

„POETA DOMU” – PIETER DE HOOCH W ARCHIWUM ZBIGNIEWA HERBERTA¹

MAGDALENA ŚNIEDZIEWSKA*

Trudno z pełną precyzją zrekonstruować wygląd pokoi i sposób urządzenia siedemnastowiecznych domów. Z tego okresu nie przetrwało żadne całkowicie nienaruszone wnętrze. [...] Z braku ocalałych przykładów musimy polegać na niekompletnym obrazie, który oferują nam inwentarze i inne dokumenty archiwalne, malowane, rysowane lub rytowane przedstawienia wnętrz oraz domy dla lalek.

John Loughman, John Michael Montias²

Loughman i Montias podkreślają, że dla prób rekonstrukcji wyglądu wnętrz siedemnastowiecznych domów holenderskich znaczenie mają nie tylko dawne inwentarze, ale także ówczesne obrazy, rysunki i grafiki. Tego rodzaju artystyczne reprezentacje zaczynają być traktowane jako dokumenty historyczne (podejście to oczywiście nie jest bezkrytyczne). Dzieło sztuki staje się wówczas jednym ze źródeł wiedzy na temat mieszczańskich obyczajów³. Okazuje się to możliwe, ponie-

* Magdalena Śniedziewska – mgr, doktorantka w Zakładzie Literatury i Kultury Nowoczesnej IFP UAM w Poznaniu, stypendystka Fundacji UAM na 2011 rok.

¹ Artykuł powstał w ramach promotorskiego projektu badawczego „Polska literatura powojenna wobec malarstwa holenderskiego złotego wieku”, którym kieruje prof. UAM dr hab. Agata Stankowska-Kozera. Fragmenty pochodzące z Archiwum Zbigniewa Herberta oznaczam skrótem AZH. W przypisach podaję sygnatury teczek, w których znajdują się przytaczane teksty. W cytatach modernizuję pisownię. Dopiski Herberta, pojawiające się na marginesach lub nad tekstem głównym, umieszczam w nawiasach ukośnych „//”. Wszelkie przekreślenia i podkreślenia – jeśli nie zaznaczyłam inaczej – pochodzą od Herberta. Słowa nieczytelne oznaczam skrótem: „[?]”. Urwane zdania oznaczam tyldą: „~”. W nawiasach kwadratowych „[]” umieszczam słowa, które – w moim przekonaniu – należy dodać, by zdanie było poprawne pod względem gramatycznym. Wyrazy, które nie były do końca czytelne, oznaczam gwiazdką „*”.

² J. Loughman, J. M. Montias, *Public and Private Spaces. Work of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Waanders Publishers, Zwolle 2000, s. 22.

³ Na ten temat zob. M. Westermann, *„Costly and Curious, Full of Pleasure and Home Contentment”. Making home in the Dutch Republic [w:] Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, red. M. Westermann, Deventer Art Museum and The Newark Museum, Waanders Publishers, Zwolle 2001, s. 101: „Chociaż holenderskie malarstwo rodzajowe dostarcza nam

waż dysponujemy dziś sporą ilością obrazów – autorstwa Pietera Janssensa Elingi, Pietera de Hoocha, Gabriela Metsu czy Nicolaesa Maesa – przedstawiających konkretne sceny umieszczone w precyzyjnie oddanych wnętrzach mieszkalnych.

1. MALARZ MIESZCZAŃSKICH WNĘTRZ

Świadomość dokumentalnego znaczenia tego typu przedstawień miał również Zbigniew Herbert. Przygotowując szkic dotyczący Pietera de Hoocha nieprzypadkowo mianował tego małego mistrza⁴ – o którym Mariët Westermann pisze, że „dostarcza nam tak wielu prawdziwych detali holenderskich wnętrz”⁵ – przewodnikiem po wnętrzach siedemnastowiecznych domów holenderskich:

Zaraz po wyjściu z dworca usłyszałem /ogarnęła/ nieskładną wrzawę wielu instrumentów, jakby capstryk wojskowy, który zbliża się i oddala, wiejska kapela i orkiestra z kurortu starały się nawzajem zagłuszyć, więc /przeszedłem/ po przejściu szerokiego mostu skierowałem się ku tym dźwiękom /głosom/ w nadziei, że obdarzony będę darmową powszechną uciechą /bezpłatną uciechą/. Na rogach wąskich uliczek stały te źródła dźwięku rozłożyste jak karetą pomalowana /obciążnięta/ płótnem jaskrawo malowanym w girlandy róż. Alpy, morskie potwory, sceny z fantastycznych oper, i toczyły się z nich głosy rzewne i zuchwałe, pasterskie i marsowe, pełne zapału i rezygnacji, a nawet nagłe zgrzyty i jąkanie /pauzy/ miały w sobie coś swojskiego, więc nie mogę zrozumieć, dlaczego nie pamiętam, kiedy zniknęła ta rozrywka naszych dziadków, orkiestra w pudle, pewnie stało się to nagle, krwawo, nocną bitwą z bezdusznymi grającymi szafami. Teraz jedyną moją jarmarcznią rozrywką w Amsterdamie były przejażdżki po kanałach. Puszcząłem mimo uszu sączące się z głośnika daty, nazwy kościołów, bram i ulic, zupełnie zadowolony, że posuwam się szpalerem drzew i domów /budowli/ po wodę ciężkiej jak oliwa wodzie. Domy widziane z żabiej perspektywy robiły na mnie wrażenie dzieła raczej ebenisty niż architekta – smukłe szafy, misterne serwantki zwieńczone w górze umyślnym zwieńczeniem. Nie mogłem zupełnie wyobrazić sobie wnętrza holenderskiego domu, obrazy de Hoocha ukazywały jego nieprzeczuwalne bogactwo. Tafle posadzek, schodki prowadzące w górę, schodki biegnące w dół, korytarze, podesty. Myślałem sobie zawsze: dom powinien być rozłożysty, z wielką okiennicą, z dobrze rozczłonkowaną fasadą, przysadzisty raczej niż wysoki, dobrze osiadły w ziemi. Po takim domu można się wiele spodziewać otwarty sekretów /tajemnic/ przeciągów /i/ duchów i wizyty zza świątów (Pieter de Hooch, AZH)⁶.

ogromnej ilości szczegółów z siedemnastowiecznych wnętrz, których prawdopodobnie nie mogliśmy poznać na podstawie analizy odmiennych, przede wszystkim pisemnych źródeł, przykłady rozpatrywane w tym eseju pokazują, że porównanie rodzajowych wnętrz z innymi źródłami może dać nam klarowniejszy pogląd dotyczący tego, w jakiej mierze historycy holenderskich wnętrz mogą polegać na tych obrazach”.

