

You have downloaded a document from



The Central and Eastern European Online Library

The joined archive of hundreds of Central-, East- and South-East-European publishers, research institutes, and various content providers

Source: Anthropos?
Anthropos?

Location: Poland

Author(s): Grażyna Pietruszewska-Kobiela

Title: Ontologiczne ramy płócien. Znaki przestrzeni mieszczaństwa holenderskiego - na podstawie eseistyki Zbigniewa Herberta
Ontological Framework of the canvases. The sinus of space of the Dutch bourgeois - on the basis of Zbigniew Herbert's essay writing

Issue: 24/2015

Citation style: Grażyna Pietruszewska-Kobiela. "Ontologiczne ramy płócien. Znaki przestrzeni mieszczaństwa holenderskiego - na podstawie eseistyki Zbigniewa Herberta". *Anthropos?* 24:189-222.
<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=355083>

Grażyna Pietruszewska-Kobiela

Ontologiczne ramy płócien. Znaki przestrzeni mieszczaństwa holenderskiego - na podstawie eseistyki Zbigniewa Herberta

Literackie i plastyczne dokumentacje podróżniczego temperamentu Zbigniewa Herberta są fascynujące z wielu powodów, wśród których na uwagę zasługuje detektywistyczne postępowanie eseisty tropiącego ślady zdarzeń nieodnotowanych przez podręczniki z zakresu historii sztuki, a także nie uwzględnione przez różnego rodzaju przewodniki, czasem też inspirujące pisarza - jak chociażby uwagi Fromentina, na którego autor *Martwej natury z wędzidłem* nierzadko się powołuje. Herbertowe zapisy podróży przypominają powtórzenie procesu uczenia się świata od podstaw, dlatego można w nich odnaleźć ślady "smakowania wody, ognia, powietrza, ziemi" i znaki dążności do odnalezienia bezpośredniego języka ujmującego najbardziej skomplikowane zjawiska^[1].

Podróżowanie jest połączone z procesem "gromadzenia dowodów" zaświadczających o specyfice "turystycznego spojrzenia"^[2] kształtującego sposób organizacji wrażeń i wpływającego na formę zapisu. Wyprawa do Holandii była pod wieloma względami wyzwaniem, zmusiła eseistę, stosującego wcześniej "perspektywę ptasią", do oglądu świata płaskiego, mając przekonaniem, że wystarczy mały pagórek, by objąć wzrokiem cały kraj i jego sprawy. Eksperymenty optyczne, tak znamienne dla malarzy holenderskich, stały się doświadczeniem podróżnika, uświadamiającego sobie, że oto dzięki zmianie odległości od poznawanego obiektu będzie mu dostępne bogactwo szczegółów - traw, ludzi, wód, drzew, domów... Zbliżenie się do modeli, tak istotne dla malarzy finezyjnych, dążących do oddania na płótnie drobnych elementów, których później eseista nazwie rzemieślnikami, staje się jego strategią w momentach postępowania w sposób znamieny dla twórców krajobrazu utrzymanego w stylu holenderskim, którzy - w odróżnieniu od pejzażystów francuskich - przywołują realistyczne detale, zaświadczające o zamierzonym dokumentaryzmie, potwierdzając swoją rozległą wiedzę z zakresu botaniki, zoologii^[3], życia codziennego...

Pisarz nieustannie odwołuje się do różnego rodzaju strategii artystycznych, stosowanych przez twórców Holandii złotego wieku, naśladując i powtarzając ich

postępowanie i gesty, jakby chciał cofnąć czas i przywdziać dawny kostium, jednak równie często zarzuca to postępowanie - uświadamiając czytelnikom, że było ono rodzajem gry, którą z nimi prowadził. Jego proza sugeruje, że przejście tej strategii jest powtórzeniem mechanizmu gry prowadzonej przez XVII-wiecznych malarzy, łudzących różnymi pozorami mieszczańską społeczność. Gra ta miała po części charakter samozwrotny, gdyż artyści zwykle wywodzili się z mieszczańskiego środowiska, które co prawda nie było homogeniczne, jednak w zakresie preferowanych wartości stanowiło raczej monolit. Charakteryzując jego strukturę Paul Zumthor odnotował:

Dolna warstwa [...] mieszczaństwa to skromni kupcy, często biedacy; w ich rękach spoczywa rzekomo cały drobny przemysł, są to krawcy, lub ci co wypożyczają odzież, optycy i "cyngiserzy", szlifierze, kwiaciarze i tym podobni, prowadzący sklepy lub pracownie we własnej sieni lub w podwórzu. [...] Przedstawiciele wolnych zawodów nie tworzyli odrębnych warstw. Pastorzy i profesorowie, lekarze, adwokaci, regenci różnili się od reszty społeczeństwa raczej samymi funkcjami, niż pochodzeniem. [...] Lekarze należeli na ogół do bogatego mieszczaństwa. [...] Jako całość inteligencja niderlandzka wyłoniła się ze środowiska mieszczańskiego i przejmowała od niego wiele nawyków myślenia i wiele obyczajów; była to niejednolita mieszanina dobroduszości i ducha kastowego, wiedzy i ograniczenia, swobody i solenności^[4].

Wokół strategii życia i tworzenia artysty, sytuowanego zwykle przez tradycję europejską w kręgu barwnej bohemy oraz szablonowego postrzegania pragmatycznego i przyziemnego środowiska mieszczańskiego, osnutych jest wiele wypowiedzi autora analizującego specyfikę kultury XVII-wiecznej Holandii - kraju, w którym artyści i mieszczenie często byli do siebie bardzo podobni. Jan i Anna Romein stwierdzili, że podobieństwo między artystami i mieszczanami wynikało z tego, iż musieli się oni tak samo troszczyć o kawałek chleba, myśleć o niezbędnym zapleczu finansowym i być obywatelami odczuwającymi odpowiedzialność za losy kraju^[5].

Autor *Martwej natury z wędzidłem* wyraźnie bawi się podobieństwem między artystą i mieszczaninem, co skutkuje nieustanną zmianą optyki; raz zrównuje status artysty i mieszczanina, raz stawia między nimi wyraźną granicę. Ruchliwość linii demarkacyjnych pogłębia psychologiczny portret holenderskiego artysty złotego wieku, w duszy którego raz górę bierze mieszczańskość a raz odzywa się artystyczna niezależność, przekora i bunt.

Herbert wyzyskuje głęboko zakorzeniony w europejskiej świadomości schemat pocziwego holenderskiego mieszczanina, dąży do ukazania tego, co mogła skrywać ta maska, zakładając, iż pocziwość i dobroduszość są tylko złudzeniami. W procesie

konstruowania się społecznego stereotypu każe dopatrywać się politycznej manipulacji, jako obrońca prawdy podejmuje próbę zmierzenia się z konstruktem mieszczkańskiej idylli^[6]. Jego poglądy pokrywają się z rezultatami badań historyków i antropologów. Uwzględniając te ustalenia Antoni Ziemia zwraca uwagę na złożony portret mentalny XVII-wiecznego Holendra, stwierdzając:

W całej literaturze holenderskiej XVII - XVIII wieku powtarza się charakterystyczny schemat ówczesnego mieszkańca Republiki jako człowieka rzetelnego, uczciwego, rozważnego, odpowiedzialnego, skromnego, surowego w obyczajach, skromnie odzianego, pobożnego, pracowitego, kochającego porządek, otwartego i gościnnego. Schemat ten często łączy się z innym - z kliszą walecznego patrioty i żarliwego kalwina: odważnego w walce, bezkompromisowego w umiłowaniu wolności, gorliwego w wierze, aktywnego w obowiązkach obywatelskich, energicznego w swojej profesji, dumnego i zadowolonego z siebie.^[7]

Upowszechnienie wiedzy dotyczącej tych dwu postaw wpłynęło na ukonstytuowanie się wyidealizowanego wizerunku Holendrów, który zakodowany został w umyśle cudzoziemców. Śledząc żywotność tych stereotypów Ziemia odnotował, iż wielowiekowe oddalenie od momentu ich narodzin pozwala dostrzec, że klisze te ulegały różnym odwróceniom i przewartościowaniom. Na skutek tych zmian to, co wcześniej było chwalone stawało się powodem kąśliwych uwag. Na przykład wcześniej wychwalana skromność nazywana bywała prostactwem, skrzętność postrzegano jako chciwość, a umiłowanie wolności traktowano jako przejawy rebelianctwa^[8]. Herbert odwołuje się do tych mechanizmów^[9], jest w pełni świadomy tego, że stereotypy mają charakter dynamiczny, ich fundamentem jest pewne niezmiennie wyobrażenie, co nie wyklucza jednak ich modyfikowania i przetwarzania przez sztukę i literaturę^[10]. Często rozpoczyna wywody od przywołania jakiegoś europejskiego stereotypu, dotyczącego postrzegania Holandii a następnie dokonuje jego dekonstrukcji lub wplata w wypowiedź pochwałę zjawiska/postawy, by już za chwilę wycofać się z tego stanowiska i zapisać uwagę przekreślającą wcześniejsze sądy. Przykład takiego postępowania odnajdujemy np. w szkicu *Delta*:

W licznych pamfletach renesansowych i barokowych Holendrzy występują nieodmiennie jako ciułacze, dusigrosze, opętani żądzą posiadania. Ale prawdziwe bogactwo jest rzadkie. Obejmuje niemal wyłącznie warstwę regentów, to znaczy tych, którzy tradycyjnie zajmują najwyższe urzędy państwa i prowincji. Kościół kalwiński nie propaguje powszechnego ubóstwa, występuje tylko przeciw ostentacji w strojach, uciechach stołu i świetności pojazdów. Na szczęście istniało także szereg sposobów, aby ulżyć sumieniu nękanemu przez nadmiar dóbr

doczesnych, jak na przykład zakładanie przytułków dla biednych dzieci i starców, z czego powstał "system socjalny", niemający równego na świecie. Pieniądze mogły być powodem dumy. Zacny kupiec Isaak le Maire przemilcza w cmentarnym epitafium swoje cnoty i dobre uczynki, wymienia natomiast - co może wydawać się mało podniosłe, jak na głos zza grobu - fortunę, którą zostawił: 150 000 guldenów.^[11]

Holendrzy wyraźnie zabiegali o to, by utrzymać pozytywny stereotyp postrzegania ich przez świat. Już w 1706 roku Romeyn de Hooghe w *Spiegel van Sttaat der Vereenigde Nederlanden* zawarł charakterystykę przeciętnego Holendra odnotowując następujące cechy odróżniające go od mieszkańców innych krajów europejskich: głęboki szacunek do handlu, racjonalizm myślenia, pragmatyzm, pracowitość, pilność, skrzętność, rzetelność mężczyzn prowadzących interesy oraz kobiet zajmujących się domem i rodziną, powściągliwość, umiłowanie spokoju, brak agresywności, niechęć do ostentacji w codziennym życiu, umiłowanie ciszy, łagodność zachowania^[12]. Herbert ujawnia przekonanie, że mit Holandii złotego wieku jest wytworem projekcji rodzimych historiografów, upatrujących w XVII stuleciu czasów największej świetności państwa^[13], w którym narastały tendencje nacjonalistyczno-patriotyczne^[14], wspomagane przez poszukiwanie nowej ikonosfery, którą będzie można uznać za narodową. Jego eseje, mówiące o prześladowaniu jednostek wybitnych, jak entomolog Jan Swammerdam, odróżniających się od otoczenia, jak Gerrit i postępujących w sposób niezrozumiały dla innych ludzi - jak Spinoza - wskazują na potrzebę spojrzenia na holenderskie kwestie społeczne w sposób podejrzliwy, pozwalający na śledzenie różnego rodzaju manipulacji, które sprzyjały propagowaniu mitu Holandii - kraju arkadyjskiego. Elementem tej propagandowej strategii była - jak odnotował Zumthor - religia, którą określił jako "kalwinizm wojujący, wrogi humanizmowi, ale pozostający pod jego wpływem"^[15], kształtujący odrębną kulturę intelektualną. Jego zdaniem celem holenderskiego kalwinizmu było zawładnięcie człowiekiem i włączenie religii w obszar narodowego etosu^[16]. To m.in. ten wspólny fundament świadomościowy zrównywał malarzy i mieszczan. Łączył ich również podobny sposób organizacji zawodowej aktywności. Obrazy tworzone były nie tylko na zamówienie, ale także pod zapotrzebowanie rynku zbytu, były one jednym z eksportowych towarów. Jak odnotowali Jan Balicki i Maria Bogucka, w owych czasach malarze uchodzili raczej za rzemieślników niż artystów^[17], dlatego też "malarz musiał należeć do odpowiedniego cechu i pracował jak inni rzemieślnicy - z czeladnikami i terminatorami. [...] Większość malarzy pochodziła z drobnomieszczaństwa"^[18]. Obrazy tworzone w

warsztatach sławnych malarzy stawały się własnością mistrza, który sygnował swoim podpisem prace uczniów, nawet wtedy, gdy jego pędzel nie dotknął płótna.

