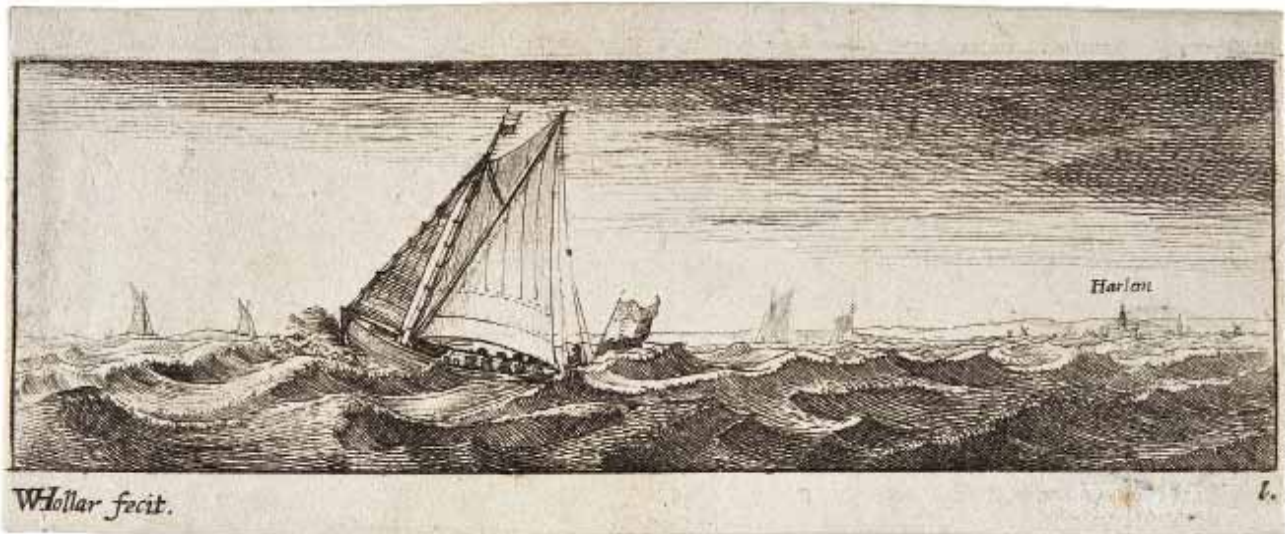


## Konstruowanie miejsc pamięci zbiorowej: widoki Amsterdamu i Haarlemu Jana van der Heydena i Gerrita Adriaensza Berckheyde'a<sup>1</sup>

„Miejsce – zgodnie z jego tradycyjnym pojmowaniem – fundowało sens dla zamieszkujących je ludzi. Jego tożsamość żywiła się historią, która wydarzyła się na tym miejscu. Miejsca rozporządzały zamkniętym systemem znaków, działań i obrazów, do których klucz posiadali wyłącznie ludzie osiedli na tym miejscu; obcy mogli być tylko odwiedzającymi” – pisze Hans Belting w *Antropologii obrazu*<sup>2</sup>. Budowanie pamięci zbiorowej, zapośredniczone przez różnie pojmowany realizm obrazowania, było istotnym celem holenderskiego malarstwa pejzaży miejskich.



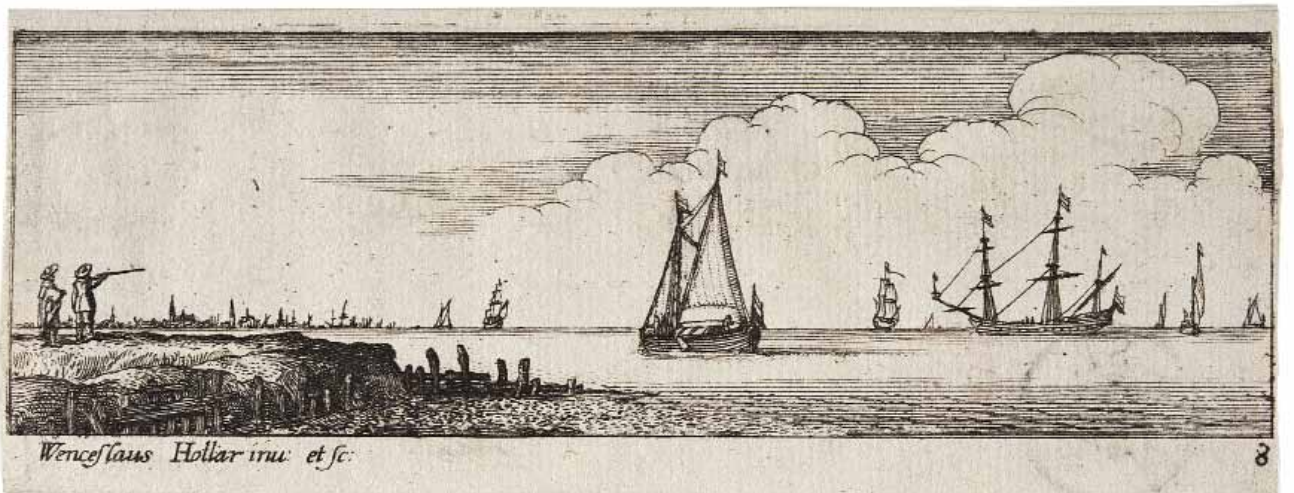
il. 1 | fig. 1

Wenceslaus Hollar,  
*Widok Haarlemu od  
strony morza* | *View  
of Haarlem from the  
Sea*, z cyklu „Osiem  
widoków morskich”  
| from the series “Eight  
Seascapes,” Muzeum  
Narodowe w Warszawie  
| The National Museum  
in Warsaw

Inspiracją do rozważań nad różnorodnością sposobów przedstawiania konkretnego miejsca był zespół ośmiu akwafort Wenceslausa Hollar (1607–1677), znajdujących się w zbiorach

<sup>1</sup> Tekst jest skróconą wersją pracy magisterskiej zatytułowanej *Widoki wnętrza miejskich w holenderskim malarstwie XVII wieku. Kategorie realizmu na przykładzie widoków Amsterdamu i Haarlemu Jana van der Heydena i Gerrita Berckheyde'a* przygotowanej pod opieką dr. Antoniego Ziembę i obronionej w 2008 roku w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>2</sup> Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekład Mariusz Bryl, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007, s. 78.