⁴ Herbert pracował nad drugim, obok *Martwej natury z wędzidłem*, zbiorem esejów o kulturze holenderskiej złotego wieku. Tom zatytułowany *Mali mistrzowie* w całości miał zostać poświęcony siedemnastowiecznym malarzom. Na ten temat zob. M. Śniedziewska, „Niemowa z Kampen” – *Hendrick Avercamp w Archiwum Zbigniewa Herberta*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2010, t. 17, s. 265–295.

⁵ M. Westermann, dz. cyt., s. 93.

⁶ Cytaty z Archiwum Zbigniewa Herberta, pochodzące z teczki oznaczonej sygnaturą akc. 17 854, t. 14, podpisanej „Pieter de Hooch”, lokalizując bezpośrednio w tekście jako: Pieter de Hooch, AZH. Podobny, choć znacznie krótszy, wstęp do eseju o de Hoochu, zatytułowany tak jak

Herbert stara się stworzyć narracyjną ramę dla opowieści o de Hoochu. Mimo iż nie pozostawił żadnego planu tego szkicu, mamy pewność, że fragment, w którym mowa o przybyciu do Amsterdamu, ludycznych urokach katarynek i turystycznej atrakcji oglądania miasta z perspektywy kanałów, miał być wstępem do eseju o kolejnym małym mistrzu holenderskiego złotego wieku. Poeta stara się nas wprowadzić do świata smukłych siedemnastowiecznych kamienic na dwa sposoby – opisując amsterdamskie domy „z żabiej perspektywy” oraz czyniąc malarstwo de Hoocha pośrednikiem w tej niecodziennej wizycie. W pierwszym przypadku przypomina się odwiedzający Wenecję Josif Brodski, który pisze, że powinniśmy podziwiać tamtejsze fasady z gondoli, w ten sposób bowiem jesteśmy w stanie zobaczyć „to, co widzi woda”⁷. Druga możliwość stanowi dopełnienie pierwszej – Herbert proponuje już nie tylko dotykanie wzrokiem tego, co zewnętrzne, ale wkroczenie do wnętrza, do przestrzeni intymnej. Poeta miał świadomość, iż decydując się na tę wyprawę w przeszłość właśnie z de Hoochem, nie narusza prywatności przedstawionych przez niego postaci, jak dzieje się to wówczas, gdy obserwuje czy wręcz podgląda kobiety zamknięte na płótnach Vermeera. Odpowiada raczej na zaproszenie de Hoocha, wykorzystuje „wejście”, jakie malarz przygotował dla oka widza⁸. Z pozostawionych przez Herberta nie-

poprzedni fragment: „PIETER DE HOOCH”, pojawia się raz jeszcze: „Zaraz po /wyjściu z dworca/ usłyszałem /ogarnął mnie/ nieskładną wrzawę wielu instrumentów, jakby capstrzyka wojskowego (który zbliża się i oddala), wiejskiej kapeli, orkiestry z kurortu, /koncertujące naraz/, więc przeszedłem /podążyłem/ szeroki most ku sieci wąskich uliczek, jakby w obawie, że, aby nie odmówiono mi rozdawanej za darmo powszechnej /wolnej, bezpłatnej/ rozrywce – dotarłem wreszcie do źródeł dźwięku, a były to ustawione na rogach rozłożyste jak karety kolorowe prostokąty obciągnięte kolorowym płótnem, pudła, skąd wylatywały skargi szeptu, wniebogłosy, łomot /źródła westchnień, żalów i łoskotów/” (Pieter de Hooch, AZH).

⁷ J. Brodski, *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, Znak, Kraków 1993, s. 98-99: „Jedyna czynność, której miejscowi nigdy nie wykonują: pływanie gondolami. Przede wszystkim – przejażdżka gondolą słono kosztuje. Mogą sobie na nią pozwolić tylko zagraniczni turyści, i to dobrze sytuowani. To właśnie tłumaczy przeciętny wiek obwożonych gondolami pasażerów: siedemdziesięcioletek potrafi wybulić jedną dziesiątą pensji nauczyciela bez mrugnienia okiem. Widok tych zramolałych Romeów i ich klimakteryjnych Julii jest nieodmiennie smutny i żenujący, żeby nie powiedzieć upiorny. Dla młodych, to jest dla tych, którym z czymś takim byłoby do twarzy, gondola jest atrakcją równie niedostępną jak pięciogwiazdkowy hotel. Ekonomia stanowi oczywiście odbicie demografii; to jednak jest smutne podwójnie, ponieważ piękno, zamiast być obietnicą świata, zostaje zdegradowane do roli nagrody. W tym, nawiasem mówiąc, kryje się powód pociągu młodzieży do natury, której bezpłatne, czy ściślej mówiąc, tanie uroki, są również wolne od sensu i inwencji obecnych w sztuce czy w kunszcie. Krajobraz może budzić w nas zachwyt, ale fasada Lombardinięgo powiada nam, co możemy zdziałać. A jednym ze sposobów – tym najbardziej pierwotnym, autentycznym – patrzenia na takie fasady jest oglądanie ich z gondoli: w ten sposób można widzieć to, co widzi woda”.

⁸ Odwołuję się tu do koncepcji przedstawionej przez M. Hollander w artykule *Public nad Private Life in the Art of Pieter de Hooch*. „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, t. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500-1800*, red. J. de Jong, B. Remakers, H. Roodenburg, F. Scholten, M. Westermann), s. 273-293 oraz w książce *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London

dokończonych zdań wyczytać można, jak wielką wagę przywiązywał on do historycznego potencjału obrazów de Hoocha:

Domy nad kanałem w –
 Nie mogłem sobie –
 ... i całą wiedzę czerpałem z obrazów [de] Hooch[a] (Pieter de Hooch, AZH).