Autor *Martwej natury z wędzidłem*, odkłamując mechanizmy społecznego życia Holandii, przybliżyła się do środowiska mieszczańskiego, prowadząc złożoną grę z czytelnikiem esejów, dzieląc z nim różnego rodzaju poznawcze doświadczenia, uświadamiające, że złudzenia *optyczne*, prowadzą do mylnego przeświadczenia, iż bliskość obiektu zapewnia pełne jego poznanie. Złudzenie to, na początku podróży, usypia czujność wędrowca, który jednak szybko wyzbywa się leniwej drętwoty stwierdzając:

Ogarnia nas przemożne uczucie zmysłów, błogosławiona monotonia, senność oczu, otępienie słuchu, cofnięcie się dotyku, bowiem wokół nie dzieje się nic, co by wprawiło nas w niepokój egzaltacji. Dopiero później, znacznie później, odkrywa się fascynujące bogactwo wielkiej płaszczyzny. [...] Jest rzeczą rozsądną rozpoczynać zwiedzanie kraju nie od stolic czy miejsc oznaczonych w przewodnikach "trzema gwiazdkami", ale właśnie od zapadłej prowincji, poniehanej, osieroconej przez historię. (*Delta*, s. 9)

Gromadzenie i porządkowanie wiedzy o kraju wymaga bezpośredniego kontaktu z ludźmi, przyrodą, sztuką, historią, z tym, co znajduje się w ramie obrazu i z tym, co spotkać można poza granicami malowidła. Proza Herberta, podobnie jak jego rysunki, jest dowodem intensywności widzenia^[19], specyficznego sposobu traktowania malarstwa, któremu zostaje nadany status "utekstowanej przeszłości"^[20]. Eseista przypisuje obrazowi właściwości mediumiczne, dzięki nim przywołuje zdarzenia sprzed wieków i rekonstruuje miniony świat. Rozwiązanie to przynosi portret pisarza żywiącego przeświadczenie, że "uprawianie historii sztuki sprowadzonej do rejestrowania form, stylów, technik i konwencji jest zajęciem dostojnie jałowym i solennie nudnym. Płodnym natomiast wydaje się trud zmierzający do tego, aby nawiązać dialog za sprawą dzieła z jego niepowtarzalnym światem"^[21]. Postępowanie to zakłada konieczność uwzględnienia "soczystych" kontekstów nadających wiarygodności i dynamiki obserwowanym obiektom lub zjawiskom. Przedstawiając swą ideę stwierdził:

Chciałem, żeby to wszystko znalazło się w jakiejś całości, żeby te obrazy nie wisały samotnie na ścianie muzeum, tylko żeby były w jakimś życiu, na targu warzywnym^[22].

Zainteresowanie nieoficjalnością, pobocznością i potocznością, studiowanie detali i nieuleganie pierwszemu wrażeniu, podstawy doświadczania świata w podróży, dowodzą

potrzeby poznawania wersji nieoficjalnych, są też sposobem rozpoznawania mieszczańskiego oblicza Holandii. Pisarz odwołuje się nadto do tradycji zainteresowania Polski nie tylko kulturą i polityką holenderską, ale i do tradycji handlu z tym krajem, przypominając o czasach, gdy kontakty z Polską były jedną z podstaw dobrobytu holenderskiego jeszcze przed rozwojem handlu kolonialnego^[23]. Wyzyskuje ponadto typową dla polskiej kultury skłonność do podejrzliwego i niechętnego stosunku do środowiska mieszczańskiego. Dzięki silnemu opiniotwórczemu oddziaływaniu polskiej szlachty utrwalił się, jak odnotowali Maria Bogucka i Henryk Samsonowicz, schemat spychania wszelkich niepowodzeń na kręgi mieszczańskie, często też kupieckie zasady były wrogo traktowane przez szlachtę, a rosące od połowy XVII wieku zagrożenie Polski sprzyjało obwinianiu nieszlachty za osłabienie organizmu państwowego^[24].

Mieszczaństwo osadzone zostaje w różnych kontekstach, jednym z nich jest potoczność, będąca pojęciem znaczeniowo nieostrym i wieloznacznym^[25], nawiązującym do specyfiki kalwińskiego gustu malarskiego, który zakazywał upiększania obiektu i zalecał utrwalanie człowieka w scenach życia codziennego^[26], rozumianego jako zwyczajny obraz świata, reprezentujący przeciętność i powszedniość, ujawniający takie nastawienie człowieka do otoczenia, w którym dominuje rozwiązywanie kwestii podstawowych, związanych z życiem codziennym. Potoczność jest więc sumą zjawisk uznawanych za zrozumiałe i zgodne z systemem istotności akceptowanym przez zunifikowany i anonimowy punkt widzenia jakiejś grupy^[27]. Dociekania eseisty można usytuować w nurcie obserwacji dokonywanych przez tzw. trzecią orientację socjologiczną^[28], bowiem dąży on do wykazania, że jednostka i społeczeństwo nie są osobnymi bytami, obiektami lub substancjami, lecz dwoma aspektami jednolitej rzeczywistości społecznej, "[...] a jednostkowa biografia i społeczna historia to nie dwa osobne procesy, lecz splecione nierozdzielnie dwie strony, dwa aspekty jednolitej społecznej dynamiki"^[29].

Eseista zmierza do różnopłaszczyznowego spotkania z "tubylcami", których już nie ma, którzy jednak pozostawili po sobie różne znaki obecności. W tej postawie widoczna jest potrzeba dotarcia do autentyku; turysta nie jest więc "układem zamkniętym", doświadcza konieczności wyjścia poza bedekerowe iluzje, podejmuje rekonstrukcję "utraconej sztuki podróżowania"^[30], chce występować w roli wielkiego odkrywcy, odświeża oświeceniowy kod *Grand Tour*; dzięki tym zabiegom nawiązuje szczególny kontakt z otoczeniem i przywołuje przeszłość poznawanych miejsc. Odwołuje się nadto do zainteresowania Polaków sztuką holenderską^[31], które wyrasta z tradycji wspomnianych już XVII-wiecznych kontaktów

Polski z Niderlandami, podbudowanymi m.in. podobieństwem między Amsterdamem i Gdańskiem oraz modą na sprowadzanie do polskich dworów niderlandzkich portrecistów^[32].

Przyjęta strategia owocuje wielowymiarowym obrazem faktów, zdarzeń, zjawisk ale paradoksalnie nie zaspakaja głodu wiedzy, lecz go pogłębia. Pisarz tropiący ukryte sensy, coraz bardziej przybliżający się do interesujących go problemów, odkrywa złożoność zjawisk, których nie jest w stanie w pełni wyjaśnić. Tajemnice objawiają mu się już na samym początku holenderskiej przygody, związane z nimi liczne hipotezy, sformułowane przez eseistę-detektywa, kreślą migotliwy i niejednoznaczny obraz państwa, którego trwanie powiązane jest z wieloma paradoksami. Już w pierwszym szkicu zatytułowanym *Delta* stwierdza, że pomimo wrażenia spokoju i sielskości Holandia była, zapewne jest też i dzisiaj, krajem ponurych dramatów. Przypuszcza, że wiele z nich wynikało z tego, że Holendrzy mieszkają na wulkanie, którego lawą jest woda, sprawiająca, że "[...] w swoich dziejach Holandia straciła wskutek powodzi więcej ludzi niż w czasie wszystkich wojen"^[33]. Woda, okiełznana systemem kanałów, przypomina, że Holandia "wydarta" została żywiołowi. Ceną zwycięstwa jest świadomość nietrwałości bytu, przekonanie, że naruszenie istnienia państwa jest możliwe w każdej chwili, co sprzyja pojawieniu się egzystencjalnego napięcia i powoduje, że pozornie spokojne codzienne życie podszyte jest grozą śmierci. W sielski widok państwa, którego stałym elementem krajobrazowym są wiatraki, wpisane zostają vanitatywne sygnały.

Wyzyskując kontrast budujący sytuację dramatycznego napięcia, posiłkując się optyką ekspresjonistyczną, Herbert dąży do ukazania dwu wymiarów, dwu oblicz Holandii i jej mieszkańców; dlatego przypomina, że w tej krainie ładu i szczęścia były również wydarzenia społeczne o wymiarze epidemicznym, odsłaniające pokłady ludzkich żądz, skrywanych pod surowością kalwińskich zasad, o czym mowa jest w szkicu *Tulipanów gorzki zapach*. Lukier spokoju roztapia żar tragedii, proces odsłodzenia uświadamia istnienie gorzkich tematów, nakłania do podejrzliwego przyjrzenia się minionym wydarzeniom, sprawom i zjawiskom. Eseje nieustannie sugerują, że Holandia jest krajem tajemniczym, w którym toczy się jakieś podskórne, niejawne życie, powodujące pojawienie się skazy na portrecie pozornie idyllicznej krainy. Niepojęce przeczucia dwoistego oblicza zdarzeń/spraw są żywotne, trwają przez wieki, dają o sobie znać także na przełomie XX i XXI wieku, łącząc się z holenderskim multikulturalizmem^[34]. Ian Buruna uświadamia swym eseistyczno-reportersko-filozoficznym wywodem, że holenderski stan homeostazy, stawianej za przykład innym krajom, jest

pozorny, bowiem wiele rozwiązań stosowanych w tym państwie - jak np. dostęp do narkotyków, eutanazja, aborcja - w krajach sąsiednich budzi sprzeciw.

Herbertowe spojrzenie na mieszczaństwo dalekie jest od uproszczeń i stereotypów, dlatego - chociaż pisarz inspirował się poglądami Johana Huizingi - nie ukazuje tego kręgu społecznego w sposób jednoznacznie pozytywny lub całkowicie negatywny. Nie ulega sugestywnej wypowiedzi autora *Kultury XVII-wiecznej Holandii*, zawierającej gloryfikację cech tego stanu:

Nowy patrycjat pozostawał jednak w stałym kontakcie z prostymi ludźmi i rzemieślnikami - prowadził przeciw swe interesy w porcie, na nabrzeżu, w kantorach i na giełdzie. Jego przedstawiciele wciąż na tyle czuli się mieszczanami, aby szanować dawne cnoty: oszczędność i prostotę. (...) Zamawiali on bądź zbierali obrazy, wspierali Kościół i naukę, stawali się mecenasami poezji. W rezultacie mieszczańskie warstwy wyższe przekształciły się w prawdziwą arystokrację miejską - silną, zdrową i wszechobecną grupę ludzi zainteresowanych kulturą i sztuką.^[35]

Herbert nie podziela tego zdania, owo "zainteresowanie sztuką" poddaje szczególnie wnikliwemu oglądowi. Nie przyjmuje też sądów Huizingi dotyczących panującej w Holandii czystości, który w tej skłonności nie dopatruje się niczego niepokojącego:

Być może miłość do czystości i szorowania jest jednak głębiej zakorzeniona w naszym charakterze narodowym. Holendrzy zawsze kochali rzeczy powszednie, zaś wychwalanie ich jako dary Boże i cieszenie się ich pięknem, a zatem jak największa o nie troska, były składnikami naszych przekonań religijnych. Zabiegi zmierzające ku temu, by wyglądały one zawsze jak nowe, czyszczenie ich, szorowanie i odkurzanie stało się naszą namiętnością.^[36]

Natomiast odbiorcy *Martwej natury z wędzidłem*, anektując postawę eseisty, dręczeni są przez pytanie - dlaczego Holandia jawi się przyjeźdźcom jako kraj niezwyklej czystości i porządku? Herbert zwraca uwagę na to zjawisko pisząc:

Po holendersku *schoon* znaczy piękny i czysty zarazem, jakby schludność podniesiona została do rangi cnoty. Codziennie od wczesnego ranka unosi się nad całą krainą psalm prania, bielienia, zamiatania, trzepania, polerowania. (*Delta*, s. 12)

Dręczącą kwestią pozostaje pytanie - czy to sprzątanie jest potrzebą faktyczną, wynikającą ze zwykłego, codziennego nieporządku, czy imperatywem mentalnym, ujawniającym niepokój duszy i sumienia? Złożoną odpowiedź pisarz dawkuje niemal w

każdym ze szkiców i apokryfów, nie zamykając rozważań w jednoznaczny sposób. Jak uświadomienia apokryf zatytułowany *Epilog*, czystość to także dbanie o pozory, zacieranie śladów niecznych czynów, chęć dorównania najwyższym normom moralnym, łamanym przez słabość charakteru, której nie tolerowały oficjalne wzorce życia XVII-wiecznego holenderskiego społeczeństwa:

[...] dobrze prowadzone domostwo wymagało wymiatania brudów, zarówno w sensie fizycznym jak i moralnym [...] czystość zaczęto w pewnym momencie postrzegać jako element holenderskiej tożsamości narodowej - jej utrzymywanie wymagało nieustannego wysiłku, który z kolei przyczyniał się do eliminowania z życia grzesznej beczynności^[371].

Podobne do Herbertowych pytań nasunęły się też Adamowi Zagajewskiemu, który w wierszu *Malarze Holandii* odnotował następujące refleksje:

[...]
 Czy idzie o miłość czy o bogactwo?
 Obrusy pachną krochmalem i moralnością.
 Powierzchnia nie łączy się z głębią
 [...]
 Lubili mieszkać. Mieszkali wszędzie
 w drewnianym oparciu krzesła
 i w struzce mleka wąskiej jak Cieśnina Beringa.
 Drzwi były szeroko otwarte, wiatr przyjazny,
 miotły odpoczywały po sumiennej pracy
 Domy odsłonięte. Malarstwo kraju,
 w którym nie było tajnej policji.
 Tylko na twarzy młodziutkiego Rembrandta
 pojawił się przedwczesny cień. Czemu?^[381]

Z Herbertowych szkiców i apokryfów wynika, że holenderskie pojmowanie czystości jest przejawem podkreślania swojskości, budowania tożsamości w opozycji do obcego, kojarzonego z brudem. Niechęć do odmienności przejawiała się m.in. w stosunku kalwinizmu do katolicyzmu. W XVII-wiecznej Holandii katolicy doświadczali różnych rygorów dotyczących zasad świętowania i pracy zarobkowej^[391]. Paradoksalnie, to m.in. wpływem zewnętrznym państwo zawdzięczało eksplozję kulturalno-naukową. Napływ do Republiki ludności nieholenderskiej powodował bowiem zwiększenie liczebności ludzi wykształconych, którzy stawali się nosicielami nowych idei^[401].

