

Podglądając przez dziurkę od klucza: *perspectyfkas* Leonaerta Bramera

Leonaert Bramer (1596–1674) to jeden z najciekawszych artystów holenderskiego Złotego Wieku¹. Choć w rodzinnym Delft działał równolegle do tak wybitnych twórców jak Johannes Vermeer, Pieter de Hooch, Emanuel de Witte czy Carel Fabritius, nie można go zakwalifikować do grona współtwórców tzw. szkoły z Delft. Zamiłowanie do ukazujących nocne sceny kompozycji, nietypowe, często dziwaczne tematy oraz impastowy sposób malowania zdecydowanie odróżniały go od współczesnych mu malarzy delfickich. Przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie obraz *Obrzezanie Chrystusa* jest najlepszym przykładem typu dzieł, którymi Bramer znakomicie trafiał w gusta kolekcjonerów (il. 1)². Najważniejszą rolę artysta przyznał tu zgromadzonej wokół kamiennego ołtarza Świętej Rodziny i grupie kapłanów. Ich pierwszorzędne znaczenie podkreślone jest jednolitym neutralnym tłem, ożywionym jedynie snopem płynącego z góry światła. Jednocześnie uwagę przyciąga pejzaż widoczny w prześwicie arkady po prawej stronie kompozycji, gdzie na tle błękitnego nieba, wśród drzew, widać fragment świątyni zwieńczonej rzeźbami. Dzieło to pokazuje, w jak subtelny sposób Bramer posługiwał się motywami italianizującymi w obrazach z okresu, kiedy w środowisku artystycznym Delft miał już mocną pozycję. Zachowane inwentarze dowodzą, że w latach trzydziestych i czterdziestych XVII wieku stał się najpopularniejszym rodzimym malarzem. Co jednak ciekawe, *œuvre* Bramera zawiera

¹ Najważniejsze publikacje dotyczące malarza: Heinrich Wichmann, *Leonaert Bramer. Sein Leben, und seine Kunst. Ein Betrag zur Geschichte der holländischen Malerei zur Zeit Rembrandts*, K. W. Hiersemann, Leipzig 1923; *Leonaert Bramer, 1596–1674. A Painter of the Night*, ed. Frima Fox Hofrichter, with essays by Walter Liedtke, Leonard J. Slatkes, Arthur K. Wheelock, Jr., kat. wyst., The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Milwaukee, 4 grudnia 1992 – 28 lutego 1993, The Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee (Wisc.) 1992; Jane ten Brink Goldsmith et al., *Leonaert Bramer, 1596–1674. Ingenious Painter and Draughtsman in Rome and Delft*, kat. wyst., Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft, 9 września – 13 listopada 1994, Waanders Uitgevers; Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Zwolle–Delft 1994; Walter Liedtke, *A View of Delft. Vermeer and his Contemporaries*, Waanders Publishers, Zwolle 2000; Walter Liedtke, Michiel C. Plomp, Axel Rüger, *Vermeer and the Delft School*, contrib. by Reinier Baarsen et al., kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 8 marca – 27 maja 2001; The National Gallery, Londyn, 20 czerwca – 16 września 2001, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York–New Haven and London 2001.

² 1640–1650, Muzeum Narodowe w Warszawie. Na temat obrazu zob. m.in.: H. Wichmann, op. cit., s. 110; *Rembrandt i jego krąg*, red. Jan Białostocki et al., kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 15 marca – 30 kwietnia 1956, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1956, s. 29–32, kat. nr 1; *Arcydzieła malarstwa holenderskiego XVII wieku ze zbiorów polskich*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, listopad–grudzień 1967, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1967, s. nlb., kat. nr 8; Jane ten Brink Goldsmith et al., *Leonaert Bramer, 1596–1674. Ingenious Painter...*, op. cit., s. 170–171, kat. nr 47. Na temat innych dzieł Bramera w dawnych kolekcjach polskich zob. Michał Walicki, *Nieznane dzieło Leonaerta Bramera*, „Rocznik Muzeum Narodowego” 1957, t. 2, s. 707–718. W Muzeum Narodowym w Warszawie przechowywane są jeszcze dwa obrazy wiązane dawniej z Bramerem (*Wskrzeszenie Łazarza* oraz *Jezus uzdrawiający opętanego z Gadary*), jednak jego autorstwo zostało słusznie zakwestionowane. Zob. Maria Kluk, *Wojciech Kolasiński (1852–1916). Painter, Conservator and Collector*, „Bulletin du Musée National de Varsovie” 1998, XXXIX, n° 1–4, s. 109–111.



il. 1 | fig. 1

Leonaert Bramer,
Obrzezanie Chrystusa
| *The Circumcision*
of Christ, 1640–1650,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum in
Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
Muzeum Narodowe
w Warszawie

również prace, które świadczą o wspólnych obszarach fascynacji z wymienionymi wcześniej malarzami delfckimi³.

Iluzjonizm i służąca mu perspektywa znalazły u Bramera zastosowanie w kompozycjach wielkoformatowych. Ich najdoskonalszymi i zarazem najciekawszymi przykładami były dekoracje siedziby milicji miejskiej w Delft – Nieuwe Doelen – oraz Wielkiej Sali w Het Prinsenhof, gdzie przestrzeń rzeczywista przenikała się z przestrzenią wyobrażoną. Tego typu przedsięwzięcia dekoratorskie były na terenie Holandii wyjątkowo rzadkie⁴. Z oczywistych względów nie był tu możliwy, podobny chociażby do włoskiego, rozwój iluzjonistycznego malarstwa religijnego w postaci fresków i plafonów pokrywających sklepienia kościołów. Warto tu jednak wspomnieć, że Bramer wykonywał również tego rodzaju projekty, np. rysunek *Koncert anielski* (il. 2) i jego verso *Czterej Ojcowie Kościoła i inni święci* z British Museum w Londynie⁵.

³ Walter Liedtke, *Delft Painting “in Perspective.” Carel Fabritius, Leonaert Bramer, and the Architectural and Townscape Painters from about 1650 Onward* [w:] W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., s. 99–129.

⁴ Należy tu wspomnieć przede wszystkim o dekoracjach Oranjenzaal w Huis ten Bosch oraz w amsterdamskim ratuszu.

⁵ Ich powstanie związane było zapewne z tzw. ukrytymi kościołami w Delft lub okolicznych miastach. W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., s. 454–455, kat. nr 105 (Michiel C. Plomp).



il. 2 | fig. 2

Leonaert Bramer,
*Projekt malowidła –
 anioły grające na
 instrumentach | Study
 for a Ceiling – Music-
 Making Angels*,
 ok. I ca. 1650–1659, The
 British Museum, Londyn
 | London

fot. | photo © Trustees of the
 British Museum

Również patronat książąt orańskich oraz władz miejskich nie dostarczał zbyt wielu okazji do rozwinięcia tej formy twórczości. Jednak, jak pisze Susan Koslow, artyści holenderscy odpowiedzieli na zainteresowanie perspektywą wśród rodzimych koneserów sztuki w inny sposób, między innymi rozwijając całkowicie oryginalną specjalność – kasetę perspektywiczną, którą Samuel van Hoogstraten w swoim traktacie *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* nazwał „*wonderlijke perspectyfka*”⁶. Również w *œuvre* Bramera istnieją dzieła, które łączą go z tym efektownym sposobem posługiwania się perspektywą. Chodzi o grupę rysunków, które miałyby stanowić projekty wnętrza oraz dekoracji zewnętrznych ścianek kaset perspektywicznych. Ich niezwykłość nie ogranicza się wyłącznie do faktu, że są one jedynymi znanymi projektami tego typu. Dokładniejsza analiza pozwala stwierdzić ich wyjątkową oryginalność.

Pierwszym z nich jest przechowywany w Düsseldorfie rysunek *Podglądacze*, wykonany w drugiej połowie lat pięćdziesiątych XVII wieku (il. 3)⁷. Ukazuje grupę postaci przed domem,

⁶ Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Francois van Hoogstraeten, Dordrecht 1678, s. 274–275; zob. Susan Koslow, *De wonderlijke Perspectyfka. An Aspect of Seventeenth Century Dutch Painting*, „Oud Holland” 1967, 82, s. 35; zob. też: David Bomford, *Perspective, Anamorphosis, and Illusion. Seventeenth-Century Dutch Peep-Shows* [w:] *Vermeer Studies*, ed. by Ivan Gaskell and Michiel Jonker, National Gallery of Art, Washington, D.C., Yale University Press, New Haven–London 1998, s. 124–135. *Studies in the History of Art*, 55, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers, 33.

⁷ 1655–1660, Museum Kunstpalast mit Sammlung der Kunstakademie (NRW), Düsseldorf.



il. 3 | fig. 3

Leonaert Bramer,
Podglądacze
The Curious Ones,
 1655–1660, Museum
 Kunstpalast mit
 Sammlung der
 Kunstakademie
 (NRW), Düsseldorf

zgrupowaną wokół celowo powiększonej dziurki od klucza. Po prawej stronie widzimy siedzącą kobietę z dzieckiem, która z uśmiechem obserwuje pozostałe postaci; po lewej brodaty mężczyzna w kapeluszu wskazuje kobiecie z odsłoniętymi ramionami otwór w drzwiach, pośrodku dwoje ludzi stara się zobaczyć, co dzieje się po drugiej stronie. Precyzja kreski, uzupełnionej subtelnym wydobywającym światłocien lawowaniem, kontrastuje z faktem wykonania rysunku na kilku połączonych ze sobą kawałkach papieru. Mamy tu zatem najprawdopodobniej do czynienia ze starannym studium przygotowawczym, a nie z dziełem przeznaczonym na sprzedaż. Obecnie niemal zgodnie uznaje się go za projekt zewnętrznej ściany *perspectyfkas*⁸.

