artystyczną nie sposób z drugiej strony z całą pewnością odrzucić. Opinia ta wyrażana jest przez Łazariewa jednakże jako pewnik. Winna być natomiast prezentowana jako jedna z możliwych interpretacji. Dodajmy, że tego typu możliwość interpretacyjna nie jest odnotowywana w wykładniach „modernizacyjnych”.

Łazariew dostrzega również sferę symboliczną pośredniczącą między uwarunkowaniami materialnymi a sztuką. Odnotowuje on powiązania Brouwera z teatrem i kamerami retorycznymi. Dostrzega również zbieżność sposobów myślenia o codzienności Bredera i Brouwera. Zdaje sobie również sprawę historyk z funkcjonowania określonych *thopoi* malarskich. Przywołuje on funkcjonowanie przedstawień „siedmiu grzechów głównych” oraz „pięciu zmysłów”. Według badacza jednak, Brouwer mógł odwoływać się do tych konwencji ze względu na naciski rynkowe, a poza tym ostatecznie wykorzystywał te toposy pretekstowo. Było one dla niego właśnie jedynie pretekstem do mówienia o zupełnie innych sprawach, zwłaszcza zaś o afektach.³²⁴ Umożliwiały też i legitymizowały pokazywanie środowiska plebejskiego, które nie obciążone było sztywnymi normami zachowań, właściwymi dla sfer wyższych. A zatem rosyjskiego badacza nie zadawała samo

³²³ Tamże, s. 25.

³²⁴ Tamże, s. 26.

odnotowanie tego, że artysta korzystał ze znanych w tradycji wizualnej toposów malarskich. Pyta on raczej o to, co artysta z nimi robił, w jaki sposób je traktował.

Mimo „solidarnościowego” sposobu interpretowania malarstwa i życia Brouwera, odrzuca jednak Łazariw interpretacje radzieckich historyków sztuki. Przywoływane w rozdziale poprzednim interpretacje Wippera i Gerenszoon Czegodajewej, uznaje Łazariw za nieuprawnione projekcje, przeprowadzane z punktu widzenia refleksji dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej. Według Łazariwa Wipper, który „robi z Brouwera czynnego bojownika”, walczącego z „feudalno-arystokratycznymi tradycjami”, i z „konwenansami i przesądami społeczeństwa burżuazyjnego”, i który wstąpił na drogę „plebejskiego protestu”, jest w całkowitym błędzie, gdyż przypisuje malarzowi świadomość klasową, której ten w tej epoce nie mógł posiadać. Zarzuty Łazariwa są merytorycznie przekonujące. Interpretacje Wippera i Gerenszoon-Czegodajewej są z gruntu anachroniczne. Interesujące jest również to, że mamy tu do czynienia niejako ze „sporem w rodzinie” najogólniej nastawionych marksistowsko badaczy radzieckich. Warto jednak zwrócić uwagę, że Łazariw pisze swe artykuły w latach siedemdziesiątych, zaś teksty Wippera i Gerenszoon-Czegodajewej pochodzą z późnych lat czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych. Przynależą więc one do zupełnie innej sytuacji społeczno-politycznej, a ściślej – do czasów rygorystycznego obowiązywania tzw. reformy Żdanowa. Stąd też trudno stwierdzić, na ile wymienieni interpretatorzy dawali w swych wykładniach własną interpretację, a na ile interpretacje te były podówczas jedynymi możliwymi do opublikowania. Jest to problem, który dotyczy twórczości wielu radzieckich badaczy tego okresu. Do zagadnień tych powrócę jeszcze w ostatnim rozdziale pracy. Na marginesie jednak tych zarzutów Łazariwa w stosunku do Wippera i Gerenszoon Czegodajewej, chciałbym zwrócić uwagę na bardzo ważny problem ogólny, jaki wiąże się z omawianymi w tym podrozdziale interpretacjami. Otóż dość łatwo wyobrazić sobie potencjalny zarzut w kierunku już nie tyle wykładni samego Wippera czy Gerenszoon-Czegodajewej, ale w ogóle w odniesieniu do wszelkich wykładni, które dostrzegają solidarnościowy i/lub emancypacyjny wymiar malarstwa Adriaena Brouwera. Zarzut ten mógłby przykładowo brzmieć tak: wszelkie interpretacje ujmujące malarstwo Brouwera jako akt solidaryzmu społecznego i postrzegające jego twórczość jako narzędzie emancypacji społecznej są anachroniczne i nieuprawnione, ponieważ imputuje się tu przekonania społeczno-polityczne właściwe wiekowi dziewiętnastemu i dwudziestemu, a które są zupełnie obce kontekstowi siedemnastowiecznych Niderlandów. Stąd też Brouwer, który nie mógł się w żaden sposób odwołać do tych idei, sięgał raczej do przekonań ówczesnie cyrkulujących, na czele z humanistycznym neostoicyzmem. Na pierwszy rzut oka

zarzut taki wydaje się sprawę rozstrzygać, zwłaszcza, że rzeczywistość siedemnastowieczna przynależy (jak wskazywałem już w rozdziale pierwszym) do nowoczesności „przedprojektowej” i szerzej - przedoświeceniowej. Nie istnieje więc w ramach tej kultury żaden projekt nowoczesności. A jednak z zarzutem tym można by polemizować. Po pierwsze, fakt, iż mamy wówczas do czynienia z nowoczesnością „przedprojektową” sprawy jeszcze nie rozstrzyga. Należy tu bowiem zadać pytanie po kantowsku: jak w ogóle możliwe było zaistnienie, zwłaszcza we Francji”, nowoczesności właściwej, wyposażonej w projekt i program emancypacji społecznej? Nowoczesność, by tak rzec, „świadoma samej siebie” musiała się konstytuować stopniowo. Mamy tu do czynienia nie z nagłym pojawieniem się nowoczesności lecz z procesem. Stąd też wynikła, jak pamiętamy z rozdziału pierwszego, przedstawiona w niniejszej pracy propozycja interpretacji Niderlandów siedemnastowiecznych jako „laboratorium nowoczesności”. Po drugie, warto w tym miejscu odwołać się do znanej koncepcji „wyposażenia umysłowego” (*ouillage mental*) Luciena Febvre’a³²⁵ i zapytać, czy dla artysty niderlandzkiego tworzącego w 17. wieku, należał do owego wyposażenia tylko i wyłącznie krąg idei neostoickich. Pomija się tu niesłusznie istnienie innego jeszcze kręgu idei, a mianowicie tradycji ewangelicznej. Tradycja ta stanowi jedną z fundamentalnych struktur długiego trwania kultury europejskiej i jest ona w jej historii stale obecna. Przynależy również do zasadniczego wyposażenia umysłowego twórców funkcjonujących w jej ramach. A zatem Brouwer mógł również odwoływać się nie tylko do kręgu idei neostoickich, ale także do pism ewangelistów. Przypomnijmy jeszcze, że z tradycją ewangeliczną powiązane były ideowo funkcjonujące od 16. wieku protestanckie gminy anabaptystów, szczególnie licznych w Niderlandach. Anabaptyści byli wyznawcami radykalnej ideologii podważającej istniejący porządek społeczny, który uważany był przez nich za niesprawiedliwy i z gruntu niechrześcijański. Jak też wiadomo, wywarli oni także przemożny wpływ na przywódców ruchów chłopskich, takich jak np. Thomas Münzer. W przypadku twórców siedemnastowiecznych istnieje oczywiście pewne ryzyko interpretacyjne, które polegałoby tu na doszukiwaniu się zespołu przekonań, które nie uzyskało jeszcze postaci jasno wyłożonej doktryny lub projektu, o czym już wspominałem. Jednakże fakt istnienia tradycji ewangelicznej, a zwłaszcza w jej radykalnej formie realizowanej przez anabaptystów, umożliwia w każdym razie pewną potencjalną możliwość sformułowania tego rodzaju idei w ramach twórczości artystycznej. Dodajmy do tego uwagi Bogdana Suchodolskiego przytoczone w rozdziale poprzednim. Przypomnijmy, że zwrócił on uwagę

³²⁵ Na temat rekonstrukcji koncepcji *ouillage mental*, zob. K. Moraczewski, *Cultural Theory...*, s. 21-22.

na to, że artyści flamandzcy i holenderscy wyrażali częstokroć idee wyprzedzające twórczość literacką i filozoficzną.³²⁶ Dodatkowo przewartościowania przypisujące to, co „prawdziwe” czy „autentyczne” również temu co „niskie” i „ludowe”, przynależą do stałej struktury kultury europejskiej i nie są one właściwe tylko romantycznemu dziedzictwu Johanna Gottfrieda Herdera, który w swych pismach dokonuje takich przewartościowań wprost.³²⁷ Jak wspominałem bowiem wcześniej, możemy tu przywołać tradycję ewangeliczną wraz z funkcjonowaniem wyrosłych z niej komun baptystycznych czy wcześniejszych nawet ruchów dobrowolnego ubóstwa.

6. W kręgu interpretacji alternatywnych

Na koniec krytycznego rozważenia wykładni malarstwa Brouwera, warto zwrócić uwagę na interpretacje, które nie w pełni wpisują się w ramy omówionych wyżej tradycji interpretacyjnych. Wykładnia autorstwa Bogdana Suchodolskiego należy do najbardziej idiosynkratycznych. Przyjrzyjmy się jej zatem najpierw.