Smutna twarz Rembrandta, przywoływana przez Zagajewskiego, ma charakter symboliczny, sugerujący mentalną odmiennność. Spośród różnych możliwości odczytań tego znaku zwrócona zostaje uwaga tylko na te, które korespondują z wizją życia i tworzenia artystów XVII-wiecznego państwa, w którym mieszczaństwo nie uważało artystę za kogoś

szczególnego. Talent malarzy był wykorzystywany przez pośredników skupujących obrazy, przez różnego rodzaju straganiarzy i sklepikarzy. W okresie tym wielu malarzy umierało w nędzy, kłopoty finansowe nierzadko były powodem samobójstw lub przedwczesnej śmierci artysty^[41]. Herbert, podobnie jak Rembrandt, którego obrazy często szkicował, studiuje bardzo dokładnie poznawany obiekt, postępuje niczym malarz poznający swoją twarz i studiujący oblicze napotkanych ludzi. Pisarz odtwarza postawę znamioną dla malarza, który ze względu na drapieżność swych wizji, atmosferą nieporównywalną z sielskością widoków tworzonych przez tzw. "małych mistrzów", traktowany jest przez historyków sztuki jak sumienie Holandii XVII wieku^[42]. Eseista, podobnie jak wcześniej malarz, przekonany jest, że istotne jest uważne i wnikliwe patrzenie, bowiem "[...] dobrym rysownikiem jest ten, który widzi lepiej niż inni"^[43].

Wnikliwość patrzenia pozwala stwierdzić, że zabieganie o czystość jest rodzajem zaklinalnia rzeczywistości i dowodem przeświadczenia, że ład społeczny można utrzymać poprzez porządek - gwarantujący, że wszystko znajduje się na swoim miejscu. Tak więc ta cecha Holendrów dowodzi ich trzymania się tradycji, niepodatności na zmiany, w tym na zmiany poglądów, wskazuje na pielęgnowanie kulturowej odmienności i skłonność do izolacji. W wieku XXI ten zestaw cech będzie skłaniał do postawienia pytania o relacje między autochtonami i alochtonami, będzie wywoływać refleksje dotyczące granic tolerancji w wielokulturowym państwie. Wizja czystej Szlarafii wiedzy Herberta do odkrycia istnienia negatywu "wypucowanego" świata. Zwrócenie uwagi na czystość i szczęśliwość krainy powiązane jest z powierzchownym jej poznawaniem, natomiast odkrycie ciemnej strony, łączy się z postawą archeologa wchodzącego w głąb zagadnień, splata się z myśleniem kontemplującego rzeczywistość podróżnika zatrzymującego się przy zjawiskach obrosłych stereotypowymi interpretacjami. Odczytywanie sensu czystości, łączącej się z holenderskim życiem powszednim, uświadamia, że Herbert eksponuje indywidualny sposób spojrzenia na podszyty wodą kraj, nie wspominając np. o tym, że żywioł wody sprzyja wrażeniu zagadkowej czystości, ograniczając unoszenie się pyłów i, że dbanie o czystość powiązane było także z koniecznością utrzymywania higieny przy produkcji serów i sprzedaży ryb. Charakteryzując postawę autora *Martwej natury z wędzidłem* Piotr Oczko stwierdził, że przedstawia on wizję indywidualną, niemal poetycką, odkrywając metafizyczne paradoksy kraju^[44], celowo pomijając informacje o typowych dla Holandii sposobach organizacji higieny publicznej^[45], każąc w skłonności do czystości postrzegać potrzebę zatajenia czegoś wstydlwego. Jak wykazują badacze kultury holenderskiej, dbanie o czystość stało się

elementem życia mieszczańskiego, dlatego "[...] każda mieszczka sama zmywa lub każe zmywać chodniki i jezdnię przed domem. Często je wysypuje drobnym piaskiem"^[46]. Powszechna zauważalność tej skłonności uświadamia, że Herbert poświęcił uwagę zjawisku interesującemu różne środowiska i odnotowanemu przez podróżników.

Pytanie zamykające wiersz Zagajewskiego, uświadamiające skrywanie w tym państwie jakiś tajemnic, towarzyszy Herbertowi - znawcy kultury holenderskiej złotego wieku, dążącemu do rozpoznania miejsca sztuki w państwie, w którym nie było porównywalnych z występującymi w pozostałej części Europy majątków ziemskich, którego zasobność wynikała w znacznej mierze z operatywności mieszczaństwa, przyczyniającego się na swój sposób do rozwoju malarstwa. Państwa osobliwego również dlatego, że nie rozwijało się w nim, tak bujnie jak w innych krajach, malarstwo zdobiące kościoły. Jednocześnie zauważalna była tu wszechobecność dzieł sztuki, które wypełniały, o czym wspomina w szkicu *Cena sztuki*, mieszczańskie domy, sklepy, lokale, rzemieślnicze warsztaty. Obrazy sprzedawane były na targach, leżały na straganach wśród wielu innych rzeczy i produktów spożywczych, były powszechnie dostępne, podczas, gdy w innych krajach uchodziły za przedmioty zbytku, dostępne tylko warstwom najbogatszym. Antoni Zięba, zwracając uwagę na widoczną w Holandii "produkcję obrazów", szacował ilość płócien powstałych na przestrzeni lat 1580-1720 na około pięć milionów, z czego - jak podał - dzieł o tematyce religijnej było około pięćdziesiąt tysięcy^[47]. Huizinga w swoich uwagach na temat XVII-wiecznej Holandii odnotował, że kupujący i zamawiający obrazy nie zawsze byli ludźmi najbogatszymi i nie zawsze należeli do wysoko urodzonych, a jednak pragnęli mieć w swym domu lub w miejscu pracy jakieś dzieło sztuki. Jego zdaniem prawa popytu i podaży sprawiały, że "dobre obrazy można było nabyć na rotterdamkich jarmarkach, a zdobiły one nawet ściany chłopskich siedzib"^[48]. Badacze holenderskiej historii odnotowali, że wszyscy XVII-wieczni podróżnicy zwracali uwagę na niespotykaną gdzie indziej, ogromną ilość obrazów, które można było zobaczyć nawet w najuboższych mieszkaniach, w warsztatach pracy i w przytułkach dla ubogich:

Mieszkańcy miast i wsi lokowali część majątku w obrazach. Nie było pomieszczenia władzy miejskiej czy prowincjonalnej, zarządu gildii czy kwatery milicji miejskiej, którego nie zdobiłyby portrety grupowe czy indywidualne byłych i aktualnych członków. Nie było rodziny regenckiej, która by nie posiadała galerii obrazów.^[49]

Wiele zjawisk sprawiało, że Holandia XVII wieku postrzegana była jako państwo niepodobne do innych - eseista zauważył:

Młoda republika mieszczańska intrygowała zwiedzających odmiennością stylu życia i osobliwym strojem, a także mrówczą pracowitością, wynalazczością i zdrowym, konkretnym, przyziemnym stosunkiem do życia jej mieszkańców. (*Cena sztuki*, s. 22)

Odmienność Holandii jest interesująca, pociągająca i jednocześnie tajemnicza. Pytania dotyczące specyfiki kultury tego kraju, zaskakujących zjawisk z obszaru życia społecznego zapisywane są przez Herberta dążącego do sportretowania duszy społeczeństwa, którego etyka wyrastała z zasad kalwinizmu z łatwością zostawianych przed drzwiami - jak to określił w szkicu *Tulipanów gorzki zapach* - "(...) mniej lub bardziej znanych, sekretnych i prawie jawnych, "jaskiń" tulipanowego hazardu"^[50]. Eseista odkrywa ciemne strony XVII wieku, nie przyjmuje bez zastrzeżeń określenia "złoty wiek" uświadamiając, że to czas pracy i szaleństwa, nagród i szubienic, rozkwitu sztuki i produkcji dzieł sztuki, etosu mieszczańskiego i wielkiej samotności prawdziwych artystów. Autor *Martwej natury z wędzidłem* nie był w swych poglądach odosobniony, np. Huizinga również nie przystawał na określenie "złoty wiek", twierdząc, iż termin ten można z powodzeniem zastąpić następującymi: wiek drewna i stali, smoły i paku, farby i atramentu, odwagi i pobożności, ducha i wyobraźni^[51]. Herbert podkreślał, że ulegając magii niezwykłego kraju nie można wszystkiego, co w nim funkcjonowało bezkrytycznie gloryfikować, w jednym z wywiadów zauważył:

(...) trzeba mieć miłość selektywną. Holendrzy byli taką republiką, która wystrzeliła nagle w końcu XVI i XVII wieku wspaniałymi malarzami. Rządy były tam - jak na owe czasy rozumne, taka pseudomonarchia z władzą oczywiście regentów, patrycjatu. Rzemieślnikom, robotnikom nie żyło się tak wesoło, jak można by sądzić^[52].

Herbertowe pytania wydają się pozornie proste, rzeczywiście są jednak bardzo przebiegłe i pouczające^[53], zmierzające do dookreślenia interesujących go zjawisk. Wydaje się, że dotyczą one głównie sztuki, ale poszukiwanie na nie odpowiedzi wiedzie w rejony penetracji prowadzonych przez antropologów kulturowych, antropologów codzienności, psychologów społecznych, socjologów, etyków, filozofów, historyków..., w ten sposób sztuka zostaje osadzona w konkretnym środowisku, a eseista od portretu artysty zmierza do socjologicznych uogólnień^[54].

Mnogość ról przyjmowanych przez eseistę-podróżnika^[55] pozwala na ogląd problemów z różnych perspektyw, co sprzyja nieustabilizowaniu opinii i nie pozwala zamknąć procesu poszukiwania odpowiedzi na dręczące pytania. Skrupulatne docieranie do różnych źródeł informacji, gruntowne przemyślenia nie przynoszą jednoznacznych rozstrzygnięć, często owocują kolejnymi pytaniami i odkryciami nowych pokładów tajemnic. W ten sposób pisarz eksponuje wartość pytań i świadomości bezsilności, niemożności udzielenia odpowiedzi. Tę znamiennej strategię poszukiwania prawdy przez człowieka wiedzącego, że nie posiada pełnej wiedzy, co najwyżej będzie mógł sformułować różne hipotezy, odkrywamy np. w szkicu interpretującym obrazy Gerarda Terborcha:

Czy młody dwudziestoparoletni wojak mógł być ojcem "piękności odwróconej plecami"? Dlaczego starto (ślady tego retuszu są widoczne na płótnie) złotą monetę, jaką trzymał wabiąco w prawej ręce? Czy kobieta w czerni, sącząca wino, jest matką, czy też - o czym świadczą obrazy o podobnej tematyce - po prostu kuplerką, pośredniczką grzesznego związku? (*Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*, s. 71)

Esej nie przynosi odpowiedzi na żadne z pytań, nie przekreśla to jednak wartości trudu związanego z poszukiwaniem wyjaśnień, istotne jest znalezienie się w stanie niewygodnej, uwierającej niepewności. Kolejne pytania ujawniają przekonanie, że malarstwa holenderskiego nie można odczytywać tylko w kontekście jego walorów mimetycznych.

Pisarz snuje wielowątkową, palimpsestową opowieść o pełnym paradoksów kraju, wplatając w nią rozważania dotyczące związku zachodzącego między słowem i obrazem, przemyca dygresje wyrastające z ducha interpretacji strukturalistycznej i poststrukturalistycznej, dotyka zagadnień niewyraźności, przywołuje konteksty dotyczące rywalizacji malarstwa holenderskiego z malarstwem włoskim, odwołuje się do konkretnych gatunków obrazów, takich jak: pejzaż, różne odmiany martwych natur i portretów... Interpretacja tych interesujących zagadnień, tak znamienych dla jego eseistycznych wywodów, przedstawiona zostaje w niniejszym szkicu w znacznym uproszczeniu, gdyż jej rozwinięcie oddaliłoby od głównego wątku, jakim jest mieszczańska ikonosfera. Jednak kontekst tych autorskich dygresji musi być zaznaczany^[56], bowiem często stanowi on punkt wyjścia dla nierzadko bardzo osobistych uwag autora. Określając zawartość rekonstruowanej przez Herberta mieszczańskiej ikonosfery należy stwierdzić, że zwraca on uwagę na:

- zachowania i role kulturowe (obejmujące między innymi układ: mieszczańskość - prowincjonalność, a także miejską perspektywę postrzegania świata; strój i zajęcia - będące

wyrazem tożsamości określonego kręgu społecznego, związek codzienności z stylem sztuki; prowadzenie gry między oryginałem a kopią obrazu; oryginalność i seryjność/masowość dzieł, nowatorstwo i tradycjonalizm, oryginalność i przeciętność gustów);

- mieszczańskie role społeczne (profesje i związaną z nimi etykę i etykietę; relacje rodzinne);

- role narodowe (patriotyzm, narodowy etos, mity narodowe i stereotypy)^[57];

- przestrzeń mieszkalną (przemawiającą symboliką znamiennego rzeczowiska).

Herbert poświęca uwagę grupie społecznej, która odgrywała w XVII-wiecznej Holandii istotną rolę. Rozwój miast i umacnianie się pozycji mieszczaństwa były w znacznej mierze wynikiem uwarunkowań hydrologicznych, sprzyjających tworzeniu szybkiego transportu wspomagającego handel. Zwracając uwagę na te determinanty Huizinga odnotował: "Handel i rzemiosło stawały się stopniowo podstawowym źródłem [...] bogactwa, a i kultura zaczęła być w większym niż dotychczas stopniu domeną miejską"^[58], co nadawało miastu status ośrodka kulturotwórczego. Silna koncentracja potencjału ekonomicznego powodowała, że miasto było jednocześnie ośrodkiem zagęszczonej wytwórczości dóbr materialnych i duchowych, jak odnotowali Maria Bogucka i Henryk Samsonowicz, "tu postawały i egzystowały przez całe dziesięciolecia wielkie skupiska zarówno producentów, jak i konsumentów kultury"^[59]. W apokryfie zatytułowanym *Epilog* Herbert ilustruje szanse, które stwarza miasto młodym ludziom wywodzącym się z ubogich warstw. Wyzyskując je, wchodzą oni w obszar działań społecznych i zawodowej aktywności mieszczan. Troost, zagubiony w wielkim mieście biedak, zostaje przyjęty pod dach przez mieszczańską rodzinę. Dzięki swej pracowitości i praktycyzmowi, a także dzięki poślubieniu córki kupca (co zapewnia mu dobre zaplecze finansowe), sam wkrótce staje się solidnym i powszechnie szanowanym kupcem. Jednak już jego syn nie kontynuuje mieszczańskich ideałów, porzuca rodzinny dom i wchodzi w życie awanturnicze.