Mamy zatem opowieść o Herbercie, który przybywa do Amsterdamu i, oddając się turystycznej uciezce, przygląda się fasadom kamienic, przemierzając nie miejskie ulice, ale kanały. Uświadamia sobie wówczas, że jego wyobraźnia nie potrafi wykreować obrazu wnętrza siedemnastowiecznego holenderskiego domu. Decyduje się więc na to, by odtworzyć go na podstawie dostępnych obrazów w ramach. De Hooch okazuje się idealnym, bo kompletnym źródłem wiedzy na interesujący Herberta temat. Poeta podkreśla, że wykreowane przez de Hoocha przedstawienia uznać można za całościową wizję siedemnastowiecznego domostwa. Traktuje jego dzieła jako wielką synekdochę mieszczańskiego świata dawnych Holendrów:

To, co obrazuje Hooch jest fragmentem, ale od razu czujemy całość, bezpieczną.
 Ten fragment jest streszczeniem, kluczem do całości, kawałkiem rzeźby, fragmentem, z którego można odtworzyć całość, modułem świątyń.
 – widzę ten pokój, zarys dalszych, mógłbym odtworzyć resztę (AZH)⁹.

Fenomen ówczesnych obrazów wnętrz dostrzeżony został przez badaczy, którzy twierdzą, że w przypadku tego typu malarskich reprezentacji mówić należy o odrębnej gałęzi północnoniderlandzkiego malarstwa rodzajowego¹⁰. W połowie XVII wieku ukonstytuował się zatem nowy gatunek – dokładnie odmalowane wnętrza holenderskich domostw, w których najczęściej osadzone zostały sceny

2002. Autorka pisze o „wejściu dla oczu”, które artysta pozostawia dla widza, ale nie rozwija problemu relacji odbiorca – dzieło. Jej ustalenia, na co zwracał uwagę Antoni Ziemia, tylko w nieznacznym stopniu dotyczą zagadnień z zakresu estetyki recepcji. Zob. omówienie tez Hollander w książce A. Ziembę, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, WUW, Warszawa 2005, s. 23–24.

⁹ Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 135.

¹⁰ Zob. R. T. Coe, *Prolegomenon to the Dutch Interior [w:] Paintings of 17th Century Dutch Interiors*, The Nelson Gallery of Art and Atkins Museum, Kansas City 1967, s. 10: „[...] krótko po 1655 roku, wnętrza domu, jako geometrycznie pojęta przestrzeń, starannie studiowana na planie, urosło do rangi samodzielnej części malarstwa holenderskiego. Wszystkie jego szczegóły – ściany, belki stropowe, podłogi (któż mógłby zapomnieć szachownice podłóg takich mistrzów jak de Hooch, Vermeer, Metsu czy Steen?), gzymsy kominków, okna, gobeliny i krzesła oraz inne akcesoria – stały się nagle przedmiotem wyteżonych studiów i współzrędnymi bardzo precyzyjnych planów. Można powiedzieć, że w tym okresie, od 1655 do 1675 roku, wnętrza domu okazały się istotnym elementem malarstwa holenderskiego. Było świetnym iluzyjnym pojęciem, idealnie ukształtowanym do tego, by pomieścić w swych granicach intymność i przyzwoitość holenderskiego życia”.

z życia codziennego. Za jednego z głównych kodyfikatorów tej odmiany malarstwa rodzajowego uważany jest właśnie Pieter de Hooch. Warto zaznaczyć, że na początku swojej artystycznej drogi de Hooch podejmował inne tematy. Miał tego świadomość również Herbert, który – przygotowując szkic poświęcony Holendrowi – zanotował: „I okres – wartownie, żołnierze, dziewczęta, ludzie bezdomni (CODDE-DUYSTER)” (Pieter de Hooch, AZH). Historycy sztuki sugerują jednak, że tak zwane niskie sceny rodzajowe¹¹ stały się istotnym punktem na drodze artystycznego rozwoju malarza, że w pracach tych można już przeczuć jego późniejsze arcydzieła.

De Hooch w tym samym czasie kiedy utrwał uświęconą tradycją rodzajowe sceny z wesołą kompanią (*merry company*), wprowadzał również nowe tematy. Być może jego najbardziej oryginalnym wkładem było rozpoznanie dopełniającej się w unikalny sposób relacji między uporządkowanymi wnętrzami i scenami domowymi. Począwszy od lat pięćdziesiątych XVII wieku w Delft, gospodynie, matki i dzieci, wirtualnie wyłączając mężów i ojców, z rosnącą częstotliwością pojawiają się w jego sztuce. W niemałym stopniu wizerunki domu autorstwa de Hoocha określają nasze pojęcie na temat życia rodzinnego w siedemnastowiecznej Holandii. Te idealne wyobrażenia domowej, matczynej troski i karmienia robiły tak duże wrażenie ze względu na pokrzepiającą strukturę jego architektury¹².

Podobną tezę stawia Martha Hollander w książce *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*. Badaczka stara się dowieść – odnosząc swoje spostrzeżenia nie tylko do obrazów de Hoocha – że specyficzna architektoniczna kompozycja mieszczańskich wnętrz wzmacnia wymowę sceny rodzajowej, zmusza do zastanowienia się nad znaczeniem relacji międzyludzkich¹³. Precyzyjnie rozplanowana przestrzeń potęguje wrażenie spokoju i ładu. Widz, który zostaje „zaproszony” do środka malarskiego przedstawienia, ma poczucie panującej wszędzie harmonii, jest oczarowany.

Urokowi wnętrz de Hoocha uległ także Herbert. Jedno z najbardziej znanych dzieł Holendra, znajdujące się w berlińskiej Gemäldegalerie, skomentował w następujący sposób: „Matka przy kołysce – wszystko jest szczęśliwe w tym obrazie” (Pieter de Hooch, AZH). W notatkach poety raz jeszcze odnajdujemy

¹¹ Temu okresowi twórczości artysty Peter C. Sutton poświęca drugi rozdział swej monografii o de Hoochu, zatytułowany *The Early Years*. Zob. P. C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, Phaidon, Oxford 1980, s. 11–14. Badacz przywołuje nazwiska Willema Duystera i Pietera Codde jako głównych twórców scen w wartowniach, podkreśla jednak, że na wczesne dzieła de Hoocha największy wpływ miały dwie inne tradycje malarskie – flamandzkie obrazy rodzajowe ukazujące życie niższych warstw społeczeństwa oraz późniejsze prace przedstawiające żołnierzy w wartowniach, przekształcające wcześniejsze osiągnięcia tego gatunku. Jako istotnych twórców wymienia Ludolfa de Jongha, Gerarda Ter Borcha, Jacoba van Loo i Gerbrandta van den Eeckhouta.