Muzeum Narodowe w Warszawie. Powstały one w wyniku podróży artysty w roku 1636 przez Europę, gdy towarzyszył Thomasowi Howardowi, Earlowi Arundel. Te niewielkich rozmiarów mariny<sup>3</sup> bardzo oszczędnie charakteryzują krajobraz Niderlandów – liczne statki sunące po wzburzonym morzu, wydmowa linia brzegowa oraz sylwety miast mającące na horyzoncie. I właśnie te złożone z kilku kresek profile zwracają uwagę oglądającego precyzją wykonania, a także sugestywnością odwzorowania. Na części z nich artysta umieścił nazwy miast nad zabudowaniami – *Widok Haarlemu od strony morza* (MNW, il. 1) czy *Weesp, Muiden, Amsterdam widoczne*

il. 2 | fig. 2

Wenceslaus Hollar, *Weesp, Muiden, Amsterdam widoczne od strony morza* | *View of Weesp, Muiden, Amsterdam Seen from the Sea*, z cyklu „Osiem widoków morskich” | from the series “Eight Seascapes,” Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Zbigniew Doliński / Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 3 | fig. 3

Wenceslaus Hollar, *Widok na Haarlem i Amsterdam od strony morza* | *View of Haarlem and Amsterdam from the Sea*, z cyklu „Osiem widoków morskich” | from the series “Eight Seascapes,” Muzeum Narodowe w Warszawie | The National Museum in Warsaw

fot. | photo © Zbigniew Doliński / Muzeum Narodowe w Warszawie

<sup>3</sup> Prostokąty o wymiarach: 3,9 × 12 cm i 3,9 × 13 cm.

od strony morza (MNW, il. 2). Pojedynczy pozostawił jednak bez inskrypcji. Spojrzenie patrzącego podąża w kierunku wyznaczonym laską wyciągniętą przez jednego z podróżników przedstawionych na wybrzeżu na pierwszym planie. Zarysy budowli pozwalają widzowi zidentyfikować widok jako okolice Haarlemu i Amsterdamu (*Widok na Haarlem i Amsterdam od strony morza*, MNW, il. 3) – jednego z największych portów europejskich, do którego zmierzają statki znajdujące się po prawej stronie kompozycji. Wspomniane miasta stały się w drugiej połowie siedemnastego wieku głównym przedmiotem zainteresowania mistrzów widoków miejskich – Jana van der Heydena (1637–1712) i Gerrita Adriaensa Berckheyde’a (1638–1698), którzy zdecydowali się na własną interpretację obrazowanej przestrzeni, wchodząc w nią głębiej niż Hollar, przywiązany jeszcze do tradycji kartograficznej.

Od końca XVIII wieku kluczem do rozumienia malarstwa holenderskiego była kategoria rodzajowości – protofotograficznego realizmu, w drugiej połowie XX wieku zastąpiona kategorią ponadrealistycznej kreacji. Jan de Bisschop (1628–1671) twierdził, że najważniejszym zadaniem sztuki jest stawianie przed naszymi oczami tego, co chcielibyśmy widzieć w rzeczywistości, choć w istocie jest to niemożliwe<sup>4</sup>. Takie stanowisko daje się wyczytać ze strategii obrazowania, jakie przyjmowali dwaj wspomniani twórcy widoków miejskich, choć nie pozostawili po sobie żadnej wypowiedzi teoretycznej.

Obydwaj często malowali widoki Amsterdamu – nieformalnej stolicy Zjednoczonych Prowincji, głównego portu ówczesnej Europy, do którego spływały towary z całego świata, przyczyniając się do ekonomicznej potęgi miasta. Van der Heyden był amsterdamskim, Berckheyde pochodził z pobliskiego Haarlemu, co nie pozostawało bez wpływu na odrębne ujęcie wizerunku Amsterdamu w ich twórczości. Każdy z nich inaczej definiował cele gatunku widoku miejskiego. Ich sposób postrzegania przestrzeni wynikał zarówno z osobistego stosunku do przedstawianego miejsca, jak i z powszechnych ówczesnie wyobrażeń topograficznych – na przykład opisów obu miast Samuela Ampzinga, Melchiora Fokkensa, Olferta Dapperta i Tobiasa van Domselaera, czy poematu Joosta van den Vondla gloryfikującego Amsterdam i jego nowo zbudowany ratusz<sup>5</sup>. Obaj artyści poprzez obrazy Amsterdamu i Haarlemu współtworzyli stereotyp tych miejsc w pamięci zbiorowej społeczeństwa holenderskiego. Według Maurice’a Halbwachsa jest to ten rodzaj pamięci, który rozwija się w człowieku wraz z procesem jego socjalizacji, gdyż to społeczność wpływa na kształt pamięci swoich członków, formowanej przez to, co inni uznali za warte przekazania, opowiedzenia, pokazania<sup>6</sup>. Van der Heyden i Berckheyde przyczynili się do budowy tożsamości owych miejsc pamięci. Ich obrazy miały narzucić odbiorcom stałe motywy pejzażu miasta, wydobywając punkty topograficzne (budynki, place, pierzeje) i perspektywy widoku uważane za warte zapamiętania, świadczące o niepowtarzalności danego miejsca i jego trwałości w czasie.

<sup>4</sup> Za: Boudewijn Bakker, *Schilderachtig: discussion of a seventeenth-century term and concept*, „Simiolus” 1995, vol. 23, no. 2/3, s. 157.

<sup>5</sup> Samuel Ampzing, Claes Jansz. Visscher, Pieter Schrijver, *Beschryvinge ende lof der stad Haerlem in Holland*, Adrien Rooman, Haarlem 1628; Melchior Fokkens, *Beschryvinge der Wijdt-Vermaerde Koop-Stadt Amstelredam*, Doornick, Amsterdam 1664; Olfert Dapper, *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 geschiedenis tot op den jare 1666*, [s.n.], Amsterdam 1665 [sic!]; Joost van den Vondel, *Inwijdinge van t’Stadhuis t’Amsterdam* [w:] *Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza*, red. Albert Verwey, Mieke B. Smits-Velt, Marijke Spies, H. J. W. Becht, Amsterdam 1986, s. 754–764.

<sup>6</sup> Jan Assmann, *Kultura pamięci* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2009, s. 66–67; Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, Harper & Row Colophon Books, New York 1980.

Rozkwit gatunku widoków miejskich w latach sześćdziesiątych XVII wieku spowodowany był rozwojem urbanistycznym i stabilizacją polityczną Zjednoczonych Prowincji po pokoju w Münster w 1648 roku. Amsterdam, Haarlem czy Lejda kończyły wielkie projekty rozbudowy. W Amsterdamie wzniesiono nowy ratusz w formie monumentalnego paradnego pałacu miejskiego, wytyczono nowe pierścienie kanałów i nowe fortyfikacje bastionowe, wyznaczające ramy nowych dzielnic. Kodyfikacja narodowej i obywatelskiej świadomości Holendrów wzmocniła potrzebę obrazowej reprezentacji miast, z których pochodzili kupujący. Jak zauważa Boudewijn Bakker, widoków miast używano zarówno do dekoracji domów oraz kantorów, jak i jako podarunków dla partnerów handlowych – krajowych i zagranicznych<sup>7</sup>. Popularne były portrety budynków publicznych ważnych dla funkcjonowania miasta – jak ratusz czy kościół, a także znaczących w kontekście rozwoju ekonomicznego – jak Giełda w Amsterdamie. Przedstawiano również inne, starsze budowle mające świadczyć o ciągłości trwania miasta przez wieki. Co więcej, właściciele nowoczesnych klasycystycznych kamienic stojących nad nowo wykopanymi kanałami oczekiwali „portretów” swoich posiadłości jako okazowych świadectw swego społeczno-ekonomicznego sukcesu. Z kolei „malownicze” dzielnice klasy pracującej znalazły się poza obszarem zainteresowań rodzimej sztuki. Zdaniem Bakker’a zamawiający akceptowali przedstawienia biedoty, pod warunkiem że były one umiejscawiane daleko poza krajem, na przykład w Rzymie, jakim malowali go bambocianti<sup>8</sup>.