Przypomnijmy na wstępie, że „Rozwój nowożytnej filozofii człowieka” jest książką z zakresu zorientowanej marksistowsko historycznej antropologii filozoficznej, nie zaś *stricte* historii sztuki. Sztuka jednakże jest w tej rozprawie równoprawną partnerką filozofii i literatury. W związku z powyższym, Suchodolski pyta przede wszystkim o to, z jakimi wizjami człowieka i społeczeństwa stykamy się obcując z dziełami sztuki europejskiej. Pisząc o Brouwerze, przywołuje autor kontekst społeczno-ekonomiczny-polityczny, niewątpliwie czerpiąc z metodologii marksistowsko zorientowanej historii sztuki. Zwraca on uwagę na nieco inne strony tego kontekstu, zwłaszcza w odniesieniu do wydarzeń politycznych, a konkretniej – wojny. Stąd też inny nieco dobór kontekstu, zestawiony z lekturą dzieł malarza daje inny wynik interpretacyjny. Przypomnijmy krótko główne twierdzenia filozofa. Po pierwsze więc Brouwer przynależy do artystów patrzących na sprawy człowieka i społeczeństwa „od strony ludu”. W przypadku naszego artysty jest to świat społeczny wyniszczony ekonomicznie i moralnie przez wojnę. Jest to świat, w którym „życie zyskuje swój gorzki sens”³²⁸ poprzez „śpiew i upojenie alkoholem”³²⁹. To, z kolei tworzy poczucie

³²⁶ Choć Suchodolski nie pisze o tym *explicite*, to jednak koncepcja jego wydaje się stać w opozycji do logocentryzmu przyjmowanego w tego typu pracach najczęściej.

³²⁷ Na temat wzmiankowanych przewartościowań zob. Szerzej artykuł Krzysztofa Moraczewskiego K. Moraczewski, *Muzyka instrumentalna i język. Stanowisko Herdera w osiemnastowiecznej debacie muzyczno-estetycznej* W: *Prace Kulturoznawcze Tom 25 Nr 1 (2021): J.G. Herder o kulturze, Herderowska myśl o kulturze.*

³²⁸ B. Suchodolski, dz. cyt., s.124.

wspólnoty, ale wspólnoty wątlej. Tu zapewne ma polski filozof na myśli liczne sceny bójek. Zwróćmy uwagę, że w ten sposób łączy tu interpretator w jedną całość wszystkie typy przedstawień (bójki, sceny pijackie, sceny z śpiewającymi bohaterami) realizowane przez Brouwera. Czyni to tak, jakby nie stanowiły one bytów malarsko odrębnych, lecz układały się w pewną spójną opowieść o „przegranym ludzie”. Jest to kolejna cecha wyróżniająca wykładnię Suchodolskiego od innych. Na koniec dodaje filozof, że jest to ostatecznie świat, w którym nie są możliwe „prawdziwie ludzkie stosunki społeczne”.³³⁰ Najogólniej należy zauważyć, że w przypadku Suchodolskiego mamy rzecz jasna do czynienia z interpretacją solidarnościową. Jest to jednakże interpretacja wydobywające nieobecne nigdzie indziej aspekty społeczne i polityczne tej sztuki. Co prawda i u Łazariewa mamy do czynienia z przywołaniem skutków społeczno-politycznych rewolucji w Niderlandach, jednakże Łazariew nie wspomina o wojnie, a jedynie o kształtowaniu się kapitalizmu. Wykładnia Suchodolskiego pozostaje więc wykładnią osobną. Autor łączy w sposób bardzo przekonujący różne aspekty społeczno-ekonomiczne z treściami dzieł. Oczywiście, zawsze można uznać powiązania owe za arbitralne i zarzucić badaczowi brak odniesienia do tradycji wizualnej, do emblematyki, do literatury, a także zarzucić wreszcie zbytnią wiarę w realizm tego malarstwa. Jednakże całkowicie odrzucić takiej perspektywy interpretacyjnej także nie sposób. Jest ona pewną propozycją, przeprowadzoną z perspektywy marskistowsko zorientowanej antropologii filozoficznej, która wyposaża sztukę (w ogólności) w o wiele większe możliwości poznawcze niż duża część wykładni współczesnych, w których omawiane malarstwo „nie było w stanie” komentować rzeczywistości w sposób krytyczny. Jak pamiętamy, funkcjonowało ono bowiem w tych wykładniach najczęściej jako obiekt kolekcjonerski, przedstawiający negatywny stereotyp człowieka z nizin społecznych, a który miał dostarczyć mieszczaństwu rozrywki i znaków dystynkcji.

Warto pośród interpretacji alternatywnych umieścić również wykładnię Ksawerego Piwockiego. Odróżnią ją to, że badacz ten nie wskazuje na emancypacyjny rys tego malarstwa. Nie wskazuje jednakże również na aspekt moralizatorski czy prześmiewczy. Odróżnia go również to, że lokuje on przedstawiany przez Brouwera świat w obrębie, jak pamiętamy, bardzo konkretnego środowiska – marynarzy z ich portowymi knajpami. Jak to już było wcześniej wspomniane, jest to jedyny badacz, który tak ściśle określa ów kontekst społeczny. Oczywiście z samych obrazów nie wynika jasno, że bohaterowie Brouwera to marynarze. Skąd więc u Piwockiego taki trop? Wydaje się, że wyszedł on od topografii

³²⁹ Tamże.

³³⁰ Tamże.

przedstawień Brouwerowskich, a więc karczmy bądź tawerny. Trop ten wyznaczył mu zapewne ścieżkę w kierunku historii społecznej i obyczajowej Niderlandów. Powiązał w ten sposób badacz obyczajowość marynarską z obyczajem palenia tytoniu. Sam artysta miałby z kolei „zejść” w te „podziemia”, określające właśnie to środowisko półświatka, w której działy się rzeczy zakazane przez państwo i kościół protestancki. Ponownie więc mamy do czynienia z uznaniem za faktyczne powiązań artysty z przedstawianym przez niego światem. Powiązań, dodajmy, autopsyjnych.

W kręgu interpretacji alternatywnych powinna się również znaleźć wykładnia Waldemara Łysiaka. Znamionuję ją nie tylko dosadny i charakterystyczny dla Łysiaka język wykładu. Charakteryzuje ją przede wszystkim pewne wahanie aksjologiczne. Nie widzi bowiem Łysiak w Brouwerze ani apologety przedstawianego przez niego świata, ani też potępiającego moralisty. Mówi on o „lekkim solidaryzmie”, ale podkreśla przede wszystkim brutalność realistycznego opisu. Wykładnię tę poprzedza próba krytycznego rozpatrzenia rozmaitych „stojów”, jakie nakładali na Brouwera różni historycy sztuki. Łysiak dochodzi do konstatacji, że nigdy nie będziemy w stanie w pełni odpowiedzieć na pytanie oto, jaki był malarz i czy i w jaki sposób łączyło go coś z światem marginesu. Łysiak w swym wywodzie, mimo na ogół „wojującego języka”, zachowuje tu pewną ostrożność i zawiesza niejako sąd, i stara się przyjrzeć samym obrazom.

Z interpretacji współczesnych warto również w tym miejscu przywołać jedną z niewielu interpretacji, która odrzuca aspekt moralizatorski przypisywany malarstwu Brouwera i wiąże niejako na powrót twórczość artysty z kontekstem społeczno-kulturowym. Chodzi o artykuł Anne-Laure van Bruaene, znajdujący się w katalogu do wystawy z 2018 roku. Autorka jest historykiem kultury, a nie historykiem sztuki i być może stąd wynika odrębność jej stanowiska. Przypomnijmy, że ujmuje ona twórczość Brouwera w kontekście funkcjonowania kamer retorycznych, do których także należał artysta. Mamy tu do czynienia z pogłębioną analizą kontekstu obyczajowego, powiązanego ze społecznym funkcjonowaniem tych stowarzyszeń literacko-artystycznych. Jak pamiętamy, zwraca badaczka uwagę na kulturowe funkcjonowanie rozróżnienia na dwa rodzaje tawern – „złych” i „dobrych”. Odnotowuje ona jednocześnie, że w rzeczywistości to co, miałyby mieć miejsce w tawernach „złych” (pijaństwo, prostytutka td..) miało również miejsce w tawernach określanych jako „dobre”. Prowadzi to badaczkę do wniosku, że malarstwo Brouwera nie będąc, jak sama pisze, „upraszczająco moralizatorskim”, było rodzajem gry z widzem, realizującej się poprzez artystyczne wykorzystanie funkcjonujących stereotypów społecznych. Stąd też badaczka dochodzi do stwierdzenia, iż celem było wcale nie wykpienie plebsu, lecz z jednej strony

krytyka hipokryzji własnego środowiska mieszczańskiego, które uważając się za moralnie lepsze, w rzeczywistości takim nie było, a z drugiej zaś krytyka władz, kościoła i rozmaitych pisarzy-moralistów, którzy zakazywali picia alkoholu oraz palenia tytoniu. Zwróćmy uwagę jak daleko jesteśmy tu od najczęściej przywoływanej współcześnie wykładni malarstwa Brouwera. Nie jest on tutaj moralistą pouczającym mieszczan poprzez ukazywanie „anty-obywatela”, jakim był bohater plebejski. Występuje tu artysta raczej jako krytyk różnych środowisk społecznych. Zauważmy, że choć trudno w przypadku tej wykładni mówić o emancypacyjnym solidaryzmie z przedstawionym światem, to jednak takie rozumienie sztuki Brouwera zakłada, że malarstwo to mogło być wyposażone w ostrze krytyki społecznej. Mówiąc nieco inaczej, mogło ono być narzędziem krytycznego komentowania rzeczywistości społecznej. Jest to cecha, której temu malarstwu odmówiono w większości wykładni „modernizacyjnych”. Można więc zadać pytanie, czy skoro współcześnie możliwe jest takie odczytanie omawianej twórczości, to czy wykładnie dawniejsze (które również wiążą malarstwo Brouwera z różnymi kontekstami społeczno-kulturowymi), które przypisują dziełom Brouwera funkcję krytycznego komentowania rzeczywistości, nie powinny zostać ponownie przemyślane?