Rysunek różni się od innych zachowanych dekoracji zewnętrznych ścianek kaset perspektywicznych. Dwie spośród nich imitują meble zawierające dzieła sztuki lub naturalia znajdujące się w *kunstkasten* – gabinetach kolekcjonerów. Z tego typu *trompe-l'œil* mamy do czynienia na licu kasety z *Wnętrzem kościoła protestanckiego*, na którym wyobrażono komodę,

⁸ Tezę postawił Walter Liedtke (*A View of Delft...*, op. cit., s. 23; W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., s. 127); należy jednak zauważyć, że Michiel C. Plomp akceptując tezę Liedtkego, podtrzymał swoją, że rysunek mógłby być projektem dekoracji ściennej, a otwór w centrum – małym oknem do innego pomieszczenia lub na zewnątrz budynku (W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., s. 458, kat. nr 108). Za uznaniem rysunku za projekt zewnętrznej ścianki kasety opowiada się również Antoni Ziemia (*Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1680*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 173).

której wysunięte szuflady wypełniają drogocenne przedmioty⁹. Również lico kasety z Detroit Institute of Arts zdobi wyobrażenie małej komody z szufladami¹⁰. Owo iluzyjne odmalowanie poszczególnych elementów miało zachęcać do podejścia i zajrzenia w znajdujący się pośrodku otwór – by ujrzyć, ku zaskoczeniu, bynajmniej nie bibeloty w szufladach, lecz wnętrze kościoła czy pałacu. Natomiast ścianki kasety Samuela van Hoogstratena z National Gallery w Londynie pokrywają alegorie: *Miłość Sztuki*, *Miłość Bogactwa*, *Miłość Sławy*. Czyżby wyobrażać miały „impulsy”, które pchnęły artystę (przedstawionego wszak na trzech ściankach w akcie tworzenia) do wykonania dzieła? Czy spoglądając w kolejne otwory, widz miał uświadamiać sobie, że zmyślnie zaprojektowane dzięki miłości do sztuki (a tym samym znajomości jej zasad) dzieło, dało autorowi sławę i bogactwo? Mistrzowskie zastosowanie perspektywy wewnątrz kasety zapowiada anamorfoza na jej wierzchu, ukazująca Wenus i Kupidyna¹¹.

Rysunek Bramera nie jest ani przedstawieniem typu *trompe-l'œil*, ani alegorią, ukazuje po prostu dziejącą się przed holenderskim domem scenę rodzajową. Przedstawienie jest tym, czym jest, nie łudzi oka, nie stara się oszukać widza i przekonać, że jest czymś więcej. A jednak, mimo pozornej prostoty tematu, Bramer zaprasza do podjęcia wykoncypowanej gry. Wcale nie musimy się domyslać, co dzieje się za zamkniętymi drzwiami i co wywołało zainteresowanie postronnych. Postaci są zebrane wokół dziurki od klucza w taki sposób, by zrobić miejsce dla kolejnego, tym razem rzeczywistego, podglądacza. Podobnie jak pozostali możemy więc pochylić się i ukradkiem, mrużąc oko, zaglądać, zaspokajając własną ciekawość.

Blizsza analiza ukazanych w kompozycji postaci pozwala stwierdzić, że ich zachowanie nie jest jednakowe. Nie każda żywi równie duże zainteresowanie tym, co dzieje się za drzwiami i nie wszystkie są rozbawione możliwością podglądania. Uwagę zwracają szczególnie dwaj mężczyźni, obaj bowiem wskazują palcem na dziurkę od klucza. Ten po prawej stronie jest gustownie ubrany, ma modny wąsik i bródkę. Uśmiechając się delikatnie, zachęca klęczącą obok kobietę do wspólnego podglądania. Wykonywany przez niego gest można również odczytać jako prośbę o zachowanie ciszy, by nie zdradzić swojej obecności podglądanym. Natomiast twarz mężczyzny stojącego po lewej nie wyraża rozbawienia, wręcz przeciwnie – zaskoczenie, a nawet zgorszenie, które, jak możemy przypuszczać, wywołało to, co znajduje się za drzwiami. Możemy również zadać pytanie, czy jego negatywnej reakcji nie wywołał sam fakt podglądania. Co prawda lewą ręką mężczyzna wskazuje na dziurkę od klucza, ale jednocześnie stara się powstrzymać idącą w jej stronę kobietę. Ta jednak odpycha go, bo prawdopodobnie również chce zajrzeć do środka. Zderzając te postawy, Bramer intrygował widza, który mógł snuć domysły, co takiego wywołało rozbawienie jednych, a zgorszenie drugich.

Jak wskazał William W. Robinson, w wielu siedemnastowiecznych obrazach o tematyce rodzajowej, niektóre z namalowanych postaci pełnią rolę „ekspresyjnych obserwatorów”, którzy zapraszają widzów do kontemplowania i oceniania przedstawionej sceny, gestem lub wyrazem twarzy sugerując moralną wymowę dzieła¹². Ukazywanie tego typu postaci ma

⁹ Nationalmuseet, Kopenhaga. Wraz z kasetą zawierającą wizerunek wnętrza kościoła katolickiego przypisywana jest Hendrickowi van Vlietowi. Zob. Olaf Koester, *Illusions. Gijsbrechts, Royal Master of Deception*, with contrib. by Celeste Brusati et al., trans. by W. Glynn Jones, kat. wyst., Statens Museum for Kunst, Kopenhaga, 24 września – 30 grudnia 1999, Statens Museum for Kunst, Copenhagen 1999, s. 278–283, kat. nr 57 i 58 (tam dawniejsza literatura).

¹⁰ S. Koslow, op. cit., s. 53.

¹¹ W środku van Hoogstraten ukazał pozornie puste wnętrze mieszczańskiego domu. Jego interpretacja – zob. A. Ziemia, op. cit., s. 174–176 oraz przyp. 409 (tam dawniejsza literatura).

¹² William W. Robinson, *The “Eavesdroppers” and Related Paintings by Nicolaes Maes [w:] Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984*, Hrsg. Henning Bock und Thomas W. Gachtgens, Gebr. Mann

il. 4 | fig. 4

Nicolaes Maes, *Leniwa
służąca* | *The Idle
Servant*, 1655, © The
National Gallery, Londyn
| London



wczesnorenesansową tradycję. Postulowane było przez Leona Battistę Albertiego w napisanym po łacinie traktacie *De pictura* (*O malarstwie*) z 1435 roku (w autorskim tłumaczeniu na język włoski *Della pittura* ukazał się rok później): „[...] dobrze jest, jeżeli jest jakaś postać, która skierowuje uwagę widza na to, o co chodzi w danej historii: albo ruchem ręki wskazuje kierunek, albo groźnym wyrazem twarzy i ponurym spojrzeniem jakby ostrzega przed zbliżeniem się do miejsca, w którym kryje się jakaś tajemnica; może także ta postać wskazywać na niebezpieczeństwo czy na rzecz godną podziwu, może także swoimi gestami pobudzać widza do śmiechu czy współczucia”¹³. Tak właśnie odczytywać należy rolę głównej postaci z obrazu Nicolaesa Maesa *Leniwa służąca* (il. 4)¹⁴. Stojąca pośrodku kompozycji pani domu zwraca się do widzów z ironicznym uśmiechem, zaś gestem stosowanym przez siedemnastowiecznych rektorów, gdy przedstawiali dowody swych racji¹⁵, kieruje uwagę widza na niesolidność służącej¹⁶. Pozostawione w nieładzie naczynia oraz kot kradnący potrawę przygotowaną dla uczających w głębi domu świadczą o złym charakterze pograżonej we śnie służki. Ze względu na pewne cechy wspólne i podobny czas powstania¹⁷, do dzieł o tej samej wymowie zaliczana jest grupa obrazów Maesa z motywem podsłuchiwanie¹⁸. Doczekały się one wielu interpretacji¹⁹. Patrząc na widza, lekko uśmiechnięte postaci, zbliżają palec do ust w geście uciszania. Ich rolą ma być zwrócenie uwagi na to, co dzieje się w domu: w pięciu przypadkach na służące, które, poniechawszy swoich obowiązków, przyjmują adoratorów, a w jednym – na (najprawdopodobniej) rodzinną kłótnię. Tematy te z pewnością bawiły wywodzących się z wyższych klas właścicieli obrazów. Tego typu przedstawienia miały swój szerszy kontekst; wiązać je należy z przewijającymi się w siedemnastowiecznej literaturze wątkami krytyki leniwych i pozbawionych moralności służących oraz kłótniowych żon, mącących spokój domowego ogniska²⁰. Wydaje się jednak,

Verlag, Berlin 1987, s. 303. Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 4. Robinson używa określenia „extrovert bystander”; zob. też: Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 6 oraz 62–63.