Widoki miejskie van der Heydena i Berckheyde’a oparte były na specyficznym modyfikowanej koncepcji realizmu. Dla jej rozumienia niewystarczające okazały się zarówno XIX-wieczne klisze malarstwa holenderskiego jako „zwierciadła społecznego” społeczeństwa republikańsko-mieszczkańskiego (Étienne Théophile Thoré, pseud. William Bürger)<sup>9</sup>, topograficznego, geograficzno-społecznego „zwierciadła życia i natury” (Adolphe-Hippolyte Taine)<sup>10</sup>, „czysto malarskiego realizmu” (Eugène Fromentin)<sup>11</sup>, jak i XX-wieczna kategoria skonwencjonalizowanego paraemblematicznego „ukrytego symbolizmu” – *schijnrealism* – pozornego realizmu, w ramach którego sceny rodzajowe, portrety i niektóre pejzaże miałyby przekazywać treści dydaktyczno-moralizatorskie, zgodne z duchem pobożności protestanckiej (Eddy de Jongh, Josua Bruyn i in.)<sup>12</sup>. Inni badacze

<sup>7</sup> Boudewijn Bakker, „Portraits” and “Perspectives.” *Townscape Paintings in Seventeenth-Century Holland* [w:] *Dutch Cityscapes of the Golden Age*, eds Ariane van Suchtelen, Arthur K. Wheelock, Jr., essays by Boudewijn Bakker, contrib. by Henriette de Bruyn Kops, kat. wyst., Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, 11 października 2008 – 11 stycznia 2009; National Gallery of Art, Washington D.C., 1 lutego – 3 marca 2009, Waanders Publishers, Zwolle 2008, s. 52.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>9</sup> Théophile Thoré, *Musées de la Hollande*, vol. 1, *Amsterdam et la Haye*, J. Renouard, Paris 1858; idem, *Musées de la Hollande*, vol. 2, *Musée van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam*, J. Renouard, Paris–Bruxelles–Ostende 1860.

<sup>10</sup> Adolphe-Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, Germer Baillière, Paris 1869.

<sup>11</sup> Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois : Belgique-Hollande*, Plon, Paris 1876.

<sup>12</sup> Np. Eddy de Jongh w: *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, kat. wyst., Rijksmuseum, Amsterdam, 16 września – 5 grudnia 1976, Rijksmuseum, Amsterdam, 1976. O symbolicznych i emblematycznych interpretacjach holenderskiego malarstwa pejzażowego zob. Josua Bruyn, *Towards a scriptural reading of seventeenth-century Dutch landscape painting* [w:] *Masters of 17<sup>th</sup>-century Dutch landscape painting*, ed. Peter C. Sutton, with the cooperation of Albert Blankert et al., 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; idem, *Le paysage hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle comme métaphore religieuse* [w:] *Le paysage en Europe du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle* (materiały z sesji, Muzeum Luwru, 27–29 stycznia 1990), dir. Catherine Legrand et al., Musée du Louvre, Paris 1994, s. 67–88. Przegląd interpretacji malarstwa holenderskiego XVII wieku – zob. m.in.: Jan Białostocki, *Mere Imitation of Nature or Symbolic Image of the World? Problems in the Interpretation of Dutch Painting of the XVIIth Century* [w:] *The message of images. Studies in the history of art*, IRSA, Wiedeń 1988, s. 166–180; Justus Müller Hofstede, „Wort und Bild”: *Fragen zur Signifikanz und Realität in*

(Svetlana Alpers, Eric Jan Sluijter)<sup>13</sup> podkreślają raczej aspekt konstruowania „obrazu wiedzy” o lokalnej rzeczywistości w Niderlandach, przekształcania realizmu w iluzję naoczności – często w celu budowania tożsamości polityczno-wspólnotowej, narodowej lub grupowej (Simon Schama, Walter S. Gibson, Martin Warnke i in.)<sup>14</sup>.

Bakker, analizując wypowiedzi teoretyków XVII wieku, za kluczowe dla holenderskiego malarstwa pejzażowego uznaje określenie *schilderachtig* – „malowniczy, malarski”<sup>15</sup>. Jego znaczenie zmieniało się w zależności od obowiązujących reguł sztuki. Przez Karela van Mandera (1548–1606) rozumiane było jako efektowna złożoność form w naturze ukazująca się w bezpośrednim widoku lub przekazana w obrazie jako odwzorowanie tego, co w naturze ciekawe, szczególnie, niezwykle, osobliwe. Z kolei klasyk Jan de Bisschop podaje w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVII wieku nową koncepcję terminu<sup>16</sup>. Odrzuca rodzajowy realizm bezkrytycznie przyjmujący brzydotę świata i przetwarzający ją w malowniczość. Zadaniem sztuki ma być „realizm modyfikowany”: przedstawianie tego, jak *chcielibyśmy widzieć* rzeczywistości świat, a czego w nim naprawdę nie ma. Pojęcie *Schilderachtigheid* staje się właściwie tożsame z klasycystycznym kanonem piękna – jest (idealną) malarskością, a nie malowniczością. De Bisschop nie zajmuje się pejzażem, niemniej poleca współczesną architekturę klasycystyczną jako wzór nie tylko dla architektów, ale także dla malarzy. Nie dziwi przy tym jego szczególne zainteresowanie perspektywą wykreślną, zgodną z rozumowymi zasadami, jakimi miała kierować się sztuka<sup>17</sup>. W tym nowym pojęciu, rozumianym jako przetwarzanie obrazu zastanej rzeczywistości w celu nadania jej wyższego, ideowego i idealnego porządku, mieści się kategoria holenderskiego widoku miejskiego – swobodnie inspirowanego motywem rzeczywistym, ale przekształconym przez *ingenium* artysty – kategoria odróżniana przez Rolfa Fritza (1932) od weduty – topograficznie wiernego odbicia rzeczywistości, dopracowanego w każdym detalu<sup>18</sup>. Motyw ingerencji sztuki w przedstawianą rzeczywistość stał się odtąd jednym z problemów dyskutowanych przy omawianiu tego gatunku<sup>19</sup>.

*der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts* [w:] *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hrsg. Herman Vekeman, Justus Müller Hofstede, Lukassen, Erfstadt 1984, s. 9–23.

<sup>13</sup> Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, University of Chicago Press, Chicago 1983; Eric Jan Sluijter, *Seductress of Sight: Studies in Dutch Art of the Golden Age*, trans. by Jennifer Kilian, Katy Kist, Waanders Publishers, Zwolle 2000.

<sup>14</sup> Simon Schama, *Dutch Landscapes: Culture as Foreground* [w:] *Masters...*, op. cit., s. 64–83. Zob. też: Walter S. Gibson, *Pleasant Places: The Rustic Landscape from Bruegel to Ruisdael*, University of California Press, Berkeley 2000; 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 Nils Büttner, Russell Stockman, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, Hirmer, München 2006.

