

***Modus rusticus* portretu holenderskiego jako model tożsamościowy obywateli Republiki Niderlandzkiej: obraz Govaerta Flincka w Muzeum Narodowym w Warszawie**

W swych *Adagiach* Erazm z Rotterdamu dał taki oto idealizowany wizerunek mieszkańców Niderlandów: „Jeśli brać pod uwagę obyczaje życia codziennego, nie ma ludu bardziej skłonnego do człowieczeństwa i dobroci, a zarazem bardziej dalekiego od niepohamowania i okrucieństwa. Lud ten obdarzony jest charakterem prostym i uczciwym, bez jakiegokolwiek nikczemności lub fałszu, i nie jest podatny na istotne występki, może tylko na pewne umiłowanie przyjemności, zwłaszcza w świętowaniu”¹.

W całej literaturze holenderskiej XVII i XVIII wieku powtarza się charakterystyczna klisza ówczesnego mieszkańca Republiki: człowieka rzetelnego, uczciwego, rozważnego, odpowiedzialnego, surowego w obyczajach, skromnie odzianego, pobożnego, pracowitego, kochającego porządek, otwartego i gościnnego². Klisza ta często łączy się z inną – walecznego patrioty i żarliwego kalwina: odważnego w walce, bezkompromisowego w umiławaniu wolności, gorliwego w wierze, aktywnego w obowiązkach obywatelskich, energicznego w swej profesji, dumnego i zadowolonego z siebie. Oba te wzorce moralnych zalet – „człeka pocziwego”, spokojnego obywatela-mieszczanina oraz aktywnego obywatela-patrioty – odczytujemy z kart dzieł historyograficznych, takich jak: Emanuela van de Meterena, *Belgische ofte Nederlantsche Historien, van onse tijden* (Delft 1595, 1605, wyd. uzup.: *Historie der nederlandscher ende haerder na-buren oorlogen ende geschiedenissen*, Den Haag 1614), Hugona Grotiusa, *Tractaet vande Outheyt vande Batavische nu Hollandsche Republieque* (Den Haag 1610) oraz *Nederlandtsche Jaerboecken en historien, sedert het jaer MDLV tot het jaer MDCIX* (Amsterdam 1681), Pietera Hoofta, *Nederlandsche Historien* (Amsterdam 1642), Casparusa Wachtendorpa, *Oude Hollandsche Geschiedenissen* (Amsterdam 1645) czy też Petrusa Christiaensza Bora, *Oorspronck, begin en vervolg der Nederlandsche Oorlogen, beroerten, en borgelyke oneenigheden, beginnende met d'opdracht der selve Landen, gedaen by Keyser Karel den Vijfden* (Amsterdam 1679–1684). Znajdujemy te modele także w opisach społeczeństwa i kraju: u Romeyna de Hooghe’a w *Spiegel van Staat der Vereenigde Nederlanden* (Amsterdam 1706) czy Johanna le Francqa van Berkhey’a w *Naturlyke Historie van Holland* (Amsterdam 1769–1779), w opisach i kronikach miast (Melchior Fokkens, Amsterdam 1664; Olfert Dappert, 1665; Tobias van Domselaer, Amsterdam 1665; Dirck van

¹ Cyt. za: Simon Schama, *Überfluss und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, Kindler, München 1988, s. 19 [tłum. cytatu na język polski A. Ziemia]. Zob. *The ‘Adages’ of Erasmus*, ed. and trans. by Margaret Mann Phillips, Cambridge University Press, Cambridge 1964, s. 211.

² Antoni Ziemia, *Etos narodowy w Niderlandach XVI–XVIII wieku [w:] idem, Nowe dzieci Izraela. Stary Testament w kulturze holenderskiej XVII wieku*, Neriton, Warszawa 2000, s. 75–124.

Bleyswijck, Delft 1667; Samuel Ampzing, Haarlem 1628; Jan Jansz Orlers, Leiden 1641; Matthijs Balen, Dordrecht 1677)³ oraz w dziełach moralizatorskich typu *Schat der gesontheyt* Johana van Beverwycka (Dordrecht 1656) czy *Het Leerzaam huisraad* Jana Luykena (Amsterdam 1711).

Podobny schematyczny wizerunek północnoniderlandzkiej nacji prezentowali liczni cudzoziemcy piszący o Holandii: np. Anglicy około połowy XVII wieku (John Keymer, Thomas Culpeper, Henry Robinson) oraz w drugiej połowie stulecia (Josiah Child, William Petty), którzy w pierwszym modelu etycznych zalet Holendrów widzieli przyczynę ekonomicznego rozkwitu Republiki. To *cliché* mogło ulegać wartościującemu odwróceniu – jak uczą tego negatywne opisy propagandowe z okresu długotrwałego konfliktu holendersko-angielskiego (Owen Felltham, Robert Fergusson)⁴, w których skromność nazywana była prostactwem, skrzętność – chciwością, umiłowanie wolności – skłonnością do rebelianctwa itp.⁵

Najobszerniejszą charakterystykę siedemnastowiecznych Holendrów, opartą głównie na stereotypizowanych wzorach „porządnego obywatela-mieszczanina”, dał w 1706 roku Romeyn de Hooghe w *Spiegel van Staat der Vereenigde Nederlanden*. W jego oczach – i w oczach jego poprzedników – Republika stanowiła „najbardziej godne podziwu, najbardziej wolne i najbezpieczniejsze z państw, jakie kiedykolwiek były znane”. Przyczyną tego miały być cechy odróżniające miejscową ludność od mieszkańców innych krajów europejskich: „[...] w innych krajach chwała wyraża się przez pełne pychy demonstrowanie flag i sztandarów, tu zaś polega na umiejętności skrzętnego i skromnego gospodarowania; gdzie indziej pysnią się niepomiernym wydawaniem pieniędzy [...], tu ceni się życie bez długów”. To, co dalej wyróżnia Holendrów, to głęboki szacunek dla handlu, a nie dla feudalno-arystokratycznego modelu życia, racjonalizm myślenia, pragmatyzm i niechęć dla przesądów i zabobonów, nieznane gdzie indziej w tak wielkiej mierze pracowitość, pilność, skrzętność, rzetelność mężczyzn prowadzących interesy i kobiet zajmujących się domem i rodziną. I dalej – powściągliwość, umiowanie spokoju, brak agresywności, niechęć do ostentacji w codziennym życiu, ukochanie ciszy, łagodność zachowania⁶. Tego rodzaju schematyczna formuła, mimo że utraciła zupełnie swą realną wartość już w hektycznym „wieku peruk” – XVIII stuleciu, trwała bardzo długo, aż po koniec XIX wieku, ba – w reklamie turystycznej lub handlowej żyje właściwie po dziś dzień. W gruncie rzeczy, ta właśnie dawna klisza stanowiła podstawę dla interpretacyjnych wizji kultury i sztuki holenderskiej Hegla, Thoré-Bürgerera czy Fromentina⁷.

³ Melchior Fokkens, *Beschrijvinge der Wijdt-Vermaerde Koop-Stadt Amsterdam*, Doornick, Amsterdam 1664; Olfert Dappert, *Historische beschryving der stad Amsterdam*, Jacob von Meurs, Amsterdam 1663; Tobias van Domselaer et al., *Beschryving der Stat Amsterdam van haar eerste beginselen oudtheydt vergrotingen en gebouwen en gebouwen en geschiedenis tot op den jare 1666*, [s.n.], Amsterdam 1665 [sic!]; Dirck van Bleyswijck, *Beschrijvinge der Stadt Delft*, gedrukt by Arnold Bon, Delft 1667; Samuel Ampzing, Petrus Scriverius, *Beschryvinge ende Lof der Stad Haerlem in Holland*, Adriaen Rooman, Haarlem 1628; Jan Jansz. Orlers, *Beschrijvinge der Stad Leyden*, Andries Jansz. Cloeting, Leiden 1641; Matthijs Jansz. Balen, *Beschryvinge der Stad van Dordrecht*, Symon Onder de Linde, Dordrecht 1677.

⁴ Owen (Oliver) Felltham, *A brief character of the Low-countries under the States. Being three weeks observation of the vices and virtues of the inhabitants*, [s.n.], London 1648 (późniejsze wydania: 1652, 1659, 1676, 1699 oraz wyd. pt. *A Voyage to Holland or the Dutchman Described*, [s.n.], Dublin 1746); Robert Fergusson, *An Account of the Obligations the States of Holland Have to Great Britain*, [s.n.], London 1711. Zob. Douglas Coombes, *The Conduct of the Dutch. British Opinion and the Dutch Alliance during the War of Spanish Succession*, Martinus Nijhoff, The Hague 1958, passim.

⁵ Joyce Oldham Appleby, *Economic Thought and Ideology in Seventeenth-Century England*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1978, passim.

⁶ Romeyn de Hooghe, *Spiegel van Staat der Vereenigde Nederlanden*, vol. 1–2, Jan Ten Hoorn, Amsterdam 1706–1707, passim. Zob. William Harry Wilson, *The art of Romeyn de Hooghe. An atlas of European late Baroque culture*, dysertacja, Harvard University, Harvard 1974; S. Schama, *Überfluss und schöner Schein...*, op. cit., s. 67 i nn.