¹² P. C. Sutton, *Pieter de Hooch, 1629–1684*, Dulwich Picture Gallery, Wadsworth Atheneum in association with Yale University Press, New Haven, London 1998, s. 30.

¹³ M. Hollander, *An Entrance for the Eyes*, dz. cyt., s. 6.

informacje na temat tego dzieła. Herbert przepisał je z polskiego przekładu *Słownika malarstwa holenderskiego i flamandzkiego* Roberta Genaille'a:

R. Genaille *Matka* /→ jedno z najznakomitszych/
kobieta siedzi nad kołyską, w drugim pokoju dziewczynka idzie ku drzwiom, wychodzącym na dziedziniec

Dwie żywe barwy – złocisty blask wpadający przez okno
szkarłat zawieszzonego płaszcza i stanika kobiety – tworzą harmonię kolorystyczną
Rytm oparty → na licznych pionach
na zróżnicowanym rysunku płyt posadzkowych
na układach form i akcentów świetlnych

Interferencja światła padającego z dwu różnych źródeł odpowiada przeciwstawnemu upozowaniu dwu postaci – z których jedna ukazana jest z przodu, druga z tyłu

artysta stworzył przejścia między przeciwstawionymi sobie formami i planami dzięki – (Pieter de Hooch, AZH).

Ze względu na pozostawione odesłanie – „R. Genaille” – nie mamy wątpliwości, że nie są to oryginalne myśli Herberta¹⁴. Warto jednak zastanowić się, dlaczego Herbert wybiera właśnie ten fragment ze słownikowego hasła i przyrzeczyć się, jakie spostrzeżenia podkreśla, chcąc zaakcentować w ten sposób ich znaczenie. Pisarz dwukrotnie wyróżnia uwagi na temat przedstawiania światła słonecznego na obrazie de Hoocha. Pierwsza, mówiąca o: „złocistym blasku wpadającym przez okno”, w pierwowzorze Genaille'a jest „złocistym blaskiem padającym przez drzwi”. Istotna wydaje się tu jednak nie pomyłka poety, ale fakt, że wyszczególniona informacja dotyczy źródła światła, które pada z dwóch różnych kierunków – co odnotowuje francuski badacz, a Herbert skrupulatnie podkreśla. Być może poeta te obserwacje wynotował dlatego, że planował porównać luministyczne efekty obrazów de Hoocha z dokonaniem Vermeera w tej dziedzinie. Okazuje się bowiem, że – mimo zbliżającego obu twórców zainteresowania problemem oraz podejmowanych w tym zakresie eksperymentów – ich sposób reprezentacji naturalnego światła jest odmienny. Jak podkreśla Sutton, u Vermeera mamy do czynienia z jednym tylko, stałym źródłem światła, u de Hoocha zaś jest ich najczęściej kilka. Ponadto artysta ten – na co zwraca uwagę autor monografii – oddaje światło „w nieco czystszy i intensywniejszy

¹⁴ R. Genaille, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, przeł. E. Maliszewska, K. Secomska, polonica oprac. K. Sulkiwicz, WAiF, Warszawa 1975, s. 101: „Wszystkie te zalety znalazły wyraz w jednym z najznakomitszych dzieł H. – w *Matce* (Berlin): kobieta siedzi nad kołyską; w drugim pokoju dziewczynka idzie ku otwartym drzwiom wychodzącym na dziedziniec. Dwie żywe barwy – złocisty blask wpadający przez drzwi oraz szkarłat zawieszzonego płaszcza i stanika kobiety – tworzą harmonię kolorystyczną. Rytm oparty jest na licznych pionach, na zróżnicowanym rysunku płyt posadzkowych, na układach form i akcentów świetlnych. Interferencja światła padającego z dwóch różnych źródeł odpowiada przeciwstawnemu upozowaniu dwóch postaci, z których jedna ukazana jest od tyłu, druga zaś z przodu. Wszelako artysta stworzył przejścia między przeciwstawionymi sobie formami i planami, dzięki czemu całość kompozycji nacechowana jest spokojem, zdaje się wyrażać równowagę i poczucie bezpieczeństwa”.

sposób”¹⁵ niż Vermeer. Drugim ważnym elementem, wyłuskany przez Herberta ze słownikowego hasła, jest kwestia kompozycyjnych innowacji de Hoocha. „Przejścia między przeciwstawionymi sobie formami i planami” to – jak sądzę – opis prywatnej i publicznej przestrzeni, które na obrazach Holendra w harmonijny sposób współistnieją ze sobą¹⁶. Liedtke podkreśla, że jest to jedno z najistotniejszych osiągnięć „Szkoly z Delft”. „Na obrazach malowanych w Delft po połowie lat 50-tych XVII wieku – pisze badacz – postaci, meble i architektura zdają się pojawiać na równych prawach, dzięki temu, że artysta wykorzystuje światło i cień (teraz mniej tego drugiego) oraz linearną i powietrzną perspektywę. De Hooch i Vermeer osiągnęli przekonującą ciągłość między formą i przestrzenią oraz między bliskimi i dalekimi partiami na planie obrazu”¹⁷.

Można zaryzykować hipotezę, że Herbert poszukuje przede wszystkim tych informacji dotyczących twórczości de Hoocha, które odnieść można do malarstwa Vermeera. Świadczy o tym zainteresowanie poety okresem aktywności de Hoocha w Delft:

Pieter de Hooch 28 Dec 1628 – 24 March 1684

ur. w Rotterdamie / 1652 – zatrudniony przez kupca linen JUSTUS de la GRANGE / 55 – gildia wstępuje w Delft / 1660 → Amsterdam / 1684 śmierć in the madhouse

[...]

1658 pierwsze arcydzieło

52-60/61 Delft (Pieter de Hooch, AZH).

Herbert zwraca szczególną uwagę na twórczość de Hoocha z lat, które artysta spędził w Delft. Chronologiczne ramy pobytu malarza w Delft z notatki Herberta pokrywają się z tymi, które ustalił Sutton: 1652–1660/61¹⁸. Z kolei Walter Liedtke pisze o de Hoochu, że „pracował on w mieście, ale przelotnie, między rokiem około 1654 a 1655 i około roku 1660”¹⁹. W jeszcze innym miejscu Herbert proponuje odmienną datację:

Jego spuścizna nierówna – tworzył swoje /swoje dzieła/ w krótkim delfijskim okresie 1655–1662.