Wizja mieszczaństwa holenderskiego, stanowiąca element portretu państwa, nakreślonego przez szkice i apokryfy jest niejednoznaczna i niejednorodna. Jej złożoność wynika między innymi ze splotu zagadnień etycznych, estetycznych, epistemologicznych, z rozważaniami z zakresu filozofii widzenia, strategii opowiadania; z włączenia w narrację znamiennej dla pisarza skłonności do posiłkowania się kategorią ironii, która każe nieustannie zmieniać wnioski i wyklucza jednoznaczne zakończenie interpretacji zjawisk. Z łatwością można dostrzec typowe dla eseistycznego wywodu niekonsekwencje, ujawniające się poprzez biegunowo przeciwstawne wartościowanie tych samych cech i zdarzeń. Eseista posiłkuje się

strategią opartą na grze znaczeń, powiązaną z holenderskim malarstwem emblematycznym, którego paradoks wynikał z wpisania moralnie nagannego zdarzenia w - jak to określił w jednym z tekstów - "nienaganne, przesycone cnotą i szlachetnością dekoracje" (s. 72). Pisarza interesuje to, co ukryte, niejawne, kusi go poszukiwanie sekretnych sensów. W ten znamieny sposób interpretuje na przykład autoportret Terborcha, znanego malarza scen mieszczańskich. Przenosi, wytropiony przez siebie, ironiczny wymiar tych obrazów do interpretacji wizerunku autora płótna...:

(...) autoportret mistrza - wielka, trochę nieproporcjonalna do reszty ciała głowa, twarz raczej pospolita. Gruby nos, żarłoczne wargi i bystre oczy patrzące na nas z nieukrywaną ironią, jakby zdawał się mówić - tak, znałem dobrze świat ubóstwa i brzydoty, ale malowałem skórę, połyskliwą powierzchnię, pozór rzeczy - jedwabne damy, panów w nienagannej czerni. Podziwiałem, jak zaciekle walczyli o trochę dłuższe życie, niż było im pisane. Bronili się modą, akcesoriami krawieckimi, fantazyjnym żabotem, wymyślnymi mankietami, fałdą, zakładką, każdym szczegółem, który pozwoli im trwać trochę dłużej, zanim ich i nas pochłonie czarne tło. (*Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa*, s. 73)

Malarzowi przypisane zostają cechy każące go postrzegać jako człowieka, który sporo wiedział o potrzebie przewycięzania grozy śmierci. Zdaniem Herberta płótna Terborcha ukazywały piękny pozór skrywający egzystencjalne niepokoje, a portrety zacnych, pięknie przyodzianych mieszczan stały się wizerunkami ich świadomych i nieświadomych lęków, szkicami ich racjonalistycznej, praktycznej i uporządkowanej duszy. Eseista wyposażył malarza w zdolność rozpoznawania ludzkich słabostek, tropienia zachowań, które miały odsunąć egzystencjalne smutki. W cytowanym fragmencie uwagę zwraca przywołanie przez Herberta detali strojów uwzględnianych w malarstwie portretowym. Pisarz interpretuje cechy strojów w sposób indywidualny - dekoracyjne detale postrzega jako chęć zatrzymania przy sobie życia. Przywołuje elementy typowe dla odzieżowego kodu zamożnej warstwy społeczeństwa, dbającej o ascetyczny charakter ubrań, ale jednocześnie pragnącej, by strój miał charakter wytworny. O połączeniu skromności z wyszukaną elegancją w XVII-wiecznym stroju holenderskim następująco pisał Francois Boucher: "[...] mieszczaństwo, w większości protestanckie, [...] preferowało czerń, co wydaje się intrygujące w kraju słynącym z produkcji farbowanego sukna"^[60], dopełnieniem ascetycznego stroju były wyszukane dodatki pasmanteryjne - koronkowe kołnierze, wykończone koronką mankiety i brzegi czepków. Detale te potwierdzały zakorzenienie człowieka w sferze materialnej egzystencji.

Chociaż Herbert nieustannie analizuje różne niuansy życia holenderskiego mieszczaństwa okresu złotego wieku, dążąc do poznania najskrytszych jego tajemnic, to już na początku wędrówki przez kraj, którym jest zainteresowany i oczarowany, ma świadomość niepełnej osiągalności wytyczonego celu. Ujmuje to następująco, wskazując na potrzebę uwzględnienia bogatych kontekstów:

W czasie codziennego deptania ulicznych bruków, muzealnych parkietów, nie opuszcza mnie dręcząca myśl, że wędrówki okażą się jałowe, jeśli nie uda mi się dotrzeć do interioru - wnętrza Holandii nietkniętego ludzką ręką, tożsamego z tym, na jaki patrzył mój bohater zbiorowy: mieszczanin holenderski XVII wieku - tak abyśmy zaistnieli w tej samej ramie, na tle wiekuiestego obrazu. (*Delta*, s. 11-12)

Pragnienie zaistnienia "w jednej ramie", nie jest jednak łatwe, gdyż rekonstrukcja atmosfery XVII wieku i kupiecko-kalwińskiej mentalności tego czasu jest wielkim wyzwaniem dla reprezentanta XX wieku, czującego się spadkobiercą kultury śródziemnomorskiej. Określenie cech "zbiorowego bohatera" następuje poprzez rozpoznanie klimatu panującego w państwie ekonomicznej stabilności, uświadomienie miejsca sztuki w mieszczańskim życiu oraz poprzez wyjaśnienie statusu przedmiotów. Swym postępowaniem eseista zdecydowanie przekracza "ramy" i sztywne ograniczenia, bowiem z obszaru sztuki wchodzi na teren krwistego życia. Uznaje, że o sztuce i życiu nie można mówić w izolacji, gdyż wynikają one z siebie, dopełniają się. Przyjęte postępowanie określał jako dążenie do ukazania malarstwa w obszarze "warzywnego targu", który staje się dla obrazów dopełniającym *passé-partout*.

Zbiór esejów, wyrastający z zainteresowania widzialnym światem, tym, co zwykle, codzienne, doczesne i sztuką interesującą się codziennością, ujawnia typową dla Herberta skłonność do wypowiedzania się o kwestiach pozornie odległych, w rzeczywistości aktualnych, powiązanych ze współczesnym światem. Niezwykłość wywodu wynika z zastosowania w współczesnym tekście literackim specyficznej gry, w którą uwikłany był odbiorca XVII w. sztuki holenderskiej, z konfrontacji mylnego założenia jej "wierności" widzialnemu światu z nieustannym kwestionowaniem tych jej walorów. Sensualistyczne podejście do świata^[61], ujawniające się w traktatowo-interpretacyjnych wypowiedziach na temat malarstwa, bytu społecznego i kultury^[62], odsłania strategię obserwatora, interesującego się zwykłością nieznamioną dla snobistycznego centrum^[63]. Herbert eksponuje zainteresowanie codziennością, postrzeganą w kontekście tradycji kulturowej związanej z szczególną etyką kupieckiego świata, będącą znakiem powiązaniem z syntezą doświadczeń

społecznych, przekonań, zasad, sposobów myślenia, które stanowią międzypokoleniowy łącznik spleciony z mitami i stereotypami znamionnymi dla określonego obszaru^[64].

Autor *Martwej natury z wędzidłem* pisząc o mieszczaństwie wyzyskał typowy dla holenderskiej sztuki mechanizm estetyzacji rzeczywistości, polegający na czerpaniu z niej cytatów, które następnie wprowadzone zostają, niczym codzienne przedmioty, w kompozycję martwych natur. Włączone w obszar sztuki, zmieniającej swój status, nabierają szczególnego znaczenia, z sfery profanum przechodzą do wymiaru sacrum. Cały zamysł nie jest jednak prosty, należy jeszcze zwrócić uwagę na stosowane przez Herberta rozwiązania artystyczne, wynikające z wyzyskania i dostosowania do własnych potrzeb różnych kategorii złudzeń znanych sztuce holenderskiej, które najogólniej określane są jako "gra w uobecnianie"^[65] - obejmująca różne porządki: podmiotowo-epistemologiczny (powiązany z odbiorcą i z jego zdolnością rozpoznawania zjawisk), przedmiotowo-ontologiczny (polegający na prezentowaniu odbiorcy czegoś innego niż to, co zostaje ukazane lub czegoś innego niż to, o czym jest mowa). Ponadto pisarz wyraźnie zarysowuje granicę między ontyczną odmiennością rzeczy a wymiarem doświadczeń ludzkich, to zagadnienie często pojawiało się w tekstach autora *Drewnianej kostki*, odsłaniającego życie przedmiotów konkretnych - rzeczy, które są bytem w sobie, stają się więc tajemnicze i niedostępne dla człowieka - bytu dla siebie^[66]. Herbert zaznacza bardzo wyraźnie, że rozpoznanie świata rzeczy, a tak określony zostaje jeden z celów jego podróży do Holandii, jest z góry skazane na niepełne powodzenie. Zachwyty widzialnym światem równoważony jest poprzez wypowiedzi dotyczące jego niedoskonałości, w których wyraźnie pobrzmiewają echa platońskiego idealizmu. Gloryfikacja sztuk mimetycznych w szkicu *Tulipanów gorzki zapach* przełamana zostaje uwagą: "Dzieło artysty było zaledwie substytutem, cieniem rzeczy istniejących." (s. 40) Tekst sugeruje, że portrety rzeczy/kwiatów są w rzeczywistości obrazami mieszczańskiej żądy posiadania, która niemal w każdym tekście okazuje się najpowszechniejszą cechą holenderskiego mieszczaństwa, zwykle postrzeganego w Europie jako istotne zaplecze finansowe dla artystów złotego wieku. Stereotyp dotyczący tego mecenatu pisarz dekonstruuje wielokrotnie, sugerując m.in., że rozwój malarstwa portretującego przedmioty i ludzi wynikał z niskich pobudek:

(...) pewna dama zwróciła się z prośbą do artysty, aby namalował jej bukiet rzadkich kwiatów, bowiem nie stać ją na to, aby je kupić. Tak właśnie miała powstać nieznana dotąd gałąź malarstwa. Zauważmy, że dla owej damy - inspiratorki nowego gatunku w sztuce, motywy estetyczne grały rolę najzupełniej

drugorzędną.. To, czego naprawdę pożądała, było przedmiotem realnym - koroną płatków na zielonej łodydze. (...) Podobnie kochankowie skazani na rozłąkę muszą zadowolić się podobizną umiłowanej twarzy. Na początku obraz wyraża tęsknotę za rzeczywistością daleką, nieosiągalną, utraconą. (*Tulipanów gorzki zapach*, s. 39-40)

Tak to, dzięki szkatułkowemu układowi ironicznych dygresji pisarz co raz uświadamia, że celem podróżnika i spacerowicza jest zmierzenie się z wieloma mitami, które powiązane są nie tylko z Holandią. Cytowany fragment uświadamia, że namiętna miłość jest dwuznaczna, podobnie jak tęsknota; obraz portretujący rzecz jest w rzeczywistości portretem duszy człowieka pragnącego tę rzecz posiadać, a portret zamożnego mieszczanina jest obrazem jego zadowolenia z siebie.

Ontologia i epistemologia rzeczy/przedmiotu wydaje się w zbiorze esejów jednym z ważniejszych zagadnień. Herbert wielokrotnie występuje w roli kryptologa studiującego przedmioty powiązane z minionym czasem, wysnuwa z nich jakąś historię, lub postrzega je jako elementy martwej natury vanitatywnej, widzi je jako martwe byty spoczywające w grobowcu witryn antykwarycznych sklepów. Okna sklepowe kojarzą się z umuzealnieniem rzeczy, czemu eseista usiłuje przeciwdziałać, dążąc do ich ożywienia, otacza je więc "targiem" - barwną opowieścią o XVII-wiecznym państwie i jego społeczeństwie. Uderzająca jest zwykłość przedmiotów przywoływanych przez pisarza i hołubionych przez Holendrów, znamionuje je związek z banalną codziennością, odznaczają się one niewielką wartością materialną. Dla Herberta istotna jest metonimująca funkcja istnienia przedmiotów, odsyłająca ku ludziom niegdyś je posiadającym i używającym^[67]. Przedmioty służą do metonimicznego przedstawiania człowieka, jego losów i tożsamości.

Teksty ujawniają świadomość, że z rzeczą powiązane są materializacje i uprzedmiotowienia, które nie stanowią tylko zbioru doświadczeń ugruntowanych podczas obcowania z rzeczami, a które są powiązane z przemianami widocznymi w interpretowaniu istoty podmiotowości. Na tej drodze pisarz odsłania zjawiska kategorialne, odnoszące się do bytów niematerialnych, do dyspozycji duchowych^[68]. Podróż do Holandii dostarcza wielu doświadczeń, uruchamia wielowarstwowe pokłady zagadnień domagających się przemyślenia, dookreślenia. Wśród nich uwagę zwracają wypowiedzi odnoszące się do rzeczy nierozzerwalnie powiązanych z mieszcząską ikonosferą. Eseista łączy postawę Heideggerowskiego archeologa - uznającego autonomię rzeczy - z przeświadczeniem o istnieniu wspólnoty biograficznych doświadczeń człowieka i rzeczy. Tak więc raz rzeczy są reprezentacjami autonomicznej kultury - chroniącej swą nie-ludzką odmienność, wtedy

zostaje im nadany status innego, zamkniętego, całkowicie niedostępnego; a czasami są dla człowieka tym samym, z taką samą biografią^[69]. W obu przypadkach obdarzone zostają życiem, za każdym razem, gdy Herbert wypowiada się na ich temat, uwzględnia ich ruchliwość lub demonstracyjne tkwienie w tym samym miejscu. Jego zdaniem przemieszczanie się rzeczy (w tym obrazów), a także powszechną świadomość ich obecność w muzeach europejskich dowodzą zainteresowania sztuką holenderską. Niezwykła wiedza na temat tych płócien wskazuje na szczególne zaangażowanie intelektualne, potwierdza jego "detektywistyczne" pasje, podkreśla podróźniczą ruchliwość.