¹³ Leon Battista Alberti, *O malarstwie*, cyt. za: Jan Białostocki, *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 292. Zob. Victor I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 88.

¹⁴ 1655, The National Gallery, Londyn.

¹⁵ Zob. chociażby najśłynniejsze bodaj przykłady, czyli portrety Cornelisa Anslo autorstwa Rembrandta – graficzny z 1640 i malarski (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin) z 1641 r.

¹⁶ W. W. Robinson, *The “Eavesdroppers”*..., op. cit., s. 291.

¹⁷ Ibidem; zob. też: *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, ed. by Jane Iandola Watkins, kat. wyst., Philadelphia Museum of Art, 18 marca – 13 maja 1984; Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin (West), 8 czerwca – 12 sierpnia 1984; Royal Academy of Arts, Londyn, 7 września – 18 listopada 1984, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984, s. 242–243, kat. nr 67, tab. 99.

¹⁸ *Służąca podsłuchująca kłótnię*, 1655, Guildhall Gallery, Londyn; *Kobieta podsłuchująca kochanków*, ok. 1655–1657, Apsley House, Wellington Museum, Londyn; *Podsłuchująca kobieta*, 1657, Dordrechts Museum; *Podsłuchująca, 1656*, Wallace Collection, Londyn; *Podsłuchująca gospodyni*, 1655, The Royal Collection, Londyn; *Kochankowie i podsłuchujący mężczyzna*, ok. 1655–1657, Museum of Fine Arts, Boston.

¹⁹ Przede wszystkim Wolfgang Kemp, *Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz* [w:] Hans Belting et al., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Reimer, Berlin 1985, s. 203–221; Martha Hollander, *An entrance for the eyes. Space and meaning in seventeenth-century Dutch art*, University of California Press, Berkeley–London 2002, s. 103–148; A. Ziemba, op. cit., s. 163 (przyp. 386 – tam dalsza literatura); Georgina Cole, *“Wavering Between Two Worlds.” The Doorway in the Seventeenth-Century Dutch Genre Painting* [online], „Philament” 2006, vol. 9 [dostęp: 16 lutego 2011], s. 18–37, dostępny w Internecie: <http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue9_pdfs/COLE_Doorways.pdf>; Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*, Yale University Press, New Haven–London 2008, s. 152–156.

²⁰ W. W. Robinson, *The “Eavesdroppers”*..., op. cit., s. 297–302; zob. też: Simon Schama, *Wives and Wantons. Versions of Womanhood in 17th Century Dutch Art*, „Oxford Art Journal” 1980, vol. 3, no. 1, s. 10–11. O funkcjach postaci podsłuchiwczy w siedemnastowiecznej literaturze i dramacie holenderskim zob. M. Hollander, op. cit., s. 110–112.

il. 5 | fig. 5

Nicolaes Maes, *Studia podsluchujących postaci*
Studies of Listening Figures, ok. | ca. 1655,
 Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam,
 depozyt | loan: Museum Boijmans Van Beuningen
 Foundation



że funkcja patrzących na widza postaci jest bardziej wieloznaczna i nie ma na celu wyłącznie zwrócenia uwagi na negatywny charakter scen dziejących się w głębi kompozycji. Wniosek taki nasuwa się po analizie rysunku *Studia podsluchujących postaci* Maesa, przechowywanego w Museum Boijmans Van Beuningen w Rotterdamie (il. 5)²¹. Mężczyźni i kobiety przedstawieni zostali na nim z boku, lekko pochyleni do przodu. Nie prezentują niczego wyciągniętą ręką, a wyprostowany palec wskazujący zbliżają do ust. Jednocześnie górną połowę ciała zwracają się w stronę widza. Szczególnie interesująca jest postać kobiety po prawej stronie – jej prawa dłoń została naszkicowana jednocześnie w czterech położeniach, co świadczy o tym, że odejście od pozy wskazywania na rzecz gestu uciszania było poprzedzone wnikliwą analizą. Podobne postaci odnajdujemy w innych rysunkach Maesa: *Kobieta na schodach* (il. 6), *Wnętrze z podsluchującą kobietą z dzieckiem na ręku* (il. 7) verso *Młodzieńca w długiej szacie* i *Wnętrze z mężczyzną schodzącym po schodach* (il. 8) – ze zbiorów Museum Boijmans Van Beuningen, *Studia podsluchujących postaci* (verso *Mężczyzny w gabinecie*) z The Maida and George Abrams Collection oraz *Podsluchująca postać na schodach* (verso *Kobiety obierającej pasternak*) z Collection Frits Lugt, Fondation Custodia w Paryżu (il. 9)²². W omawianym kontekście interesujący jest szczególnie pierwszy z wymienionych rysunków – gest i postawa *Kobiety na schodach* są identyczne (choć ukazane w lustrzanym odbiciu) do tych z obrazu *Leniwa służąca*. W obu tych dziełach figury kobiet są statyczne i pełne autorytetu, a gest mocny i zdecydowany. Kontakt wzrokowy

²¹ Zob. Jeroen Giltaij, *The Drawings by Rembrandt and his School in the Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1988, s. 226–229, kat. nr 116; William W. Robinson, *Nicolaes Maes as a Draughtsman*, „Master Drawings” 1989, vol. 27, no. 2, s. 146–162.

²² Zob. J. Giltaij, *The Drawings by Rembrandt and his School...*, op. cit., s. 226–231, kat. nr 115, 117–118; William W. Robinson, *Bruegel to Rembrandt. Dutch and Flemish drawings from the Maida and George Abrams collection*, with an essay by Martin Royalton-Kisch, kat. wyst., British Museum, Londyn, 13 czerwca – 22 września 2002; Institut Néerlandais, Paryż, 10 października – 8 grudnia 2002; Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, 22 marca – 6 lipca 2003, Yale University Press, New Haven and London 2002, s. 130–131, kat. nr 52, il. 1; Peter Schatborn, *Rembrandt and his Circle. Drawings in the Frits Lugt Collection*, Thoth Publishers, Fondation Custodia, Bussum–Paris 2010, vol. 1 (text), s. 310–312, kat. nr 128 (verso), vol. 2 (plates), s. 146.

i ironiczny uśmiech (zamarkowane jedynie w rysunku) mają tu na celu nawiązanie nici porozumienia z widzem, a w konsekwencji wspólne potępienie lenistwa i rozwiązłości, powszechnie wszak uznawanych za plagi wśród służących. Różni je jednak otoczenie, w jakim zostały umieszczone. Na rysunku kobieta stoi na schodach, które łudząco przypominają te z obrazu *Podstuchująca gospodyni* z The Royal Collection w Londynie (il. 10). Ze względu na jego kompletność, szkic ten można byłoby wręcz traktować jako projekt tej właśnie kompozycji, jednak ani w tym, ani w żadnym innym obrazie z omawianej grupy, motyw wskazywania nie powtórzył się. Zmiana koncepcji gestu nastąpiła zapewne pomiędzy namalowaniem *Leniwej służącej* a *podstuchującej* z The Royal Collection. Tym samym, pomiędzy jednym a drugim musiałyby powstać omawiane powyżej rysunki – najpierw *Kobieta na schodach*, będąca właściwie kompletnym szkicem przygotowawczym do obrazu, następnie zaś kolejne szkice z podstuchującymi postaciami. Można założyć, że właśnie po ich wykonaniu Maes namalował gospodynię podstuchującą na schodach, która zamiast demonstracyjnie wskazywać na dziejące się w głębi domu nieprawości (tak jak na rysunku) – ucisza widza. Dopiero w następnej kolejności powstała seria obrazów, na których postaci demonstrują gest oznaczający prośbę o zachowanie ciszy i tajemnicy, które umożliwiają dalsze wspólne podsłuchiwanie²³. Uśmiech rysujący się na twarzach jest nie tylko ironicznym komentarzem niemoralnych spotkań, ale również propozycją wspólnego podsłuchiwania i podglądania. Zamiana ta zdecydowanie nie miała na celu wyłącznie wprowadzenia różnorodności, nie była jedynie dowodem czystej inwencji kompozycyjnej artysty, szukającego innego wariantu gestu i postawy, które byłyby jednak odczytywane w ten sam sposób²⁴. Warianty ułożenia dłoni i ręki na rysunku z Rotterdamu nie świadczą o bliskości znaczeniowej wskazywania i uciszania, a raczej o dzielących je różnicach i o przemyślanym odejściu od jednego gestu na rzecz drugiego. Tym samym punkt ciężkości został przez Maesa przeniesiony z pokazywania widzom niecnego procederu na propozycję świadomego przyjęcia roli podglądacza i podsłuchiwaacza.

Zmiana sposobu odczytywania gestu oraz uśmiechu podsłuchujących niesie ze sobą dalsze konsekwencje. Spójrzmy na *Służącą podstuchującą kłótnię* z Guildhall Collection w Londynie – owszem, w prawym górnym rogu dostrzegamy godną potępienia scenę



il. 6 | fig. 6

Nicolaes Maes, *Kobieta na schodach* | *Interior with a Woman on a Stair*, ok. | ca. 1655, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, depozyt | loan: Museum Boijmans Van Beuningen Foundation (Koenigs Collection)

il. 7 | fig. 7

Nicolaes Maes, *Wnętrze z podstuchującą kobietą z dzieckiem na ręku* | *Interior with a Listening Woman with a Child on Her Arm*, ok. | ca. 1655, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, depozyt | loan: Museum Boijmans Van Beuningen Foundation (Koenigs Collection)

²³ Na temat chronologii obrazów ukazujących podsłuchujące postaci zob. M. Hollander, op. cit., s. 103–108.