⁷ Zob. Jan Białostocki, *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jhdt.*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1984, 47, s. 421–426;

Jest oczywiste, że klisza ta – już z samej natury słowa – była uproszczeniem i uogólnieniem, niesprawdzającym się bynajmniej w każdym zjawisku życia publicznego i prywatnego. Nie mieszczą się w niej liczne fakty historyczno-społeczne, jak na przykład narastanie w czasach Fryderyka Henryka, Wilhelma II i III tendencji do rozbudowywania splendoru dworskiego czy podobne zjawisko w środowisku amsterdamskiego patrycjatu w drugiej połowie wieku, kiedy to wzniesiono reprezentacyjny, pełen pałacowego przepychu gmach ratusza w Amsterdamie – symbol władczych ambicji tego miasta pozostającego w opozycji wobec orańskiej Hagi, czy też znamienita pararytualna „spektakularyzacja” życia publicznego, opisywana przez Williama S. Heckschera na przykładzie holenderskich „lekcji anatomii” lub przez Daniëla P. Snoepa w zakresie propagandowej sztuki okolicznościowej⁸.

Co więcej – oba opisane stereotypy podlegały wyraźnym manipulacjom partyjno-propagandowym. Oranżystyczna partia prowojenna wykorzystywała chętnie ekspansywny model obywatela-żołnierza: walecznego patrioty i bezkompromisowego obrońcy czystości wiary. Cnoty męstwa, aktywności, zdecydowania, nieustępliwości, siły charakteru propagowane były szczególnie wyraziście w tekstach mających przekonywać do polityki partii orańskiej – na przykład w *Leeven en Daden der Doorluchtigste Zeehelden* Lambertusa van den Boscha (Amsterdam 1676, 1683), służących propagandzie militarystycznej polityki Wilhelma II. *Cliché* „spokojnego, porządnego obywatela-mieszczanina” stanowiło natomiast wdzięczny instrument propagandowy dla partii głoszących potrzebę izolacjonizmu i pacyfizmu, czy to za czasów Johanna Oldebarnevelda, czy Johana de Witte’a (np. Jacobus Lydius, *Belgium Gloriosum*, Dordrecht 1668).

Nie można zatem obu stereotypów bezkrytycznie przyjmować za dobrą monetę, za historyczny fakt, ale też naturalną cechą wszelkich wzorów społecznego zachowania jest to, że modelują one w znacznym stopniu mentalność ludzi, na których oddziałują, że podporządkowują sobie ich poglądy i zachowania, że dają wzorzec pożądanych postaw. Stanowią zatem niezbywalny składnik etosu narodowego. Cytowana tu bogata literatura siedemnastowieczna podejmująca temat „charakteru narodowego” Holendrów, jest wyrazistym symptomem potrzeby uzasadnienia legalności nowego bytu państwowego, jakim na politycznej mapie Europy była młoda Republika Zjednoczonych Prowincji.

Czy ów model społeczno-obywatelski siedemnastowiecznego Holendra miał swe realne i bezpośrednie odbicie w sztuce? Owszem, i to w wielu przejawach⁹. Należy do nich szczególna grupa portretów, namalowana około 1636–1646 przez wybitnego ucznia Rembrandta, Govaerta Flincka, a wśród nich pewien nieznany powszechnie, pozyskany w 2005 roku do zbiorów, obraz w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Flinck (ur. 25 stycznia 1615 w Cleve, zm. 2 lutego 1660 w Amsterdamie)¹⁰ uczył się najpierw, od 14 roku życia, u Lamberta Jacobsza w Leeuwarden. Tam spotkał Jacoba Backera i szereg

Agnieszka Rosales Rodriguez, *Śladami dawnych mistrzów. Mit Holandii złotego wieku w dziewiętnastowiecznej kulturze artystycznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

⁸ William S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaes Tulp*, New York University Press, New York 1958; Derk Persant Snoep, *Praal en propaganda. Triumfalia in de Noordelijke Nederlanden in de 16de en 17de eeuw*, Alphen aan Rijn, Utrecht 1975.

⁹ Zob. m.in.: A. Ziemia, *Nowe Dzieci Izraela...*, op. cit.; S. Schama, *Überfluss und schöner Schein...*, op. cit.

¹⁰ O Flincku – patrz opracowania monograficzne: Joachim W. von Moltke, *Govaert Flinck (1615–1660)*, Menno Hertzberger & Co, Amsterdam 1965; Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Bd. 2, G. van den Eeckhout – I. de Joudreville, Edition PVA, Landau/Pfalz 1983; Petra Jeroense, *Govaert Flinck (1615–1660). Eine Künstlerbiographie*, „Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte” 1997, 36, s. 73–112.



il. 1 | fig. 1

Govaert Flinck,
Krajobraz z mostem
| *Landscape with a Bridge*,
Gemäldegalerie, Staatliche
Museen zu Berlin

fot. archiwum autora | photo
author's archive

wczesnych prac Flincka, zwłaszcza jego rysunków, bliskich jest stylistycznie temu artyście¹¹. W 1633 roku przeniósł się do Amsterdamu. Tu zaczął pracować w warsztacie Rembrandta. Pozostał w tej pracowni około trzech lat. Od 1636 roku wykonywał samodzielne, sygnowane prace. Tam, u Rembrandta, nauczył się malowania historii biblijnych i mitologicznych oraz alegorii, w czym stał się cenionym specjalistą, jak również portretów i pejzaży. Także w tej ostatniej dziedzinie musiał być uznanym mistrzem¹². Jego bezspornym wczesnym dziełem jest sygnowany i datowany 1637 *Pejzaż z mostem i ruinami* w Luwrze¹³, zaś *Pejzaż z obeliskiem* (1638, Isabella Stewart

¹¹ Peter van den Brink, Jaap van der Veen, *Jacob Backer (1608/09–1651)*, kat. wyst., Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam, 29 listopada 2008 – 22 lutego 2009; Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, 12 marca – 7 czerwca 2009, Waanders Uitgevers, Zwolle 2009, zwł. *Jacob Backer als Lehrmeister* w eseju Petera van den Brinka, „Uytmuntend schilder in het groot” – exzellenter Maler im Grossen. *Der Maler und Zeichner Jacob Adriaensz. Backer (1608/09–1651)*, s. 82–83.

¹² Joshua Bruyn et al., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol. 3, 1635–1642, trans. by Desmond Cook-Radmore, Martinus Nijhoff, Dordrecht–Boston–London 1989; Cynthia P. Schneider, *Rembrandt's Landscapes. Drawings and Prints*, with contrib. by Boudewijn Bakker et al., kat. wyst., National Gallery of Art, Washington, D.C., 11 marca – 20 maja 1990, National Gallery of Art; Yale University Press, Washington–New Haven–London 1990, zwł. s. 132–145, kat. nr R1–R3 i passim; *Rembrandt's Landscapes*, eds Christiaan Vogelaar and Gregor J. M. Weber, with contrib. by Boudewijn Bakker et al., kat. wyst., Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, 22 czerwca – 6 września 2006, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Leiden, Zwolle 2006. Zob. też: Antoni Ziemba, *Nowe badania atrybucyjne nad krajobrazami Rembrandta i jego uczniów*, „Ikonotheke. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1995, 7, s. 27–46.

¹³ Zob. pozycje w poprzednim przypisie oraz Jacques Foucart, *Peintres rembrandtesques au Louvre*, kat. wyst., Musée du Louvre, Pavillon de Flore, 27 października 1988 – 27 marca 1989, Éd. de la Réunion des musées nationaux, Paris 1988, s. 58–67.



il. 2 | fig. 2

Govaert Flinck,
*Mężczyzna w ciemnym
stroju* | *Portrait of a Man
in a Dark Costume*,
Muzeum Narodowe
w Warszawie | The
National Museum in
Warsaw

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

Gardner Museum, Boston) długo uchodził za dzieło samego Rembrandta, dopóki w 1982 roku nie odkryto pod fałszywą sygnaturą Rembrandta podpisu Flincka. Sposób malowania listowia przez Flincka – mniej swobodny, a bardziej drobnoplamisty – pozwolił przypisać mu też kilka uchodzących za Rembrandtowskie krajobrazów – m.in. *Krajobraz z mostem* w Berlinie (Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin, **il. 1**), *Pejzaż z zamkiem wodnym i karocą* w Londynie (Wallace Collection), *Pejzaż z warownym miastem* (d. kolekcja książąt Berwick y Alba, Madryt), *Pejzaż z ruiną wieży* (d. Spencer A. Samuels Gallery, Nowy Jork), *Pejzaż z ruinami* (kolekcja prywatna, Zurych). Był też Flinck cenionym portrecistą, czego świadectwem były zamówienia na wielkoformatowe portrety zbiorowe do publicznych gmachów Amsterdamu: *Czterej zarządcy gwardii arkebuzerów* (1642, Rijksmuseum, Amsterdam), *Kompania gwardii arkebuzerów kapitana Alberta Basa i porucznika Lucasa Conijna* (1645, tamże) oraz *Kompania kapitana Joana Huydecopera i porucznika Fransa van Waveren*, przeznaczona do Voetboogdoelen w Amsterdamie (1648, Amsterdam Museum)¹⁴.

W 2005 roku Muzeum Narodowe w Warszawie kupiło okazały obraz Flincka – *Mężczyzna w ciemnym stroju* (**il. 2**). Namalowany został na dębowej desce o wymiarach 92 × 69 cm; pochodzi z historycznej kolekcji Stanisława Augusta Poniatowskiego, z której przeszedł do kolekcji Radziwiłłów, gdzie uchodził za konterfekt Mikołaja „Sierotki”¹⁵. Od 2006 roku eksponowany jest w galerii malarstwa holenderskiego Muzeum Narodowego w Warszawie¹⁶.