Pisarz wyraźnie poszerza sposób pojmowanie rzeczy, dlatego nie jest łatwo zdefiniować czym one dla niego są, wyraźnie jest jednak widoczne, że był on szczególnie wrażliwy na zespół zjawisk, które można określić, posiłkując się stwierdzeniami Radosława Sierockiego, *kulturą rzeczy*, w rozważaniach socjologa i etnologa znajdujemy następujący fragment uświadamiający, że bardzo trudno jest ustalić granicę rzeczy, a *Martwa natura z wędzidłem* wyraźnie sugeruje, że to doświadczenie było Herbertowi dobrze znane:

Nie potrafimy żyć bez rzeczy, obejść się bez rzeczy, nasza codzienność wypełniona jest rzeczami, przedmiotami nam bliższymi i dalszymi, prostszymi i bardziej skomplikowanymi. Nie sposób chyba stworzyć jednej uniwersalnej klasyfikacji czy typologii rzeczy, tym bardziej, że pewne wątpliwości mogą się rodzić już przy próbie bliższego sprecyzowania, czym jest rzecz. Definicja rzeczy wymaga zakreszenia pewnych granic: co nie jest rzeczą, co jest rzeczą, co już nie jest rzeczą, bowiem jeśli się dobrze zastanowić, nie są one wyraźne. (...) nie potrafimy żyć bez rzeczy nie tylko dlatego, że musimy umyć rano zęby szczoteczką do zębów, zjeść śniadanie z talerza, wypijając przy tym poranną kawę z filiżanki, siedząc na krześle przy drewnianym stole, ale dlatego, że powierzamy rzeczom naszą tożsamość, utrwalamy w rzeczach i poprzez rzeczy nasze społeczeństwo oraz zapisujemy zasady i wartości leżące u podstaw naszej kultury, zawieramy rzeczom losy naszej codzienności.^[70]

Herbert - mający świadomość tajemnego, ukrytego kodu rzeczy - będąc w państwie, które postrzega jako "królestwo rzeczy", "księstwo przedmiotów" - interesuje się "szańcami strychów", witrynami antykwariatów, portretami rzeczy utrwalonymi w ramach martwych natur oraz innymi obrazami, drobiazgowo ukazującymi stroje, mieszczańskie wnętrza i holenderski krajobraz... - bowiem, jak stwierdził w szkicu *Delta*, to dzięki rzeczom (do których zalicza również obrazy), to, co zniknęło z powierzchni ziemi nie znika z ludzkiej pamięci. Rekonstruowany model myślenia o rzeczach XVII-wiecznego Holendra sugeruje istnienie ciągłości na poziomie tematów, idei; zwraca uwagę, że na przestrzeni wieków sposoby pojmowania rzeczy i ładu nie ulegały jakimś większym zmianom. Wartość rzeczy

przejawia się w jej trwaniu, rzecz jest kartą kroniki ukazującej losy indywidualne i dzieje narodu. Eseje osadzają rzecz w wielkiej tradycji i w obszarze tzw. tradycji małej, powiązanej z codziennością, rodzinnym życiem i jego rytuałami. Obie tradycje funkcjonują w świadomości Herberta równoprawnie, zwykle rzeczy żyją życiem prywatnym i społecznym, zawierają w sobie ślady biografii jednostkowej i zbiorowej, są depozytariuszami tradycji. Autor *Martwej natury z wędzidłem* reprezentuje w tym zakresie powszechne przekonanie o tym, że na rzeczach odciska się bieg czasomierza kulturowego. Taka ich wizja uświadamia, że najważniejsza jest ich wartość niematerialna. Mieszkaństwo holenderskie gromadzi w domach i na strychach różne materialne ślady przeszłości, np. stare aparaty do osuszania bagien, formy do ciast, przepisy kulinarne, wskazówki dotyczące techniki kucia harpunów, młynki do kawy, lampy naftowe, modele sklepów kolonialnych i krawieckich warsztatów..., co skłania Herberta do zapisania następującej uwagi:

Zadawałem sobie pytanie, dlaczego właśnie w tym kraju przechowuje się ze szczególną pieczołowitością i niemal religijną atencją czepek prababki, kołyskę, surdut ze szkockiej wełny pradziadka, kołowrotek. Przywiązanie do rzeczy było tak wielkie, że zamawiano wizerunki i portrety przedmiotów, aby potwierdzić ich istnienie, przedłużyć trwanie. (*Delta*, s. 12)

Zamknięte światy mieszczkańskiego mieszkania są obszarem rzeczowiska rozrastającego się dzięki kolekcjonerskim pasjom kolejnych pokoleń. Za pełną reprezentację obszaru, w którym zachodzi symbioza ludzi i rzeczy, a także w którym przebiega rozpad tego związku, można uznać dom bławatnego kupca ukazany w apokryfie *Epilog*. Upływ czasu sprawia, że obszar mieszczkańskiej ikonosfery zaczyna należeć - szczególnie w końcowym okresie życia kupca - głównie do przedmiotów, obecność ludzi zostaje w nim ledwo zaznaczona. Zbieracze pasje zostają przedstawione jako wynik połączenia konsumpcji z pospolitymi upodobaniami artystycznymi, i skrywanymi tęsknotami za życiem pełnym przygód, co odzwierciedlają skłonności kupca Jonga, który:

(...) zgromadził sporą bibliotekę. W pierwszym rzędzie stały dzieła klasyków, za ich plecami zaś, wstydliwie schowane, pasjonujące sprawozdania z dalekich podróży, które pchnąć miały jego wnuka na drogę awanturniczego żywota. Kupował obrazy, interesował się anatomią. Wieczorami brzdąkał na gitarze i czytał poetów łacińskich, nad których przedkładał jednak rodzimego Vondela. Powiększał systematycznie swoją kolekcję minerałów. Nade wszystko uwielbiał Liwiusza, ostrzygi, operę włoską i lekkie wina reńskie. (*Epilog*, s. 139)

Ostatnie uwagi dobitnie podkreślają konsumpcyjny charakter kolekcjonerskich pasji, odzwierciedlających hedonistyczną naturę kupca. Troos, jego zięć, który wszedł w mieszczańską rodzinę, odziedziczył dom - skarbiec, z którego na starość już w pełni nie korzysta, bowiem w ostatnim etapie życia jego aktywność ogranicza się tylko do przestrzeni żółtego pokoju. Dominuje w nim, niczym tron, odziedziczony po teściu fotel, obity czerwonym kurdybanem. Klaustrofobiczny charakter przestrzeni współgra z zawężającym się obszarem zainteresowań kupca, ograniczającego się głównie do czytania "Merkuriusza Holenderskiego", zawierającego informacje o powodziach, intrygach dworskich, giełdzie, cudach i zbrodniach. Wyludniona przestrzeń domu podkreśla osamotnienie Troosta kończącego żywot wśród "floty" niepotrzebnych łóżek, stołów, ławek, krzeseł, przepaścistych szaf i kredensów. Dom - królestwo rzeczy - staje się kryptą wypełnioną wspomnieniami o tych, którzy przeminęli i zdominowaną przez oczekiwanie na nadejście śmierci. Zawarty w *Epilogu* obraz martwego domu jest symbolem triumfu rzeczy nad człowiekiem. Obszar mieszczańskiego mieszkania przypomina wypełnione sprzętami muzealne sale, w których zgromadzone zostały dowody majątności i upodobań tych, którzy przeminęli. Fotel-tron, rodzinna pamiątka, podkreślający status jego właściciela, jest rekwizytem powiązany z pozorną władzą człowieka nad światem, życiem i rzeczami. Herbert wielokrotnie zwraca uwagę w szkicach i apokryfach na tzw. pole władzy, w obrębie którego istotnym zagadnieniem staje się dziedziczenie^[71], związane z nim przekazywanie władzy między pokoleniami zawsze jest momentem przełomowym w życiu domu i rodziny^[72]. Zagadnienie to w odmienny sposób ujmuje *Epilog*. Momentem przełomowym staje się tu brak dziedzica sprawiający, że nagromadzone dobra są po śmierci Troosta bezpieczne i nieużyteczne.

Herbert w wielu esejach wchodzących w skład *Martwej natury z wężidłem* stwarza wrażenie ciasnoty społecznej, zawęża pole mieszczańskich kontaktów do obszaru rodzinnego. Brak dziedzica w tym wąskim świecie wyznacza kres istnienia rodzinnego mikrokosmosu, staje się wydarzeniem tragicznym w wymiarze mikroświata. Uładzony kosmos mieszczańskiego domu zostaje naruszony wyraźnie przez dwa wydarzenia: jednym z nich jest brak dziedzica - Jan, syn Troosta przystał bowiem do awanturniczego świata piratów, uwolnił się z kręgu domowej władzy; drugim wydarzeniem jest samotna śmierć kupca, kończącego swój żywot nie wśród ludzi/rodziny lecz w otoczeniu zgromadzonych rzeczy, niczym wśród dekoracji, które już się nikomu nie przydadzą. Brak dziedzica jest wstępem do śmierci "właściwej" - oznaczającej zaburzenie porządku, ruchu, działania i reprodukcyjnej ciągłości^[73], co można postrzegać jako zapowiedź końca pewnego modelu kultury. Troos

umiera wśród elementów dekoracji przynależącej do mieszczańskiej ikonosfery, niczym wśród rekwizytów zużytych, tracących swą moc i wartość. Symboliczna wymowa jego śmierci zostaje podkreślona poprzez zaburzenie ładu życia, układu dnia:

[...] czym jest godzina dziewiąta, jeśli nie oznacza zasiadania do biurka w kantorze, południe bez giełdy, czwarta, której zabrano obiad, szósta bez kawy i fajki, ósma, którą pozbawiono wszelkiego sensu, bowiem usunięto stół, kolację, bliskich i przyjaciół. (*Epilog*, s. 138)

Jak odnotowała Marta Wyka wokół ukazanej przez Herberta Holandii "czają się demony rozpadu"^[74], ostatnie chwile życia bławatnego kupca są ilustracją tej metafory, obrazują początek procesu kulturowych zmian.

Mieszczańską skłonność do gromadzenia przedmiotów i domaganie się utrwalania ich na płótnie Herbert określił w *Cenie sztuki*, jako "nienasycone i niezaspokojone głody rzeczywistości" (s. 27), w *Dyskretnym uroku mieszczaństwa* odnotował, że Holendrzy kochali przedmioty, traktując je jako doczesną nagrodę za pracowitość i ciułaństwo. Rozważania dotyczące przedmiotów, którymi są też obrazy, prowadzą do pytania - czy mieszczańskie upodobania i oczekiwania przyczyniły się do rozwoju malarstwa czy były raczej powodem jego monotematyczności i hamowały jego rozwój? Częściową odpowiedź na tę kwestię przynosi szkic *Cena sztuki*, w którym "towarowe" ujęcie obrazu wyjaśnia mnogość martwych natur, teoretycznie uznawanych za niższy rodzaj malarstwa:

W teorii znacznie niżej od malarstwa historycznego ceniono krajobrazy, sceny rodzajowe, martwe natury. Dlaczego więc w sztuce holenderskiej XVII wieku spotykamy taką obfitość, więcej, zdecydowaną dominację dzieł należących do tego "pośledniego" gatunku. Otóż silna konkurencja wymaga specjalizacji, takie jest prawo rynku. Każdy kupiec kolonialny wie, że dla dobra firmy musi posiadać na składzie specjalny gatunek herbaty czy wyjątkowo aromatyczny tytoń ściągający nabywców.

Podobnie było w sztuce. Walka o przeżycie zmuszała niejako malarza, aby pozostał wierny wybranemu rodzajowi. Dzięki temu zapadał w pamięć i oko potencjalnego nabywcy. (*Cena sztuki*, s. 27-28)

Herbert wiąże zjawisko konsumpcji malarstwa z mieszczańską tożsamością, narzucającą artystom tematy i sposoby przedstawiania świata. Stwierdza, że nie wyklucza to jednak istnienia prawdziwych mistrzów pędzla. Obok rzemieślników byli też wielcy artyści, jak np. Terborch, któremu przypisywano mistrzostwo w oddawaniu przedmiotów, zwłaszcza tkanin, tj. szeleszczących, chłodnych jedwabi i chłonej światło mięsistej wełny. Pisarz,

przywołujący w *Dyskretnym uroku mieszczaństwa* te opinie, zwraca uwagę na specyficzną grę, którą malarz ów prowadził z odbiorcami swoich dzieł, dostrzega w nich bowiem: "(...) osobliwy erotyzm - purytański, zaszyfrowany, ledwo napomknięty, ale tym bardziej intrygujący" (s. 72). Ta uwaga wynika z odnalezienia ukrytych sensów i ironicznych pokładów dzieł sztuki, niedostępnych przyziemnemu mieszczańinowi, które malarz przemycił, manifestując w ten sposób wewnętrzną niezależność artysty pracującego na zamówienie. Specyficzna forma zemsty z za grobu dostrzeżona została przez twórcę należącego do rodziny ironistów, snującego opowieści wynikających z przyjęcia strategii apokryficznej, uwalniającej od wierności tzw. wersjom oficjalnym, co umożliwia przedstawienie swobodnej interpretacji płócien.