Wyjazd do Amsterdamu – jakby od tego okresu zabrakło mu inspiracji, opuścił go wdzięk, stał się zrzędnym malarzem (Pieter de Hooch, AZH).

¹⁵ P. C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, dz. cyt., s. 23. Na ten temat zob. również: P. C. Sutton, *Pieter de Hooch, 1629–1684*, dz. cyt., s. 38.

¹⁶ Zob. M. Hollander, *Public and Private Life in the Art of Pieter de Hooch*, dz. cyt., s. 273–293.

¹⁷ W. Liedtke, *Pieter de Hooch and the South Holland Tradition of Genre Painting* [w:] tegoż, *A View of Delft. Vermeer and His Contemporaries*, Waanders Publishers, Zwolle 2000, s. 149.

¹⁸ P. C. Sutton, *The Years in Delft 1652–60/61* [w:] *Pieter de Hooch. Complete Edition*, dz. cyt., s. 15–27.

¹⁹ W. Liedtke, dz. cyt., s. 143.

Najprawdopodobniej właśnie ten najświetniejszy okres artystycznej działalności de Hoocha, uważanego – do czego przyczynił się przede wszystkim Liedtke – za jednego z czołowych reprezentantów „Szkół z Delft”²⁰, chciał przybliżyć w swoim tekście Herbert. Za dowód, czyniący tę hipotezę prawdopodobną, uznać można roboczy tytuł szkicu o de Hoochu, pozostawiony w planowanym przez Herberta spisie treści nieukończonego tomu esejów o małych mistrzach: „Konkurent Vermeera (P. Hooch)” (AZH)²¹.

Obrazy namalowane w Delft postrzegane są jako najbardziej innowacyjne w twórczości de Hoocha. Mimo iż pisarz cenił dzieła de Hoocha, to jednak nie przedkładał jego urzekających scen nad twórczość Johannesza Vermeera. Porównanie tych dwóch przedstawicieli „Szkół z Delft”, pojawiające się w notatkach poety, zawsze wypada na korzyść autora *Nalewającej mleko*: „Pieter de Hooch. Właściwie tyle wspólnego z V. te same recepty, ale dania smakują u Vermeera szlachetniej” (AZH)²². Herbert sugeruje, iż rezultat technicznych eksperymentów malarzy – czyli gotowe płótno – jest nieporównywalny dlatego, że de Hooch i Vermeer w rzeczywistości reprezentują swoją sztuką odmienne klasy artystyczne: „Hooch Vermeer, różnica między geniuszem a talentem” (Pieter de Hooch, AZH). Można by rzec, że Herbert docenia mistrzostwo obu malarzy, przy czym de Hoocha umieszcza wśród, *nomen omen*, małych mistrzów, Vermeer zaś – w jego opinii – przynależy do elitarnego grona tych wielkich.

Zestawienie de Hooch-Vermeer odnajdujemy w notatkach poety raz jeszcze. Herbert pisze o de Hoochu: „malarz dzieci (dzieciństwa)” i od razu pyta: „dlaczego Vermeer nie malował dzieci miał ich tyle (11)” (Pieter de Hooch, AZH). Oczywiście nie jest prawdą, że Vermeer w ogóle nie przedstawiał dzieci – pojawiają się bowiem na dwóch jego pejzażach: *Uliczce* i *Widoku Delft*. Herbertowi chodziło, jak sądzę, o to, że Vermeer nie umieszczał dzieci w swoich reprezentacjach holenderskich wnętrz, lecz wyłącznie kobiety – same bądź w towarzystwie mężczyzn lub innych kobiet. Te ustalenia pozwalały autorowi *Martwej natury z wędzidłem* przeciwstawić Vermeerowskie sceny rodzajowe obrazom życia codziennego malowanym przez de Hoocha.

2. „DOM JAKO KOSMOS MORALNY”

To właśnie temat dzieciństwa²³ (obok informacji o technicznych eksperymentach de Hoocha, związanych z kreacją przestrzeni i oddaniem efektów naturalne-

²⁰ Zob. W. Liedtke, *The Delft School* [w:] tamże, s. 11–38; *Vermeer and the Delft School*, red. W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London 2001.

²¹ Cytat pochodzi z teczki oznaczonej sygnaturą: akc. 17 854, t. 12.

²² Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 121.

²³ Na ten temat zob. S. Schama, *In the Republic of Children* [w:] tegoż, *The Embarrassment of Richies. An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Vintage Books, A Division of Random House, Inc., New York 1997, s. 481–561.

go światła) przykuł uwagę Herberta w haśle autorstwa Genaille’a. Ale *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego* nie jest jedynym źródłem, z którego poeta wynotował fragmenty poświęcone temu zagadnieniu:

/„Matka” | Berlin ←/ Mauriac „Dzieciństwo jest istotą życia, bo daje nam do niego klucz. Ale mały człowiek, któremu się przyglądam, chociaż doszedł już do używania rozumu, nie jest jeszcze w pełni urodzony, nie oderwał się jeszcze całkowicie od łona umiłowanej rodziny. Jest przedłużeniem tych wszystkich nieznanych przeznaczeń, którymi jest oplątany i które mają się w nim dopełnić”.

Już gwiazdy pracują nad jego losem (Pieter de Hooch, AZH).