<sup>15</sup> B. Bakker, *Schilderachtig...*, op. cit., s. 147–162.

<sup>16</sup> Jan de Bisschop, *Signorum veterum Icones*, [s.n., s.l.], 1668–1669; idem, *Paradigmata Graphices*, [s.n., s.l.], 1671.

<sup>17</sup> B. Bakker, *Schilderachtig...*, op. cit., s. 157.

<sup>18</sup> Rolf Fritz, *Das Stadt- und Straßenbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, E. Hardt, Berlin 1932.

<sup>19</sup> Np.: *Opkomst en bloei van het Noordnederlands Stadsgezicht in de 17de eeuw / The Dutch Cityscape in the 17th Century and its Sources*, kat. wyst., Amsterdam Historisch Museum, Amsterdam, 17 czerwca – 28 sierpnia 1977, Art Gallery of Ontario, Toronto, 27 września – 13 listopada 1977, Landshoff, Toronto 1977; Helga Wagner, *Jan van der Heyden: 1637–1712*, Scheltema & Holkema, Amsterdam–Haarlem 1971; Arthur K. Wheelock, Jr., C. J. (Kees) Kaldenbach, *Vermeer's View of Delft and his Vision of Reality*, „*Artibus et Historiae*” 1982, 3, nr 6, s. 9–35; Cynthia Lawrence, *Gerrit Adriaensz. Berckheyde (1638–1698). Haarlem Cityscape Painter*, The Netherlands Davaco, Doornspijk 1991.

Malarz widoków miejskich musiał się mierzyć z „miejscem pamięci zbiorowej”, obiegowym stereotypem – toposem miasta i jego fragmentu. Musiał przekształcać rzeczywisty widok i dostosować go do powszechnego wyobrażenia o danym *locus*. Od tego zależało powodzenie obrazów na wolnym rynku oraz zadowolenie indywidualnych odbiorców. Van der Heyden i Berckheyde w odmienny sposób ukazywali „prawdę naoczną” widoku. O ile pierwszy kładł nacisk na wytworzenie atmosfery, na „malowniczość”, rozumianą w tradycji van Mandera jako przykuwającą oko *curiositas* lub *terribilitas* (np. rozpadający się most), o tyle drugi dążył do uchwycenia regularności, statyczności, harmonii – klasycznej „malarskości”. Dlatego w pracach Berckheyde’a głównym bohaterem jest architektura klasycystyczna.

### Jan van der Heyden

Jan van der Heyden przez całe życie był związany z Amsterdamem – tu mieszkał i pracował. Pomimo że w historii sztuki zapisał się jako malarz, dochody przynosiły mu wynalazki. Na podstawie jego planów usprawniono sieć oświetlenia ulicznego w Amsterdamie, a także w innych miastach Europy<sup>20</sup>. W 1671 roku opatentował wraz z bratem Nicolausem turbinę wodną i pompę gaśniczą pozwalającą na utrzymywanie stałego ciśnienia wody, za które otrzymali nagrodę oraz pensję 315 florenów rocznie. Największe zyski pochodziły ze sprzedaży urządzeń gaśniczych. Zgodnie z zapisem aktu notarialnego z 1712 roku, malarz zgromadził majątek 83 942 florenów (co czyni z niego najbogatszego artystę holenderskiego XVII w.)<sup>21</sup>. Pozaartystyczny sukces finansowy umożliwił mu realizację własnych poszukiwań malarzkich, uniezależnionych od potrzeb rynku czy mecenatu indywidualnego<sup>22</sup>. Van der Heyden badał nowe możliwości widoków miejskich, malując około 1660 roku adaptacje przedstawień Kolonii i innych miast nadreńskich, które odwiedził podczas wycieczki rodzinnej<sup>23</sup>. Prace te cechuje zaskakująca dowolność w kompilowaniu przedstawień ze znanymi budowlami, nieodpowiadająca widokom rzeczywistym. Bardziej przypominają one współczesne pocztówki, gdzie wszystkie atrakcje turystyczne tłoczą się w ramach jednej przestrzeni, tworząc poglądowe *pars pro toto*.

Jedne z pierwszych „portretów” Amsterdamu van der Heydena przedstawiające plac Dam znajdują się w Galleria degli Uffizi (*Ratusz amsterdamski z Dam*, 1667) i Luwrze (*Widok Dam z ratuszem w Amsterdamie*, 1668). Fasada ratusza ukazana została w perspektywicznym skrócie, od południowego rogu Dam, u wylotu Kalverstraat. Lewą część obrazu zajmuje północny fragment domu De Vergulde Ploeg, z dekoracyjną elewacją, gdzie od roku 1656 rodzina van der Heydena prowadziła sklep z lustrami<sup>24</sup>. W oddali widoczny jest transept Nieuwe Kerk, a z prawej strony cień rzuca gmach Wagi (w wersji z Luwru zaznaczony jako skrawek naroża

<sup>20</sup> Jan van der Heyden w 1669 został „zarządcą lamp świecących nocą”, a od 1670 do końca życia pobierał z tego tytułu pensję dwóch tysięcy florenów rocznie, za: Peter C. Sutton, *A Life in Full: Artistry, Invention, and Patronage* [w:] *Jan van der Heyden (1637–1712)*, ed. Peter C. Sutton, with contributions by Jonathan Bikker et al., kat. wyst., Bruce Museum, Greenwich, Connecticut, 16 września 2006 – 10 stycznia 2007, Yale University Press, New Haven, Conn. 2006, s. 22–23.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>22</sup> Wyjątkiem może być współpraca z patrycjuszowską rodziną Huydecoperów, której owocem było powstanie widoków okolic Maarssereen. O uniezależnieniu od rynku sztuki świadczy fakt, że pod koniec życia van der Heydena w jego pracowni znajdowało się co najmniej 73 jego niesprzedanych obrazów; za: ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 19.



il. 4 | fig. 4

Jan van der Heyden,  
*Plac Dam w Amsterdamie*  
*The Dam Square in Amsterdam*, ok. 1 ca. 1668,  
 Amsterdam Museum,  
 Amsterdam

budynku). Wolną przestrzeń wypełniają grupy przechodniów<sup>25</sup>. Oba obrazy, zestawiając potężną bryłę ratusza z głównym kościołem miasta i uświadamianą (nie)obecnością Wagi, mogą odzwierciedlać powszechne wyobrażenie toposu Amsterdamu – Dam jako ośrodka władzy miejskiej, prowincjonalnej i ogólnopaństwowej, sprawowanej przez regentów (*regenten*) nad funkcjonowaniem społeczno-ekonomicznym *polis* oraz nad Kościołem.