Eseista wielokrotnie podkreśla urzeczowienie obrazu, wprowadzając go w obszar handlowych i ekonomicznych spekulacji. Drobiazgowo opowiada o tym, jak malarze walczyli o utrzymanie wysokiej ceny swego dzieła, jak starali się zapewnić sobie przychyłność nabywców. Uwagi te przeplatają się z wyceną innych "przedmiotów", np. kobiet, uwagę zwraca szydercza informacja na temat tego, że wszystko ma swoją cenę, dlatego na rynku matrymonialnym wysoko cenione są wdowy, co dowodzi holenderskiego praktycyzmu. Przedstawiając powiązania życia z ekonomią pisarz odwołuje się do metody kazualno-psychologicznej, która dąży do rozpoznania przyczyn zdarzeń zachodzących w życiu człowieka, traktując je jako wynik interesów materialnych^[75]. Bogacące się mieszczaństwo, którego życie regulowały rygory protestantyzmu, nie mogło swobodnie zaspakajać swoich konsumpcyjnych zachcianek. Panujące w XVII wieku zasady moralne ograniczały dobór dóbr materialnych głównie do tego, co służyło codziennej wygodzie i zdobiło dom. Panujące mechanizmy ekonomiczne i ograniczenia sfery obyczajowej oraz próżność bogacącego się mieszczaństwa stworzyły iluzję mecenatu sztuki. Herbert obnaża mechanizm pozornej - jego zdaniem - opieki nad malarzami. Przedstawione zjawisko podsumować można stwierdzeniami Zumthora:

Wbrew różnym szkołom artyści [...] dali nam dzieła zadziwiająco jednorodne, którym zasadnicze cechy nadała rola społeczną, jaka spełniały. Bogacące się mieszczaństwo lubiło się otaczać przedmiotami zbytku, niegdyś dostępnymi tylko dla szlachty i Kościoła. Pchała je w tym kierunku konieczność ekonomiczna [...] chęć inwestowania zysków z handlu; potrzeba, która w wielkiej mierze zdecydowała o charakterze i rozwoju cywilizacji wieku złotego i zrodziła na przestrzeni kilku pokoleń wielki popyt na rynku dóbr konsumpcyjnych. [...] Dla mieszczanina [...] obraz jest meblem, i to meblem niezastąpionym, gdy chodziło o pokrywanie nagich powierzchni, które za wszelką cenę chciano zapełnić.

Jednocześnie obraz, zwłaszcza, gdy jest portretem lub przedstawia scenę z życia domowego, pochlebia naiwnej trochę dumie dorobkiewicza. [...] W oczach patrycjusza i bogatego mieszczanina malarz jest takim samym dostawcą jak inni. Nie uprawnia się mecenatu. Zamawia się, płaci^[76].

Herbert często koncentruje się na życiu i dziełach twórców cenionych z tego powodu, że mieścili się w ramach upodobań i mentalności mieszczańskiego środowiska, nierzadko godzących artystyczne powołanie z zawodem kupca, oberżysty i mocno stąpających po ziemi^[77]. Określając miejsce sztuki w XVII-wiecznej Holandii zauważa dominację wiernego odtwarzania form rodzimego krajobrazu, fotograficzne portretowanie domowych wnętrz, uwiecznianie człowieka przy zwykłych, powszechnych zajęciach i niewyszukanych rozrywkach^[78]. Wielokrotnie podkreśla rzemieślniczą pracowitość portrecistów codzienności, oddaje atmosferę towarzyszącą powstawaniu sztuki rodzącej się z rywalizacji o miejsce na rynku zbytu, skłaniającej do wąskiej specjalizacji w ramach uprawianego gatunku i utrzymywania się w obszarach tematycznych cieszących się największym powodzeniem (pejzażach zimowych, zbiorowych portretach i martwych naturach). Postawienie znaku równości między zależnym od gustów mieszczańskich malarzem, który najczęściej też wywodził się z tego środowiska, więc doskonale znał jego upodobania, a rzemieślnikiem znajduje potwierdzenie w interpretacjach malarstwa holenderskiego dokonanych przez innych znawców sztuki, również zwracających uwagę na to, że panujący w XVII-wiecznej Holandii system społeczny "wymusza [...] rzemieślnicze pojmowanie zawodu; do tego stopnia, że kategoria i cena obrazu rosną, gdy maleje rozmiar płótna, czyli kiedy wykonanie jest dokładniejsze i pozwala na stworzenie większej ilości szczegółów"^[79].

Wśród rzeczy - sprzętów, dowartościowujących codzienność i zwykłe życie, Herbert sytuuje wnętrze malarskiej pracowni i artystyczne akcesoria, utrwalone na obrazie Adriaena van Ostadde, na którego patrzy nie jak na artystę, tylko jak na człowieka wykonującego z mazołem monotonną pracę. Zamierzony i demonstracyjny brak polotu płótna, zatytułowanego *Malarz w swojej pracowni*, podkreślony sposobem odczytania jego znaków, sugeruje, że pisarz przywdziewa maskę przeciętnego mieszkańca XVII-wiecznej Holandii i poprzez ten filtr rekonstruuje specyficzny sposób rozumowania, który przypomina dzięki temu zabiegowi cytaty pochodzący z czasów, kiedy sztuka miała bardzo jednoznaczną i wymierną wartość pieniężną:

A więc to tak rodzi się sztuka? W niejasnym wnętrzu, wśród kurzu, pajęczyn i nieopisanego bałaganu przedmiotów bez wdzięku i urody. Nawet akcesoria

malarskie - szkicowniki w nieładzie, słoiki, pędzle, arkusze, gipsowy odlew głowy, drewniany manekin - zdegradowane zostały do roli kuchennych sprzętów.

Nie ma w tym obrazie ani cienia tajemniczości, czarnoksiężstwa, uniesienia. Trzeba dużej i zabląkanej wyobraźni, aby dopatrzeć się tutaj, jak to czyni pewien historyk sztuki - faustowskiego nastroju. Nikt nie stoi za plecami malarza. Po drobnej zmianie rekwizytów mogliby w tej izbie pracować - twórca stołów albo mistrz igły. (...) Materia malarska jest ciężka, chropawa, masywna. (*Cena sztuki*, s. 21-22)

Od razu widoczne staje się, że "ciężkość" i przyziemność obrazu wynika z mieszczańskiego ducha, który niegdyś budził podziw podróżników przybywających do Holandii. Szkic zatytułowany *Cena sztuki* ma, jak większość tekstów, przewrotny charakter. Cena oznacza nie tylko rynkową wartość, o której pisarz mówi wiele, ze zwracającą uwagę drobiazgowością zagłębiając się w meandry wyceny płócien, ale przede wszystkim jest ceną, jaką ponosi malarz, którego talent jest na służbie mieszczańskiego gustu. Obrazy usytuowane zostają przez Herberta, rekonstruującego uniwersum minionego świata, w wymiarze rzeczy znajdujących się w obiegu towarowym. Malarstwo, podobnie jak tulipanowa cebulka, w okresie epidemicznego szczytu jej "popularności", ma wymiar towarowego fetyszu. Tak poznajemy smutną biografię sztuki przekształcającej się w towar. Pojmowanie kwiatów jako rzeczy i takie samo traktowanie obrazów sprawia, że - jak pisarz sugeruje - tożsamość tych przedmiotów nie wynika z ich podstawowej natury; procesy kupna, sprzedaży, spekulacji handlowych powodują, że zostają one włączone w obieg handlowy, co pozbawia ich indywidualnej tożsamości, która zostaje zastąpiona anonimowością pieniądza^[80].

Ukazane w esejach mechanizmy zapotrzebowania na określone płótna i sposoby "konsumpcji" sztuki odkrywają fragmenty mieszczańskiej osobowości, ujawniającej się też m.in. poprzez ubiór i mieszkalne wnętrza. Gusta mieszczańskie wyraźnie określały krąg tematyczny sztuki, sposób portretowania; niewielu malarzy mogło pozwolić sobie w tym czasie na fantazję. Dlatego Herbert zwraca uwagę na życie niezależnego twórcy, który wywodził się z środowiska mieszczańskiego, nosił typowe dla tego stanu nazwisko - Jan Simonsz van de Beeck, a znany był jako Torrentius. Artysta, kamuflując swą niezależność i inteligencję, posługiwał się pseudonimem, który można objaśnić jako: dziki, rwący potok lub gorący, rozżarzony. Eseista podaje własne interpretacje mieszczańskich portretów autorstwa Maxa Friedlandera, zauważając, iż mistrz ten wyraźnie wyszedł poza schemat - wyposażając mieszczaństwo holenderskie w szczyptę francuskiej gracji i hiszpańskiej grandezy. Jednak w ukazanym przez eseistę świecie dominują rzemieślnicy będący na usługach mieszczańskich upodobań, a wspomniane przejawy niezależności są rzadko spotykane.

Odbiorca *Martwej natury z wędzidłem* musi nieustannie zachowywać czujność i tropić ukryte sensory, by nie dać się zwieść pozornej prostocie wywodu. Odkryty mechanizm niejawnych warstw przesłania sztuki holenderskiej, tak istotny przy interpretacji eseistycznej strategii, wiedzie do istotnej przemiany w sposobie pojmowania dzieł malarskich i życiowej postawy mieszkańców kraju, w którym panowały zasady wolnego rynku, dominowała etyka kupiecka, protestancka praktyczność, kolekcjonerskie współzawodnictwo, ale w którym były też chwile zatrważającego szaleństwa i beztroski, przeciwstawiające się surowym zasadom moralnym i w którym buntujące się młode pokolenia jawnie odchodziły od tradycyjnych ideałów swych ojców... W prozie znajdziemy dwa sposoby czytania sztuki i zjawisk społecznych powiązanych z Holandią; jeden z nich polega na założeniu, że sztuka holenderska, mająca status zwierciadła, ukazuje Holendrów jako ludzi przepełnionych duchową harmonią, religijno-etyczną równowagą, wewnętrzną pogodą i spokojem - cechami wynikającymi z protestanckiego poczucia ładu świata i kosmosu, z których wynikała wizja tzw. "niedzieli życia" - niosąca uwznioślenie, sublimację zwyczajności i codzienności. Drugi sposób interpretacji polega na dostrzeżeniu elementów symbolicznych, które podważają przekonanie o jednoznaczności wizerunku i uświadamiają istnienie wymiaru emblematycznego, powiązanego z pozornym realizmem, dzięki czemu obrazy, zdarzenia, fakty historyczne mogą być też odczytywane jako traktat dydaktyczno-etyczny^[81]. Herbert z powodzeniem łączy oba sposoby czytania holenderskiej kultury, portretując w ten sposób mieszczańskiego ducha tego kraju i sugerując złożoność mieszczańskiego wizerunku.

Idąc śladem myśli Jacka Łukasiewicza można stwierdzić, że eseista wykazał się wielką intuicją w rozpoznaniu oblicza mieszczaństwa holenderskiego^[82]. Holandia i sztuka, która rozwijała się dzięki wsparciu "mieszczańskiego mecenatu" stanowiły przez wiele lat przedmiot jego zainteresowań i były tematem korespondencji prowadzonej z Józefem Czapskim^[83]. *Martwa natura z wędzidłem* naznaczona jest śladami wielokrotnych przemyśleń tych samych zagadnień, dokumentuje uporczywe powracanie pisarza do tych samych kwestii, sugerując, że rezultaty przemyśleń ciągle nie wydawały mu się wystarczające. Dzięki tej strategii czytelnik wprowadzony zostaje w skomplikowany proces gromadzenia refleksji dotyczących mechanizmów społecznych kształtujących oblicze XVII-wiecznego państwa.

Herbert wyraźnie podkreśla zależność sztuki od mieszczańskich gustów, oczekiwań, zwraca uwagę na kupiecką manierę wyceniania obrazów, sam demonstracyjnie posługuje się tym sposobem wartościowania, usiłując zbliżyć się mentalnie do XVII-wiecznego mieszczanina. Zakładanie tej maski w rzeczywistości służy podkreśleniu ironicznego

dystansu. Eseje uświadamiają, że bardzo często podziwiane dziś martwe natury powstawały na zamówienie kupców, którzy wieszali je w jadalni po to, by pobudzić apetyt, ów "konsumpcyjny kontekst" zwykle umyka uwadze współczesnego odbiorcy sztuki, zachwycającego się osiągnięciami dawnych mistrzów pędzla.

Nie jest głównym celem Herberta nakreślenie portretu holenderskiego mieszczaństwa, ale element ten stanowi istotny składnik (grunt płótna) obrazu uniwersalnych mechanizmów społecznego życia, którego motorem napędowym i fundamentem jest pieniądz. Obnażona zostaje brutalna prawda o powiązaniach sztuki z pieniądzem, skrywana pod pięknym widokiem, okolonym ramami. Wyjście poza nie odsłania dynamikę życia wyznaczaną przez prawa rynku - popyt i podaż. Pod cienką warstwą farby, w odległym, lub głębokim i czarnym tle, kryją się wielkie tajemnice. Piękne portrety ludzi, rzeczy, strojów, wewnątrz skrywają brzydkie i wstydlive zjawiska, kram warzywny rozkwita...