7. Interpretatorzy i nowoczesność

W niniejszym, podsumowującym i uogólniającym dotychczasowe rozważania rozdziale, chciałbym zaprezentować pewną propozycję wyjaśnienia zrekonstruowanej w poprzednim rozdziale, złożonej sytuacji interpretacyjnej. Chciałbym w ten sposób spróbować odpowiedzieć na pytanie o genezę i trwanie, zrekonstruowanego powyżej sporu o znaczenia malarstwa Brouwera. Przywołajmy raz jeszcze, dla porządku wywodu, kluczowe jego aspekty.

Z rozważań dotychczasowych wyłania się istnienie niejako dwóch obecnych w 20. wieku tradycji interpretacyjnych malarstwa Adriaena Brouwera i po części niderlandzkiego malarstwa „dołów społecznych” w ogólności. Z jednej strony mamy do czynienia z tradycją, która ukonstytuowała się po zmianie paradygmatu myślenia (późne lata siedemdziesiąte) o malarstwie holenderskim i flamandzkim 17. wieku i która w swych zasadniczych zrębach trwa do dzisiaj. Kluczową postacią był tu holenderski historyk sztuki, Eddy De Jongh. Jego główną propozycją interpretacyjną było odrzucenie dziewiętnastowiecznej perspektywy realistycznej i przyjęcie przede wszystkim literackiego i „rebusowego” odczytywania wspomnianego malarstwa. Jest to tradycja silnie związana z pewną postacią ikonologii

Erwina Panofsky'ego, co badacze Ci często deklarują wprost. W ramach tej tradycji dokonano w ostatnim dwudziestolecu jej poszerzenia o perspektywę socjologiczną, czego egzemplifikacją były omawiane wybrane wykładnie: Paula Vandebroeca, Antoniego Ziemy i Wayne'a Franitsa. Ten ostatni uzupełnił aspekt socjologiczny o kwestię zjawisk rynkowych i ich determinującego wpływu na niderlandzkie malarstwo rodzajowe. Jest to wreszcie orientacja interpretacyjna ściśle związana z zachodnioeuropejskim kręgiem akademickim.

Z drugiej zaś strony zauważyć mogliśmy istnienie tradycji z jednej strony wcześniejszej niż wspomniana zmiana paradygmatu, z drugiej zaś przez pewien przynajmniej okres współegzystującej z tradycją wymienioną wyżej. Zasadniczym kresem tej tradycji były lata osiemdziesiąte 20. wieku. W okresie powojennym powiązana była ona w dużej części z kręgiem akademickim państw przynależących do Bloku Wschodniego. Ta tradycja interpretacyjna była z kolei silnie powiązana ze zorientowaną marksistowsko społeczną historią sztuki, rozwijaną w rozmaity sposób w tych państwach, szczególnie zaś na Węgrzech, w Polsce i w Związku Radzieckim.

W celu wyjaśnienia problemu wyłożonego na początku niniejszego podrozdziału, koniecznym wydało mi się umieszczenie tej sytuacji interpretacyjnej w odpowiednim kontekście. Jest nim moim zdaniem nowoczesność. W rozdziale pierwszym zaprezentowane zostały różne sposoby rozumienia pojęcia nowoczesności, między nimi zaś rozumienie wypracowane na potrzeby niniejszej rozprawy. Niech więc ustalenia z rozdziału pierwszego dotyczące nowoczesności stanowią kontekst dla poniższych rozważań. Dla porządku jednak przypomnę w tym miejscu najogólniej sposób rozumienia nowoczesności przyjęty w tej pracy. Najogólniej biorąc nowoczesność jest tu pojmowana jako pewna formacja społeczno-kulturowa. Z jednej strony chodzi tu o określenie pewnej konkretnej epoki historycznej, z drugiej zaś o powiązane z nią określone postawy światopoglądowe. W rozdziale pierwszym mowa była o Niderlandach siedemnastowiecznych jako o „laboratorium nowoczesności”. Jak pamiętamy, chodziło tu o pokazanie tego, że w ich kontekście możemy mówić o określonych prefiguracjach nowoczesności. Dotyczy to wielu dziedzin społecznych; przede wszystkim kształtowania się nowoczesnego kapitalizmu, rozwoju nauk (zwłaszcza przyrodniczych), narodzin nowoczesnego rynku sztuki etc. Zarazem jednak wciąż mamy do czynienia z istnieniem rozmaitego rodzaju struktur przednowoczesnych, by wymienić choćby nieprzerwane od średniowiecza funkcjonowanie struktur cechowych, oczywiście także w kontekście malarzy i innych artystów-rzemieślników. Z uwagi na powyższe, historyczne badanie wieku siedemnastego nie należy do zadań najłatwiejszych. Istnieje bowiem stałe ryzyko popadnięcia w taki czy inny anachronizm. Łatwo o to szczególnie wtedy, gdy skupieni

na rozpoznawaniu zjawisk prefigurujących nowoczesność, zaczynamy widzieć tę nowoczesność „wszędzie”. Z kolei patrząc na problem od drugiej strony, często istnieje też możliwość takiej rekonstrukcji kontekstu, który może właśnie zagubić wyłaniającą się nowoczesność. Sądzę, że problemy te są szczególnie widoczne w zmaganiach się interpretatorów z malarstwem Adriaena Brouwera, co starałem się już pokazać omawiając krytycznie tradycje interpretacyjne jego dotyczące.

W rozdziale pierwszym dokonałem także rozróżnienia na nowoczesność „projektową” i „przedprojektową”. Przypomnijmy, że o nowoczesności projektowej możemy mówić dopiero wówczas, gdy mamy do czynienia z ukonstytuowaniem się projektu nowoczesności, który jest przede wszystkim pewną wizją przebudowy społecznej świata. Wiązą się z nią dwa problemy, kluczowe dla rozumienia nowoczesności. Chodzi o zagadnienia emancypacji społecznej i modernizacji.³³¹ W tym miejscu chciałbym też zaproponować już pewne wstępne wyjaśnienie, odnosząc się do pytania o genezę i trwanie sporu o znaczenia malarstwa Brouwera. Otóż sądzą, że nowoczesność wyznacza kulturowe (przekonaniowe) granice mówienia o malarstwie rodzajowym „dołów społecznych”. Jeden kraniec stanowi tu dyskurs emancypacyjny, drugi zaś dyskurs modernizacyjny. Wyrażając rzecz inaczej jeszcze sądzą, że istnieje pewna skończona liczba sposobów interpretowania reprezentacji europejskich kultur nieelitarnych. Analogicznie istnieje też pewna skończona liczba sposobów tychże reprezentacji. Wszystko to dotyczy nie tylko twórczości plastycznej, ale także literackiej. Choć pamiętać zawsze trzeba tutaj o złożonych relacjach społeczno-kulturowych obu dziedzin kultury artystycznej. Jeżeli więc z tej perspektywy spojrzymy na tradycje interpretacyjne malarstwa Brouwera, to zauważyć możemy, że wpisują się one w owe krańcowe kategorie dyskursu nowoczesności. Czytelnik z pewnością zauważył, iż użyte zostały wcześniej dwa epitety opisujące interpretacje mieszczące się we wzmiankowanych tradycjach. Kolejno mówiliśmy interpretacjach „modernizacyjnych” i „emancypacyjnych”. W świetle aktualnie prowadzonych rozważań, sądzą, iż zupełnie jasnym jest już, skąd wybór takich właśnie określeń.