Sposób malowania pejzażu w obrazie warszawskim dokładnie zgadza się z formułą wypracowaną przez Flincka, a różną od stylu Rembrandta czy Ferdinanda Bola. Charakteryzują ją: drobne plamki kształtujące listowie drzew, znamienna puszystość ich koron, odejście od malarskiej swobody Rembrandta na rzecz drobiazgowego oddania listowia, przy czym korony drzew malowane są nie sumarycznie, jak u Rembrandta, lecz jak „poduszka”, na której zaznaczone zostały punktowo liście i gałązki. Całość tworzy miękką i płynną strukturę, tak różną od zdecydowanego „uderzenia” pędzla u Rembrandta, czy od pociągłej, „rozlanej” materii malarskiej Bola.

Omawiany obraz doskonale mieści się w charakterystycznej grupie dzieł Flincka, stanowiących wizerunki portretowe na tle pejzażu. Należą do niej m.in. *Portret Dircka Jacobsza Leeuwa* (1636, Amsterdams Vereenigde Doopsgezinde Gemeente, **il. 3**), *Portret chłopca* (1640, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham) oraz *Portret Dircka Graswinkla z żoną* (1646, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, **il. 4**)¹⁷. Wszystkie te przykłady pokazują charakterystyczny dla Flincka typ formowania figury: portretowani zawsze ukazywani są w lekko „przykróconych”, nieco masywnych i krępych proporcjach. W wizerunku całej figury dominują głowa i ręce. Twarz i dłonie zyskują szczególną uwagę artysty, który kładzie na policzkach wyraźne plamy różowawej czerwieni, co typowe dla wczesnych portretów Flincka; dłonie modeluje grubą wielowarstwowo nakładaną farbą. Buty formowane są podobnie grubo kładzioną „mięsistą” farbą.

¹⁴ W. Sumowski, op. cit., s. 1146–1147, kat. nr 714–715, s. 1149, kat. nr 717.

¹⁵ Opatrzony na licu numerem kolekcji Stanisława Augusta „162”, malowanym minią. Sprzedany został w 1819 r. (jak podają inwentarze opracowane przez Tadeusza Mańkowskiego, *Galerja Stanisława Augusta*, Lwów 1932, kat. nr 162).

¹⁶ Publikowany po raz pierwszy w: Antoni Ziemba, *Wokół Rembrandta. Lastman, Lievens, Fabritius, Flinck i inni. Obrazy ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum-Pałacu w Wilanowie*, wydawnictwo towarzyszące wystawie, Muzeum Narodowe w Warszawie, 27 października – 3 grudnia 2006, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 16.

¹⁷ W. Sumowski, op. cit., s. 1117, kat. nr 685, s. 1124, kat. nr 692, s. 1145, kat. nr 713. *Portret Dircka Graswinkla* – zob.: *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd 1600–1800*, red. Norbert Middelkoop, kat. wyst., Amsterdams Historisch Museum, 10 października 2002 – 26 stycznia 2003, Uitgeverij Thoth; Amsterdams Historisch Museum, Bussum–Amsterdam 2002, s. 214, kat. nr 78.



Charakterystyczna jest też wyrafinowana gra kolorów. Ciemne szarości i połyskliwe czernie stroju oraz chłodna biel kołnierza kontrastują z jasnobrunatnym tłem pejzażu, wzbo-
gaconym tonami jasnozielonymi, przełamanymi żółcieniami oraz szarościami, szarawymi błękitami i różami nieba.

Wykazane wyżej analogie stylistyczne pozwalają sytuować powstanie portretu pomiędzy rokiem 1637 (*Portret Dircka Jacobsa van Leeuwen* w Amsterdamie) a 1646 (*Portret Dircka Graswinkla z żoną* w Rotterdamie). Przybliżona data obrazu może być przeto wyznaczona na około 1640–1645. Jest to czas, w którym Flinck pozostawał wciąż pod silnym wpływem Rembrandta, ale zarazem był już w stanie tworzyć własne kompozycje, odmienne od Rembrandtowskiej lekcji. Adoptował też wtedy, po około 1642 roku, modną formułę flamizującą – w analizowanym obrazie zupełnie nieobecna. Wydaje się, że powstał on krótko po usamodzielnieniu się artysty i jego wyjściu z pracowni Rembrandta – w okresie, gdy Flinck, przed jego zwróceniem się ku wzorcom flamandzkim, zmagał się z presją warsztatowych rozwiązań Rembrandta i równocześnie z modą flamandzko-włoską. Na przykład w 1646 roku, w rotterdamским *Portrecie Dircka Graswinkla z żoną*, na pierwotnym wizerunku nieznanej pary małżeńskiej, odzianej w inne, zdobione koronkami stroje z drugiej połowy lat trzydziestych (kiedy to zapewne wykonany został pierwszy wariant tego obrazu), namalował widoczne obecnie osoby – Dircka Graswinkla i Gertruyt van Loon, wpasowując je w istniejący pejzaż (jak to wykazuje rentgenogram); wymodelował przy

il. 3 | fig. 3

Govaert Flinck, *Portret Dircka Jacobsza Leeuwa* | *Portrait of Dirck Jacobsz Leeuw*, 1636, Amsterdams Vereenigde Doopsgezinde Gemeente, Amsterdam

fot. archiwum autora | photo author's archive

il. 4 | fig. 4

Govaert Flinck, *Portret Dircka Graswinkla z żoną* | *Portrait of Dirck Graswinkla and His Wife*, 1646, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

fot. archiwum autora | photo author's archive



il. 5 | fig. 5

Govaert Flinck, *Portret pary małżeńskiej*
Portrait of a Married Couple, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

tym fałdy sukni kobiety i stroju mężczyzny w nowy, flamizujący, płynny sposób, z wydobyciem połysku materii¹⁸. *Portret pary małżeńskiej* w Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle, il. 5) oraz para portretów małżeńskich z North Carolina Museum of Art, Raleigh (il. 6-7) – wszystkie sygnowane w tym samym 1646 roku – demonstracyjnie wręcz ujęte są w formule flamizującej, van Dyckowskiej, wykorzystującej tradycję wenecko-tycjanowską: postacie przybierają tu eleganckie pozy, ustawione przed lub za balustradą loggii ogrodowej, na tle bujnych kotar oraz parkowego krajobrazu¹⁹. Ten rodzaj portretu i samą flamandzką manierę malarską spopularyzował

¹⁸ *Kopstukken...*, op. cit., s. 214, kat. nr 78.

¹⁹ W. Sumowski, op. cit., s. 1148, kat. nr 716 i s. 1134-1135, kat. nr 702-703; *Kopstukken...*, op. cit., s. 35, il. 38a i 38b. Inne portrety Flincka w tej formule – zob. W. Sumowski, op. cit., s. 1132, kat. nr 700 (*Portret mężczyzny w arkadzie loggii*, 1645, Rheinisches Landesmuseum, Bonn), s. 1141, kat. nr 709 (*Portret młodej kobiety z brzoskwiniami*, 1656, Staatlgalerie, Stuttgart), s. 1143, kat. nr 711 (*Mężczyzna z rodziny Munter*, 1658, nieznane miejsce przechowywania), s. 1144, kat. nr 712 (*Portret młodej damy*, 1659, d. Galerie Internationaal, Haga).



w Amsterdamie, jak się zdaje, Joachim von Sandrart, kosmopolityczny malarz, przebywający tu w latach 1637 – około 1643 (np. *Portret Hendricka Bickera* i *Portret Eyy Geelvinck*, 1639, Amsterdam Museum²⁰, il. 8–9). Manierę tę podjęli, poza Flinckiem, zwłaszcza Jacob Adriaensz Backer, Jacob van Loo i Bartholomeus van der Helst, a nawet w pewnej mierze Rembrandt (*Portret Andriesa de Graffa*, 1639, Museumslandschaft Hessen-Kassel, Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie Alte Meister).

W obrazie warszawskim jednak owej flamizacji i wytworności brak jest całkowicie, jakby została świadomie pominięta czy odrzucona. Daje to do myślenia. Sugeruje celowy wybór konwencji realistycznego wizerunku w scenerii wernakularnej, w przeciwstawieniu do modnej konwencji flamandzkiej.

Zwraca uwagę ubiór postaci: bardzo powściągliwy, surowy i skromny – prosty kapelusz, jednolicie ciemny płaszcz, biały, krótki, pozbawiony koronek kołnierz przypinany do spodniego kaftana, brak koronkowych mankietów. Nie warto jednak snuć dywagacji o jakimś szczególnym statusie modela, jego przynależności do rygorystycznych ugrupowań wyznaniowych, np. menonitów. Ten typ ubioru wskazywać może po prostu na zamożnego mieszczanina lub patrycjusza.