²⁴ W. W. Robinson uważa, że: „[...] szkice sugerują, iż na pewnym etapie Maes rozważał [wykorzystanie] podsłuchującej postaci z gestem wskazywania otwartą dłonią [...] i uważał ten gest za bliski, być może tożsamy gestom zbliżania wskazującego palca do ust” (*The “Eavesdroppers”*..., op. cit., s. 308). Zauważmy, że gest kobiety z obrazu z The National Gallery nie powtórzył się w innych omawianych obrazach Maesa.



il. 8 | fig. 8

Nicolaes Maes,
*Wnętrze z mężczyzną
schodzącym po
schodach* | *Interior with
Figure Descending
a Stair*, ok. 1 ca. 1655,
Museum Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam,
depozyt | loan: Museum
Boijmans Van Beuningen
Foundation (Koenigs
Collection)

il. 9 | fig. 9

Nicolaes Maes,
*Podsluchująca
postać na schodach*
| *Eavesdropper at
a Stairway* (verso *Kobiety
obierającej pasternak*
| verso of *Seated Woman
Scraping a Parsnip*),
ok. 1 ca. 1655, Fondation
Custodia, Frits Lugt
Collection, Paryż | Paris
Collection)

rodzinnej scysji, ale po przekątnej, w lewym dolnym rogu, widzimy też poprzewracane naczynia. Pośrodku nielejalna służąca, zamiast dyskretnie oddalić się w głąb domu, podsłuchuje kłótnię swoich pracodawców. Co więcej, widzimy świadectwo jej lenistwa – owe pozostawione w nieporządku kuchenne utensylia. Postaci z innych obrazów z tej grupy również porzuciły swoje obowiązki. W obrazach z Bostonu i Apsley House w Londynie kobieta i mężczyzna wychodzą z pomieszczeń, w których wcześniej pracowali nad porządkowaniem dokumentów lub ich czytaniem, zaś w dziełach z Wallace Collection w Londynie i Dordrechts Museum panie domu wołają podsłuchiwać niż wrócić do swoich gości, których widać w izbach u szczytu schodów. A powinny wszak ostro zbesztać flirtujące służące i przegonić zalotników. Bierna postawa jednej z nich ma też inne konsekwencje – na obrazie z Dordrechts Museum widzimy co prawda, że oddająca się miłosnej grze służąca nie dopilnowała, by kot nie dostał się do kuchni, jednak brak interwencji ze strony podsłuchującej również nie ratuje kolacji przygotowanej dla uczujących w innej części domu. Zmiana gestu diametralnie zmieniła więc wymowę dzieł. Uśmiech zaś nie ma wymowy ironicznej, a raczej wyraża rozbawienie²⁵. Panie domu wcale nie mają zamiaru wkroczyć i przeszkodzić parom w ich amorach, wprost przeciwnie, chcą pozostać niezauważone. Służąca z obrazu z Guildhall Collection wręcz zdjęła pantofle, które być może za bardzo stuknęły na drewnianych stopniach. Podobnie kobieta na inspirowanym obrazami Maesa dziele Cornelisa Bisschopa – ta swoje drewniaki pozostawiła u szczytu schodów²⁶. Na domiar złego, wszyscy oni, w niecny proceder podsłuchiwania i podglądania wciągają widzów! Bo przecież na namalowanych twarzach nie ma strachu przed zdemaskowaniem. Uśmiechają się do nich delikatnie i zapraszają, wiedzą bowiem, że nie zostaną zdradzeni – widzowie również wolą popatrzeć. Podsłuchiwanie, jak i podglądanie są zatem równie ważnymi tematami dzieł Maesa. Zmiana gestu najważniejszych postaci w kompozycji dodała im wymowie wieloznaczności. Siedemnastowieczny widz mógł razem z nimi śmiać się z „niemoralnego” zachowania przedstawicieli niższych klas, zaś w jednym przypadku sam stawał się obiektem żartu.

Wiele jest obrazów, które są, jak to ujął Antoni Ziemia, symptomem charakterystycznego dla sztuki holenderskiej modusu podglądania czy wręcz „podglądactwa”²⁷. Jednak obrazy Maesa i Bisschopa wpisując się w tę charakterystykę, są jednocześnie czymś więcej, można rzec, że są przykładem „voyeryzmu uświadomionego”: analizujący je widz nie jest wobec nich anonimowy, a tym samym

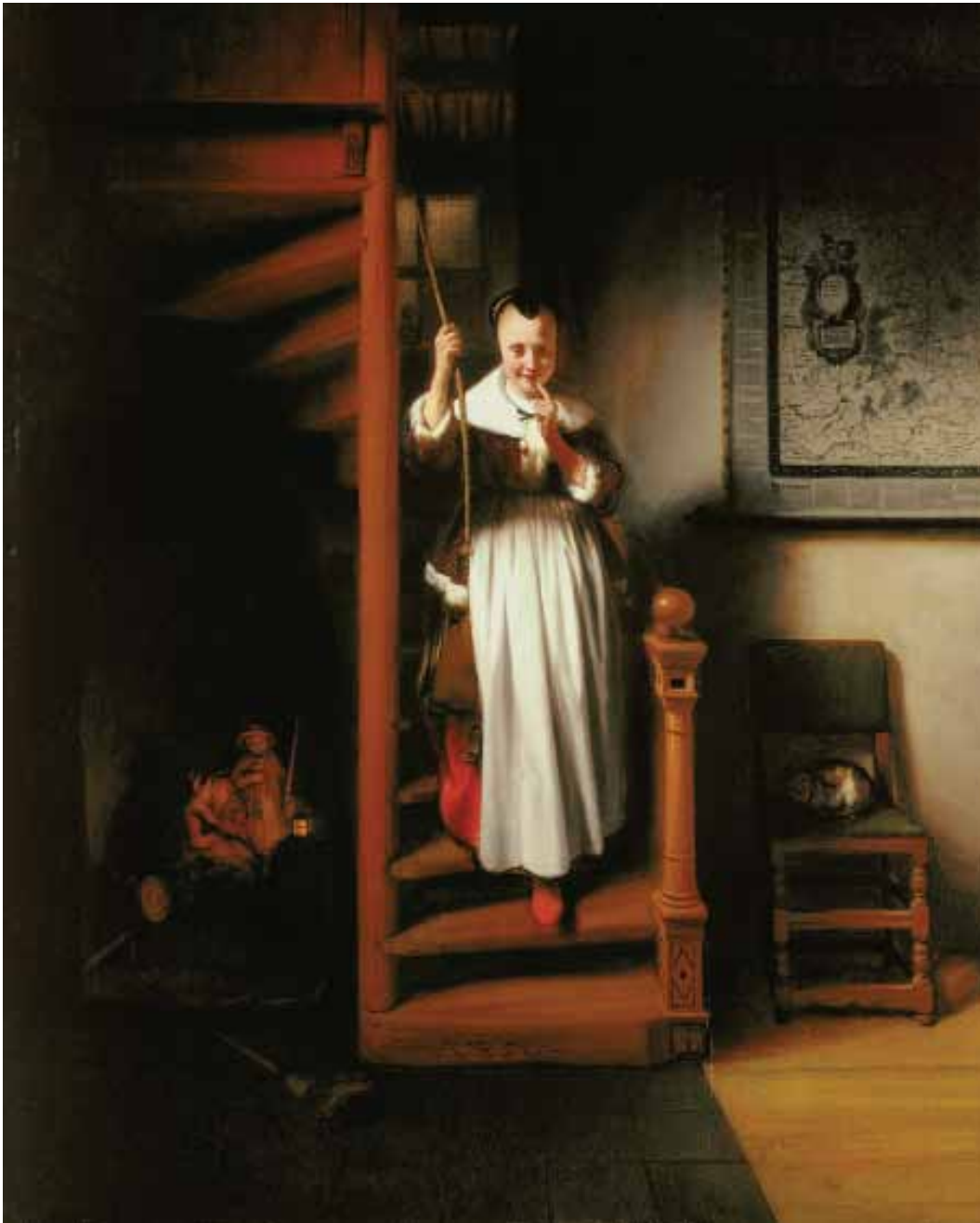
²⁵ M. Hollander, op. cit., s. 108.

²⁶ *Podsluchująca*, ok. 1660, Norwich Castle Museum, Norfolk.