Sensem obu kompozycji jest jednak problem perspektywy. W wersji florenckiej kopia ratusza została ukazana w anamorficznym skrócie, dając efekt elipsy. Niektórzy badacze uznawali to za zaburzenie proporcji dzieła za błąd kompozycyjny<sup>26</sup>. Jednak Peter C. Sutton uważa je za całkowicie przemyślany zabieg, będący dowodem mistrzostwa artysty w opracowaniu konkretnego problemu perspektywicznego – widoku okręgu pod kątem, podejmowanym przez twórców od czasów Leona Battisty Albertiego. Poświadcza to fakt, że pierwotnie do ramy przytwierdzona była obręcz wyznaczająca punkt, z którego oglądana kopia zyskiwała właściwe proporcje. Można więc uznać van der Heydena za kontynuatora poszukiwań perspektywicznych w malarstwie Delft (Carel Fabritius, Gerrit Houckgeest, Hendrick van Vliet, Daniel Vosmaer, Pieter de Hooch)<sup>27</sup>. Zbiega się to również z powstawaniem pudełek perspektywicznych i *trompe l'œil*. Leonore Stapel zauważa, że perspektywa w obrazie z Uffizi przypomina modele perspektywiczne z traktatów Sebastiana Serlia i Hansa Vredemana de Vriesa<sup>28</sup>. Oba obrazy van der Heydena powstały w czasie, gdy rozgorzała dyskusja o wyższości perspektywy zbieżnej nad bardziej złożoną, uwzględniającą różnorodność optycznych dostosowań, by uzyskać bardziej iluzyjny efekt<sup>29</sup>. Jak zauważa Martin Kemp, poprzez kompozycję widoków Dam z Uffizi i Luwru malarz zdaje się dowodzić, że oba rozważane systemy perspektywiczne posiadają własny, niezależny rodzaj rzeczywistości<sup>30</sup>. Van der Heyden decyduje się na ujęcie bryły ratusza pod dwoma różnymi kątami, by dzięki temu uzyskać efekt najbliższy subiektywnemu postrzeganiu przestrzeni. Staje się to bardziej

<sup>25</sup> Za prototyp takiego ujęcia Dam do niedawna uważano obraz Gerrita Berckheyde'a datowany na 1665 r. *Widok Dam i ratusza w Amsterdamie* (Staatliches Museum, Schwerin). Jednak zgodnie z obserwacjami Norberta Middelkoopa, dach Nieuwe Kerk od strony południowego wejścia nosi ślady napraw ukończonych w 1673-1674, co sugeruje powstanie dzieła po tym czasie; za: *ibidem*, s. 44.

<sup>26</sup> H. Wagner, *op. cit.*

<sup>27</sup> Również Gerrit Berckheyde nawiązywał do ich rozwiązań – *Grote Markt w Haarlemie*, 1674, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

<sup>28</sup> Leonore Stapel, *Perspectieven van de stad: over bronnen, populariteit en functie van het zeventiende-eeuwse stadsgezicht*, Uitgeverij Verloren, Hilversum 2000, s. 33-34 oraz il. 25.

<sup>29</sup> P. C. Sutton, *op. cit.*, s. 126.

<sup>30</sup> Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven 1990, s. 206.



wyraziste zwłaszcza w zestawieniu z frontalnymi ujęciami Dam Berckheyde'a, dążącymi do klasycystycznego ładu i harmonii (np. *Ratusz w Amsterdamie*, 1673, Rijksmuseum, Amsterdam).

W obrazach van der Heydena z Amsterdamu (*Plac Dam w Amsterdamie*, ok. 1668, Amsterdam Museum, **il. 4**) i Bazylei (*Dam w Amsterdamie z ratuszem i Nieuwe Kerk*, Kunstmuseum, Bazylea) ratusz – widoczny pod innym kątem niż w omawianej poprzednio parze obrazów, z punktu umieszczonego na prawo od Kalverstraat – ujęty został fragmentarycznie, tak że widać tylko jego północny ryzalit boczny. Ratusz uległ w tym widoku marginalizacji. Również istnienie budynku Wagi znów jest jedynie zasygnalizowane poprzez rzucany przezeń cień (lub co najwyżej przez uwidocznienie tylko skrajnej części budowli – w wersji w Bazylei). W obu obrazach kompozycję buduje natomiast bryła Nieuwe Kerk i fikcyjnie poszerzona przestrzeń między kościołem a ratuszem, dająca złudzenie rozległości placu. Przez zmarginalizowanie obecności ratusza i Wagi a zaakcentowanie kościoła artysta minimalizuje polityczne skojarzenia z gloryfikacją

**il. 5 | fig. 5**

Jan van der Heyden,  
*Most zwodzony | The  
Drawbridge*, 1660–1672,  
© Rijksmuseum,  
Amsterdam





il. 6 | fig. 6

Jan van der Heyden,  
*Kamienny mostek*  
*The Stone Bridge*,  
 1660-1672,  
 © Rijksmuseum,  
 Amsterdam

potęgi miasta i jego władz oraz z ich patronatem nad zreformowaną religią i nadzorem nad Kościołem. Być może chce podkreślić aspiracje instytucji kościelnych do autonomii w mieście i Republice, względnej niezależności wobec warstwy regentów. Również w tym wypadku za właściwy temat obydwu prac powinno się uznać manipulację proporcjami przestrzennymi, służącą stworzeniu wrażenia rozległości i okazałości miejsca publicznego, „miejsca wspólnotowego” amsterdamskiej społeczności<sup>31</sup>.

Z podobnym podejściem mamy do czynienia w innym widoku Dam i Damrak (*Widok Dam i Damrak w Amsterdamie*, Fogg Art Museum, Harvard University), ujętym od południowego zachodu, z Gasthuisweg (dziś Paleisstraat) w kierunku Vismarkt. Przestrzenność placu miejskiego osiągnięta tu została przez ujęcie panoramiczne, z wysokiego punktu – co rzadkie w holenderskich widokach wnętrza miasta – prawdopodobnie z drugiego piętra nieukończonego jeszcze ratusza. Ujęcie to zarazem wyeliminowało sam ratusz z pola widzenia. W oddali widoczny jest rząd domów zamienionych w tawerny, a na prawo kamienny dom zwany *De Engelse Bulldog* oraz budynek z szyldem *De Rode Leeuw*. Artysta wybiera punkt, który pomija wszystkie reprezentacyjne budynki Dam (ratusz, Nieuwe Kerk czy Wage), a skupia się

<sup>31</sup> P. C. Sutton, op. cit., s. 44.

na starszych elementach zabudowy, w świadomości przeciętnych mieszkańców przypominających czasy sprzed gwałtownej ekspansji miasta, a zarazem mówiących o długim trwaniu, historyczności, wielowiekowości, „starożytności” miejsca.