Spróbujmy teraz dalej uzasadnić sformułowaną powyżej tezę. Sądzą, że w pierwszej kolejności kluczowe jest tu wyjaśnienie zasadniczej struktury omawianych interpretacji. Najogólniej biorąc składają się one z dwóch komponentów, a ściślej z określonych procedur poznawczych. Procedury te są ze sobą powiązane. Mowa tu z jednej strony o akcie zmysłowej percepcji dzieła i z drugiej, o procedurze o charakterze ściśle intelektualnym, a mianowicie o

³³¹ Sposób ujęcia tych zagadnień realizujących się najogólniej w dostrzeżeniu omawianych paradoksów nowoczesności jest wynikiem wielu rozmów z promotorem pracy.

określonej kontekstualizacji tego dzieła. Oczywiście struktura powyższa ma charakter ideacyjny i jest jedynie pewnym modelem. W rzeczywistości nigdy nie jesteśmy z całą pewnością stwierdzić, czy interpretator faktycznie widział opisywane obrazy. Niemniej w celach badawczych i wyjaśniających musimy dokonać takiego założenia. W odniesieniu do powyższych uwag powróćmy do interpretacji malarstwa Brouwera. Możemy oto zapytać, jak to się dzieje, że np. dla Michaela Levey'a gdyby nie „delikatność wykonania” dzieła malarza byłyby „ordynarnie odpychające”, natomiast dla Rzepińskiej są one obrazami, które znamionuje malarska „eksterioryzacja biedy i trywialności” i to o rzadkim w malarstwie europejskim pięknie.³³² Możemy dalej zapytać, dlaczego dla jednych interpretatorów malarstwo Brouwera ukazuje świat godzien największej pogardy, gdy dla drugich jest malarskim aktem solidarności z tym światem. Sądzę, że odpowiedzi na tak postawione pytanie szukać należy właśnie w dyskursie nowoczesności i w jego różnych historycznych postaciach. W tym sensie postulaty emancypacji i modernizacji uważam za przynależące strukturalnie do nowoczesności jako formacji społeczno-kulturowej. Oczywiście otwartym pozostaje pytanie o zasadność odnoszenia tych kategorii do siedemnastowiecznych Niderlandów, gdzie możemy mówić jedynie o nowoczesności niedeklaratywnej lub przedprojektowej. W niniejszej pracy nie wydaje się koniecznym tego rozstrzygać.³³³ Z całą pewnością jednak mogą owe kategorie zostać odniesione do okresu formułowania analizowanych interpretacji, czyli wieku 20. i 21., o czym była już mowa w rozdziale pierwszym. W tym miejscu chciałbym zaproponować przeprowadzenie pewnej kontynuacji problematyki w nim wprowadzonej i przejść od Niderlandów 17. wieku jako „laboratorium nowoczesności” do problematyki współczesnej. Krótko mówiąc, chodzi tu o wprowadzenie nowoczesności właśnie jako kontekstu dla wyjaśnienia omawianego w tekście sporu o znaczenia malarstwa Brouwera.

W tym miejscu należy wprowadzić szereg refleksji historycznych i socjologicznych, dotyczących procesów modernizacyjnych i emancypacyjnych. Warto raz jeszcze zaznaczyć, za Jürgenem Habermasem, że procesy te w projekcie nowoczesnym nie muszą się wykluczać i już u początku projektu były one postrzegane jako splecione ze sobą dwa oblicza tego samego procesu.³³⁴ Jednakże historycznie dynamika między tymi dwoma obliczami nowoczesności przedstawiała się różnie. Chodzi tu o niejednokrotnie zarysowującą się w

³³² M. Rzepińska, dz. cyt, s. 243.

³³³ Można z resztą zadać pytanie, czy takie rozstrzygnięcie ostateczne jest w ogóle możliwe. Problemy te poruszane były w każdym razie już wcześniej w niniejszej pracy. Tu chodziło o to jedynie, by odnotować ich zależność od wprowadzanych po drodze rozróżnień i ustaleń.

³³⁴ Na temat koncepcji Habermasa, por. rozdział I niniejszej pracy.

praktyce społecznej sprzeczność między postulatem emancypacji społecznej, a procesami modernizacyjnymi. Warto w tym kontekście odwołać się do wykładni nowoczesności Zygmunta Baumana. W książce „Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna” zawarł Bauman wykładnię nowoczesności, która rozpoznaje rozum jako jej fundamentalną podstawę.³³⁵ Chodzi oczywiście o rozum pojmowany w kategoriach oświeceniowych, gdzie celem było zaprowadzenie niepodzielnego panowania rozumu. Panowanie jest tu określeniem kluczowym, bowiem wskazuje na porządkującą i zarazem podporządkowującą siłę rozumu. Oświecony rozum staje się w ten sposób źródłem określonej wizji społeczeństwa ludzkiego. Jest to wizja u podstaw zracjonalizowana, zawierająca w sobie pewien koncept ładu społecznego. Bauman wskazuje tutaj na dwa przykłady roli rozumu w odniesieniu do oświeceniowej wizji państwa i społeczeństwa obywatelskiego. Pierwszy dotyczył eliminacji wieloznaczności, którą Bauman lokuje m. in. w społecznej kategorii obcego. Obcego, dodajmy, który jest obcy względem pewnej jednorodnej wizji kulturowej, do której on nie pasuje, a która jest pewnym wykreowanym przez rozum ideałem społecznym. Drugi przykład roli rozumu to jego zadanie, polegające na krytyce wiedzy potocznej będącej, m. in. rezerwuarem „przesądów”. Stąd też narodziła się wizja nowoczesnej nauki i idei powszechnej edukacji, mającej za zadanie eliminację wiedzy potocznej i zabobonów z nią powiązanych. W ten sposób chodziło o dokonanie emancypacji, a więc wyzwolenia ludności europejskiej poprzez edukację. Ideałem było tu m. in. wprowadzenie powszechnej edukacji i w ten sposób wyeliminowanie analfabetyzmu. Z punktu widzenia współczesnego (ale mającego już swe precedensy w po-herderowskim romantyzmie) można tu dostrzec element przemocy symbolicznej, by odwołać się do pojęcia Pierre’a Bourdieu, co rozpoznał zresztą już w 19. wieku Achim von Arnim. Mamy tu wszakże do czynienia z ideą pewnego rodzaju indoktrynacji poprzez edukację. Indoktrynacji, dodajmy, polegającej na wprowadzeniu ludzi na ścieżkę rozumu, ale mającej też takie oblicze, które polegało na eliminacji tych wszystkich elementów, które zaburzały czy wręcz uniemożliwiały zaprowadzenie panowania rozumu. Sytuacja ta została rozpoznana już przez takich myślicieli jak Herder czy wspomniany von Arnim, którzy chyba jako pierwsi dostrzegli pozytywną rolę opisywanej przez Baumana wieloznaczności. Czym bowiem innym jest rozpoznanie różnych, współegzystujących sposobów bycia człowiekiem, by użyć określenia Herdera? Achim von Arnim z kolei dostrzegł destrukcyjny wpływ powszechnej edukacji, która według niego nieuchronnie

³³⁵ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesna Wieloznaczność*, przeł. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 12-33.

prować musi właśnie do zatracenia owej różnorodności i ostatecznie eliminacji kultury chłopskiej. Zatem z tej perspektywy emancypacja przeprowadzana w sposób odgórny, ma w sobie wpisany element przemocowy i destrukcyjny. W gruncie rzeczy jest to rodzaj „emancypacji modernizacyjnej”, która nie dostrzega innego jej wymiaru. Wymiar ten został deklaratywnie wprowadzony w kręgu myśli niemieckiej, w której Herder odegrał centralną rolę, a także w pismach Jeana-Jacquesa Rousseau. Stąd też wywodzi się idea tej „drugiej” emancypacji”, dowartościowującej różnorodność sposobów realizacji człowieczeństwa i postulującej zachowanie świata tych wartości, nie zaś ich eliminację. W ten sposób rozpoznana zostaje sprzeczność między modernizacją „za wszelką cenę”, a emancypacją. To, co bowiem uznawane jest początkowo za emancypację, zostaje zidentyfikowane jako akt podporządkowania każdego względem jedynej, usankcjonowanej rozumem wizji społecznego ładu. Z wizją tą łączy się idea postępu społecznego, który spleciony jest z programem rozwoju kapitalizmu i technologii. Problem nowoczesnej gospodarki kapitalistycznej jest kolejnym, istotnym tutaj zagadnieniem. W ramach myśli demokratycznej i emancypacyjnej rozpoznano bowiem elementy destrukcyjne tej kultury gospodarczej. Jeśli więc Łazariew, Poprzęcka i inni zwracają uwagę na kształtowanie się lumpenproletariatu w Holandii 17. wieku, to wiążą oni właśnie ten fenomen społeczny z destrukcyjnym wymiarem kapitalizmu holenderskiego. W ten sposób, jak twierdzi Łazariew, kształtuje się marginesowy świat społeczny, który pojawia się w malarstwie Adriaena Brouwera. Jeśli zaś bohaterowie Brouwera mieliby być po prostu chłopami, czy też pewną uogólnioną i uprzedzoną wizją tej grupy społecznej, to wówczas mielibyśmy do czynienia z elementem społecznym, który winien zostać poddany emancypacyjnej modernizacji. Problem polega jednak na tym, że społeczność wiejska tej części Europy, była w tym okresie na bardzo wysokim poziomie społecznym, szczególnie jeśli chodzi o edukację. Panował tu bowiem najniższy współczynnik analfabetyzmu.³³⁶ Innymi słowy chłopci ci byli już w dużej mierze zmodernizowani i stanowili zupełnie inną społeczność niż np. chłopci polscy w tym samym czasie. Byli to już raczej farmerzy, oczywiście o różnym stopniu zamożności. Byli już, przynajmniej częściowo, częścią procesów modernizacyjnych. Stąd też identyfikowanie bohaterów obrazów Brouwera bądź z marginesem społecznym bądź z biedotą miejską a nie z chłopami ma swoje historyczne uzasadnienie. Oczywiście tylko wówczas, jeśli założymy, że sztuka ma coś jednak z rzeczywistością ówczesną wspólnego i nie jest jedynie pewną wyobrażoną i uprzedzoną wizją „dołów społecznych”. Jak już jednak wcześniej wspominałem, problem ten