²⁷ A. Ziemia, op. cit., s. 173.

il. 10 | fig. 10

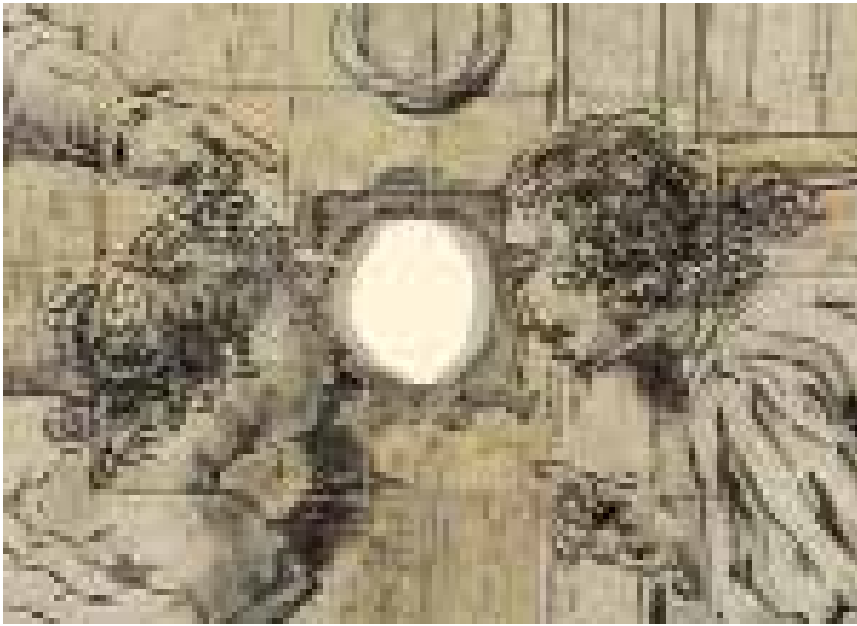
Nicolaes Maes,
*Podsluchująca
gospodyni* | *The
Listening Housewife*,
1655, The Royal
Collection, © 2011
Her Majesty Queen
Elizabeth II



bezpieczny, bowiem jego obecność jest zauważona. Tu nie wystarcza już ustosunkowanie się do sytuacji wyobrażonej w głębi obrazu, a więc zachowania niemoralnych służących czy żony hetery, ale również do ukazanego na pierwszym planie podsłuchiwanie. Uśmiechające się postaci przede wszystkim zmuszają widza do zdefiniowania swojej roli wobec obrazu – uświadomienia sobie i poddania refleksji faktu, że jest podglądaczem.

il. 11 | fig. 11

Leonaert Bramer,
Podglądacze
The Curious Ones,
 1655–1660 (fragment
 il. 3 | detail of fig. 3),
 Museum Kunstpalast
 mit Sammlung der
 Kunstakademie
 (NRW), Düsseldorf



Jest tak również w przypadku rysunku Bramera²⁸, w którym autor zastosował podobne schematy, proponując swoisty dialog z odbiorcą. Wykorzystał ciekawość, jaka budziła się w nim po zobaczeniu dziurki od klucza, która znajduje się w centrum kompozycji i jest jej najważniejszym elementem. Celowe jej powiększenie było oczywiście konieczne ze względów konstrukcyjnych – otwór musiał przecież umożliwić zajrzenie do wnętrza kasety. Z drugiej strony pełni on, w kontekście otaczających go postaci, podobną funkcję, co uśmiechnięta figura na obrazach Maesa – uświadamia, że chcąc poznać tajemnice wnętrza, musimy zachować ciszę i niepostrzeżenie podglądać (il. 11).

Choć widoczne na rysunku postaci nie nawiązują bezpośredniego kontaktu z widzem, to mężczyźni wskazujący na dziurkę od klucza prezentują wyraźnie dwie postawy, jakie można przyjąć wobec tego, co dzieje się za drzwiami, ale może przede wszystkim wobec samej czynności podglądania. Za którą z postaci pójdzie widz? Powstrzyma ciekawość, czy też jak inni – zajrzy do środka? Dylematy rzeczywistego widza są tylko pozorne, bo istotą kaset perspektywicznych jest zagłębienie do ich wnętrza, tam przecież znajduje się to najważniejsze przedstawienie. Zasugerowanie widzowi takiego dylematu jest więc celowym zabiegiem, choć wcale nie ma powstrzymać od podglądania, wręcz przeciwnie, zachęcić do niego. Jednocześnie ma uzmysłwić, że, w pewnym sensie, każdy, kto ogląda obraz wewnątrz, jest podglądaczem. Wytrawny kolekcjoner czy znawca sztuki umiał zapewne docenić przewrotność zamierzenia Bramera, który obnażał i uświadamiał „niecność” postępowania podglądacza. *Perspectyfkas* z tak pomyślanym dowcipnym wizerunkiem na licu stanowiłaby doskonałą ozdobę każdego *kunstkasten*.

Wiele wskazuje na to, że zachowany w amsterdamskim Rijksprentenkabinet rysunek zawiera alternatywne projekty wnętrza kasety perspektywicznej²⁹. Na recto z *Muzykami w izbie*

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ok. 1660, Rijksmuseum, Amsterdam.



widać mieszczańskie wnętrze zamknięte ścianą z trzema oknami i schodkami prowadzącymi do drzwi (il. 12). Po lewej stronie mężczyzna i kobieta stoją przy wirginalach, a ponad nimi, na półce, siedzi przywiązana łańcuchem małpa. Na podłodze przed muzykującą parą artysta umieścił psa szczekającego na kota. Pośrodku widzimy grającego na skrzypcach mężczyznę, prawą część przedstawienia zajmuje nakryty sukrem stół oraz leżące na nim i obok niego instrumenty muzyczne. Na oparciu krzesła stojącego pod ścianą przysiadła papuga. Całość uzupełnia uniesiona do sufitu kotara. Istotną rolę w budowaniu przestrzeni odgrywa światło – jaskrawe w tle, przytłumione bliżej pierwszego planu. Kompozycję przecina po przekątnej ostra smuga światła, której źródło znajduje się po lewej stronie, ale poza kadrem. Postaci po lewej wyłaniają się z delikatnego półmroku. Walter Liedtke zwrócił uwagę, że znajdujące się po prawej stronie instrumenty muzyczne, szczególnie leżące na stole, przywodzą na myśl te z obrazu *Widok w Delft* Carela Fabritiusa³⁰, stanowiącego pierwotnie wnętrze *perspectyfkas*³¹. Zauważył również, że para stojąca przy wirginalach po lewej stronie to ujęte pod innym kątem postaci z obrazu Vermeera *Lekcja muzyki*³². Stojąc obok krzesła, na którym siedzi papuga,

il. 12 | fig. 12

Leonaert Bramer,
Muzycy w izbie
| *Interior with the*
Musicians, ok. | ca.
1660, © Rijksmuseum,
Amsterdam

³⁰ 1652, The National Gallery, Londyn.

³¹ W. Liedtke, *A View of Delft...*, op. cit., s. 231.

³² Ok. 1662–1665, The Royal Collection, Londyn.

widzielibyśmy nie tylko nauczyciela i jego uczennicę, ale również (podobnie jak na obrazie Vermeera) nakryty suknem stół. Leżąca na posadzce między nim a muzykującymi wiolonczela została jakby przeniesiona spod ściany, o którą opierała się w kompozycji Bramera. Oba dzieła łączy również zasugerowany przez artystów miłosny aspekt spotkania wokół wirginału. Biorąc pod uwagę daty powstania obu dzieł, kusząca jest supozycja Liedtkego, że mamy tu do czynienia z emulacją dzieła Bramera w wykonaniu najśłynniejszego malarza szkoły z Delft.

Przedstawiając tezę o przeznaczeniu rysunku, Liedtke wskazał, że podobnie jak w londyńskiej kasecie autorstwa van Hoogstratena, meble i inne przedmioty ustawione są tu wokół ścian tak, by mogły być oddane na dwu lub więcej powierzchniach, instrumenty muzyczne zostały ukazane w silnym skrócie perspektywicznym, a elementy architektury oddane z wielką starannością³³. Czy to jednak wystarczające argumenty za uznaniem takiej właśnie funkcji rysunku? Czy wiemy, w jaki sposób autorzy znanych nam kaset przygotowywali się do trudnego zadania odpowiedniego pomalowania ścianek, by widz zaglądający przez otwór do wnętrza miał wrażenie doskonałej iluzji?

David Bomford zauważył, że nie odkryto do tej pory rysunków, które stanowiłyby element procesu tworzenia *perspectyfkas*, przede wszystkim – dowodów rozwiązywania problemów związanych z perspektywą³⁴. Jego badania wykazały jednak, że rysunki, a przynajmniej schematy kompozycyjne, wykonywane mogły być bezpośrednio na panelach umieszczanych we wnętrzu kaset. Tak było w przypadku dzieła z Bredius Museum³⁵, przypisywanego Pieterowi Janssensowi Elindze, gdzie precyzyjnie wyznaczone linie perspektywy widoczne są spod warstw farby. Służyć one miały prawidłowemu rozmieszczeniu anamorficznych elementów kompozycji w odpowiedniej skali tak, by całość składała się w jednym punkcie – otworze w kasecie, przez który patrzyłby widz. Jeśli istniały, rysunki przygotowawcze do tak skomplikowanego dzieła musiały mieć zatem charakter precyzyjnych studiów perspektywy i ukazywać fragmenty kompozycji w zniekształconej formie. Bomford uważa, że obecność linii oraz pewna rozbieżność między ich przebiegiem a ostateczną kompozycją w kasecie z Bredius Museum świadczą o tym, że proces odbywał się tu na bieżąco, metodą prób i błędów, bezpośrednio na panelach stanowiących część kasety. Wyklucza to zatem istnienie precyzyjnych rysunków przygotowawczych, gotowych szablonów, za pomocą których linie perspektywy i zarys kompozycji przenoszono na właściwe podłoże. Nie wyklucza jednak istnienia rysunków, które stanowiłyby pierwszy, koncepcyjny zarys kompozycji. Taki abrys mógłby pełnić dwojaką funkcję – być punktem wyjścia dla artysty do pracy nad dziełem, jak i wyrazem koncepcji do zaakceptowania przez przyszłego właściciela. Wydaje się, że taki właśnie charakter ma rysunek Bramera. Patrząc na ten szkic, widzimy zatem to, co widziałby widz, patrząc przez otwór w kasecie perspektywicznej.