Van der Heyden pozostawał na ogół wierny topografii w doborze ważnych dla życia miasta miejsc w Amsterdamie, jak St. Antonispoort<sup>32</sup> czy Haarlemmer Tor<sup>33</sup>. Jednak część jego widoków była kompilowana z autentycznych budynków rozmieszczonych w fikcyjnej przestrzeni. *Ulica z kanałem* (kolekcja prywatna, Holandia), ukazuje, wbrew realiom, arkadę z loggii starego ratusza obok wejścia do średniowiecznego St. Elisabeth-Gasthuis (znanego m.in. z rysunku Lamberta Doomera, Stadsarchiven [archiwum państwowe], Amsterdam), przy czym, zamiast wykusza w narożniku Gasthuis, widnieje antyczna rzeźba. Ta sama loggia na obrazie *Most zwodzony* (Rijksmuseum, Amsterdam, il. 5) zwieńczona jest natomiast wymyśloną hermą. *Kamienny mostek* (Rijksmuseum, Amsterdam, il. 6), ozdobiony zrujnowaną antyczną hermą, ma przypominać rzymskie Ponte Rotto, popularny temat holenderskich italianistów<sup>34</sup>. W tle widnieje oświetlony słońcem gmach Trippenhuys, miejskiej rezydencji rodziny Trip. To imaginacyjne połączenie italianizujących ruin z amsterdamską sceną wyraża splendor i „starożytność” patrycjuszowskiej rodziny. Obraz mógł powstać na zamówienie Tripów, skoligaconych z protektorem van der Heydena – Joanem Huydecoperem II (1625–1704), burmistrzem Amsterdamu, przedsiębiorcą i właścicielem posiadłości Goudestein an de Vecht w Maarsseveen. Van der Heyden jako jedyny malował te podmiejskie okolice, gdzie znajdowały się również majątki krewnych Huydecoperów i rodzin regentów<sup>35</sup>. Posiadłości te traktowane były jako luksusowe miejsca wyjazdów za miasto – odpowiednik włoskiej villeggiatury.

W rzadkich przypadkach, gdy van der Heyden tworzył na zamówienie, musiał jednak zrezygnować z dowolności w doborze elementów kompozycji. „Portret” kościoła Westerkerk (*Widok Westerkerk w Amsterdamie*, ok. 1660, The National Gallery, Londyn) był najprawdopodobniej zamówiony jako wizerunek oficjalny przez radę gminy tego kościoła (*kerkgemeente*), skoro do 1790 roku pozostawał w jej posiadaniu. Poza kościołem, obraz ukazuje po lewej stronie plac Westermarkt i, w głębi, za drzewami, Westerhal; budynek po prawej, ze schodkowym szczytem, to Keizersgracht nr 198 – dom słynnego kolekcjonera i kupca, Lucasa von Uffelen. Westerkerk był jednym z czterech głównych kościołów metropolii. To w nim skupiało się życie społeczne zachodniej części miasta po rozbudowach Amsterdamu z początku lat pięćdziesiątych i z lat sześćdziesiątych XVII wieku. Na obrazie frontalne ujęcie bryły kościoła, widzianej z przeciwległego brzegu Keizersgracht, sugeruje oficjalny charakter wizerunku jako zapisu miejsca gminnego, wspólnotowego, z podkreśleniem roli kościoła; pozostałe budowle są przesłonięte drzewami. Wspólnotowość tego *locus* zbiorowej pamięci podkreślają w obu londyńskich obrazach, tym z National Gallery i jego wariacie z Wallace Collection, rodzajowe motywy, wprowadzające bardziej swobodną, nieformalną tonację życia ulicy: w pierwszym jest to chłopiec bawiący się z psem i naddarte ogłoszenia na słupach, w drugim są to figury wytornych i zwyczajnych przechodniów<sup>36</sup>.

Inaczej – na obrazie *Widok Keizersgracht i Westerkerk w Amsterdamie* (kolekcja prywatna), gdzie kościół został ukazany z południowego wschodu, z przeciwległego brzegu kanału. Skróć

<sup>32</sup> Np. *Widok St. Antonispoort w Amsterdamie*, kolekcja prywatna, Holandia.

<sup>33</sup> Np. *Haarlemmer Tor w Amsterdamie*, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlin.

<sup>34</sup> *Jan van der Heyden (1637–1712)*, op. cit., s. 152, kat. nr 19 (Taco Dibbits).

<sup>35</sup> P. C. Sutton, op. cit., s. 24.

<sup>36</sup> O nieformalizmie ujęcia pisze, nie w pełni słusznie, P. C. Sutton, op. cit., s. 37–38.

perspektywiczny i wycinkowość widoku fasady daje efekt całkowitej nieformalności. To charakterystyczny zabieg dla dojrzałego stylu van der Heydena, tworzącego wrażeniowo-pamięciowy wizerunek fragmentu miasta. Akcent pada tu na towarzyszące budynki przy Westermarkt (omówione wyżej) oraz na codziennych czynnościach mieszkańców (opróżnianie wołu, pranie, sprzątanie), czyli na przestrzeń prostego życia drobnego mieszczaństwa.

Wizerunki Dam i Westerkerk pokazują, że reprezentacja statusu władzy w hieratyzującym frontalnym ujęciu budowli należała u van der Heydena do rzadkości, a jeśli występowała, to była łagodzona przez nieformalność rodzajowego sztafażu (postaci przechodniów na ulicy) lub detalu (naddarte ogłoszenia).

### Gerrit Adriaensz Berckheyde

Inną sytuację niż zabezpieczony finansowo van der Heyden miał Berckheyde, od ok. 1660 roku mieszkający wspólnie z bratem malarzem Jobem i siostrą Aechje w Haarlemie. Wyspecjalizował się w gatunku widoków miejskich, odpowiadając na rosnące zapotrzebowanie otwartego rynku i indywidualnych zleceniodawców. Jego widoki Haarlemu, Amsterdamu i Hagi koncentrowały się na ukazywaniu oficjalnego oblicza miasta, ze szczególnym uwzględnieniem nowoczesnych rozwiązań architektonicznych, zwłaszcza w dynamicznie rozwijającym się Amsterdamie. W przypadku Haarlemu najczęściej przedstawiał Grote Markt, serce miasta, gdzie skupiały się główne budowle: ratusz, główny kościół św. Bawona oraz okazała hala cechu rzeźników – Vleeshal. W doborze tematów inspirował się *Beschrijvinge ende Lof der Stad Haerlem* – opisem miasta Samuela Ampzinga z 1628 roku<sup>37</sup>, zarówno pod względem wyboru obiektów, jak i ilustracji Jana van de Veldego, wykonanych na podstawie rysunków Pietera Saenredama; także sztafaż oraz grupy figuralne bywają zapożyczone z ilustracji do tej publikacji<sup>38</sup>. Arthur K. Wheelock zwraca jednak uwagę, że gdy powstawały obrazy Berckheyde'a, rzeczywistość społeczno-polityczna Haarlemu była już inna niż w czasach Ampzinga. W pamięci mieszkańców pozostawało wspomnienie gwałtownego rozwoju miasta w latach sześćdziesiątych – okresie zniesienia urzędu namiestnika (tzw. *eerste stadhouderloze tijdperk*, 1650–1675), zakończonego przejęciem władzy przez Wilhelma II w obliczu francuskiego najazdu w 1672<sup>39</sup>. W obrazach Haarlemu Berckheyde'a można doszukać się odzwierciedlenia również tych przemian.