³³⁶ J. Balicki, M. Bogucka, dz. cyt., s. 212.

jest prawdopodobnie nierozstrzygalny. Naprowadza on też nas na inny element analizowanego sporu. Spór o Brouwera jest, jak się okazuje, również sporem o miejsce sztuki w społeczeństwie nowoczesnym oraz o zakres jej autonomii. To z kolei wiąże się z metodologiami badawczymi i dylematami takimi, jak np. pytanie o zasięg wiązania twórczości malarskiej z kontekstem społeczno-kulturowym w odniesieniu do różnych epok i dziedzin sztuki. Czy rekurs do destruktywnych skutków kapitalizmu lub wojny dokonywany przez Łazariewa i Suchodolskiego jest uprawniony? Czy też jest tak, że przypisywanie sztuce siedemnastowiecznej mocy krytycznego komentowania rzeczywistości jest anachronicznym nadużyciem i wyjaśniać ją należy jedynie poprzez rekurs ikonograficzny do idei formułowanych wprost w literaturze, która ma być tu prymarnym czy wręcz jedynym sensownym kontekstem dla interpretacji tej twórczości? To, z czym mamy jednak najczęściej do czynienia w przypadku licznych analizowanych tu interpretacji to efekt swoistej jednostronności. Czy malarstwo Brouwera było totalnie zdeterminowane prawami popytu i podaży, jak twierdzi Franits? Czy też może kształt jego malarskiego świata powiązany był z jego kontekstem biograficznym? Równie dobrze mogliśmy mieć do czynienia i z jednym i z drugim. Można też, moim zdaniem, całkiem sensownie zapytać o to, czy faktycznie mamy tu do czynienia tylko z jedną spójną wizją „dołów społecznych” lub też czy akt solidaryzmu Brouwera ze światem społecznym, który przedstawiał, musiał oznaczać całościową jego apologię? Można by było równie dobrze sądzić, że akt solidaryzmu mógł się u Brouwera łączyć z elementami krytyki marginesu społecznego. By jednakże przeprowadzić tego rodzaju interpretację, należałoby uznać założenie o jednoznaczności czy jednostronności za założenie bezzasadne. Rzecz w tym, że tego rodzaju interpretacji w zasadzie nie ma. Może jedynie Waldemar Łysiak jest tu najbliższy, gdy pisze on o tym, że Brouwer przedstawionego przez siebie świata ani nie potępia ani nie zachwala, a jedynie rejestruje „z bezlitosnym realizmem”. Jak się więc wydaje, jest to problem, który również wyjaśnia analizowany spór lub, wyrażając rzecz inaczej – czyni go w ogóle możliwym. Jest tak, ponieważ by mógł on zaistnieć, muszą się ukonstytuować fundamentalne opozycje. Każdy musi być tutaj ostatecznie jednostronny. Należy przy tym jednakże pamiętać, że ów analizowany przez nas spór ma do pewnego stopnia charakter potencjalny i nie wybrzmiał on w pełni w naukach o sztuce. Nie mogliśmy więc zaobserwować ścierania się tych dwóch radykalnie odmiennych wykładni tego malarstwa. Jednak te fundamentalne różnice faktycznie istnieją i odwołują się one w ostatecznej instancji do odmiennych aksjologicznie wizji świata, a konkretniej nawet – odmiennych wizji świata nowoczesnego. Zajmijmy się teraz tym problemem.

Podstawowe moje twierdzenie można więc już na tym końcowym etapie wyrazić w ten sposób: spór o Brouwera mógł zaistnieć tylko w ramach nowoczesności i tylko na gruncie przekonań światopoglądowych będących jej integralną częścią; zarazem spór ten nie jest jedynie anachronizmem tylko wówczas, gdy zgodzimy się, że siedemnastowieczne Niderlandy wraz z ich sztuką stanowiły rzeczywiście „laboratorium nowoczesności” – w przeciwnym razie spór ten dotyczy już jedynie uwikłań samych interpretatorów i nie spotyka się w ogóle z twórczością Brouwera.. Stąd też istnienie interpretacji „emancypacyjnych” i „modernizacyjnych”. Struktury nowoczesności są tu zatem kontekstem działania interpretatorów dwudziestowiecznych i (potencjalnie) elementem kontekstu macierzystego malarstwa Brouwera. Zarazem wyznacza nowoczesność właściwe granice tym interpretacjom. Mówimy tu jednak o granicach procedur kontekstualizujących to malarstwo. Co jednakże ze wspomnianym aktem percepcji zmysłowej? Co z problemem dotyczącym tego, że jedni widzą(!) w malarstwie Brouwera pogardę dla „dołów społecznych”, podczas gdy drudzy widzą humanistyczną prawdę o nim i pogardy żadnej czy też powiązanego z nią moralizatorstwa nie dostrzegają w ogóle? Otóż jestem tutaj zwolennikiem przekonania, że z czystym, nieuprzedzonym oglądem nie mamy do czynienia nigdy i że zawsze sam akt percepcji będzie wynikiem jego powiązania z wiedzą kulturową percypującego podmiotu.³³⁷ W tym też sensie ujawnia się stosunek interpretatora do przedstawianego świata, jego określona aksjologia. Zatem akt percepcji dzieła sztuki spleta się tu ostatecznie z intelektualną procedurą, jaką jest sytuowanie tegoż dzieła w określonym kontekście społeczno-kulturowym. To, z czym faktycznie mamy do czynienia, jest w istocie częścią jednego procesu poznawczego. A więc obie analizowane tradycje interpretacyjne są ostatecznie w najogólniejszym sensie realizowane na gruncie odmiennych wizji świata. Problem ten możemy także wyrazić w ten sposób: interpretator przystępujący do analizy i interpretacji rodzajowego malarstwa „dołów społecznych”, z konieczności musi w ten czy inny sposób włączyć się w istniejący dyskurs, nie tylko będący elementem historii sztuki (np. jako tradycja interpretacyjna) ale określający w ogóle możliwe sposoby mówienia o tychże „dołach społecznych”. Nie chodzi oczywiście o to, iż z konieczności musi się on jednoznacznie opowiedzieć po którejś ze stron. Może przecież również oponować, na przykład, przeciwko jakiejś jednostronnej jego wizji. Nie zmienia to jednakże faktu, że tak czy inaczej musi się on do owego dyskursu odnieść. Sam kształt tego dyskursu jest zaś zdeterminowany przez nowoczesność, która zarazem wyznacza jego granice.

³³⁷ Na temat powiązań zagadnień z widzenia z najszerzej rozumianą wiedzą, zob. przykładowo W. Strzeмиński, *Teoria widzenia*, Łódź 2016.

Na koniec tych rozważań można by zapytać: co z samym obrazem? Czy znaczenie obrazu zależne jest li tylko od określonego dyskursu, który je kontekstualizuje? Czy samo dzieło nie odgrywa tu również ważnej roli? Oczywiście dzieło jest tu również „aktorem”, i to kluczowym. Tak jak namalowane przez Van Gogha buty, dzieła Brouwera przypominają o swojej obecności i w tym sensie nie są bytami, z którymi interpretacyjnie można zrobić wszystko. Nie jest tak, że można je interpretować na każdy dowolny sposób. Można doszukiwać się w malarstwie Brouwera elementów solidaryzmu społecznego lub można widzieć w nich narzędzie opresji społecznej, stygmatyzujące „doły społeczne”. Można tu również mówić o różnego rodzaju sytuacjach pośrednich, bardziej nieco zniuansowanych. Można wreszcie śledzić w istniejących interpretacjach anachronizmy czy projekcje bądź spostrzeżenia celne, ujawniające nowy kąt oświetlenia malarstwa Brouwera. Wszystko to mieści się w ramach dyskursu nowoczesnego, o którym mowa była powyżej. Same jednak obrazy też wydają się „przemawiać” i ich sens ustalany jest w istocie w pewnym dialogu z nimi. Adriaen Brouwer namalował bowiem swych bohaterów w określony sposób, przy użyciu określonych środków malarskich i elementów kształtowania formalnego. Jednakże to dopiero w kontakcie z odbiorcą dzieło zyskuje tu swój sens. Być może jest też tak, że sam sposób, w jaki Brouwer namalował swe sceny rodzajowe, zawiera w sobie sprzeczności? Można bowiem zapytać, skąd wzięło się przekonanie o tym, że malarski świat Brouwera ma być spójny i jednostronny? Należy też pamiętać o tym, że obrazy Brouwera są różne. Nawet w ramach niektórych współczesnych interpretacji (zwracał na to uwagę szczególnie Peter Hecht) przyjmuje się, że u artysty zachodziła ewolucja od ujęć satyryczno-moralizujących, do ujęć przesuających punkt ciężkości na analizę afektów. Założenie o spójności wydaje się też zupełnie nie rozpoznawać heterogeniczności sztuki czy szerzej nawet – kultury artystycznej. Założenie to nie uświadamia sobie również tego, że zupełnie możliwe jest istnienie dzieł, które charakteryzuje bycie na przecięciu sprzecznych zestawów wartości.