Kapelusz o wygiętym rondzie i wysokiej główce był popularnym rodzajem nakrycia głowy od około 1610 roku aż po lata sześćdziesiąte. Noszony był przez różne warstwy mieszczaństwa

il. 6-7 | figs 6-7

Govaert Flinck,
Portret mężczyzny
(*Jan van Hellemont?*)
| *Portrait of a Gentleman*
(*Jan van Hellemont?*),
1646,
Portret kobiety
(*Margaretha van*
Raephorst?) | *Portrait*
of a Lady (*Margaretha*
van Raephorst?), 1646,
North Carolina Museum
of Art, Raleigh

obydwa obrazy zakupione
z funduszy Stanu Północna
Karolina | both paintings
purchased with funds from the
State of North Carolina

²⁰ *Kopstukken...*, op. cit., s. 115, kat. nr 19a i 19b.



il. 8–9 | figs 8–9

Joachim von Sandrart,
*Portret Hendricka
Bickera* | *Portrait of
Hendrick Bicker*, 1639,
Portret Evy Geelvinck
| *Portrait of Eva
Geelvinck*, 1639,
Amsterdam Museum,
Amsterdam

holenderskiego, na ogół te zamożniejsze, ale zawsze odróżniał osobę go noszącą od ludzi odziewających się bardziej modnie, np. w kapelusze o niższej główce, czasem nieco zaokrąglonej, i szerszym, giętkim, miękkim rondzie. Występował jako oznaka przynależności do szanowanej, tradycjonalistycznej klasy regentów, zarządców publicznych instytucji, starszych gildii, szpitali i przytułków (np. Cornelis van der Voort, *Regenci Binnengasthuis w Amsterdamie*, 1617, Amsterdam Museum²¹; Werner Jacobsz van den Valckert, *Starsi gildii Grootkamer w Amsterdamie*, 1622, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin²²; Ferdinand Bol, *Regenci Leprozenhuis w Amsterdamie*, 1649, Amsterdam Museum²³, il. 10; Jacob A. Backer, *Regenci Nieuwezijds Huiszitten- en Aalmoezershuis w Amsterdamie*, około 1650–1652, Rijksmuseum, Amsterdam²⁴). W tej roli pojawia się w słynnych obrazach Rembrandta: *Portrecie Cornelisa Claesza Anslo i jego żony* (1640, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin), *Portrecie Jana Sixa* (ok. 1654, Collection Six, Amsterdam) oraz w tzw. *Staalmeeesters* – *Portrecie kolegium nadzorców gildii sukienników* (1662, Rijksmuseum, Amsterdam). Noszą go też czasem malarze – tacy,

²¹ Ibidem, s. 184, kat. nr 60.

²² Ibidem, s. 168, il. 106.

²³ Ibidem, s. 190, kat. nr 64.

²⁴ P. van den Brink, J. van der Veen, *Jacob Backer...*, op. cit., s. 62, il. 62 oraz s. 250, nr kat. A132 (*CEuvrekatalog der Gemälde Jacob Backers*).

którzy zdobyli wysoką pozycję społeczną – jak Jan Asselijn na rycinie Rembrandta z około 1647 roku (B 277). Mógł wszakże towarzyszyć bardziej ozdobnemu strojowi (kryzy, koronkowe kołnierze, wzorzyste kaftany, bujnie drapowane płaszcze) i reprezentacyjnej scenerii tła z kotarą bądź kolumną (jak na portretach Cornelisa van der Voorta: *Arnodus van der Hem*, około 1620, rynek antykwaryczny; *Laurens Reael*, 1620, Rijksmuseum, Amsterdam²⁵). Często charakteryzował rolę poważnego *paterfamiliae* bądź „starszego” rodu, przeciwstawionego młodszym członkom rodziny czy grupy społecznej, odzianym bogato i modnie (jak w *Portrecie rodziny Bartholomeusa van der Helsta* z około 1655 r., Ermitaż, Sankt Petersburg²⁶, albo *Portrecie rodziny Barend Graeta* z 1661 r., Rijksmuseum, Amsterdam²⁷).

Powagę i powściągliwość, skromność i prostotę podkreślał jeszcze drugi element stroju – kołnierz bez koronkowego obrębiania. Ten sam rodzaj stroju, tyle że wzbogacony o rękawiczki, oznakę szlacheckiego pochodzenia bądź świadectwo aspiracji do wysokiego statusu społecznego, nosi Dirck Jacobsz Leeuw na wspomnianym, wczesnym portrecie Flincka z 1636 roku.

Ważnym elementem przedstawienia jest laska trzymana przez modela. Laska czy kij służący podparciu pojawia się w obrazach Flincka często, niczym lejtmotyw. Najczęściej jest to jednak laska pasterska, o innym kształcie (np. *Portret Rembrandta*, Rijksmuseum, Amsterdam). Karbowana, krótka zdobiona laska jest w portretach Flincka i innych malarzy oznaką wysokiej pozycji społecznej, statusu patrycjusza bądź regenta, nie zaś, jak można by sądzić, laską pielgrzymią. Niemal identyczna laska trzymana jest przez chłopca na obrazie z 1640 roku (Barber Institute of Fine Arts, Birmingham), który, sądząc po stroju, też należy do rodziny z klasy regentów. Taką bądź podobną laskę włożył potem Rembrandt w dłoń arcybogatego dordrechcko-amsterdamskiego fabrykanta i kupca, członka najwyższego patrycjatu miejskiego, Jacoba Tripa, w jego portrecie z około 1661 roku (The National Gallery, Londyn), a także sam dzierżyć ją będzie w *Autoportrecie w złotym stroju* z 1658 roku (Frick Collection, Nowy Jork), prezentującym jego aspiracje do roli patrycjusza.

Sportretowana przez Flincka w warszawskim obrazie po- stać to zatem z pewnością członek wyższej klasy społeczeństwa holenderskiego, może amsterdamskiego, z kręgu regentów. Osoba – poprzez jej pozę, entourage i strój – prezentowana wedle archetypu holenderskich cnót moralno-obywatelskich: skromności, powściągliwości, rzetelności, uczciwości, spokoju, rozwagi, odpowiedzialności.



il. 10 | fig. 10

Ferdinand Bol, *Regenci Leprozenhuis w Amsterdamie*
| *Regents of Leprozenhuis in Amsterdam*, 1649,
Amsterdam Museum,
Amsterdam

²⁵ *Kopstukken...*, op. cit., s. 49, il. 59a i s. 154, kat. nr 43.

²⁶ *Ibidem*, s. 36, il. 39.

²⁷ *Ibidem*, s. 40, il. 46.



il. 11 | fig. 11

Govaert Flinck, *Portret dziewczynki jako Flory* | *Portrait of a Young Girl as Flora*, 1650, Musée municipal, Nantes

fot. archiwum autora | photo author's archive



il. 12 | fig. 12

Govaert Flinck, *Portret dziewczynki jako pasterki* | *Portrait of a Young Girl as a Shepherdess*, 1650, miejsce przechowywania nieznane | whereabouts unknown

fot. archiwum autora | photo author's archive

Zupełnie inny typ konterfektu na tle pejzażu podjął Flinck w późniejszych swych dziełach²⁸: *Portrecie dziewczynki jako Flory* (Musée municipal, Nantes, il. 11) oraz *Portrecie dziewczynki jako pasterki* (1650, miejsce przechowywania nieznane, il. 12)²⁹. Choć są to znów dzieła łączące wizerunek portretowy z rozbudowanym tłem krajobrazowym, to jednak – jak wiele innych portretów Flincka – prezentują inną już, nową, flamizującą manierę malarską, która jeszcze nie zaistniała w obrazie warszawskim i grupie pokrewnych mu dzieł. Co więcej, należą do innego modusu, chętnie przezeń podejmowanego pod wpływem Jacoba Backera – italianistyczno-flamandyzującego *modus pastorale*. Portrety pejzażowe Flincka z lat około 1646–1660 podejmują także model van Dyckowski: konterfekt „paradno-ogrodowy” czy też „parkowy”, z figurą w eleganckim upozowaniu, widoczną za balustradą loggii ogrodowej, pod bujnie udrapowaną, podwieszoną kotarą, na tle parkowego krajobrazu (przywoływana wyżej para portretów małżeńskich z 1646 r. z North Carolina Museum of Art, Raleigh).

Portrety te niosą więc ze sobą zupełnie inne przesłanie niż obraz warszawski. Poprzez konwencjonalną aurę i scenerię italianizującą bądź flamizującą oznaczają kosmopolityczny model życia bukolicznego, przynależny do tradycji dworskiej i arystokratycznej, chętnie promowany przez środowisko oranżystów i haski ośrodek książąt orańskich. Był to tożsamościowy model społeczny o konotacji politycznej. Rozwijany przede wszystkim na dworach orańskim i z nim afiliowanych oraz w orbicie dworu (np. Paulus Moreelse, *Hrabina Sophia Hedwig von Nassau-Dietz z dziećmi jako Caritas-Demeter*, 1621, Paleis Het Loo Nationaal Museum, Apeldoorn³⁰, il. 13; Gerrit van Honthorst, *Elżbieta Stuart, „Zimowa Królowa”*, 1642, The National Gallery, Londyn³¹; Jacob A. Backer, *Margrabini Maria Elisabeth von Brandenburg-Bayreuth jako Diana*, 1649, Schloß Bayreuth³²), podejmowany był jednak też przez wysoki patrycjat najzamożniejszych miast niderlandzkich, czyli elitarną warstwę w ramach klasy regenckiej. Wówczas jednak (jak w *Portrecie rodziny w parku* Bartholomeusa van der Helsta, około 1655, Ermitaż, Sankt Petersburg – z motywem

²⁸ Hilbert Lootsma, *Tracing a Pose. Govert Flinck and the Emergence of the Van Dyckian Mode of Portraiture in Amsterdam*, „Simiolus” 2007/2008, vol. 33, no. 4, s. 221–236. Zob. Sebastien A. C. Dudok van Heel, *Enkele portretten 'à l'antique' door Rembrandt, Bol, Flinck en Backer*, „De Kroniek van het Rembrandthuis” 1980, vol. 32, nr. 1, s. 2–9.

²⁹ W. Sumowski, op. cit., s. 1076, kat. nr 645 i s. 1116, kat. nr 684.

³⁰ Eddy de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, kat. wyst., Frans Hals Museum, Haarlem, 2 lutego – 15 maja 1986, Waanders, Zwolle 1986, kat. nr 78.

³¹ Neil MacLaren, Christopher Brown, *The Dutch School 1600–1900*, The National Gallery, London 1991, vol. 1, s. 193–195. National Gallery Catalogues, vol. 1–2.