Artysta opracował własną konwencję pokazywania Grote Markt, tak, by w jednym kadrze ująć ratusz, kościół św. Bawona i halę cechu rzeźników, modyfikując tylko widok przez zmianę punktów obserwacyjnych, na ogół ustawianych na wysokości ratusza<sup>40</sup>. W niewielkim obrazie z Fitzwilliam Museum w Cambridge (*Grote Markt w Haarlemie*, 1674) widok otwiera się przez loggię ratusza na plac z majestatyczną bryłą kościoła. Kolumny tworzą iluzyjną ramę perspektywy, kierując uwagę widza na front kościoła, a jednocześnie podkreślają pustkę placu na pierwszym planie. Zabieg ten nawiązuje do *Widoku Delft przez imaginacyjną loggię* Daniela Vosmaera (1663, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft), sugerując ewentualny wpływ

<sup>37</sup> O Ampzingu oraz związkach tekstu i ilustracji w szesnasto- i siedemnastowiecznych holenderskich opisach miast zob. Eddy Vebaan, *Jan Janszoon schetst Leiden: illustraties in de vroege stadsbeschrijvingen* [w:] *"Tweelinge eener dragt": woord en beeld in de Nederlanden (1500–1700)*, Uitgeverij Verloren, Hilversum 2001, s. 133–168.

<sup>38</sup> C. Lawrence, op. cit., s. 29.

<sup>39</sup> *Dutch Cityscapes...*, op. cit., s. 80, kat. nr 8 (Arthur K. Wheelock, Jr.).

<sup>40</sup> Np. *Grote Markt w Haarlemie*, 1674, The National Gallery, Londyn; *Grote Markt w Haarlemie*, 1675, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

środowiska Delft na kompozycje Berckheyde'a<sup>41</sup>. Z kolei w obrazie z 1671 roku (*Grote Markt z ratuszem w Haarlemie*, Frans Hals Museum w Haarlemie) spojrzenie patrzącego zostało skierowane z centralnego punktu placu na ratusz, ujęty frontalnie i w sposób reprezentacyjny, tak jak Stary Ratusz amsterdamski u Pietera Saenredama (1657, Rijksmuseum, Amsterdam). Skupia to uwagę widza na siedzibie rady miejskiej. Światło wydobywające długie cienie budowli i ludzi zostało wprowadzone na plac z boku, ulicą z lewej strony, co zwiększa złudzenie głębi i sugeruje przestrzeń poza kadrem obrazu<sup>42</sup>. Na tym rzęsiście oświetlonym proscenium Berckheyde ustawia figury tak, by podkreślały elementy architektury; postaci mieszczan zostały zredukowane do rytmu anonimowych sylwetek, podporządkowanych głównemu architektonicznemu tematowi, jakim jest ratusz<sup>43</sup>. Tłum wypełniający rynek przed jego gmachem, stanowi, tak jak w poprzedniej kompozycji, reprezentację mieszczan haarlemskich. Sądząc po strojach, są to mieszczenie z klasy regenckiej, wysokiej i średniej, a przy tym niemal wyłącznie mężczyźni, a więc wykonawcy władzy. Oto więc wspólnotowe miejsce publiczne w systemie dobrze zarządzanej społeczności, gdzie wszyscy obywatele przyczyniają się do dobrobytu, współdziałając w sprawowaniu wybieralnej, niehierarchicznej, republikańskiej władzy miejskiej, która jednak ustrukturyzowana jest patriarchalnie.

Inaczej konstruowane „miejsce pamięci” zbiorowej Haarlemu stanowił Grote Markt, jeśli akcentowano drugą publiczną budowlę przy nim się mieszczącą – główny kościół św. Bawona – pod wezwaniem patrona miasta i historycznych Niderlandów. Jego sylweta z imponującą wieżą, o której Ampzing pisał z uwielbieniem jako o przedmiocie dumy obywateli, stanowiła w ikonosferze holenderskiej motyw tożsamościowy, znak miasta i jego autonomii, politycznej samorządności i gospodarczego dobrobytu (np. liczne *haarlempjes* – *Widok Haarlemu z polami do białenia płótna* Jacoba van Ruisdaela<sup>44</sup> i innych pejzażystów). Berckheyde poświęca jej specjalną uwagę we wszelkich widokach św. Bawona, również w przedstawieniach Jansstraat i Wagi na Spaarne. Budynek kościoła z jednej strony symbolizował moralne zasady i etyczne wartości, jakimi powinno kierować się sprawnie działające społeczeństwo (świadectwo temu dają postaci zamożnych mieszczan rozmieszczone pośród dobrze prosperujących sklepów i straganów na obrazie z Waszyngtonu<sup>45</sup>). Z drugiej strony, jako katolicka świątynia przemieniona na budynek kalwińskiego zboru, w zbiorowej świadomości odnosił się do dawnych zmagania z dominacją hiszpańską, do słynnego oblężenia Haarlemu z lat 1572–1573, stanowiącego historiograficzny mit założycielski społeczeństwa obywatelskiego Republiki, i do wywalczenia wolności religijnej. Lawrence podaje, że w widokach Amsterdamu i Haarlemu, tam gdzie Berckheyde zestawia ratusz z pobliskim kościołem, artysta mógł kierować się potrzebą zaznaczenia dwugłosu Kościoła Reformowanego i Stanów Generalnych w rządach kraju, dokonując tym samym czytelnego rozdzielenia porządków ziemskiego i niebiańskiego<sup>46</sup>. Typowym dla Berckheyde'a ujęciem bryły kościoła był widok od zachodu, pod takim kątem, by ukazać jej północną elewację (np. *Grote Markt w Haarlemie z katedrą św. Bawona widzianą od zachodu*, 1696, Frans Hals Museum w Haarlemie). Rzadziej spotykane, frontalne ukazanie budowli,

<sup>41</sup> Podobne rozwiązania znajdziemy jeszcze w kilku widokach Grote Markt w Haarlemie oraz, w mniejszym stopniu, widokach Dam w Amsterdamie; C. Lawrence, op. cit., s. 38.

<sup>42</sup> Taki zabieg stosowali także Pieter Saenredam i Jan van der Heyden.

<sup>43</sup> C. Lawrence, op. cit., s. 33.

<sup>44</sup> Ok. 1670, Rijksmuseum, Amsterdam.

<sup>45</sup> *Dutch Cityscapes...*, op. cit., s. 66, kat. nr 3 (Arthur K. Wheelock, Jr.).

<sup>46</sup> C. Lawrence, op. cit., s. 35.



il. 7 | fig. 7

Gerrit Berckheyde,  
*Nieuwezijds  
 Voorburgwal z ratuszem  
 i rynkiem kwiatowym  
 w Amsterdamie*  
 | *Nieuwezijds  
 Voorburgwal with the  
 Stadhuis and Flower  
 Market, Amsterdam*,  
 ok. | ca. 1670–1675,  
 Amsterdam Museum,  
 Amsterdam

z fasadą ujętą w skrócie i w świetle późnego popołudnia, przypomina prace Saenredama (np. *Mariaplaats i Mariakerk w Utrechcie*, 1662, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam). Widoki Grote Markt oferują przy tym historyczną perspektywę dziejów Haarlemu, gdyż prezentują budynki powstałe w różnych okresach (średnio-wieczny, „pradawny” – czytaj „starożytny” – kościół, ratusz z epoki budowania Republiki, dawne i współczesne domy). Berckheyde, tak jak wcześniej Saenredam, odwoływał się do nostalgicznych nastrojów rodaków, wydobywając potencjał znaczeniowy historycznych komponentów architektury<sup>47</sup>.