Wnętrza kaset przedstawiały zawsze motywy holenderskiej codzienności. Warto ten fakt podkreślić, przywołując dzieła lub ich fragmenty zachowane do naszych czasów oraz te, o których wiemy dzięki przekazom z epoki. John Evelyn widział w Londynie kasetę z widokiem „[...] Wielkiego Kościoła w Haarlemie w Holandii [...]”, co odnotował w swoim słynnym pamiętniku³⁶. Jest to pierwsza, bo pochodząca z 1656 roku, wzmianka dotycząca *perspectyfkas*. Najwcześniejszą znaną nam kasetą jest ta wykonana w 1652 roku przez Fabritiusa, której fragment – obraz ukazujący sprzedawcę instrumentów muzycznych i prezbiterium Nieuwe

³³ W. Liedtke, *A View of Delft...*, op. cit., s. 25 i 231.

³⁴ D. Bomford, op. cit.

³⁵ *Widok hallu pałacowego*, ok. 1670–1680.

³⁶ John Evelyn, *Diary and Correspondence*, vol. 1, M. W. Dunne, New York–London 1901, s. 308.

Kerk w Delft – znajduje się w National Gallery w Londynie³⁷. To jednocześnie jedyne zachowane dzieło tego typu, które ukazywało miejską przestrzeń publiczną. Kasetą perspektywiczną mogło być również nieznane dziś dzieło Fabritiusa, o którym wspomina inwentarz majątku Cathariny Tachoen z 1669 roku: „perspektywa z Dworem Holandii [Binnenhof] wykonana przez zmarłego Fabritiusa”³⁸. Około 1655–1660 roku wykonane zostały wspomniane już dwa pudełka perspektywiczne, w których wnętrzu wyobrażono widoki kościołów – katolickiego i protestanckiego³⁹. Pozostałe zachowane obiekty bądź ich fragmenty, ukazują wnętrza domostw patrycjuszowskich. Są to kasety van Hoogstratena z National Gallery w Londynie (il. 13) i przypisywana mu skrzynka z Detroit Institute of Arts, Elingi z Museum Bredius w Hadze oraz dzieło anonimowego artysty z Kopenhagi⁴⁰. Do wyżej wymienionych należy również dodać *Wnętrze z płaszczem na krześle* Bisschopa (dawniej przypisywanego Hendrickowi van der Burchowi), uznany ostatnio przez Ziembę za fragment niezachowanej kasety perspektywicznej⁴¹.

Ukazując wnętrza holenderskiej izby, rysunek Bramera wpisuje się więc w podstawową kategorię tematyczną stosowaną w kasetach. Widzimy muzyków we wnętrzu, a zatem wydawałoby się – prostą scenę rodzajową. Ale czy zaglądający przez dziurkę kolekcjoner nie czułby się zawiedzony, oglądając kolejny obrazek ukazujący muzykujące towarzystwo – scenę tak powszechną w malarstwie tamtego czasu? A może przedstawienie rodzajowe ma głębsze znaczenie? Nie byłoby to niczym dziwnym, skoro dwie spośród zachowanych kaset mają znaczącą wymowę: van Hoogstratena z Londynu – erotyczną⁴², a wiązana z nim kaset z Detroit – wanitatywną⁴³.

Na charakter spotkania pary ukazanej na analizowanym rysunku wskazują przede wszystkim zwierzęta znajdujące się w izbie. Nad głowami mężczyzny i kobiety, na niewielkiej półce, przysiadła zakuta w łańcuch małpa, która była odczytywana jako symbol zmysłowej miłości i zniewolonego umysłu. Papuga siedząca na oparciu krzesła, a nie w zamkniętej klatce, powinna być rozumiana jako znak



il. 13 | fig. 13

Samuel van Hoogstraten,
*Kasetą perspektywiczną
z wnętrzem
holenderskiego domu*
| *A Peepshow with Views
of the Interior of a Dutch
House, 1655–1660,*
© The National Gallery,
Londyn | London

³⁷ *Widok w Delft*, 1652. Zob. Walter Liedtke [w:] W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., s. 250–254, kat. nr 18 (tam dawniejsza literatura).

³⁸ Cyt. za: W. Liedtke, *Delft Painting “in Perspective”* ..., op. cit., s. 118. Jest to tylko przypuszczenie, bo, jak wskazuje Liedtke, słowem „perspektywa” określano również obrazy ukazujące architekturę albo widoki miast.

³⁹ Nationalmuseet, Kopenhaga.

⁴⁰ S. Koslow, op. cit., s. 48–56.

⁴¹ Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin; zob. A. Ziemba, op. cit., s. 175–176.

⁴² S. Koslow, op. cit., s. 45–46; A. Ziemba, op. cit., s. 174.

⁴³ O interpretacji tego przedstawienia zob. S. Koslow, op. cit., s. 46–47 i 53–54.

nieskrępowanej miłości, podobnie jak ta siedząca na progu otwartej klatki w obrazie van Hoogstratena *Perspektywa: iluzyjne wnętrze domu*⁴⁴. Dzięki obecności tych zwierząt wiemy, że stojący obok wirginału mężczyzna oczarowany jest nie tylko grą kobiety, ale również nią samą. Znajdujące się po lewej stronie rysunku Bramera pies i kot mają podobną wymowę, co te w obrazie Cornelisa Saftlevena *Wnętrze stodoły*⁴⁵. I tu i tam zwierzęta symbolizują przeciwstawne cechy ludzkiego charakteru – wybujałą zmysłowość (kot) oraz wierność i lojalność (pies)⁴⁶. Podobnie jak tam, również na rysunku Bramera, kot może być interpretowany jako symbol uwodzenia, zmysłowości oraz lubieżności i odnosić się bezpośrednio do znajdującej się w pobliżu pary przy wirginalu. Szczekający na niego pies ostrzegałby zatem przed wybraniem złej drogi w obliczu dylematu moralnego.

Dla wykształconego konesera sztuki i kolekcjonera, kaseta niesie ze sobą jeszcze jedno przesłanie. Widoczne na rysunku egzotyczne stworzenia, małpa i papuga, bawiły siedemnastowiecznych Holendrów zdolnością naśladowania zachowania oraz gestów i głosu człowieka. Dzięki tym umiejętnościom małpa już od starożytności była jednym z atrybutów Sztuki (Ars), symbolizując to, co leży u źródeł każdego działania artystycznego – naśladowanie natury. Pliniuszowe *ars simia naturae* nabierało szczególnego znaczenia w kontekście kaset perspektywicznych, głównym ich celem był wszak „skrajny naturalizm, najwierniejsze i najbardziej sugestywne odbicie realnej przestrzeni”⁴⁷, miały być instrumentem imitacji doskonałej. Van Hoogstraten uznał, że jednym z najbardziej zaskakujących efektów wywoływanych przez kasety było to, że postaci wysokie jedynie na palec wydawały się naturalnej wielkości⁴⁸. Wydaje się zatem, że Bramer, ukazując te zwierzęta wewnątrz kasety perspektywicznej, chciał wyrazić najważniejszy cel sztuki i artysty – „małpowanie” czy „papugowanie” natury. W tym samym zapewne kontekście zwierzęta te pojawiły się w obrazie van Hoogstratena *Dziedziniec pałacu z czytającym młodzieńcem*⁴⁹. Dzieło zatem – poprzez włączenie w kompozycję wyobrażeń zwierząt symbolizujących mimetyczną moc sztuki – miało stanowić swoisty wykład teorii sztuki. Bramer nie był zresztą jedynym artystą, który wprowadził wątek autotematyczności dzieła do swojej kasety perspektywicznej. Ten sam cel chciał zapewne osiągnąć autor kasety z *Wnętrzem kościoła protestanckiego*⁵⁰, który na skraju księgi położonej na krześle namalował muchę. To nawiązanie do antycznego toposu „pszczoły Filostrata”, rozwiniętego w pełni w nowożytnej historiografii (jako motyw „muchy Giotto”) i powtórzony przez Karela van Mandera w *Het Schilder-boeck*, który miał dowodzić wielkiej mocy czynienia jedynie namalowanych przedmiotów – „jak żywych”⁵¹. Również ten motyw miał być czytelny dla odpowiednio intelektualnie przygotowanego odbiorcy. Kaseta perspektywiczna Bramera miała być zatem narzędziem

⁴⁴ Ok. 1662, The Blathwayt Collection, Dyrham Park, Gloucester.