Rozważania Herberta, odnoszące się do specyfiki kraju, w którym mieszczaństwo odgrywało tak istotną rolę, rozpięte są między biegunami wyznaczonymi przez rzeczy i porządek - które stanowią metaforę holenderskiej potrzeby zachowywania pozorów. Swojskość rzeczy, podkreślona czystością, skonfrontowana zostaje z innością - chorobą, szaleństwem, czającymi się w zakamarkach protestanckiej duszy. Niejednoznaczność mieszczańskiej ikonosfery wzbogaca sugerowana złożoność relacji zachodzących między normalnością i nienormalnością; zdrowiem i chorobą. Układy te ulegają nieustannym przemianom, uświadamiając niemożność jednoznacznego wartościowania tych samych zjawisk, które są rozmaicie postrzegane w różnym czasie i w różnych kręgach kulturowych^[84]. Zasygnalizowane zjawisko charakteryzuje następująca uwaga: "Kiedyś słyszenie głosów było znakiem boskiego natchnienia. Dziś jest znakiem obłądu"^[85]. Psychologia transpersonalna uświadamia, że poglądy dotyczące tzw. normy ulegają zmianie, są zdeterminowane przez klasę społeczną, grupę etniczną, wspólnotę religijną, geograficzny region, okres historii, wykształcenie^[86]. Również ten mechanizm uwzględniony zostaje przez Herberta w przedstawionym epizodzie tulipomanii. Zjawisko to, w kontekście ontologii rzeczy, można podsumować słowami Michela Foucaulta:

Historia szaleństwa byłaby historią Innego - historią tego, co jest zarazem wewnętrzne i obce kulturze, podlega zatem wykluczeniu (aby zażegnać wewnętrzną zagrożenie) poprzez zamknięcie (aby zredukować jego odmierność); historia ładu rzeczy byłaby historią Tego Samego - historią tego, co jest zarazem odległe i bliskie kulturze, podlega zatem różnicowaniu za pomocą oznak i gromadzenia identyczności. (...) choroba bywa nieładem, niebezpieczną

odmiennością w ludzkim ciele i w trzewiach samego życia, choć jest również naturalnym zjawiskiem mającym swoje prawidłowości, podobieństwa i typy.^[87]

Paraboliczne eseje o codziennym życiu holenderskiego społeczeństwa, sztuce i polityce, mówią o złożonych i uniwersalnych zjawiskach zachodzących w obrębie państwowego organizmu. Impresyjny charakter wypowiedzi Herberta^[88] owocuje zagęszczeniem tematów i problemów, które zostają zasygnalizowane, ale nie są jednoznacznie i definitywnie wyjaśnione.

Uwagi o sztuce, polityce, gospodarce i historii Holandii złotego wieku mogą jawić się jako apologia mieszczańskiego stylu życia, które "zasadza się na cnotach takich jak skromność, pracowitość, spokój, szacunek dla innych, tolerancja, poczucie mocy i miary"^[89], nie jest to jednak naiwna gloryfikacja. Ukazując Holandię w momencie uznawanym przez Europę za szczyt jej rozwoju w zakresie społecznej organizacji i ekonomicznego statusu, Herbert odsłania powszechnie niedostrzegalne jeszcze rysy powstające na tym wyidealizowanym, sielankowym obrazie. Jego Holandia jest krajem artystów, wśród których zdarzają się talenty, dominują tu jednak rzemieślnicy, mecenat mieszczaństwa sprzyja rozwojowi sztuki tylko schlebiającej gustom tej społeczności, tworzącej wizję mieszczańskiej arkadii. W kraju tym protestancka skromność i powściągliwość ściera się z próżnością bogacza, racjonalizm i praktycyzm kłóci się z społecznym szaleństwem. Herbertowa Holandia jest krajem prawych uczonych i zaborczych kolonizatorów, eseista przypomina, że ustrój, nazywany swego czasu załączkiem najdoskonalszej demokracji, nie może pomieścić w swych ramach jednostek wybitnych, mających odwagę niezależnego patrzenia na kwestie społeczne. Inni są tępieni, prześladowani, mordowani, skazywani na śmierć w sfingowanych procesach - życie jest tu tak samo drapieżne, jak w każdym państwie, które doświadczyło tajemniczej choroby - tulipanowej zarazy, będącej metaforą histerycznego zachowania zbiorowości opanowanej jedną ideą. Holenderskie mieszczaństwo kontroluje większość obszarów życia. Podwójne oblicze tej społeczności, którą niespostrzeżenie, od wewnątrz trawi choroba posiadania, bogactwa, dobrego interesu, kładzie się cieniem na portrecie XVII-wiecznej Holandii. Mieszczaństwo jest siłą napędową kraju, stanowi o jego mocy, ale jednocześnie jest też przyczyną jego duchowej słabości.

Szczególne pozycje w tej społeczności zajmują kobiety, to ich zadaniem jest utrzymywanie czystości, wszak "psalm prania, zamiatania, trzepania i polerowania" jest częścią ich życia. Zamożna kobieta pomaga mężczyźnie osiągnąć życiową stabilizację, bowiem jej posag wzbogaca kapitał męża. *Epilog* uświadamia zmarginalizowanie wpływu

kobiety na życie rodzinne. Żona Troosta milczy, płacze nic nie mówiąc, jej pragnienia i myśli pozostają tajemnicą, nie ma ona okazji wypowiedzieć swych przeżyć. Podobny los spotyka młodą dziewczynę, będącą prawdopodobnie kochanką kupca, która usunięta przez Troosta z jego domu, dosłownie wyprowadzona na ulicę, "roztapia" się w wielkim świecie nie powiedziawszy ani słowa... Milczenie mieszczańskich kobiet łączy się z niezapisywaniem ich historii. Cnotą kobiet w tym świecie jest cichość, niezauważalność, przeźroczyistość, pokorne wykonywanie ról przypisanych im przez kulturę płęć. Wymownym komentarzem tego zjawiska jest informacja na temat cierpień żony kupca:

Anna cierpiała wprawdzie także, ale spokojnie, w głębi swej nieprzeniknionej macierzyńskiej istoty. (*Epilog*, s. 144)

Sygnalizowane na początku niniejszego szkicu pytania dotyczące czystości zwracają uwagę na sprzeczności targające duszą przeciętnego Holendra - gromadzącego rzeczy, ulegającego ich czarowi, jednocześnie przekonanemu o nietrwałości swego istnienia. Motywy vanitatywne, obecne w wielu XVII-wiecznych obrazach, napominają o przemijalności dóbr doczesnych, ale przede wszystkim - co staje się widoczne z perspektywy XXI wieku - jawią się jako obrazy odzwierciedlające dylematy moralne protestanckiego kraju, zastanawiającego się nad tym, w jaki sposób pogodzić dostatek z kalwińską surowością^[90].

Wybierając mieszczańską powszedniość na materiał do swej parabolicznej wizji mechanizmów społecznego życia, Herbert przedstawił sytuacje kulturowo zakorzenione, czyniąc z nich portret ogólnej idei i opowieść o uniwersalnych zjawiskach zachodzących w życiu każdej zbiorowości. Eseista ujawnia skłonność do tworzenia intertekstualnych odniesień i opowiadania, a właściwie dopowiadania nowych elementów, uzupełniających historie raz już kiedyś opowiedziane lub przedstawione na obrazie. Herbert unika powtarzania oficjalnych wersji, przekazuje dzięki temu współczesnemu światu nowe prawdy w formie wypowiedzi traktatowej i apokryficznej. Nakreślony obraz holenderskiego mieszczaństwa jest wielowymiarowy, co wynika z ironicznej postawy podróżnika, a także z zaanektowania przez niego tradycji portretowania tego kręgu społecznego przez polską literaturę (głównie XIX-wieczną), która utrwaliła negatywny portret mieszczanina - człowieka nie interesującego się "wyższymi" sprawami, reprezentującego przeciętność, obłudę, dążącego do pomnażania majątku^[91]. Semantyczna niejednoznaczność mieszczańskiego wizerunku zdeterminowana jest ideologicznym obciążeniem społeczności, na którą nieprzychylnie patrzyli głównie artyści^[92].

Malarskie interteksty wprowadzają do esejów przeświadczenie, że odwzorowanie nie jest fundamentalnym doświadczeniem i pewną podstawą wiedzy, powoływanie kopii rzeczywistości rodzi bowiem bogate pokłady niejasności, niuansów, przekłamań. W ten sposób ujawnione zostaje dostosowane do współczesności Kartezjańskie Cogito, które nie jest jawną oczywistością, lecz nieustannie podejmowanym zadaniem. Cogito sprowadza byt rzeczy do myślenia^[93]. Narracja o Holandii XVII wieku odnotowuje rozczarowanie podróżnika, poszukiwacza szczęśliwych miast i państw:

Naprzód jest oszałamiające bogactwo, piękna inność tamtego świata. Ulice czyste, ludzie sympatyczni, muzea pełne (...) a na spodzie, jak zwykle, gorycz. Gorycz, wieczne lementioso (...) Nawet ten liberalny, jedyny w tym okresie tak liberalny kraj zachodniej Europy też miał swoje historyczne zbrodnie^[94].

Mieszczański mikrokosmos jest zamknięty, ogranicza się do kręgu kontaktów zawodowych i rozgrywa się w granicach wyznaczonych życiem rodzinnym, co podkreśla tradycyjny model życia i odgradza od wpływów zewnętrznych. Pisarz uświadamia, że mieszczaństwo jest znamienym stanem ducha, sprzyjającym afirmowaniu konstytutywnych elementów przynależności do tego kręgu. Eseista traktuje malarstwo holenderskie jako portret tajemnic i zakamarków mieszczańskiej duszy. Dygresje Herberta powiązane z rozpoznawaniem mieszczańskiej ikonosfery są wynikiem swoistej podróży mentalnej^[95], odzwierciedlającej proces mapowania XVII-wiecznej przestrzeni kulturowej.

[1] Por.: A. van Nieukerken, *Zbigniew Herbert - ironia jako zabieg retoryczny oraz postawa życiowa*, [w:] *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998-2008*, pod red. J.M. Ruszara, Kraków 2009, s. 261.

[2] Terminy przejęte za: T. Ferenc, *O tym, jak fotografia stworzyła współczesnego turystę*, "Kultura Współczesna" 2011, nr 3, s. 41.

[3] O powiązaniach literackich strategii Herberta z malarstwem pejzażowym pisała G. Sztukiecka, *Spotkanie pod dębami. Zbigniew Herbert i Jarosław Marek Rymkiewicz wobec pytania o sens śmierci*, [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, pod red. J.M. Ruszara, Lublin 2006, s. 166-170.

[4] P. Zumthor, *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, przekł. E. Bąkowska, Warszawa 1965, s. 210.

[5] J. i A. Romein, *Twórcy kultury holenderskiej*, tłum. J. Hummel, J. Kajetanowicz, A.M. Komornicka, Warszawa 1973, s. 111.

[6] Wizja ta uznawana jest za jeden z najbardziej trwałych stereotypów, por.: A. Rosalez-Rodriguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Warszawa 2008, s. 11.

[7] A. Ziemia, *Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Warszawa 2000, s. 96.

[8] A. Ziemia, *Nowe dzieci Izraela...*, s. 97.

- [9] Szerzej na temat stereotypów powiązanych z sztuką i życiem społecznym XVII wiecznego państwa, do których odwoływała się eseistka Z. Herberta, wypowiedziałam się w: G. Pietruszewska-Kobiela, *Czytanie europejskiego stereotypu społecznego przez pryzmat doświadczenia państwa totalitarnego. Holenderska utopia w świetle tekstów Zbigniewa Herberta*, [w:] *Stereotypy i nacjonalnyje systemy cennostej w miezkulturnoj komunikacji*, Zeszyty Newskiego Instytutu Języka i Kultury, Wypusk 1, Petersburg 2009, s. 44-45.
- [10] Na taką specyfikę funkcjonowania stereotypów społecznych zwróciła uwagę B. Tokarz, *Twórca - stereotyp - profilowanie, czyli literacka rzeczywistość alternatywna*, [w:] *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*, pod red. W. Boleckiego, G. Gazdy, Warszawa 2003, s. 162.
- [11] Z. Herbert, *Delta*, [w:] tenże, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 11-12. Dalsze cytaty podawane będą z tego wydania.
- [12] R. de Hooghe, *Spiegel van Sttaat der Vereenigde Nederlanden*, Amsterdam 1707, podane za: A. Ziemia, *Nowe dzieci...*, s. 97-98.
- [13] A. Rosalez-Rodriguez, dz. cyt., s. 15.
- [14] Zjawiska te charakteryzuje A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Warszawa 2005, s. 324.
- [15] P. Zumthor, dz. cyt., s. 175.
- [16] Tamże, s. 175-176.
- [17] J. Balicki, M. Bogucka, *Historia Holandii*, Wrocław 1989, s. 220.
- [18] Tamże, s. 221.
- [19] Jako studium widzenia dorobek Herberta ukazany został m. in. przez E. Olechowicz, *Promieniowanie. Strony ze szkiców Zbigniewa Herberta*, Gdańsk 2009.
- [20] Przyjęto określenie E. Konończuk, *"Martwa natura z wędzidłem": literackie rekonstrukcje przeszłości zdeponowanej w muzeum*, [w:] *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana*, t. I, red. E. Feliksiak, M. Leś, E. Sidoruk, Białystok 2001, s. 110.
- [21] Z. Herbert, *Willem Duyster (1559-1635) albo dyskretny urok soldateski*, [w:] tenże, *Mistrz z Delft*, oprac. B. Toruńczyk, Warszawa 2008, s. 54.
- [22] *Niewyczerpany ogród*. Nieautoryzowany zapis rozmowy radiowej ze Zbigniewem Herbertem, nagranej w 1993 roku, po ukazaniu się *Martwej natury z wędzidłem*. Rozmowę nagrała B. Marciniak dla Programu III Polskiego Radia, prowadził ją M. Zagańczyk, "Tygodnik Powszechny" 1998, nr 34, s. 9.
- [23] Por.: M. Bogucka, H. Samsonowicz, *Dzieje miast i mieszczaństwa w Polsce przedrozbiorowej*, Wrocław 1986, s. 572.
- [24] O związkach kulturalno-handlowych Holandii i Polski pisał St. Kot, *Holenderskie młyny melły polskie zboże*, [w:] tenże, *Polska złotego wieku a Europa. Studia i szkice*, Warszawa 1987, s. 537-544.
- [25] Por.: T. Hołówka, *Myślenie potoczne. Heterogeniczność zdrowego rozsądku*, Warszawa 1986.
- [26] R. Avermaete, *Rembrandt i jego czasy*, przekł. D. Wilanowska, Warszawa 1978, s. 60.
- [27] A. Schutz, *Potoczna i naukowa interpretacja ludzkiego działania*, [w:] *Kryzys i schizma*, t. I, *Antyesencjalistyczne tendencje w socjologii współczesnej*, wybór i wstęp E. Mokrzycki, Warszawa 1984, s. 150.
- [28] Zainteresowania tej orientacji przedstawia P. Sztompka, *Życie codzienne - temat najnowszej socjologii*, [w:] *Socjologia codzienności*, pod red. P. Sztompki i M. Boruni-Borowskiej, Kraków 2008, s. 21-24.
- [29] Tamże, s. 22.
- [30] Określenia ujęte w cudzysłów pochodzą z rozważań Anny Wieczorkiewicz zawartych w rozdziale *Autentyczność*, [w:] tenże, *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2008, s. 30-32.
- [31] O utrzymującym się przez wieki zainteresowaniu Polaków wielką sztuką holenderską pisał H. Barycz, *Wstęp*, [w:] J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przekł. T. Brzostowski, Warszawa 1961, s. 5.
- [32] O zjawiskach tych szerzej pisze L. Thijssen, *Polska i Niderlandy. 1000 lat kontaktów*, przekł. zespół, pod red. J. Kocha, Zutphen 2003, s. 7, 25, 51, 201.
- [33] Z. Herbert, *Delta...*, s. 13.
- [34] Zjawisko to przez pryzmat morderstwa Theo van Gogha, holenderskiego reżysera i publicysty, analizuje I. Buruma, *Śmierć w Amsterdamie. Zabójstwo Theo van Gogha i granice tolerancji*, tłum. przekł. A. Lipszyc, Kraków 2008.
- [35] J. Huizinga, *Kultura XVII - wiecznej Holandii*, przekł. P. Oczko, Kraków 2008, s. 69-70.
- [36] J. Huizinga, dz. cyt., s. 101.
- [37] P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo - rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowania dzieł dawnych mistrzów*, przekł. P. Nowakowski, Kraków 2005, s. 314.
- [38] A. Zagajewski, *Malarze Holandii*, [w:] tegoż, *Ziemia ognista*, Poznań 1994, s. 16.
- [39] Szerzej na ten temat piszą J. Balicki, M. Bogucka, *Historia Holandii*, Wrocław 1989, s. 205.
- [40] Tamże, s. 212.
- [41] Analizując sytuację ekonomiczną malarzy złotego wieku P. Zumthor odnotował: "ogromna większość