Herbert podaje nazwisko autora cytatu – jest nim François Mauriac. Kolejny wypisany przez poetę fragment wskazuje na książkę, z której pochodzą przytoczenia. Chodzi o *Pamiętnik życia wewnętrznego*²⁴. Co istotne, tym razem nie są to informacje z zakresu historii sztuki, ale literackie refleksje na temat dzieciństwa jako etapu życia ludzkiego. Herbert podkreśla te sformułowania, które pokazują, jak silny jest związek dziecka z rodziną, i dowodzą, że dzieciństwo jest czasem nierozzerwalnie związanym z domem. Rozważania Mauriaca wprowadzają wątek egzystencjalny, zmuszają do refleksji mających uniwersalny charakter. Właśnie w tę stronę zaczynają też wychylać się pozostawione przez Herberta uwagi. Dom staje się przestrzenią wyjątkową i niezastąpioną, w której terazniejszość harmonijnie współlistnieje z przeszłością. Tylko wówczas – sugeruje za Mauriakiem Herbert – to miejsce naprawdę żyje. Poeta jest przekonany, że właśnie taką ideę domu można wyczytać z obrazów de Hoocha:

Pieter de Hooch – daje nam odczuć, czym był dom, to miejsce jedyne na świecie, które zatracą swój sens, odchodzi /zapada/ w przeszłość, wyparte przez anonimowe siedliska /klatki/ dwunożnych zwierząt. Dom żywy /gdzie w powalach i ścianach/ mieszkają cienie naszych przodków, których obecność przywołuje ten sam /odwieczny/ rytuał zapalania ognia.

Fr. Mauriac, *Pamiętnik życia wewnętrznego* „Domy żyją i umierają. Są domy, które nigdy nie żyły, chociaż były nie wiem jak zaludnione. Natomiast domom żywym nie przynosi żadnego uszczerbku śmierć ich byłych mieszkańców, gdyż każda śmierć je wzbogaca. Można powiedzieć, że w grubych, porysowanych /pęknięciami/ murach krąży krew, która jeszcze barwiła policzki dzieci, która uciekła z bladej twarzy matki... (Pieter de Hooch, AZH).

Herbert tym razem nie przepisuje fragmentu z książki Mauriaca dokładnie²⁵, istotne są jednak podkreślenia, które wskazują, że poetę interesował problem

²⁴ F. Mauriac, *Pamiętnik życia wewnętrznego*, przeł. J. Nałęcz, PAX, Warszawa 1964, s. 9.

²⁵ Tamże, s. 21–22: „Domy żyją i umierają. Są domy, które nigdy nie żyły, chociażby były nie wiem jak zaludnione. Natomiast domom żywym nie przynosi żadnego uszczerbku śmierć ich byłych mieszkańców, gdyż każda śmierć je wzbogaca. Można by powiedzieć, że w grubych, porysowanych pęknięciami murach krąży krew, która jeszcze przed moim przyjściem na świat barwiła policzki dzieci, krew, która uciekła z bladej twarzy mojej matki w okresie, kiedy, bliska już ułożenia się na wieczny spoczynek, sama wchodziła na wzgórze Malagar. Nie mogę zapobiec temu, że

domu jako żywego organizmu oraz kwestia napięcia między wewnętrznym życiem domu (jego długim trwaniem) a śmiercią mieszkańców, która nie oznacza końca historii, ale dopisanie kolejnej domkniętej, spełnionej opowieści. Dom wówczas zyskuje, ponieważ nasycy się przeszłością. Konsekwencją takiego podejścia jest próba interpretacji holenderskich kamienic jako istot posiadających życie wewnętrzne. By opisać cielesność domów malowanych przez de Hoocha, Herbert używa wyrażenia zaczerpniętego z *La Vigne et la Maison* Alphonse'a de Lamartine'a:

Do Pietera Hoocha

cielesność jego domów

wielkie serce z kamienia, jak nazywał Lamartine swój dom (AZH)²⁶.

Wydaje mi się, że w tym miejscu Herbert sformułowania Lamartine'a nie cytuje z francuskiego oryginału²⁷, ale za Mauriakim. To *Pamiętnik życia wewnętrznego* jest źródłem tego przytoczenia: „Nie wolno mi – pisze Mauriac – widzieć rzeczy takimi, jakie są naprawdę, takimi, jakie by były, gdybym nie istniał. I nawet wtedy, kiedy nie będę już istniał, życie, które ucieknie z mego cielesnego serca, ożywi to «wielkie serce z kamienia», jak Lamartine nazwał swój dom”²⁸.

Rodzi się pytanie, czemu służyć miały literackie wyimki, zapisywane obok notatek o charakterze naukowym. Odnoszę wrażenie, że zbierane przez Herberta materiały do szkicu o de Hoochu mają dwojaką funkcję. Z jednej strony, wprowadzając literacki kontekst, pisarz planował zapewne wzbogacić artystyczną stronę tekstu, wzmocnić jego eseistyczność, z drugiej zaś, gromadząc informacje z zakresu historii sztuki, dążył do uwiarygodnienia stawianych tez. Poeta próbuje na przykład dokonać rekonstrukcji układu pokoi siedemnastowiecznych kamienic oraz przygotować inwentarz mebli i dekoracji z epoki. Stara się odtworzyć schemat ówczesnego projektu wnętrza i ukazać zmiany, jakie można zaobserwować, kiedy prześledzi się architektoniczne pomysły Holendrów:

Głównym pokojem domu jest pokój od frontu, który przeszedł znamiennej ewolucję, naprzód był to sklep albo warsztat rzemieślnika sprzedającego przed domem wyroby, staje się potem poko-

to wszystko, przecież tylko martwa materia, ożywa pod moim spojrzeniem. Ożywia ją mój wzrok, zatrzymujący się na niej z miłością, której nie potrafię w sobie stłumić”.

²⁶ Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 135.

²⁷ A. de Lamartine, *La Vigne et la Maison* [w:] tegoż, *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques. Suivies de Poésies Diverses*, red. M.-F. Guyard, Gallimard, Paris 1981, s. 419: „Efface ce séjour, ô Dieu! de ma paupière, / Ou rend-le-moi semblable à celui d'autrefois, / Quand la maison vibrait comme un grand cœur de pierre / De tous ces cœurs joyeux qui battaient sous ses toits” (podkr. – M. Ś.). „Wymaż mi to miejsce, o Boże!, spod powiek / Lub oddaj podobnym do tego z przeszłości, / Kiedy to dom drżał jak wielkie serce z kamienia / Od tych wszystkich radosnych serc, które były pod jego dachem”.

²⁸ F. Mauriac, dz. cyt., s. 22.

jem paradnym, na koniec salonem u bogatych mieszczan z /kunsztowną/ szafą, masywnym stołem, wysokie krzesła, ściany obite czasem kurdybanem, na ścianach lustra, obrazy. Dom holenderski rozrasta się w głąb, większość [!] wszystkie pokoje są/ pokoi jest na różnych poziomach i szło się do nich przekraczając stopnie podestu (Pieter de Hooch, AZH).