³² P. van den Brink, J. van der Veen, *Jacob Backer...*, op. cit., s. 162–163, kat. nr 34 oraz s. 249, kat. nr A128 (*CEuvrekataglog der Gemälde Jacob Backers*).



il. 13 | fig. 13

Paulus Moreelse,
*Hrabina Sophia Hedwig
 von Nassau-Dietz
 z dziećmi jako Caritas-
 -Demeter* | *Countess
 Sophia Hedwig von
 Nassau-Dietz with her
 Children as Caritas-
 Demeter*, 1621, Paleis
 Het Loo Nationaal
 Museum, Apeldoorn

chartów i trofeów myśliwskich, odwołującym się do polowania jako rozrywki elit) wykorzystywany był jako wyraz szczególnych aspiracji społecznych, świadectwo i narzędzie formowania statusu politycznego, wskazanie na związek z dworem bądź na konkurencję z warstwą lokalnej holenderskiej arystokracji albo też z modelem arystokratycznego życia w sąsiedniej Flandrii. Tej strategii można się domyślać na przykład w *Portrecie dziewczyny jako Diany* Abrahama van den Tempela z 1669 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie, **il. 14**).

Portret idylliczny, z wizerunkiem osoby na tle parku i ogrodu, myśliwskiego lasu lub bliżej niezdefiniowanej scenerii natury (ale nie przyrody rodzimej!) stanowił modus ikonograficzny

il. 14 | fig. 14

Abraham van den Tempel, *Portret dziewczyny jako Diany* | *Portrait of a Young Girl as Diana*, 1669, Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

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



silnie obecny w sztuce holenderskiej już od początku XVII wieku. Jeden z wczesnych przykładów stanowi para portretów Pietera Pietersza: *Cornelis Jorrisz* i *Gertje Willem Backersdr* z 1589 (kopie w Amsterdam Museum)³³. Pokazują ów modus także słynne wizerunki patrycjuszki pędzla Fransa Halsy: *Portret pary*, prawdopodobnie *Isaaca Massy* z żoną *Beatrix van der Laen* z około 1622 (Rijksmuseum, Amsterdam, il. 15), emulujący Rubensowski wzorzec portretu małżeńskiego

³³ *Kopstukken...*, op. cit., s. 256, kat. nr 105a i 105b.



w idyllicznej scenerii ogrodowej (Rubens, *Autoportret z Isabellą Brandt pod wiciokrzewem*, Alte Pinakothek, Monachium); *Portret Willema van Heythuysena* z około 1625 (Alte Pinakothek, Monachium), prezentujący figurę na tle pawilonu ogrodowego z bujną kotarą oraz pergoli w zakątku ogrodu w głębi, oraz *Portret rodziny na tle ogrodu* z około 1635 (Cincinnati Art Museum)³⁴. Modus ten reprezentuje para dziecięcych portretów *Martinusa Alewijna jako pasterza* i *Clary Alewijn jako pasterki* Dircka van Santvoorta z 1644 roku (Rijksmuseum, Amsterdam, **il. 16–17**), wprowadzająca jednak do formuły flamizującego portretu tło rodzimego pejzażu, takiego, jaki charakteryzuje w bardziej rozbudowanym ujęciu obraz warszawski. Można nasz obraz przeciwstawić także parze (?) wytwornych wizerunków nieznannej małżeńskiej pary regenckiej Jacoba A. Backera z około 1647 roku (Museumslandschaft Hessen-Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie Alte Meister i Colección Torelló, Lienzo-Barcelona, **il. 18–19**), z motywem balustrady i kotary odsłaniającej widok na parkowy lub leśny pejzaż³⁵. Podobne połączenie formuł

il. 15 | fig. 15

Frans Hals, *Portret pary, prawdopodobnie Isaaca Massy z żoną Beatrix van der Laen* | *Married Couple in a Garden Probably Isaac Massa with His Wife Beatrix van der Laen*, ok. | ca. 1622, © Rijksmuseum, Amsterdam

³⁴ Frans Hals, ed. Seymour Slive, kat. wyst., National Gallery of Art, Washington, D.C., 1 października – 31 grudnia 1989; Royal Academy of Arts, Londyn, 13 stycznia – 8 kwietnia 1990; Frans Hals Museum, Haarlem, 11 maja – 22 lipca 1990, Royal Academy of Arts, London 1989, s. 162–163, kat. nr 12, s. 178–179, kat. nr 17, s. 270–271, kat. nr 49.

³⁵ P. van den Brink, J. van der Veen, *Jacob Backer...*, op. cit., s. 156–157, kat. nr 31 oraz s. 250, kat. nr A132 (CEuvrekatolog der Gemälde Jacob Backers). Powiązanie obu portretów w *pendants* nie jest pewne.



il. 16–17 | figs 16–17

Dirck van Santvoort,
*Martinus Alewijn
jako pasterz* | *Martinus
Alewijn as a Shepherd*,
1644,
*Clara Alewijn jako
pasterka* | *Clara Alewijn
as a Shepherdess*,
1644, © Rijksmuseum,
Amsterdam

dokonywa się w *Portrecie młodzieńca na tle nadrzecznego pejzażu* Pietera Nasona z 1648 (Muzeum Narodowe w Warszawie; zob. il. 17, s. 28)³⁶, gdzie mężczyzna, namalowany w stylu flamizującym, ukazany został w wytwornej pozie, ale na tle lokalnego pejzażu w typie Jana van Goyena.

Warszawski portret starszego mężczyzny i pokrewne mu obrazy z pejzażem rodzimym w tle stanowią więc wyraźną opozycję i alternatywę wobec popularnej już w latach czterdziestych XVII wieku konwencji pastoralnej lub paradno-ogrodowej – paradygmatycznie dworskiej (paradworskiej), elitarniej, odwołującej się do modelu człowieka modnego, kosmopolitycznego, do wzorca z włoskiej tradycji dworskiej, ideału *gentiluomo*, skodyfikowanego przez Baldassare Castiglione w *Il Cortigiano* (1528).

Społeczeństwo Republiki Zjednoczonych Prowincji funkcjonowało w pierwszej połowie XVII wieku jako ekwilibrystyczny układ trzech wielkich warstw wspólnotowych o określonych strategiach politycznych³⁷. Pierwszą było stronnictwo oranżystów, zwolenników rządów namiestników

³⁶ *Konfrontacje, inspiracje, spotkania... Arcydzieła malarstwa europejskiego z muzeów amerykańskich i polskich*, red. Hanna Benesz, komisarz wystawy Maria Kluk, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 28 lutego – 4 maja 2003, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2003, s. 38–40, kat. nr 11 (Maciej Monkiewicz), tam wcześniejsza literatura.

³⁷ Zob. m.in.: S. Schama, *Überfluss und schöner Schein...*, op. cit., passim; A. Ziemia, *Nowe Dzieci Izraela...*, op. cit., passim; Gerrit Groenhuis, *De predikanten. De sociale positie van de gereformeerde predikanten in de Republiek der Verenigde Nederlanden voor ± 1700*, Wolters-Noordhoff, Groningen 1977.

z rodu książąt orańskich, forsujące politykę zaczepno-wojenną, zdobywczą, militarystyczną, a także ekspansywną dyplomację na arenie międzynarodowej, mającą w ten sposób ustanowić Republikę pełnoprawnym państwem i mocarstwem oraz przeciwstawić się zakusom podboju ze strony Hiszpanii. Z tą partią współpracowali na ogół (nie zawsze) predykanci (*predikanten*) – szeroka grupa kaznodziejów, zagorzałych kalwinów, rygorystycznych moralnie, liczących na wzmożenie swych wpływów społecznych dzięki umacnianiu przez oranżystów retoryki „obrony wiary” jako narzędzia ich ekspansywnej polityki. Po drugiej stronie stali regenci – patrycjuszowscy i wielkomieszczkańscy zarządcy miast oraz instytucji prowincjonalnych i komunalnych. Ci prowadzili politykę pacyfistycznego izolacjonizmu, dążąc do utrwalenia gospodarczego dobrobytu i politycznej stabilności państwa i oligarchii mieszczańskiej, a przede wszystkim, po prostu, do umocnienia własnego dobrobytu i władzy. Oranżyści, nie bez racji podejrzewani o kryptomonarchiczne tendencje, pielęgowali – co naturalne – model dworzanina, kosmopolity, *gentiluomo* albo militarne wodza. Regenci zaś zasadniczo propagowali model obywatela Republiki jako lokalnego patrioty, rozwijającego „przyrodzone” cnoty nacji niderlandzkiej: umiłowanie rodziny i rodzimej ziemi, „własnego” niderlandzkiego pejzażu, gospodarności i aktywności w „swoim kraju”, powściągliwości i skromności, kryjącej zamożność. Czasem wszakże, gdy chcieli podkreślić swe aspiracje do oligarchicznej władzy w Republice, do wyższego statusu paraarystokratycznego, quasi-senioralnego, sięgali po model dworskiego *gentiluomo*. Pomiędzy tymi politycznie uwarunkowanymi modelami społecznymi funkcjonowały modele portretu holenderskiego, przez regentów wykorzystywane manipulacyjnie i wedle aktualnych potrzeb: raz zamawiali oni wizerunki w konwencji realistycznej, pozbawionej splendoru i reprezentacji, kiedy indziej – jak to widzieliśmy – sięgali do międzynarodowej, italianizowanej bądź flamizowanej konwencji pastoralnej, „ogrodowo-parkowej” albo paradno-dworskiej. Warszawski portret Flincka niewątpliwie ma jednak wyrażać tę pierwszą strategię propagandową: ukazuje postać w bardzo powściągliwym stroju, w rodzimym krajobrazie wiejskim, akcentując cnoty obywatelskie i lokalno-patriotyczne wedle opisanej na początku kliszy. Stanowi akces po stronie lokalno-patriotycznej ideologii regenckiej.