- amatorów malarstwa nie zdaje sobie sprawy, do jak niezwykłych doskonałości doszła szkoła narodowa. Wykwintne [...] jeśli chodzi o sztukę, towarzystwo z Muiden nie rozumie wielkości Rembrandta. [...] Rembrandta zrujnowały i śmierć jego przyspieszyły nie tyle zdzierstwa handlarzy obrazów, ile patrycjusze amsterdamscy, jego wierzycciele. [...] Rembrandt [...] miał u Cornelisa Witsena długów na 4000 florenów". P. Zumthor, *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, przekł. E. Bąkowska, Warszawa 1965, s. 177.
- [42] Por. A. Rosalez-Rodriguez, *Śladami dawnych mistrzów...*, s. 11.
- [43] R. Avermaete, dz.cyt., s. 37.
- [44] P. Oczko, *Johan Huizinga i jego wizja XVII - wiecznej kultury holenderskiej*, [w:] J. Huizinga, *Kultura...*, s. 21.
- [45] W rzeczywistości w Holandii w każdym mieście istnieli specjaliści funkcjonariusze pilnujący czystości i porządku, sprawdzali oni również świeżość produktów sprzedawanych na targach. Zepsuta żywność była niszczone, skwaśniałe wino wylewano do kanałów. Utrzymaniu czystości sprzyjała też wypukła konstrukcja ulic mających dwa ścieki. Podano za: P. Zumthor, dz. cyt., s. 31-32.
- [46] Tamże, s. 32.
- [47] A. Ziemia, *Nowe dzieci...*, s. 59-60.
- [48] J. Huizinga, *Kultura...*
- [49] J. Balicki, M. Bogucka, dz. cyt., s. 221.
- [50] Z. Herbert, *Tulipanów gorzki zapach*, s. 52.
- [51] J. Huizinga, *Kultura...*, s. 152 i in.
- [52] *Płynie się zawsze do źródeł, pod prąd, z prądem płyną śmieci. Zbigniew Herbert rozmawia z Adamem Michnikiem*, "Gazeta Wyborcza" 1989, nr 178, s. 19.
- [53] Na strategię pytań Herberta zwraca uwagę E. Hirsz, *Wierność rzeczy*, [w:] *Poznanie Herberta, cz II*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 230.
- [54] Na socjologiczne uwarunkowania uwag Herberta dotyczących sztuki zwróciła uwagę M. Berkan-Jabłońska, *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta*, Łódź 2008, s. 99.
- [55] Skłonności Herberta do wcielania się w różne postaci wiele uwagi poświęcił B. Urbankowski, *Poeta czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, Radom 2004, s. 663-675.
- [56] Zasygnalizowane zagadnienia były już przedmiotem licznych wypowiedzi badaczy dorobku Herberta, wymienić tu można: M. Smolińska-Buczyk, *Życie martwej natury. Malarze holenderscy XVII wieku w oczach Zbigniewa Herberta*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta, cz. II. Materiały z warsztatów w oborach*, pod red. J.M. Ruszara, Lublin 2006, s. 46; T.J. Zuchowski, *Ukryta w oku cząstka dotyku. Rysunki Zbigniewa Herberta, cz. I. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach*, pod red. J.M. Ruszara, Lublin 2006, s. 25; *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, pod red. J.M. Ruszara, Lublin 2006, s. 182. Herbert zbudował również godny odnotowania intertekst do szkicowników Villarda d'Honnecourta z XIII w. Eseista przywołuje strategię wokabularzową, sprzyjającą unieruchomieniu i powołaniu metafory. W tym przypadku szkicownik wrażeń wizualnych wydaje się donikalszy niż słowo. Na te zagadnienia zwraca uwagę T.J. Zuchowski, *Ukryta w oku cząstka dotyku...*, s. 29. Zjawiska te charakteryzowałam również w wystąpieniu pt. *Głos martwej natury w prozie Zbigniewa Herberta*, prezentowanym podczas konferencji naukowej *Bóg, byt i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, zorganizowanej przez Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu w 2008r., materiał po recenzji, w trakcie przygotowania do druku.
- [57] Obszar tych zainteresowań jest reprezentatywny dla pisarzy interesujących się kręgiem mieszczańskim, por. uwagi E. Ichnatowicz, *Słowo wstępne*, [w:] *Mieszczaństwo i mieszczańskość w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, pod red. E. Ichnatowicz, Warszawa 2000, s. 7-8.
- [58] J. Huizinga, dz. cyt., s. 44.
- [59] M. Bogucka, H. Samsonowicz, *Dzieje miast...*, s. 549.
- [60] F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX wieku*, tłum. P. Wrzosek, Warszawa 2003, s. 231.
- [61] Na walor ten zwrócił uwagę m. in. R. Sioma, *Aż runą świata ściany cztery. Epikurejskie źródła sensualizmu Zbigniewa Herberta*, [w:] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta, cz II*, pod red. J.M. Ruszara, Lublin 2006, s. 88.
- [62] Jako wypowiedź na temat bytu i kultury postrzegając *Martwą naturę z wędzidłem* J. Lebenstein, *Życie na walizkach*, [w:] *Poznanie Herberta, cz. II*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 61.
- [63] Na Herbertowi skłonność odwracania się od blichtru zjawisk związanych z tzw. centrum wskazywał J. Drzewucki, *Akropol i cebula. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2004, s. 51.
- [64] Na to, że Herbert poprzez kliszę codzienności wypowiadał się o sprawach szczególnie skomplikowanych zwróciła uwagę A. Szóstak, *Zbigniewa Herberta refleksja nad codziennością*, [w:] *Herbert i znaki czasu, t. II. Colloquia Herbertiana*, pod red. E. Feliksiak, M. Lesia, Białystok 2002, s. 173-174.
- [65] Istotność tego rozwiązania podkreśla Antoni Zięba, *Iluzja...*, s. 14.

- [66] Szerzej analizę i interpretację tych zjawisk przedstawia R. Sioma, *Skończoność przedmiotów i niegotowość człowieka. Alienacje Zbigniewa Herberta i Jerzego Lieberta*, [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, pod red. J. M. Ruszara, Lublin 2006, s. 70-72.
- [67] Na tę szczególną właściwość rzeczy zwróciła uwagę B. Shallcross, *Rzeczy i zagłada*, Kraków 2010, s. 8.
- [68] Andrzej P. Kowalski zwraca uwagę, iż współczesna humanistyka podkreśla, w perspektywie kulturoznawczej, że rzeczy nie od zawsze były przedmiotami, por.: A.P. Kowalski, *Kulturoznawcza genealogia kategorii materialności rzeczy*, [w:] *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, pod red. J. Kowalewskiego, W. Piaska i M. Śliwy, Olsztyn 2008, s. 15.
- [69] Te dwa stanowiska są znamienne dla współczesnej myśli humanistycznej, por.: E. Domańska, *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, [w:] *Rzeczy i ludzie...*, s. 48.
- [70] R. Sierocki, *Kultury rzeczy*, [w:] *Rzeczy i ludzie...*, s. 175.
- [71] Takie pojęcie pola władzy przyjęto za: P. Bourdieu, *Reguły sztuki i struktura pola literackiego*, przekł. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 29-31.
- [72] Tamże, s. 30.
- [73] Por.: A.M. di Nola, *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*, tłum. J. Kornecka, Kraków 2006, s. 187.
- [74] Por.: M. Wyka, *Wokół "Martwej natury z wędzidłem"*, "Dekada Literacka" 1994, nr 6, s. 5.
- [75] J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1973, s. 362.
- [76] Zumthor, dz. cyt., s. 176-177.
- [77] Na ten krąg Herbertowych zainteresowań zwrócił uwagę A. Franaszek, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 137-138.
- [78] Cechy te uznawane są za znak rozpoznawczy holenderskiego malarstwa XVII wieku - por.: J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2006, s. 498.
- [79] M. Balardos-Atienza, *Jak czytać sztukę*, tłum. B. Haniec, Grodzisk Mazowiecki 2007, s. 80.
- [80] Na przemianę tożsamości przedmiotu włączonego w cykl handlowo-pieniężny zwrócił uwagę E. Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, wstęp B. Skarga, przekł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 162.
- [81] Na przemiany w odczytywaniu sztuki holenderskiej wskazuje A. Ziemia, *Iluzja...*, s. 18-19.
- [82] J. Łukasiewicz zwracał uwagę na to, że ojciec pisarza był ekonomistą, dyrektorem banku, a także przypominał, że Herbert miał wykształcenie handlowe, por. J. Łukasiewicz, *Przedmiot i tło obrazu*, "Kresy" 1994, nr 17, s. 132, co sprawiło, że duch mieszczański był mu dobrze znany.
- [83] Wspomina o tym D. Kozicka, *Mój przyjaciel malarz, czyli parę słów o przyjaźni Zbigniewa Herberta z Józefem Czapskim*, [w:] *Dialog i spór. Zbigniew Herbert i inni poeci i eseści. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006)*, pod red. J. M. Ruszara, Lublin 2006, s. 481.
- [84] O zmienności tej pisze J. Sieradzan, *Szałeństwo w religiach świata*, Kraków 2007, s. 29-32.
- [85] Tamże, s. 29.
- [86] Por.: S. Groff, *Poza mózg, narodziny śmierci i transcendencja w psychoterapii* tłum. I. Szewczyk, Kraków 2000, s. 502.
- [87] M. Foucault, *Przedmowa do: tenże, Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przekł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 13.
- [88] Na kondensację jego wypowiedzi zwrócił uwagę M. Zawodniak, *Początek powieści, coś ponadto. Prozatorskie inicjacje Zbigniewa Herberta*, [w:] *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, pod red. W. Gutowskiego i E. Owczarz, Toruń 2003, s. 669.
- [89] J. Drzewucki, *Sztuka podróżowania. Malarze Holandii i mikroskop*, "Twórczość" 1999, nr 10, s. 102-103.
- [90] Por.: P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo - rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, przekł. P. Nowakowski, Kraków 2005, s. 266.
- [91] Por.: A. Martuszevska, *Bolesław Prus w obrazie "filistra". O Prusowskiej koncepcji sztuki na przełomie wieku XIX i XX*, [w:] *Mieszczaństwo i mieszczańskość w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, pod red. E. Ichnatowicz, Warszawa 2000, s. 144. Stąd też zauważyć się daje mnogość synonimicznych określeń pejoratywnych, odnoszących się do tej grupy: mydlarz, filister, "Połaniecki" - tamże, s. 144-145.
- [92] M.J. Olszewska zwraca uwagę na popularność myślowego stereotypu, ukazującego mieszczańskość jako filozofię życia zaprzeczającą temu, co duchowe i twórcze, por.: M.J. Olszewska, *Przedmiot transakcji: córka. Od Fredry do Żeromskiego*, [w:] *Mieszczaństwo i mieszczańskość...*, s. 193. O specyfice mieszczańskiej moralności pisała M. Ossowska, *Moralność mieszczańska*, Wrocław 1985.
- [93] M. Foucault, dz. cyt., s. 291.
- [94] *Płynie się zawsze do źródeł...*, s. 19.
- [95] Zwykle podróż odbywa się w dwu podstawowych wymiarach, tzn. powiązana jest z dosłownym przestrzennym przemieszczaniem się (wtedy eksponowany jest jej aspekt zewnętrzny) lub (i) opiera się na

procesach wewnętrznych, ma wtedy charakter duchowy, intelektualny, por.: K. Podemski, *Socjologia podróży*, Poznań 2004, s. 24, 113.