Użyte w ostatnim zdaniu silnie zmetaforizowane sformułowanie – podobnie jak pojawiające się w notatkach Herberta cytaty z literatury francuskiej – sprawia, że surowy wywód, w którym pisarz starał się przedstawić krótką historię ewolucji wyglądu mieszczańskiego domu, zaczyna stopniowo ulegać metamorfozie. W konsekwencji, przypomina bardziej poetycką wizję niż precyzyjną rozprawę na temat siedemnastowiecznej kultury holenderskiej.

W notatkach Herberta pojawia się jeszcze jedno nazwisko francuskiego pisarza. Twórcą, którego poeta zestawia z de Hoochem, jest Honoré de Balzac: „P. Hooch – [?] mówię o Balzacu” (AZH)²⁹. Aluzja ta ma jednak – jak sądzę – odmienną funkcję niż wprowadzone przez poetę cytaty z Lamartine’a i Mauriaca. Herbert przywołuje bowiem w ten sposób problem dziewiętnastowiecznej recepcji malarstwa de Hoocha, które stało się istotnym punktem odniesienia dla Balzaca jako twórcy powieści realistycznych. Szczegółowo oddane wnętrza holenderskich domów i rozgrywane się w nich sceny rodzajowe były bezpośrednim źródłem jego inspiracji. Ruth Bernard Yeazell, autorka książki o recepcji siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego w powieści realistycznej, dowodzi, że detaliczność, z jaką Balzac w swoich utworach oddaje obrazy mieszczańskiego życia domowego, jest niderlandzka z ducha. Badaczka używa przy tym sformułowania George’a Henry’ego Lewesa, który w tekście z 1847 roku nazwał Balzaka „malarzem holenderskim w prozie” (*Dutch painter in prose*)³⁰. Kilkanaście lat później Théophile Thoré, publikujący pod pseudonimem W. Bürger, w drugim tomie *Musées de la Hollande*, porównał „drobiazgowy opis topografii miejsc” w powieściach Balzaka do obrazów de Hoocha przedstawiających domowe wnętrza:

Balzac miał w zwyczaju rozpoczynać swoje powieści od drobiazgowego opisu topografii miejsc, w których rozegra się akcja. [...] Topograficzna metoda Balzaka jest często pomocna w oddaniu idei obrazów Pietera de Hoocha, gdzie domowe wnętrza, *home* Anglików, z wszystkimi jego urokami, ma tak wielkie znaczenie. Nie jest tak, że postaci są tam tylko dodatkiem, przeciwnie, są nieodłącznym elementem. Wszystko to jest stworzone dla nich, przede wszystkim ożywiające i rozjaśniające je światło. Całość jest harmonijnym środowiskiem, w którym ktoś będzie żył jak u siebie, coś robił, robił niewiele, być może zupełnie nie³¹.

²⁹ Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 135.

³⁰ R. Bernard Yeazell, *Balzac's Bourgeois Interiors and the Quest for the Absolute* [w:] *Art of the Everyday. Dutch Painting and the Realist Novel*, Princeton University Press, Princeton, Oxford 2008, s. 60, 212.

³¹ W. Bürger, *Musées de la Hollande*, t. 2, Typ. de Ch. Vanderauwera, Bruxelles 1860, s. 58–59.

Thoré tworzy wyidealizowaną³² (i zideologizowaną³³) wizję mieszczańskiego spokoju, wszechogarniającej harmonii, dla której podstawą stają się malarzkie reprezentacje wnętrza domu. Francuski krytyk próbuje dowieść, iż literackie techniki Balzaka mogą posłużyć do opisanego fenomenu twórczości de Hoocha, „oddania idei” jego dzieł. Dzieje się tak dlatego, że rodzajowe sceny Balzaka w rzeczywistości wywodzą się z obrazów siedemnastowiecznych małych mistrzów holenderskich. Wizję ładu mieszczańskiego świata Holendrów kreuje również Herbert. Jej podstawy są jednak odmienne. Poeta ukazuje bowiem szczególną zależność pomiędzy osiągalnym na ziemi szczęściem ludzkim a kalwińskimi ideałami czystości:

Żadne armie świata /nie posiadały/ równie surowej /drobiazgowej/ musztry /jak/ hufce służących holenderskich domów, uzbrojone w podręczniki utrzymania czystości /od piwnic do najciemniejszych poddaszy, w oparach mydła, ługu, terpentyny/ od poniedziałku rano do sobotniego wieczoru prowadziła świętą wojnę o ideał czystości

kategoria nieestetyczna – ale nie sprzeczna z estetyką

zaczysze, ustronie, błogostan

mydliny, ług, terpentyna, kamfora – obrazy szczęśliwe, które mówią nam, że szczęście ludzkie jest osiągalne (Pieter de Hooch, AZH).

Herbert tworzy metaforyczny obraz holenderskiej służby domowej jako doskonale zorganizowanego wojska, prowadzącego odwieczną walkę z brudem. Obraz schludnego mieszkania konotuje wizję czystości moralnej³⁴. Wojna wszak jest „święta”, a więc uzasadniona wyższymi ideałami. Dlatego interpretacje scen rodzajowych, na których Holenderki wykonują proste codzienne czynności, niezrządkiem nabierają alegorycznego wymiaru.

Wayne E. Franits w książce *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art* dzieła sztuki, na których kobiety przedstawiane są w sytuacjach związanych z domem i rodziną, nazywa „obrazami domowych cnót”. W ówczesnym społeczeństwie, podkreśla badacz, kobiety wywodzące się z elit miały dwa główne zatrudnienia – spełnianie obowiązków pani domu i matki. Liczne obrazy przedstawiające Holenderki w tych właśnie rolach mają, pisze Franits, dwie podstawowe funkcje: traktowane są z jednej strony jako odbicie aktualnej rzeczywistości historycznej, z drugiej zaś jako *exemplum* – wówczas

³² Na ten temat zob. A. Rosale Rodríguez, *Mieszczański etos: domowe zacisze i rozkosze życia „bourgeois”* [w:] *też*, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, WUW, Warszawa 2008, s. 55–69.

³³ Zob. R. Bernard Yeazell, dz. cyt., s. 87: „Thoré optymistycznie kontemplował istnienie nieprzerwanej linii prowadzącej od niezależnych Holendrów do burżuazyjnych rewolucjonistów XIX wieku”. Nieprzypadkowy w tym kontekście jest oczywiście „mieszczański” pseudonim Thorégo. „Bürger” to wszak niemiecki odpowiednik francuskiego „bourgeois”.