⁴⁵ Ok. 1665, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover (New Hampshire).

⁴⁶ *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, op. cit., s. 294–295, kat. nr 96, tab. 90.

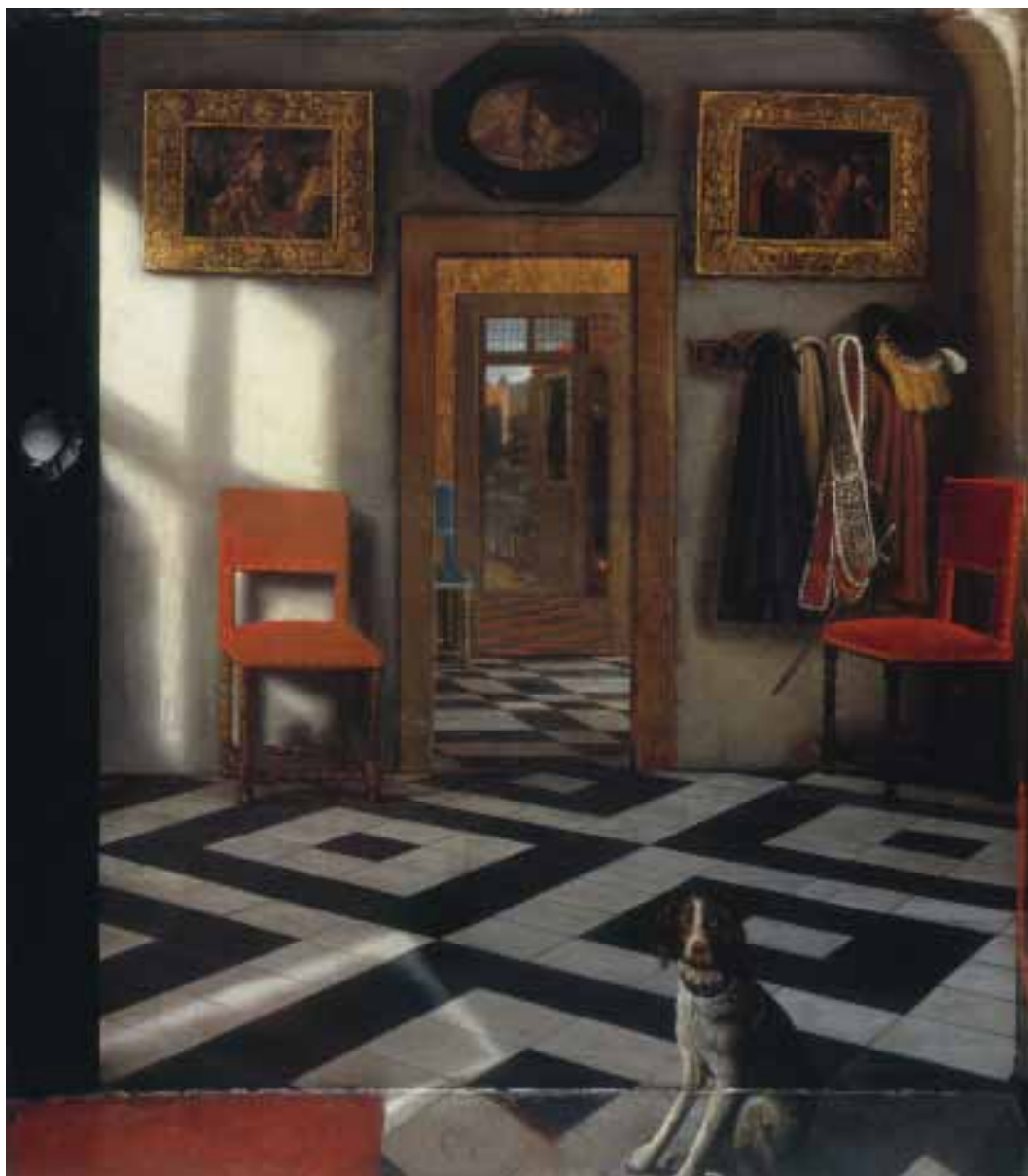
⁴⁷ A. Ziembka, op. cit., s. 176.

⁴⁸ S. Koslow, op. cit., s. 38, również przyp. 11.

⁴⁹ The Blathwayt Collection, Dyrham Park, Gloucestershire.

⁵⁰ Nationalmuseet, Kopenhaga.

⁵¹ Białostocki, *Mysłiciele, kronikarze i artyści o sztuce...*, op. cit., s. 96; obszernie na ten temat Sybille Ebert-Schifferer, *Giotto's Fly and the Observation of Nature [w:] Deceptions and Illusions. Five Centuries of Trompe l'Œil Painting*, ed. Sybille Ebert-Schifferer et al., kat. wyst., National Gallery of Art, Washington, D.C., 13 października 2002 – 2 marca 2003, National Gallery of Art, Washington, D.C. 2002, s. 163–179; A. Ziembka, op. cit., s. 210, przyp. 537 (tam dalsza literatura).



il. 14 | fig. 14

Samuel van Hoogstraten, *Kaseta perspektywiczna z wnętrzem holenderskiego domu* (fragment) | *A Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House*, (detail), 1655–1660, © The National Gallery, Londyn | London

doskonałej imitacji, nie miała jednak ograniczać się tylko do iluzyjnego przedstawienia wnętrza holenderskiej izby.

Kaseta, w której odmalowani mieli być *Muzykanci* z całą pewnością byłyby wyszukaną intelektualnie zabawką. Zwróćmy uwagę na ciekawy fakt: osoba zaglądająca do wnętrza, nie pozostawałaby niezauważona. Nie demaskowałaby jej jednak ani żadna z postaci, ani znajdujące się na podłodze pies i kot, symbolizujące relacje łączące parę przy wirginalu. To małpa i papuga, a więc zwierzęta symbolizujące łudzące oko właściwości kaset dostrzegały, że ktoś zagląda przez otwór i obserwuje przebywające w pomieszczeniu towarzystwo. Tylko one zerkają w stronę

„intruza”, tym samym go demaskując. Zatem widz z zaskoczeniem odkrywałby, że jego „niecny proceder” nie pozostaje niezauważony. Takie samo wrażenie odnosił zapewne każdy, kto zaglądał do wnętrza kasety van Hoogstratena w Londynie – badające puste wnętrze oko natrafiało na wpatrującego się w widza psa (il. 14). Podobnie dzieje się w monumentalnych tym razem obrazach tego samego autora, a więc wspomnianej już wcześniej *Perspektywie, iluzyjnym wnętrzu domu* oraz *Dzielnicy pałacowym z czytającą list* (Mauritshuis, Haga), gdzie na pierwszym planie autor umieścił wpatrujące się czujnie w widza psy. Podobnie jak w przypadku rysunku *Podglądacz* przychodzą na myśl skojarzenia z obrazami Maesa i Bisschopa. Tam widz mógł czuć się jednak pewnie, bowiem jego namalowanemu podsłuchującemu towarzyszowi również zależało na pozostaniu niezauważonym. Jednak reakcję zwierząt trudno przewidzieć. Widz odczuwałby zatem „dyskomfort” płynący z faktu, że z obserwatora nagle staje się obserwowanym. Oczywiście tego typu wrażenia trwałyby ułamek sekundy, ustępując podziwowi wobec artysty, który w tak zmyślny sposób skonstruował iluzjonistyczne dzieło⁵². Rysunek Bramera jest zatem doskonałym przykładem dialogu dzieła z widzem i przede wszystkim wykoncypowanej zabawy, jaką artysta proponował podglądaczowi, który wiedziony ciekawością, zerkał do wnętrza *perspectyfkas*.

Analiza rysunku nasuwa pytanie: czy można łączyć *Muzyków w izbie* z *Podglądaczami*? Nie da się wykluczyć możliwości, że powstały jako projekt do jednej kasety, tym bardziej, że obie kompozycje doskonale się uzupełniają⁵³. Łatwo wyobrazić sobie, że postaci zgromadziły się wokół dziurki od klucza zwabione wydobywającą się zza drzwi muzyką. Charakter spotkania u jednych wywołał tylko rozbawienie, u innych oburzenie i sprzeciw wobec podglądania. Zaglądający do środka mogli czerpać przyjemność nie tylko z doskonałości iluzji prezentowanego wnętrza, ale również z faktu, że artysta uczynił ich podglądaczami, takimi samymi, jak ci ukazani na licu. Co więcej, ich obecność nie pozostaje niezauważona, ba, może zostać zdradzona przez dostrzegające obecność podglądacza zwierzęta. Uświadamiając to sobie, spoglądający w otwór widz miałby tylko chwilę na odsunięcie oka, nim zwierzęta krzykiem zaalarmują ludzi, niszcząc harmonię muzyki. Czy jest zatem możliwe, aby rysunki powstały jako projekty do jednej kasety perspektywicznej?