Oba modele życia – dworskiego i obywatelskiego – oraz dwie fascynacje – pejzażem Włoch (italianistycznym) oraz rodzimym holenderskim (realistyczno-topograficznym, rustykalno-wiejskim) – znajdują ucieleśnienie w osobie Constantijna Huygensa (1596–1697)³⁸. Ten niezwykle reprezentant najwyższej elity społeczeństwa



il. 18 | fig. 18

Jacob A. Backer, *Portret nieznanego mężczyzny* / *Portrait of an Unknown Man*, ok. | ca. 1647, Museumslandschaft Hessen-Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Gemäldegalerie Alte Meister

fot. archiwum autora | photo author's archive

il. 19 | fig. 19

Jacob A. Backer, *Portret nieznaney kobiety* / *Portrait of an Unknown Woman*, ok. | ca. 1647, Colección Torelló, Llenzo-Barcelona

fot. archiwum autora | photo author's archive

³⁸ Hendrik A. Hofman, *Constantijn Huygens (1596–1687). Een christelijk-humanistisch bourgeois-gentilhomme in dienst van het Oranjehuis* / *A christian-humanist bourgeois-gentilhomme in service of the House of Orange*, Rijksuniversiteit Utrecht, Utrecht 1983; *Constanter, leven en werk van Constantijn Huygens*,

holenderskiego i jeden z najwyższych autorytetów w ówczesnym życiu społecznym i kulturalnym może być – o dziwo – świetnym przykładem dla tendencji, jakie prezentuje i jakim się przeciwstawia warszawski obraz Flincka.

Ojciec Huygensa, Christiaan, sekretarz Wilhelma I Orańskiego, wychował go w modelu światłej, wszechstronnej edukacji dworsko-humanistycznej. Constantijn szkolił się w naukach ścisłych, przyrodniczych i historycznych, poznawał literaturę, retorykę, etykę i filozofię, studiował prawo na uniwersytecie w Lejdzie. Oczywiście wyćwiczył się biegle w językach: łacinie i grece oraz językach nowożytnych, będących w użyciu w kosmopolitycznych środowiskach dworskich ówczesnej Europy; znał, poza niderlandzkim, włoski, francuski, niemiecki, angielski i hiszpański. Ojciec zadbał też o jego erudycję w dziedzinie poezji, muzyki i sztuki. W 1611 roku zlecił grafikowi Hendrickowi Hondiusowi udzielanie synowi lekcji rysunku (jako nauczyciel brany był najpierw pod uwagę Jacques de Gheyn Mł., ale ten odrzucił propozycję)³⁹. Pozwoliło to młodemu Huygensowi zajmować się potem amatorskim projektowaniem architektury⁴⁰. Wykształcony także muzycznie, Constantijn nauczył się perfekcyjnie grać na skrzypcach i lutni; w wieku jedenastu lat dawał publiczne koncerty w kręgach dyplomatów i dworzan haskich; potem koncertował też przed Karolem I, królem Anglii. Skomponował później ponad 800 utworów (zachowanych 39 w *Pathodia sacra et profana*, wydanych w Paryżu w 1639 r.). Odbił wiele podróży, poznał Włochy, Anglię, Niemcy. W czasie praktyki dyplomatycznej przebywał wielokrotnie w Wenecji i Londynie. W 1625 roku mianowany został sekretarzem Fryderyka Henryka i do końca swego długiego życia (zm. w 1687) miał pozostać w służbie kolejnych stadhouderów orańskich: Wilhelma II i III. Pełnił szereg ważnych misji dyplomatycznych, niekiedy bardzo trudnych, jak funkcja pośta na dworze Ludwika XIV, króla francuskiego, w latach 1661–1665. Był światowcem, obeznanym z obyczajami europejskich dworów oraz środowisk naukowych i artystycznych. Miał kontakty z wieloma wybitnymi postaciami świata polityki i nauki⁴¹. Znał osobiście Francisca Bacona i Johna Donne'a (którego pisma tłumaczył), korespondował z Kartezjuszem, z Corneille'em dyskutował o języku poezji i zasadach wersyfikacji francuskiej. Znał też dobrze właściwie wszystkich ówczesnie znaczących holenderskich uczonych, pisarzy i artystów. Związani z nim byli filologowie i poeci: Daniel Heinsius, Pieter C. Hooft, Gerbrand A. Bredero, Joost van den Vondel, a jego początkom literackim patronował Jacob Cats. Zatrudniał dla siebie bądź dla księcia orańskiego malarzy: Rembrandta, van Honthorsta, Jordaensa i całą rzeszę artystów z różnych środowisk.

Kosmopolityzm i etos uczonego – obywatela uniwersalnej Rzeczypospolitej Nauk i Sztuk, a zarazem wytrawnego dworskiego *gentiluomo*, łączył Huygens z głęboką czcią dla rodzimej

red. Tanja G. Kootte, kat. wyst., Museon, Haga, 28 marca – 31 maja 1987; Paleis Het Loo, Apeldoorn, 21 czerwca – 21 września 1987, Waanders, Zwolle 1987; Leendert Strenght, *Constantier. Het leven van Constantijn Huygens*, Querido, Amsterdam 1987; *Huygens in Noorder Licht. Lezingen van het Groningse Huygens-symposium*, red. Nanne Frederik Streekstra, Petrus E. L. Verkuyl, Rijksuniversiteit, Groningen 1987; *Constantijn Huygens 1596–1686. Het tweede Groningse Huygens-Symposium*, red. Nanne Frederik Streekstra, Rijksuniversiteit, Groningen 1997.

³⁹ A. R. E. de Heer, *Het tekenonderwijs van Constantijn Huygens en zijn kinderen* [w:] *Leven en leren op Hofwijck*, red. Victor Freijser, Delftse Universitaire Pers, Delft 1988, s. 43–63.

⁴⁰ G. Kamphuis, *Constantijn Huygens, bouwheer of bouwmeester*, „Oud Holland” 1962, 77, s. 151–180; Wouter Kuyper, *Dutch Classicist Architecture. A Survey of Dutch Architecture, Gardens and Anglo-Dutch Architectural Relations from 1625 to 1700*, Delft University Press, Delft 1980, passim; Robert van Pelt, *Man and Cosmos in Huygens' 'Hofwijck'*, „Art History” 1981, vol. 4; *Leven en leren...*, op. cit.; Frans R. E. Blom, H. G. Bruin, Koen A. Ottenheym, *Domus. Het huis van Constantijn Huygens in Den Haag*, Walburg Pers, Zutphen 1999.

⁴¹ *Constantijn Huygens. Zijn plaats in geleerd Europa*, red. Hans Bots, University Press Amsterdam, Amsterdam 1973.

tradycji, kultury i pejzażu – czyli z modelem obywatela Republiki Niderlandzkiej. Doskonałym tego wyrazem – także literacko – są jego utwory poetyckie. Poemat *Batava Tempe* (1621) chwali urodę Hagi i pięknej lipowej alei na Voorhout, gdzie mieszkał, zawiera porównanie z innymi miastami oraz opisuje życie codzienne w różnych porach dnia i roku; przenosi w realia niderlandzkie tradycję Wergiliuszowej i Teokrytowej bukoliki oraz włoskiej poezji sielskiej. W poemacie *De uytlandige Herder* [Pasterz na obczyźnie] (1622), napisanym w Anglii, gdy był tam sekretarzem poselstwa, Huygens wkłada w usta samotnego pasterza, siedzącego w scenerii nadmorskiej plaży, pieśń skargi i tęsknoty za ojczystym pejzażem, którego wspomnienie czyni go obojętnym na uroki przyrody obcego kraju, o tyle tylko pięknej, o ile przypomina niderlandzką krainę diun. *Stedestemmen* [Głosy miast] (1624) to cykl wierszy o miastach holenderskich, ich chwalebnej historii i teraźniejszości. Przeniesieniem modelu włoskiej *villeggiatura* w obszar pejzażu niderlandzkiego i rodzimej wiejskiej kultury życia arystokratycznego jest poemat *Hofwijck* (1651), opisujący własną rezydencję podmiejską i jej ogród. *Zee-straat* [Droga nad morze] (1667) stanowi panegiryk na cześć połączenia drogowego Hagi z wybrzeżem, którego był inspiratorem i fundatorem. Pochwała rozsądnego stylu życia Holendrów kryje się w satyrze *Kerkyraia mastyx*, 't *Kostelijck mal* (1622), ośmieszającej modę na cudzoziemszczyznę w strojach. W farsie *Trintje Cornelis* (1653) Huygens, adaptując awanturniczy wątek z *Dekameronu* Boccaccia – wątek zemsty uwiedzionej niewiasty – udowodnił, że potrafi zejść z wysokiego diapazonu języka dworskiego w obszar mowy potocznej; z fenomenalną sprawnością i lingwistyczno-filologiczną zręcznością zderzył tam dialekty niderlandzkie – holenderski i południowobrabancki. Poezja Huygensa zawiera w sobie oba aspekty, które interesują nas w odniesieniu do siedemnastowiecznego portretu holenderskiego. Jest fenomenalna w opisie, rejestracji i dokumentowaniu rodzimego świata: pejzażu, widoków, pogody i klimatu, codziennego życia. Rzeczowa w tym i sprawna, a zarazem – giętka, efektowna, finezyjna. Świadomie anektująca, adaptująca i rozgrywająca różne konwencje i tropy tradycji literackiej. Raz klasyczno-antyczna w stylu, kiedy indziej barokowo-włoska, z ducha Mariniego. Nierzadko dziwaczna czy uduchowiona. Przemyślna i wykoncypowana. Aluzyjna i prowadząca grę z wyobraźnią i *memorią* czytelnika. Zaskakująca śmiałymi porównaniami i metaforami. Intrygująca oryginalnymi zderzeniami słów i efektownymi obrazami literackimi. Słowem – poezja prawdziwie kosmopolityczna, odwołująca się do dworskich wzorców włoskich i italianistycznych, a zarazem realistyczna w opisie codzienności i rodzimego pejzażu.