W grze o znaczenie dzieła oprócz interpretatorów bierze więc też udział samo dzieło. Pozostaje jeszcze problem znaczenia dyskursu odautorskiego. Teoria strukturalistyczna, jak wiadomo, dążyła do dezawuacji znaczenia autora i przesunięcia punktu ciężkości na analizę struktury dzieła. Wcześniej, w ramach formalizmu rosyjskiego, dążono również do przekroczenia psychologizmu i autobiografizmu w jego pozytywistycznej postaci. Dostrzeżono później również przemocowy charakter władzy autora nad swym dziełem. W ramach jednak socjologii sztuki Pierre’a Bourdieu, problem autora jako podmiotu działającego w ramach określonych struktur społeczno-kulturowych powraca, choć

oczywiście wyzbyty uproszczeń dawnych ujęć psychologizacyjnych.³³⁸ Współcześnie więc dyskurs odautorski ma swoje miejsce w procedurach interpretacyjnych. Autor staje się w ten sposób kolejnym obok dzieła i interpretatorów aktorem w grze o znaczenie dzieła. W przypadku jednakże Brouwera autor nie może się wypowiedzieć. Nie znane są nam jakiegokolwiek źródła, w których mówił by on o swoich dziełach. Autor milczy. To, co pozostaje to, korpus źródeł wskazujących na możliwy styl życia Brouwera. Tu jednak pojawiają się kłopoty z zakresu interpretacji i krytyki źródeł, o których była mowa w rozdziale poprzednim. Stąd też autor funkcjonuje tu jedynie pośrednio.

Gra o sens dzieła nie rozgrywa się oczywiście w próżni lecz jest ona zawsze usytuowana w konkretnym kontekście historyczny, społecznym, politycznym, instytucjonalnym etc. W analizowanym w tej pracy studium przypadku gra ta rozgrywa się w przestrzeni zinstytucjonalizowanej historii sztuki, która jako profesjonalna nauka stanowi autorytet społeczny i posiada władzę nad dyskursem o sztuce. Społecznym tego efektem jest to, że uczestniczący w kulturze podmiot, chcący pogłębić swoją wiedzę na temat artysty i jego sztuki, nieuchronnie musi znaleźć się wewnątrz tego dyskursu. Jeśli jest on czytelnikiem polskim i chce się dowiedzieć podstawowych informacji, może on sięgnąć np. do kompendium takiego jak „Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego”.³³⁹ Pod hasłem Adriaen Brouwer, oprócz podstawowych wiadomości biograficznych, uzyska on pewną interpretację jego malarstwa. Wykładnia ta jest wykładnią wskazującą na satyryczno-moralistyczny charakter tego malarstwa.³⁴⁰ Jest bowiem to hasło w dużej mierze słownikowym uogólnieniem współczesnego konsensusu interpretacyjnego. By dotrzeć do dawniejszej tradycji interpretacyjnej, poznający podmiot (uczestnik kultury artystycznej) musi tu dokonać wysiłku „dokopania się do nich”. Krótko mówiąc, ten zarysowany tutaj przykład możliwego uczestnictwa w kulturze, służy tu do pokazania tego, jaka jest ogólna sytuacja interpretacyjna malarstwa Brouwera. Sytuacja ta charakteryzuje się tym, że zasadniczo mamy do czynienia z pewną wykładnią znaczenia niderlandzkiego malarstwa „dołów społecznych”, które uznawane jest za obowiązujące przez znaczną większość umocowanych instytucjonalnie historyków sztuki. Dodatkowo, z pism współczesnych badaczy nie dowie się nasz hipotetyczny poznający podmiot niczego o istnieniu tej drugiej tradycji interpretacyjnej, jest ona tu bowiem zupełnie nieobecna. Sytuacja ta jest w tym sensie asymetryczna. Nie chodzi

³³⁸ Na ten temat por. rozdział *Punkt widzenia autora. Kilka ogólnych właściwości pola produkcji kulturowej* z książki Bourdieu P., *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

³³⁹ R. Genaille, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, Warszawa 2001.

³⁴⁰ R. Genaille, dz. cyt., s. 64-66.

przy tym o to, by dezawuować wykładnie współczesne czy, jak zostały one określone w tej pracy - „modernizacyjne”. Celem, jak pamiętamy, nie było tutaj opowiedzenie się, po którejś ze stron sporu. Dlatego też jednym z celów niniejszej pracy była pewna próba krytycznego rozpatrzenia tej sytuacji interpretacyjnej i, być może, otwarcia pewnej przestrzeni dla ponownego rozważenia tego, wydawałoby się, zamkniętego pola badawczego.

Zakończenie

Prezentowana przeze mnie rozprawa doktorska dotyczyła szeregu zagadnień, które wszakże zogniskowane były wokół problemu centralnego, jakim jest zagadnienie reprezentacji kultur nie-elitarnych w europejskiej kulturze artystycznej, w powiązaniu z kategorią nowoczesności. Niniejsza praca nie pretenduje do wyczerpania tego tematu. Zaproponowany przeze mnie wybór malarstwa Adriaena Brouwera i jego współczesnych interpretacji, choć nie arbitralny, stanowi jedynie pewien konkretny wycinek wzmiankowanego problemu badawczego. Rodzaj mikro-historii, jaki był w tej pracy zaprezentowany, był świadomym wyborem teoretyczno-metodologicznym. Rzecz w tym, że w tle wciąż pozostawał ogólny problem reprezentacji kultur nie-elitarnych, a malarstwo flamandzkiego malarza wraz z jego interpretacjami interesowało mnie właśnie w tym szerszym kontekście. W tym sensie praca ta stanowi przyczynek i zarazem propozycję pewnej perspektywy dalszych badań tego zagadnienia. Celem było tu ukazanie problemów ogólnopoznawczych oraz etycznych, jakie wiążą się z badaniem i interpretowaniem malarstwa reprezentującego kultury nie-elitarne (w naszym przypadku chodziło o chłopów, marynarzy, plebs miejski, włóczęgów etc). Problemy te, co starałem się pokazać, wiążą się nieuchronnie z problematyką nowoczesności. Samo pojęcie „kultury nie-elitarne” jest ściśle związane z dyskursem nowoczesnym. Najbardziej interesującym wnioskiem, jaki nasuwa się z rozważań zawartych w dysertacji, jest problem „długiego trwania” nowoczesności, a ściślej jego podstawowego dylematu, jakim jest z jednej strony zorganizowana wokół kategorii rozumu modernizacja, z drugiej zaś emancypacja społeczna. Każdy malarz nowoczesny sięgający do tematyki „niskiej” (czy ogólnie plebejskiej, robotniczej itd.) i podejmujący się jej reprezentacji artystycznej, w taki czy inny sposób działa wewnątrz tego dylematu. Oczywiście zagadnienie to nie dotyczy tylko malarstwa. Dotyczy ono każdej formy ekspresji artystycznej. Rzecz jasna kwestia zagadnienia reprezentacji „dołów społecznych”, np. w literaturze pięknej wczesnej nowoczesności, łączy się z szeregiem odrębnych od malarstwa zagadnień i wymaga przy jej badaniu uwzględnienia rozmaitych spraw, by wspomnieć choćby odmienny społecznie status literatury, który był wówczas częścią „kultury księgi” i w ten sposób łączył się z innego rodzaju statusem kulturowym. Inne jest tu również samo tworzywo, jakim operuje pisarz, a więc język. Nie chodzi mi w tym miejscu o wyczerpanie tych zagadnień, lecz jedynie o ukazanie ogólnego problemu odmienności tego typu badań.

W rozdziale pierwszym i później była mowa o Niderlandach 17. wieku jako „laboratorium nowoczesności”. Sięgnięcie właśnie do Niderlandzkiej kultury artystycznej epoki wczesnonowoczesnej było zabiegiem celowym. Chodziło tu bowiem o próbę ujęcia interesujących mnie zagadnień właśnie u progu nowoczesności. Badanie genezy zjawisk kulturowych uważam bowiem za poznawczo konieczne dla zrozumienia tych problemów w dłuższej perspektywie czasowej. Problem zaś historii reprezentacji kultur nie-elitarnych uważam za niezwykle obszerny. Daleko nam jeszcze do ujęcia syntetycznego tego tematu badawczego. Jestem zdania, iż pierwszym krokiem powinno być tu właściwe rozpoznanie pola badawczego i wszystkich problemów, jakie się z nim wiążą. Do takich problemów należy uwikłanie każdego interpretatora w struktury materialne oraz symboliczne, jakie niesie ze sobą nowoczesność. Dlatego też kolejnym ważnym wnioskiem płynącym z niniejszych rozpoznań, jest ukazanie w jaki sposób zależności te realizują się w konkretnych aktach interpretacji, których ramy okazują się być wyznaczone właśnie przez fundamentalne struktury cywilizacji nowoczesnej.