Ta kusząca interpretacja napotyka pewną przeszkodę, która kryje się na verso analizowanego powyżej rysunku (il. 15). W opinii Waltera Liedtkego i Michiela C. Plompa przedstawieni tam *Muzycy w loggi* są alternatywną kompozycją tej z recto⁵⁴. Przemawia za tym temat koncertu – postaci przy wirginalu (tym razem kobieta z dzieckiem po prawej stronie) oraz muzyk w centrum kompozycji, do którego dołączył drugi, grający na wiolonczeli. Różnego rodzaju przedmioty zaaranżowane są w przestrzeni w sposób analogiczny do kompozycji na drugiej stronie. Jednak o zdecydowanie innym charakterze tego rysunku świadczy tło. Jego kompozycję – niemal idealnie na połowę – dzieli kolumna. Zamiast ściany i okien holenderskiej izby, widzimy za nią budynki znajdujące się po przeciwnej stronie ulicy. Po lewej ciągnie się arkadowy krużganek – w jego wnętrzu, w półokrągłych niszach, stoją posągi, a sklepienie pokrywają malowidła figuralne. Budynek po prawej stronie ciągnie się w głąb kompozycji, a jego fasadę rytmicznie dzielą pilastry. Na końcu biegnącej wzdłuż niego ulicy widać zwieńczenie budynku – najprawdopodobniej barokowego kościoła. Jest to więc przestrzeń publiczna,

⁵² Taki odbiór dzieła zbliża się do odbioru *trompe-l'œil*; na ten temat zob. Wolf Singer, *The Misperception of Reality* [w:] *Deceptions and Illusions...*, op. cit., s. 41–51.

⁵³ Również wymiary rysunków są zbliżone – odpowiednio: 39,1 × 56 cm; 37,2 × 46,3 cm.

⁵⁴ W. Liedtke, *A View of Delft...*, op. cit., s. 231; W. Liedtke, M. C. Plomp, A. Rüger, *Vermeer and the Delft School*, op. cit., s. 460.



jednak zupełnie inna od Fabritiusowego widoku prezbiterium Nieuwe Kerk – podziwiamy tu architekturę ewidentnie włoską, a przynajmniej italianizującą.

Jeśli założylibyśmy, że recto i verso amsterdamskiego rysunku są kompozycjami alternatywnymi do tej samej kasety, wcale nie musielibyśmy odrzucić tezy, że rysunek z Düsseldorfu – ten z *Podglądaczami* – jest projektem jej zewnętrznej ścianki. Choć oglądanie italianizującego tła przez dziurkę od klucza holenderskich drzwi wydaje się być pozbawione sensu, jednak podobnie jest przecież z zaglądaniem do wnętrza szuflady. Czy ktoś spodziewałby się, że zobaczy tam prezbiterium świątyni gotyckiej albo hall pałacowy? Możliwe jest jednak również, że rysunek z Düsseldorfu nie ma nic wspólnego z kompozycjami z Amsterdamu, a wtedy te ostatnie mogłyby stanowić alternatywne projekty do innej *perspectyfkas*.

Znacznie ważniejszy jest jednak fakt, że ukazując muzyków w loggi, Bramer zaproponował nie tylko nowe rozwiązanie pewnej kompozycji, ale przede wszystkim alternatywę wobec wszystkich znanych nam kaset perspektywicznych, ukazujących przecież proste motywy holenderskiej codzienności. To zupełnie nowy typ dzieła – „włoska” kasetą perspektywiczną!

il. 15 | fig. 15

Leonaert Bramer,
Muzycy w loggi
| *Musicians in the*
Loggia, ok. 1660
(verso il. 9 | fig. 9),
© Rijksmuseum,
Amsterdam

Ten nietypowy wariant jest jednak czymś więcej niż tylko przejawem tak charakterystycznej dla Bramera stylizacji na „włoskość”. O ile italianizujący charakter wykonywanych przez niego malowideł tłumaczy się po prostu modą i gustami klientów, o tyle kasety perspektywiczne były wynalazkiem rodzimej sztuki, prezentującym znane wszystkim otoczenie. Twórcy kaset nie mogli nawiązać do włoskiego wzorca, bo takowego po prostu nie było. Pomysł „italianizującej *perspectyfkas*” stanowił zatem artystyczny paradoks, który Victor I. Stoichita określił jako cel „meta-obrazu”⁵⁵.

Kasety były tak rzadkim obiektem kolekcjonerskim, że dostęp do ich podziwiania musiał być znacznie utrudniony. O tym jednak, jak wielkie emocje wzbudzały, dobitnie świadczy fragment cytowanego już pamiętnika Evelyn, w którym opisał olbrzymie zainteresowanie, jakie jedna z nich wywołała w 1656 roku w Londynie: „5 lutego 1656. Pokazano mi ładną perspektywę i pięknie ukazany w trójkątnym pudełku, wspaniały kościół w Haarlemie w Holandii, widoczny przez mały otwór w jednym z narożników. Były [kasety perspektywiczne] tak rzadkie, że wszyscy artyści i malarze w mieście gromadzili się by ją zobaczyć i podziwiać”⁵⁶. Ten krótki zapis jest niezwykle istotny, świadczy bowiem, że kasety nie były osobliwościami, zamkniętymi wyłącznie w kolekcjach nielicznych wybrańców, wiedza o tym, co wyobrażały, dostępna była również artystom. Skoro Delft było jednym z ośrodków ich tworzenia, miejscowi mistrzowie mieli zapewne dość łatwy dostęp do tego wynalazku, a zatem mieli wiedzę o tym, co było w ich wnętrzach wyobrażane⁵⁷. Miał ją zatem również Bramer, co sprawia, że dokonane przez niego złamanie konwencji nie było przypadkowe, lecz świadome i zamierzone. Zrealizowana według projektu kaseta, i tak już rzadki przedmiot, byłaby prawdziwym rarytasem, rzeczą niezwykle i zaskakującą.

Kaseta bądź kasety Bramera były nie tylko efektownymi i rzadkimi zabawkami. Stanowiły, może nawet przede wszystkim, wyrafinowane *conchetto*, przekazywały bowiem podstawowe treści teoretyczne, dotyczące istoty tego typu urządzeń, ale i szerzej – istoty i celu sztuki. Są również dziełami przekornymi i ironicznymi, bowiem z całą mocą pokazują, że widz, czy sobie to uświadamia czy nie, zawsze jest podglądaczem.

Œuvre Bramera iluzjonisty zaskakuje podobnie, jak inne aspekty jego bogatej twórczości. Również w tym przypadku, artysta poszedł własną oryginalną drogą, stosując perspektywę w zupełnie inny niż miejscowi artyści sposób. Różniło go od nich praktycznie wszystko, przede wszystkim fakt, że był właściwie jedynym delfckim malarzem, który otrzymał możliwość zaprezentowania swej postawy artystycznej w dziełach o wielkiej skali. Podczas gdy twórcy *kerkinterieurs* i *interieursstukken* skoncentrowali się na niemalże dokumentacyjnym odtwarzaniu otaczającej ich rzeczywistości, Bramer ponownie sięgnął do swego doświadczenia artysty italianisty. Robił to przez zastosowanie „południowej” techniki, jak w przypadku fresków w Nieuwe Doelen, czy też czerpiąc z twórczości wielkich artystów włoskich okresu renesansu, których dzieła podziwiać mógł podczas długiego pobytu w Italii. Ktoś mógłby rzec – robił to, czego był nauczony, po prostu nie potrafił inaczej, italianizm był jego sposobem podejścia do sztuki. Jednak zaprzecza temu prawdopodobnie najbardziej niezwykły aspekt jego twórczości, jakim było właśnie zmierzenie się z problemem stworzenia kaset perspektywicznych. Tym samym stawiał siebie w szeregu tych nielicznych: Fabritiusa, van Hoogstratena, van Vlieta, Elinga i Bisschopa, którzy wykonywali te artystyczne osobliwości. Tworząc *Podglądaczą* oraz

⁵⁵ V. I. Stoichita, *The Self-Aware Image*, op. cit., passim.

⁵⁶ J. Evelyn, op. cit., s. 308 [tłumaczenie cytatu na język polski – Piotr Borusowski].

⁵⁷ Znali zatem zapewne dzieła przypisywane van Vlietowi i kasety skonstruowane przez Fabritiusa.

Muzyków w izbie, dowiedział, że on też potrafi stworzyć dzieło z istoty swej holenderskie. Ale zaraz potem tworzy *Muzyków w loggi*, dzieło przewrotne, *à rebours*, bo będące projektem kasety „włoskiej”.

Należy uświadomić sobie, że choć tak wiele dzieli *œuvre* Bramera od tzw. szkoły z Delft, to jednak to, co je z nią łączy, to właśnie fascynacja iluzją i perspektywą. Dała ona efekt w postaci dzieł niezwykłych. Siedemnastowieczny widz oglądający iluzjonistyczne wielkoformatowe dekoracje w Nieuwe Doelen i Prinsenhof, jak i ten zaglądający przez dziurkę do niewielkiego wnętrza kasety perspektywicznej, stawał w obliczu dzieł, które – choć na zupełnie inną skalę i w różny sposób – tworzyć miały łudzące oko imitacje realnego świata.

Chciałbym serdecznie podziękować Tomowi van der Molen (Radboud University, Nijmegen) za wiele cennych wskazówek i pomoc w dotarciu do niektórych cytowanych tekstów. Za nieocenioną pomoc w tłumaczeniu artykułu na język angielski podziękowania zechcą przyjąć Anna Kiełczewska, Maja Łatyńska, Izabela Galas i Veronica Joy.