³⁴ Na ten temat zob. S. Schama, *Cleanliness and Godliness* [w:] *też*, dz. cyt., s. 375–397.

na płótnach tych pojawiają się liczne elementy ikonograficzne konotujące cnotliwość kobiety, mające swoje źródło w literaturze³⁵. Jednym z takich tekstów jest *Het Groot Schilderboek* Gerarda de Lairese’a, z którego Herbert przepisuje (cytując za Suttonem) znamieny fragment:

Het Groot schil[derboek] | Picture of Virtue

In a good Family a prudent and respected Father; a careful /troskliwa/ and good-natured Mother; obedient Children; and humble and honest servant →

→ The father gives the law; the Mother enforces it to the children; and both they and the Servants obey; Again the Father punishes; the Mother reconciles; the children love and fear; good Father is also liberal in his Support of his Family; the careful Mother manages with Frugality, yet with Honour. All is in Peace and Order and Virtue their aim.

Dom jako kosmos moralny (Pieter de Hooch, AZH).

Jestem przekonana, że praca Suttona *Pieter de Hooch. Complete Edition* jest źródłem przytoczenia z de Lairese’a³⁶, mamy bowiem dowody na to, że Herbert korzystał z wydanej w 1980 roku monografii. Poeta nie tylko wynotował z niej liczne informacje (dotyczące przede wszystkim biografii malarza), ale pozostawił również bezpośrednią wskazówkę bibliograficzną: „Sutton, P.H. Complete Edition PHAIDON” (Pieter de Hooch, AZH). Jedynym komentarzem Herberta, podsumowującym wykład de Lairese’a na temat idealnego obrazu rodziny żyjącej w zgodzie z moralnymi cnotami, jest sformułowanie: „Dom jako kosmos moralny”. Jest ono istotne z trzech powodów: po pierwsze, zwraca uwagę na moralizatorski charakter holenderskich scen z życia domowego; po drugie powtarza tezę o reprezentacjach siedemnastowiecznych holenderskich domostw jako wizerunkach pełnych, kompletnych; po trzecie wreszcie, nosi wyraźne znamiona poetyckości.

Fragmenty o podobnym, metaforycznym charakterze, z tym że układające się w rozpisany na wersy utwór liryczny, napotykamy także w innym miejscu:

Pieter de Hooch

Grający w karty

/poeta domu/ Dom dwupiętrowa arkadia

³⁵ Zob. W. E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 1, 4, 30, 196.

³⁶ P. C. Sutton, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, dz. cyt., s. 48: „[...] opisuje on [Gerard de Lairese] «Obraz Cnoty»: «W dobrej Rodzinie, rozważny i szanowany Ojciec; troskliwa i dobrodusznna Matka; posłuszne Dzieci; oraz pokorna i uczciwa służba; Ojciec ustala prawo; Matka pilnuje, by było ono przestrzegane przez dzieci; i zarówno one, jak i Służba, okazują posłuszeństwo; I znów, Ojciec karze; Matka jedna; dzieci kochają i boją się; Dobry Ojciec jest również szczodry w Utrzymaniu swojej Rodziny; troskliwa Matka prowadzi [gospodarstwo] ze Skromnością, ale i Godnością; Wszędzie panuje Ład i Porządek, a przyświeca im Cnota». Sutton cytuje ten fragment z angielskiej edycji *Het Groot Schilderboek De Lairese’a* opublikowanej w 1738 roku. Oryginalne wydanie ukazało się w Amsterdamie w 1707 roku.

sielanka przeniesiona do wewnątrz
 serce z kamienia
 warsztat szczęścia nieustającego
 ballada o /pełna/ schodach oknach (AZH)³⁷

Co zaskakujące, obrazy de Hoocha zaczynają jawić się jako harmonijne dzieła sztuki tyleż malarskiej, co poetyckiej; sam artysta zaś nazwany zostaje przez Herberta „poetą domu”. Rodzi się zatem pytanie, w czym – zdaniem autora *Martwej natury z wędzidłem* – miałyby przejawiać się liryczny potencjał twórczości Holendra. Wydaje mi się, że Herbert chciał nam dać do zrozumienia, iż przedstawiona przez de Hoocha malarska wizja życia domowego jest domkniętym, całościowym projektem, którego poetyckość tkwi w harmonii precyzyjnie odmalowanych wnętrz i wpisanych w nie idyllicznych scen z mieszczańskiej codzienności. W ten sposób niektóre tezy z zakresu historii sztuki czy interpretacje poszczególnych obrazów de Hoocha wyrażone zostają za pośrednictwem literackiej wizji, a nie naukowego dyskursu. Opis dzieł Holendra przestaje wówczas jawić się jako wnikliwe studium systematycznego badacza jego twórczości, wręcz przeciwnie – staje się świadectwem indywidualnego przeżycia pisarza. Nie chodzi tu bowiem o dążenie do obiektywizmu, ale o chęć pokazania czytelnikowi swojego małego mistrza. Dlatego wizerunek de Hoocha, naszkicowany we fragmentach nieukończonego eseju, wyraźnie naznaczony jest poetycką wrażliwością Herberta.

Magdalena Śniedziewska

„POET OF THE HOME” – PIETER DE HOECH IN ZBIGNIEW HERBERT’S ARCHIVES

Summary

This is an analysis of Zbigniew Herbert’s unfinished essay on Pieter de Hooch, a seventeenth-century Dutch genre artist who specialized in realistic portrayal of the interiors of middle-class homes. Herbert treats de Hooch’s paintings as historical documents, a visual record of the interiors of seventeenth-century Dutch homes and a tribute to the moral values of its middle-class inhabitants. At the same time, however, he interprets de Hooch’s work in a way which brings in the approach of literary criticism. So he argues that the Dutch painter’s vision of domesticity is a complete, internally consistent poetic project. He applauds the harmony of faithfully depicted interiors with the idyllic scenes of middle-class domestic lives. This interpretation of de Hooch’s work is quite obviously coloured by Herbert’s own poetic sensibility.

³⁷ Cytat pochodzi z notatnika oznaczonego sygnaturą: akc. 17 955, t. 126.