Jak pamiętamy, centralne miejsce w pracy zajmuje „spór o Brouwera”. Warunkiem możliwości zaistnienia tego sporu była właśnie nowoczesność. Tylko w ramach nowoczesności ów spór mógł się w ogóle ukonstytuować. Znamienne, że jego załączki widoczne są już u interpretatorów siedemnastowiecznych. Myślę, że jest to również dowód na „długie trwanie” struktur kulturowych nowoczesności. W rozdziale czwartym starałem się pokazać i wyjaśnić strukturę dwóch tradycji interpretacyjnych obejmujących rodzajowe malarstwo „dołów społecznych”, na przykładzie najrozmaitszych wykładni malarstwa Brouwera. W ramach krytycznego namysłu nad nimi, starałem się wskazać również na ich słabe strony, które ujawniają się najczęściej w stosowaniu anachronizmów bądź też na opieraniu się na jednostronnych założeniach. Nie miałem tu jednak na celu dezawuacji żadnej z tych tradycji. Uważam bowiem wciąż, że zarówno interpretacje „modernizacyjne” jak i „solidarnościowo-emancypacyjne” są merytorycznie uprawnione. Mieszczą się one bowiem w ramach dyskursu nowoczesnego. Problemem chyba najbardziej kontrowersyjnym pozostaje kwestia tego, czy możemy mówić o malarstwie Brouwera jako o narzędziu emancypacji społecznej. Trzeba przyznać, że istnieje tu spore ryzyko interpretacyjne, na co wskazywałem przy okazji rozważania uwag Wiktora N. Łazariewa o interpretacjach innych radzieckich historyków sztuki. Wypada się chyba zgodzić z Łazariewem, że są one one z gruntu anachroniczne i przypisują Brouwerowi świadomość klasową właściwą wiekowi dziewiętnastemu. Wydaje się jednak, że nie rozstrzyga to jeszcze tego problemu. Być może bowiem trzeba by było tu mówić nie o sztuce jako narzędziu emancypacji w stylu

dziewiętnastowiecznym, lecz w stylu właściwym zagadnieniom epoki wczesnonowoczesnej, a więc z uwzględnieniem odmiennych jednak nieco warunków społeczno-kulturowych. Pamiętajmy bowiem, że mowa tu epoce przedoświeceniowej, nie wyposażonej w żaden jeszcze projekt czy deklaracje polityczne. Nie jest to sytuacja, dajmy na to, Gustava Courbeta, nie wspominając już o innych realistach drugiej połowy 19. wieku. Przeprowadzenie takiej interpretacji wydaje się więc możliwe, ale tylko w ramach wymienionych zastrzeżeń. W tym sensie można by było mówić tu o pewnej „prehistorii” pojmowania sztuki jako narzędzia emancypacji społecznej.

Jak wspominałem wcześniej, praca ta ma charakter przede wszystkim przyczynkowy, a celem było oprócz kwestii wspomnianych powyżej, uporządkowanie obszaru badawczego, inspirowane myślą Jacquesa Derridy. Krokiem kolejnym, który warto byłoby podjąć jest rozważanie omawianych zagadnień, ale dla szerszego materiału badawczego. Należałoby przyjrzeć się malarstwu innych artystów holenderskich i flamandzkich podejmujących „niską” tematykę rodzajową, takim jak Jacob Jordaens, Adriaen van Ostade, Jan Steen, David Ryckaert II, David Teniers czy wielu innych. Nazwiska niektórych tych malarzy oczywiście siłą rzeczy pojawiały się w tekście niniejszej rozprawy. Świadomie jednak zrezygnowałem z obszerniejszego namysłu nad ich malarstwem, w celu skupienia się w zupełności na sztuce Brouwera. W ramach jednak szerszej zakrojonych badań pominięcie tych artystów jest niedopuszczalne. Z kolei jeżeli pytamy o ogólnoeuropejski kontekst tego rodzaju malarstwa (choćby tylko dla wieku 17.), nie sposób nie sięgnąć tu do malarstwa hiszpańskiego, francuskiego czy włoskiego. I tutaj mieliśmy do czynienia z artystami uprawiającymi „niskie” malarstwo rodzajowe, by wymienić tylko braci Le Nain we Francji czy tzw. *Bamboccianti* - włoskich i flamandzkich malarzy działających w Rzymie. Celem byłaby tutaj analiza porównawcza. Inaczej zaś musiałaby się przedstawiać praca starająca się ująć omawiany typ malarstwa w perspektywie „długiego trwania”, jako zjawiska trwającego poprzez wieki. W tym wypadku problemem centralnym byłoby zagadnienie ciągłości historycznej tak uprawianego malarstwa. Niewątpliwie należałoby nieraz i mówić o zerwaniach. Odniesienie malarstwa rodzajowego „dołów społecznych” oczywiście nie wyczerpuje się w obrębie samego tylko dylematu nowoczesności, wspomnianego powyżej. Malarstwo to było bowiem rozwijane w najrozmaitszych kierunkach. Dla przykładu powiedzmy tutaj tylko o malarstwie dziewiętnasto- i dwudziestowiecznym przedstawiającym pracę ludzką. Inaczej rzecz się przejawia np. w przypadku *Kamieniarzy* Courbeta, a inaczej w socrealistycznym malarstwie krajów Bloku Wschodniego. Badanie tych zagadnień wymagałoby odwołania się do kolejnych przeobrażeń socjoekonomicznych samej nowoczesności. Ujawniłoby zapewne

również szereg zagadnień poznawczych i etycznych, o których nie było mowy w niniejszej rozprawie. Pozostając więc w najogólniejszych ramach nowoczesności, malarstwo to wraz z jego interpretacjami (czy niejednokrotnie nawet użyciami o charakterze doraźnym i politycznym), jednocześnie nie wyczerpywały samego tego dylematu. Starano się raczej mówić w tych nowoczesnych ramach o całej mnogości zagadnień – estetycznych, etycznych, społecznych, które wynikały z kolejnych wcieleń nowoczesności.

Kwestią, którą chciałbym poruszyć na sam koniec, jest zagadnienie obecności badacza w ramach tak uprawianego namysłu badawczego. Pisząc niniejszą rozprawę przyświecał mi ideał neutralności aksjologicznej. Jest on jednak przeze mnie rozumiany jako pewien konieczny wyznacznik sensownej praktyki naukowej. Nie oznacza to zatem, że badacz jest tutaj w stanie zupełnie ustawić się poza opisywanym sporem interpretacyjnym. Jestem zwolennikiem poglądu, że badacz ze względów etycznych nie powinien zatajać swojej obecności, a wręcz przeciwnie – nieustannie o niej przypominać. Powinien dokonać pewnego rodzaju autoetnograficznej „refleksji siebie”. I tak na przykład odautorski akt skonfrontowania omawianych dwóch tradycji interpretacyjnych uważam za akt zaangażowania, który ujawnia zarazem obecność i sprawczość piszącego. Samo zaś przypomnienie tradycji w dużej mierze powiązanej z interpretatorami działającymi poza obrębem zachodnioeuropejskiego świata akademickiego w okresie zimnowojennym, ustawia autora w pozycji swego rodzaju „rzecznika” tej tradycji. Warto na sam koniec wyznaczyć, iż niektóre z tych wykładni pokrywają się z moim własnym odbiorem omawianego malarstwa, z moim własnym ich widzeniem. Często wydawały mi się one dużo bardziej przekonujące metodologicznie niż niektóre interpretacje ikonograficzne. Starając się jednak zachować neutralność, celem moim było przede wszystkim ukazanie problemów, jakie nieuchronnie uruchomione zostają w interpretacyjnych zmaganiach z „niskim” malarstwem rodzajowym, którego bohaterami są ludzie z tzw. „dołów społecznych”.

Bibliografia:

- Adorno T.W., Horkheimer M., *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz Warszawa 1994.
- Adriaen Brouwer. *Master of Emotions: Between Rubens and Rembrandt*, ed. Katrien Lichtert, trans. I. Connerty, Amsterdam 2018.
- Alpers S., *The Art of Describing*, Chicago 1984.
- Ałpatow M., *Historia sztuki, T.1,3*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1989.
- Avermaete R., *Rubens i jego czasy*, przeł. Z. Cierniakówna, Warszawa 1973.
- Balicki J., Bogucka M., *Historia Holandii*, Kraków-Wrocław 1989.
- Baszkievicz J., *Wolność, Równość, Własność. Rewolucje burżuazyjne*, Warszawa 1981.
- Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesna Wieloznaczność*, przeł. J. Bauman, Warszawa 1995.
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.
- Belting H., *The End of the History of Art?*, Chicago 1987.
- Belting H., *Obraz i kult*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
- Berger K., *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008.
- Berman M., *All That is Solid Melts Into Air*, New York, 1982.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery T.2*, Warszawa 1974.
- Białostocki J., *Chłopska Melancholia" Albrechta Dürera W: Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976.
- Bilek J., *Realiści holenderscy XVII wieku*, Cieplice 1950.
- Bloch M., *Spoleczeństwo feudalne*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1982.
- Bode von W., *Adriaen Brouwer, Sein Leben und Seine Werke*, Berlin 1924.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.
- Brooks T., *Vermeer's Hat. The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*, New York 2008.
- Bruaene Van A-L., *Rederijker, kannenkijker. Adriaen Brouwer and rhetorical culture in the Northern and Southern Netherlands W: Adriaen Brouwer. Master of Emotions: Between Rubens and Rembrandt*, ed. Katrien Lichtert, trans. I. Connerty, Amsterdam 2018.
- Burke P., *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, przeł. W.K. Siewierski, Warszawa 1991.
- Bystron J., *Kultura ludowa*, Warszawa 1947.
- Chilvers I., *Oksfordzki leksykon sztuki*. Warszawa 2002.