Potwierdzają tę postawę zainteresowania i poglądy Huygensa w dziedzinie sztuki, wyłożone w jego autobiografii, pisanej po łacinie w latach 1629–1631⁴². Najśłynniejszym jej fragmentem, analizowanym setki razy przez badaczy, jest nader inteligentne porównanie twórczości młodych lejdejczyków: Rembrandta i Lievensa, wyraźnie eksponujące opozycję między stylem rodzimym a italianizowanym (obaj młodzi malarze, pisze Huygens, emulują wzory włoskie i rubensowskie, nie odbywszy podróży edukacyjnej do Italii, czerpiąc z lokalnej

⁴² Tłum. niderl.: *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*, vertaald door Albertus H. Kan, Donker, Rotterdam 1946 (drugie wydanie: Rotterdam 1971); Constantijn Huygens, *Mijn jeugd*, vert. [uit het Latijn] en toelichting: Christiaan Lambert Heesakkers, red. Maria Adriana Schenkeveld-van der Dussen, Querido, Amsterdam 1971. O zainteresowaniach Huygensa sztuką: J. A. Worp, *Constantijn Huygens over de schilders van zijn tijd*, „Oud Holland” 1891, 9, s. 123–128; B. A. M. Feer, *Constantijn Huygens. Kunstkenner en adviseur* [w:] *Constanter, leven en werk van Constantijn Huygens*, op. cit., s. 19–21; A. Nieuwenhuis-Van Berkum, *Huygens als kunstadviseur. Schilders, aankopen en opdrachten* [w:] *Huygens in Noorderlicht...*, op. cit., s. 113–126; Hans Vlieghe, *Constantijn Huygens en de Vlaamse schilderkunst van zijn tijd*, „De zeventiende eeuw” 1987, 3/2, s. 119–121; Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, DuMont, Köln 1996 (2. wyd.), s. 202–223; Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*, Butler & Tanner Ltd, Frome and London 1999, s. 9–12.

tradycji i miejscowych zasobów kolekcjonerskich)⁴³. Ale równie ciekawa jest jego relacja ze znajomości z innymi artystami (lub wiedzy o nich), mająca być swoistym *who is who* ówczesnej sztuki holenderskiej. Huygens wymienia blisko trzydziestu twórców. Ów przegląd artystów, uznanych za wybitnych, służy gloryfikacji rodzimej sztuki i zarazem ukazaniu własnych wyborów artystycznych. Ekspozowani są w tym wyborze wybitni, kosmopolityczni italiści: Jacques de Gheyn, scharakteryzowany jako „artysta najwyższego poziomu” i jako genialny grafik, doskonały malarz i projektant ogrodów, oraz Hendrick Goltzius, określony jako największy grafik, jaki kiedykolwiek działał w dziejach, lecz słabszy malarz. Rubens występuje tu w roli „jednego z siedmiu cudów świata”, „księcia malarzy”, „Apellesa między malarzami”. Następnie Huygens opisuje dwóch malarzy portretów. Paulusa (chodzi o Jana Anthonisza) van Ravesteyna z Hagi uznaje za doskonałego portrecistę, który niesłusznie, zdaniem autora, pozostaje niedoceniany. Michiel van Mierevelt natomiast jest w tej dziedzinie prawdziwym *princeps*, dziedzicem tradycji największych mistrzów portretu – Holbeina i Pourbusa. W tym zestawieniu tkwi wyraźna tendencja: pierwszy z obu malarzy reprezentuje formułę międzynarodowego portretu dworskiego, drugi – formułę rodzimego portretu mieszczańskiego.

Ponadto Huygens wymienia ponad dwudziestu innych artystów, m.in.: van Honthorsta, Bloemaerta, Lastmana, Jana Wildensa, Cornelisa van Poelenburcha, Mosesa van Uyttenbroeck (Wttenbroeck), Esaiasa van de Velde, Jana van Goyena, Johannes Torrentiusa. Zwraca przy tym uwagę na rozkwit malarstwa pejzażu (co odzwierciedla szczególnie jego zainteresowanie obrazowaniem przyrody, widocznym w jego poezji): „Wysyp [plon] malarzy pejzażu jest w naszych Niderlandach zaiste tak wielki i tak już słynny, że kto by chciał ich wszystkich wymienić, jednego po drugim, musiałby zapełnić całą książkę”⁴⁴. I znów, charakterystyczne w tym wyborze pejzażystów jest zestawienie italiistów, takich jak Poelenburch, tworzący fantazyjne krajobrazy przypominające scenerię włoskiej Kampanii, czy van Wttenbroeck, malujący wizje malowniczych gęstwin leśnych i pejzaże pastoralne, z mistrzami jednotonalnych, realistycznych widoków, jak van de Velde i van Goyen. Widać w tym znamienne dla Huygensa postawę, łączącą modną fascynację Italią, jej kulturą i przyrodą, z przywiązaniem do rodzimego pejzażu Niderlandów.

Warszawski portret Flincka odwołuje się w ujęciu pejzażu do tej drugiej rodzimej konwencji. Przedstawia urokliwy, choć bardzo zwyczajny, niderlandzki krajobraz wiejski, pod wielką masą chmurnego nieba. Przejmuje w tym ujęciu formułę topograficznego, tonalnego, monochromatycznego pejzażu Pietera de Molijna, Salomona van Ruysdaela, Jana van Goyena, Pietera de Neyna (il. 20) i innych mistrzów. Ten typ krajobrazu, rozwinięty także w dziedzinie marynistycznej (Jan i Julius Porcellis, Simon de Vlieger, van Goyen i Jan van de Cappelle), stał się powszechną modą w późnych latach dwudziestych, a zwłaszcza w latach trzydziestych i czterdziestych. Simon Schama i Walter S. Gibson słusznie wskazali na jego polityczno-wspólnotowy charakter. Był formułą retoryki tożsamościowej i „geografii

⁴³ Jan Białostocki, *Lievens i Rembrandt* [w:] *Jan Lievens. Ein Maler im Schatten Rembrandts*, red. Rüdiger Klessmann et al., kat. wyst., Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunshwik, 6 września – 11 listopada 1979, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1979, s. 13–20; Gary Schwartz, *Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe*, Belser, Stuttgart [u.a.] 1987, s. 72–77; Rudolf E. O. Ekkart, *Rembrandt, Lievens en Constantijn Huygens* [w:] *Christiaan Vogelaar et al., Rembrandt & Lievens in Leiden*, kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, 4 grudnia 1991 – 1 marca 1992, Waanders, Zwolle 1991, s. 48–59; Ernst van de Wetering, *Rembrandt's Beginnings – an Essay* [w:] Ernst van de Wetering et al., *The Mystery of the Young Rembrandt*, kat. wyst., Staatliche Museen Kassel, 3 listopada 2001 – 27 stycznia 2002; Rembrandthuis, Amsterdam, 20 lutego – 26 maja 2002, Edition Minerva, Wolfratshausen 2001, s. 22–57, zwł. s. 24–27.

⁴⁴ *De jeugd van Constantijn Huygens...*, op. cit., s. 73.



patriotycznej”⁴⁵. Pejzaż lokalny, rodzimy, alternatywny wobec włoskiego, italianizowanego, czy też fantastyczno-kosmicznej *Weltlandschaft* Patinira i Bruegla, miał określać miejsce wspólnotowe – krainę własną Nederlandczyków (Holendrów), obszar ich posiadania, gospodarowania, opanowywania przyrody, poddawania sobie lądu i wody – brania ich we władanie. Pejzaż taki pełnił funkcje instrumentu budowania wspólnotowej tożsamości Holendrów oraz instrumentu propagandy politycznej, która potwierdzać miała niepodległość i państwową legalność Republiki Niderlandzkiej, w świetle prawa międzynarodowego nieuznaną na europejskiej arenie politycznej aż po traktat westfalski (Münster, 1648). Miał pokazywać zakorzenienie Holendrów na ich ziemi oraz ich rdzenne, lokalne przywileje, związane z ziemią, miejscem, topografią. Obraz warszawski prezentując przedstawiciela klasy regentów w niderlandzkim pejzażu, niewątpliwie do tej ideologii rodzimości się odwołuje.

il. 20 | fig. 20

Pieter de Neyn,
Krajobraz holenderski
| *Dutch Landscape*,
1626 (?), Muzeum
Narodowe w Warszawie
| The National Museum
in Warsaw

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

⁴⁵ Simon Schama, *Dutch Landscapes. Culture as Foreground* [w:] Peter C. Sutton et al., *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam, 2 października 1987 – 3 stycznia 1988; Museum of Fine Arts, Boston, 3 lutego – 1 maja 1988; Philadelphia Museum of Art, 5 czerwca – 31 lipca 1988, Museum of Fine Arts, Boston 1987, s. 64–83; Walter S. Gibson, *Pleasant places. The rustic landscape from Bruegel to Ruisdael*, University of California Press, Berkeley 2000. Zob. też: Martin Warnke, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, C. Hanser, München 1992; Nils Büttner, *Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2000 oraz idem, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, Hirmer, München 2006.