- De Jongh E., Luijten G., *Mirror of Everyday Life: Genre Prints in the Netherlands, 1550-1700*, Amsterdam 1993.
- De Vries J., *The First Modern Economy: Success, Failure, and Perseverance of the Dutch Economy, 1500-1815*, Cambridge 1997.
- Derrida J., *Restytucje*, w: tegoż, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kaniewska, Gdańsk 2003.
- Durkheim É., *O podziale pracy społecznej*, przeł. K. Wakar W: *Klasyczne teorie socjologiczne*, red. P. Spiewak, Warszawa 2008.
- Foucault M., *Czym jest Oświecenie?* W: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa 2007.
- Francis J., *Bruegel. Przeciwno władzy*, przeł. E. Radziwiłłowa, Warszawa 1976.
- Franits W., *Genre Painting in Seventeenth-Century Europe W: A Companion to Renaissance and Baroque Art*, ed. B. Bohn, J.M. Saslow, Chichester 2013.
- Genaille R., *Sztuka flamandzka i belgijska*, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 1976.
- Genaille R., *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, Warszawa 2001.
- Giddens A., *Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity*, Stanford 1998.
- Giddens A., *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008.
- Golka M., *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań 1996.
- Grabski J., *Dzieje Historiografii*, Poznań 2006.
- Guriewicz A., *Kategorie kultury średniowiecznej*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1976.
- Habermas J., *Modernizm — niedokończony projekt*, W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1997.
- Hauser. A., *Społeczna historia sztuki i literatury, T.1*, przeł. J. Ruszczycówna, Warszawa 1974.
- Heidegger M., *Źródło dzieła sztuki*, W: tegoż, *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997.
- History of the Low Countries*, ed. J.C.H. Bloom, E. Lamberts, trans. J.C. Kennedy, New York 2006.
- Hobsbawm E., *Wiek Rewolucji 1789-1849*, przeł. M. Starnawski, K. Gawlicz, Warszawa 2014.
- Huizinga J., *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, przeł. P. Oczko, Kraków 2008.
- Knuttel, G., *Adriaen Brouwer: The Master and His Work*, Hague 1962.

- Kolfin E., *The scum of the earth for the flower of the nation Adriaen Brouwer and his public in the Netherlands of the 17th century* W: *Adriaen Brouwer. Master of Emotions: Between Rubens and Rembrandt*, ed. Katrien Lichtert, trans. I. Connerty, Amsterdam 2018.
- Lassaigne J., Delevoy R.L., *Flemish Painting: From Bosch to Rubens*, New York 1958.
- Lil Van K., *Malarstwo XVII wieku w Niderlandach, Niemczech i Anglii*, przeł. B. Drąg, K. Jachimczak, R. Wojnakowski, W: *Sztuka Baroku*, red. R. Toman, Kolonia 2000.
- Le Goff J., *Długie Średniowiecze*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2007.
- Levey M., *Od Giotta do Cezanne'a. Zarys historii malarstwa*, przeł. M. Bańkowska, S. Bańkowski, Warszawa 1972.
- Łazariew W.N., *Dawni mistrzowie*, przeł. P. Hertz, Warszawa 1984.
- Łysiak W., *Malarstwo Białego Człowieka, T.5*, Chicago-Warszawa 1999.
- Michałkowska J., *Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku*, Warszawa 1955.
- Moraczewski K., *Cultural Theory and History. Theoretical Issues*, Poznań 2014.
- Nochlin L., *Realizm*, przeł. W. Juszcak, T. Przystęski, Warszawa 1974.
- North M., *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, trans. C. Hill, Yale 1999.
- Osterhammel J., *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przeł. I. Drozdowska-Broering, A. Peszke, J. Kałużny, K. Śliwińska Poznań 2013.
- Piwocki K., *Dzieje sztuki w zarysie. T.2. Od wieków średnich do końca XVIII wieku*, Warszawa 1977.
- Pliniusz Starszy, *Historia naturalna: wybór*, przeł. T. Zawadzki, Wrocław-Kraków, 1961.
- Poprzęcka M., *Goya a sztuka społeczna* W: *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*. Warszawa 1972.
- Poprzęcka M., *Akademizm*, 1977 Warszawa.
- Puyvelde Van L., Puyvelde Van T., *Flemish Painting: The Age of Rubens and Van Dyck*, New York 1971.
- Renger K., *Adriaen Brouwer und Das Niederlandische Baurnggenre, 1600-1660*, München 1986.
- Rzepińska M., *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1979.
- Scott H., 'Early modern Europe' and the Idea of Early Modernity W: *The Oxford Handbook of early modern European History 1350-1750. Vol. 1, Peoples and Places*, ed. H. Scott, Oxford 2015.
- Schapiro M., *Martwa natura jako przedmiot osobisty* W: *Estetyka w świecie, T.3*, red. K. Wilkoszewska, przeł. J. Krupiński, Kraków 1991.

- Serwański M., *Historia Powszechna. Wiek XVI-XVIII*, Poznań 2008.
- Shipp, H., *The Flemish Masters*, London 1953.
- Stoichita V., *Ustanowienie obrazu*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Łódź 2016.
- Suchodolski B., *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa 1963.
- Suchodolski B., *Rozwój nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa 1967.
- Sutton P.C., *The Age of Rubens*, Boston 1993.
- Timmermans F., *Adriaen Brouwer*, przeł. J. Frühling, Warszawa 1967.
- Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce*, red. J. Białostocki, M. Poprzęcka, A. Ziemia, Gdańsk 2009
- Tönnies F., *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, M. Łukasiewicz, Warszawa 1988.
- Vandenbroeck P., *Wzniosłość i prostactwo. Znaczenia w malarstwie rodzajowym*, przeł. N. Ładyka, H. Małachowicz W: *Od Brueghla do Rubensa, Złoty wiek malarstwa flamandzkiego*, red. D. Juszcak, H. Małachowicz, Warszawa 1997.
- Vasari G., *Żywoty najslawniejszych malarzy rzeźbiarzy i architektów*, Warszawa 1980.
- Weber M., *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*, przeł. D. Lachowska, Lublin 1994.
- Wyczański A., *Historia Powszechna. Wiek XVI*, Warszawa 1983.
- Ziemia A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Warszawa 2005.
- Ziemia A., *Malarstwo Gabinetowe W: Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, Van Dycka i Jordaensa*, red. A. Ziemia, Warszawa 2007.

Czasopisma:

- Clippel de K., *Adriaen Brouwer, Portrait Painter: New Identifications and an Iconographic Novelty*, W: *Simiolus - Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 30, no. 3/4 (2003): 198-201.
- Hecht P., *New York and Masstricht Brouwer and Teniers with Noortman & Brod*, W: *The Burlington Magazine* London, vol. 125, no. 959 (Feb. 1983).
- Montias J.M., *Recent Archival Research on Vermeer* W: *Vermeer Studies*, eds. I. Gaskell, M. Jonker, National Gallery of Art Washington D.C., New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- Moraczewski K., *Etyka, rozumienie muzyki i pewien spór o Bacha*, *Miscellanea Anthropologica et Sociologica* 16/3, 58-67, 2015.

Moraczewski K., *Muzyka instrumentalna i język. Stanowisko Herdera w osiemnastowiecznej debacie muzyczno-estetycznej* W: *Prace Kulturoznawcze Tom 25 Nr 1 (2021): J.G. Herder o kulturze, Herderowska myśl o kulturze.*

Pieniążek P, *Między hermeneutyką a dekonstrukcją (Gadamer – Derrida/Nietsche)* W: *Principia XXX-XXXI (2001).*

Puyvelde Van L., *The Development of Brouwer's Composition* W: *The Burlington Magazine* London, vol. 77, no. 452 (Nov. 1940).

Raupp H.J., *Adriaen Brouwer als Satiriker* W: *Hollandische Genremalerei im 17. Jarhundert: Symposium Berlin (1984).*

Wind B., *Adriaen Brouwer: Philosopher in Fool's Cap*, *Notes in the History of Art*, vol. 5, no. 2 (Winter 1986).

Źródła internetowe:

http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/dutch_art/ecnmcs_dtchart.html

De Piles R. *Art of Painting and the Lives of the Painters* (1702)

https://books.google.pl/books?id=i9RPAQAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gs_bge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=brouwer&f=false [dostęp 20.04.2022]

Moraczewski K., *Kapitalizm jako forma kultury. Na marginesie rozważań Fernanda Braudela*, <https://www.praktykateoretyczna.pl/artykuly/kapitalizm-jako-forma-kultury-na-marginesie-rozwazan-fernanda-braudela/> dostęp: 09.08.2020.

Moss Stephen, *Deconstructing Jacques*, *The Guardian* (2004), [dostęp 05.01.2021.]

<https://www.theguardian.com/books/2004/oct/12/philosophy>

https://books.google.pl/books?id=i9RPAQAIAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gs_bge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=brouwer&f=false [dostęp 20.04.2022]