Warszawski obraz Flincka stanowi też ostentacyjny wybór konwencji alternatywnej wobec dworskiej nie tylko przez rodzimość scenerii – także poprzez przyjętą formułę artystyczną. Tak jak topograficzno-realistyczne pejzaże tonalno-monochromatyczne, należy do wytworów tzw. *snelle technieken* – „szybkich manier”. Był to specyficzny sposób produkowania obrazów małoformatowych, w ograniczonej palecie barwnej, malowanych szybkim ruchem pędzla, szorstko, bez wygładzenia i oddawania detali – a więc techniki taniej i efektywnej.

Powstanie i popularyzację tej metody w latach dwudziestych i trzydziestych XVII wieku wiązano z różnymi przyczynami. Jonathan I. Israel tłumaczył *snelle technieken* kryzysem ekonomicznym, jaki nastąpił w Niderlandach północnych po wygaśnięciu rozejmu z Hiszpanią w 1621 roku, wprowadzeniu przez nią embarga na produkty holenderskie w handlu światowym, załamaniu się (a przynajmniej ograniczeniu) wolnego holenderskiego handlu zamorskiego, wreszcie po załamaniu się handlu śledziami i drewnem w rejonie bałtyckim⁴⁶. Według Israela, nowe formy sztuki: „szybka technika”, redukcja drogich barwników i pigmentów, zubożenie zakresu zleceń a rozwój wolnego rynku, opartego na zasadzie „tanio a dużo” – były bezpośrednim wynikiem kryzysu⁴⁷. John Michael Montias, Marten Jan Bok i Michael North uznali natomiast „szybką manierę” za próbę poszerzenia pola rynkowego, za specjalną ofertę dla potencjalnych klientów, mającą funkcjonować obok systemu zleceń oficjalnych i prywatnych. Szybka technika malarska miała być wytworem wolnego rynku sztuki w ówczesnej Holandii i sposobem na jego zapewnienie. Nowy typ obrazu sprzedawał się łatwo, ponieważ był tani. Zarazem wytwarzał popyt, bo produkowany masowo, generował modę na „rzecz prostą, ale wyrafinowaną malarsko”⁴⁸. Wydaje się, że najbardziej sensownym kierunkiem interpretacji byłoby traktowanie „szybkich manier” jako szczególnego konceptu, inwencji artystycznej, pomysłu na nowy typ obrazu. Miał on cieszyć widza nowością ujęcia (*novitas*) i ekscytować go wirtuozerią osiągniętą znikomymi środkami – na miarę słynnego wzorca Apellesa, malującego czterema ledwie barwami: białą, ochrą, czerwienią i czernią (Pliniusz, *Historia naturalis*, XXXV, 50)⁴⁹. Motywacje podejmowania tej „Apellesowej inwencji” bywały jednak u poszczególnych twórców różne, zależne od ich sytuacji społecznej czy finansowej, acz zawsze stanowiły świadomą strategię w budowaniu kariery⁵⁰.

⁴⁶ Jonathan I. Israel, *Adjusting to hard times. Dutch art during its period of crisis and reconstructing (c. 1621 – c. 1645)*, „Art History” 1997, vol. 20, no. 3, s. 449–476; idem, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477–1806*, Clarendon Press, Oxford 1995, s. 863–881.

⁴⁷ Krytykę tej tezy przeprowadziłem w rozdziale *Snelle technieken* – „szybka maniera”: inwencja artystyczna i wytwór nowego gustu, pomysł na poszerzenie rynku sztuki czy rezultat kryzysu gospodarczego? [w:] Antoni Ziemia, *Iluzja i realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 265–275.

⁴⁸ John M. Montias, *Cost and Value in Seventeenth-Century Dutch Art*, „Art History” 1987, vol. 10, s. 455–466; idem, *The influence of economic factors on style*, „De Zeventiende Eeuw” 1990, 6, s. 49–57; Marten J. Bok, *Vraag en aanbod op de Nederlandse kunstmarkt 1580–1700 / Supply and demand in the Dutch art market, 1580–1700*, Universiteit Utrecht, Utrecht 1994, s. 116–117; Michael North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Böhlau, Köln–Weimar–Wien 1992, s. 120–124; Michael North, *Kunst en handel. Culturele betrekkingen tussen Nederland en steden in het zuidelijke Oostzeegebied* [w:] Karel Davids, Jan Lucassen, *A Miracle Mirrored. The Dutch Republic in European Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 286–287.

⁴⁹ W tym kierunku – uznania formuły tonalnej, monochromatycznej za świadomie wybrany model retoryczny – idą intencje artykułu Erica J. Sluijtera (*Jan van Goyen als marktleider, virtuoos en vernieuwer* [w:] Christian Vogelaar et al., *Jan van Goyen*, kat. wyst., Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, 12 października 1996 – 13 stycznia 1997, Waanders, Leiden–Zwolle 1996, s. 39–59, zwł. s. 45–48) oraz Lawrence’a O. Goeddego (*Naturalism as Convention. Subject, style, and artistic self-consciousness in Dutch landscape* [w:] *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, ed. Wayne Franits, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, s. 129–143).

⁵⁰ A. Ziemia, *Iluzja i realizm...*, op. cit.

Zapewne rację miał Samuel van Hoogstraten, twierdząc, że wielu artystów obrało formułę szybkiej i taniej produkcji obrazów nie tyle dla zysku, ile dla zdobycia sławy pośród amatorów sztuki, i podkreślając w opisie techniki Jana van Goyena świadomą rywalizację (*wedstrijd*) z inwencjami Jana Porcellisa i François de Knipppbergena – a więc z mistrzami jednotonalnych, „szarych” lub „brunatnych” pejzaży i marin (*grisailles, brunetjes*). Van Hoogstraten uważał, że istotą maestrii takich malarzy i zwłaszcza van Goyena było zapanowanie nad „chaosem naturalnych barw” i wydobywanie wirtuozerią pędzla i pewnością ręki prawdziwego, ukrytego pod tym chaosem ładu świata⁵¹. Ograniczenie palety i skromna technika tym bardziej świadczyły o owej wirtuozerii, przywołując wspomniany wzorzec Apellesa u Pliniusza, a także powszechnie znany model „dworskiej”, wytwornej nonszalancji z piśmiennictwa manierystycznego (*sprezzatura* u Baldassare Castiglione) – owego wrażenia pozornie łatwej kunsztowności, tym większej, im większe trudności techniczne pokonującej.

Z kolei w przypadku Jana van de Cappellego można powiedzieć, że kto jak kto, ale ten akurat artysta nie musiał poddawać się dyktatowi oszczędności w trybie pracy i produkcji. Należał bowiem do zamożnej elity amsterdamskiej, jako kupiec, handlarz dziełami sztuki i wybitny kolekcjoner. W latach 1648/1649–1660 stał się mistrzem prostej, „cichej” maryny, jak sądzę, wcale nie w wyniku procesów czysto ekonomicznych, gry popytu i podaży, oszczędności warsztatowych. Nie musiał szukać uzupełnienia w dochodach pomiędzy zyskowymi zleceniami poprzez malowanie obrazków w *snelle techniek*. Żył już w okresie ponownej koniunktury gospodarczej Niderlandów i sam skądinąd był wystarczający bogaty. Wydaje się przeto, że dokonany przezeń wybór najskromniejszego gatunku maryny wynikał z zupełnie innych powodów. Sam kolekcjoner tworzyć chciał dzieła kolekcjonerskie, nauczony popularnością obrazków Porcellisa i de Vliegera w kręgach zbieraczy. Dlatego wybrał modus obrazu intymnego, niewielkiego, pozornie skromnego malarsko, a przecież wirtuozerskiego (np. *Statki w czasie flauty*, Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia) – nadający się do ówczesnego modelu kolekcjonerstwa. Kolekcjonerstwa, które już wtedy w znacznym stopniu przestawiło się z gromadzenia wyłącznie dzieł „wypracowanych” na takie, które okazywały swój malarski kunszt w „spontanizmie” dukcie pędzla i w emocjonalnym nastroju. Van de Cappelle stworzył dla nich nowy rodzaj ekspresji przedstawień marynistycznych. Żywioł morski sprowadził do aury kompletnego wyciszenia przybrzeżnych wód i śródlądowych rzek i kanałów. Była to nowość (choć nie bez pierwowzorów w malarstwie Porcellisa czy de Vliegera). Zastosowana na szerszą skalę, w wielu obrazach, stawała się, jak to innowacja, atrakcyjna. Van de Cappelle wcale też nie produkował obrazów masowo, lecz tworzył je w mniejszych ilościach, zapewne właśnie z nadzieją, że kupią je wytrawni znawcy z kręgu elity społecznej i artystycznej. Ludzie, którzy docenią subtelność walorów barwnych i nastroju, a nie będą za wszelką cenę szukać malarskiego „efekciarstwa”.

W warszawskim obrazie (i wspomnianych obrazach pokrewnych), Flinck, optując za *snelle techniek*, jako specyficzną konwencję i inwencję artystyczną, połączył ją z przesłaniem ideologiczno-propagandowym. Prezentując portretowanego mężczyznę z klasy regentów wedle modelu powściągliwego, zacnego obywatela oraz zgodnie z ideologią lokalnego „patriotyzmu holenderskiej ziemi”, stworzył dzieło alternatywne wobec mody dworskiej i kosmopolitycznej. Dał więc swemu zleceniodawcy idealny wizerunek tożsamościowy, oddający zapewne jego status, przynależność społeczno-polityczną oraz poglądy ideologiczne.

⁵¹ Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Fransois van Hoogstraeten, Dordrecht 1678, cyt. za: E. J. Sluijter, *Jan van Goyen als marktleider...*, op. cit., s. 45–46.