Podobną próbę konstruowania oficjalnego wizerunku miasta podjął Berckheyde w „portretach” Amsterdamu, a zwłaszcza jego głównego placu – Dam. Obraz *Plac Dam w Amsterdamie* w kolekcji Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii, sygnowany i datowany: *Gerrit Berck Heijde f. Haarlem 1668*<sup>48</sup>, jest przypadkiem szczególnym. Autor uwypuklił fakt wykonania sceny w warsztacie w Haarlemie, a nie w Amsterdamie; w żadnym innym dziele tak wyraźnie nie określił miejsca wykonania. Podkreśla to nietypowość sytuacji, kiedy to rada miejska oficjalnie zleciła uwiecznienie chluby Amsterdamu u malarza spoza lokalnej gildii<sup>49</sup>.

Tego rodzaju zlecenie wymagało sformalizowanego ujęcia. Frontalnie ukazany ratusz jest nieznacznie przesłonięty przez budynek Wagi, z prawej strony ciąg kamienic odsłaniający nad nimi Nieuwe Kerk. Z lewej plac ograniczają zacienione fasady domów, z jaśniejącym u wylotu Kalverstraat domem De Vergulde Ploeg. Przestrzeń wypełniają grupy przechodniów zajętych rozmową lub zakupami przy straganach rozstawionych wokół Wagi. Podwyższona perspektywa sugeruje oglądanie sceny z pokładu jednego ze statków, zacumowanych przy niewidocznej tu przystani portu. Berckheyde wydobywa w ten sposób symboliczne i rzeczywiste centra: polityczne, religijne i handlowe miasta, gwarantujące jego sprawne funkcjonowanie. Przechadzający się patrycjusze i mieszczanie, sprzedawcy i ich klienci stanowią reprezentację społeczeństwa Amsterdamu<sup>50</sup>. Tym samym obraz jest pochwałą sprawnej organizacji ekonomiczno-społecznej metropolii, będącej odzwierciedleniem porządku w całej Republice. Oficjalny charakter przedstawienia podkreślony jest frontalnym widokiem ratusza – stanowiącym sygnał władzy regentów – miasta, a także przyjęciem perspektywy, w której możliwe jest zestawienie

<sup>47</sup> Ibidem, s. 30.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 55.

<sup>49</sup> Maarten Jan Bok, Gary Schwartz, *Pieter Saenredam: The Painter and His Time*, Thames and Hudson, New York 1990, s. 242.

<sup>50</sup> Zdaniem Lawrence sztafaż został wykonany przez współpracownika Berckheyde’a, gdyż, inaczej niż w pozostałych jego pracach, pełni autonomiczną rolę, niezależną od kompozycji architektonicznej; C. Lawrence, op. cit., s. 56.



wszystkich znaczących składników miejsca (ratusz, kościół, waga, domy, a także sugestia portu za plecami widza), co – niczym na współczesnej pocztówce – prezentuje cały plac w najbardziej rozpoznawalny sposób i oznacza panowanie ratusza (tj. rady i regentów) nad systemem funkcjonowania miasta.

Berckheyde stosował również perspektywiczno-skrótowe, „nieformalne” ujęcie od strony Kalverstraat, z tego samego punktu co van der Heyden, z tą różnicą, że pomijał fasadę domu De Vergulde Ploeg, za to akcentował w przestrzeni i monumentalizował (w rzeczywistości raczej skromny w skali) gmach Wagi (np. wspomniany już obraz w Amsterdam Museum)<sup>51</sup>. Wertykalny format widoku na obrazie z Cambridge (*Ratusz i Nieuwe Kerk w Amsterdamie*, ok. 1674, Fitzwilliam Museum) sprawia, że mimo nieformalnego ujęcia, wywołuje on monumentalne wrażenie. Zamknięciem widoku – blokadą optyczną – staje się frontalnie pokazany Nieuwekerk, którego transept znalazł się w centrum kompozycji i którego bryła stanowi wizualną i znaczeniową równowagę dla gmachu ratusza.

Zupełnie nieformalne ujęcie zastosował Berckheyde w widokach ratusza, w których wybrał punkt obserwacji od Nieuwezijds Voorburgwal, dzięki czemu klasycystyczna bryła wpisana została w zróżnicowaną zabudowę miasta. Obrazy takie, powstające na przestrzeni dwudziestu

il. 8 | fig. 8

Gerrit Berckheyde,  
*Zakręt Herengracht  
widziany z Leidsestraat  
przy Nieuwe  
Spiegelstraat  
w Amsterdamie*  
| *The Bend in the  
Herengracht Near  
the Spiegelstaat  
from the Leidsestraat,*  
Amsterdam, 1672,  
© Rijksmuseum,  
Amsterdam

<sup>51</sup> P. C. Sutton, op. cit., s. 44.

lat, pomiędzy końcem lat sześćdziesiątych a połową lat osiemdziesiątych XVII wieku, dokumentują rozwój urbanistyczny okolicy, w tym pojawianie się nowych kamienic<sup>52</sup>. Zarazem formułują one ten *locus* miasta jako obszar codziennego życia, toczącego się w cieniu ratusza (jak np. przygotowania do otwarcia targu w obrazie *Nieuwezijds Voorburgwal z ratuszem i rynkiem kwiatowym w Amsterdamie*, ok. 1670–1675, Amsterdam Museum, il. 7)<sup>53</sup>. Ratusz definiowany jest tu jako budowla nadająca sens swemu otoczeniu, przez to że, po pierwsze, stanowi wzorzec klasycystycznej regularności, spełniający cytowaną zasadę *Schilderachtigheid* w ujęciu de Bisschopa (przedstawić idealny, nawet niemożliwy, stan rzeczy w naturze, jej modelowy porządek), a po drugie, że jest tożsamościowym symbolem porządku w systemie wspólnoty miejskiej, także w zakresie podstawowych czynności handlowych.

W przedstawianiu Amsterdamu Berckheyde wydaje się być bardziej zainteresowany nowymi widokami rozwijającej się właśnie urbanistyki niż van der Heyden. Wykazywał szczególne zainteresowanie świeżo rozbudowanymi dzielnicami, takimi jak okolice kanału Herengracht, powstałego w wyniku poszerzenia miasta w latach 1657–1663<sup>54</sup>. Szczególnie podziwiany był odcinek na przecięciu z Nieuwe Spiegelstraat, nazywany „Złotym Zakrętem” (*De Gouden Bocht*). Obowiązywała tam nowoczesna, klasycystyczna architektura, z szerokimi pałacowymi fasadami domów, świadczącymi o zamożności właścicieli z warstwy patrycjatu. Byli nimi już nie kupcy, a bankierzy i prawnicy (stąd brak sklepów w przyziemiu). Wygląd tych domów i ich przekaz symboliczny o statusie właścicieli był tak ważny dla Berckheyde’a, że na obrazie *Zakręt Herengracht widziany z Leidsestraat przy Nieuwe Spiegelstraat w Amsterdamie* (1672, Rijksmuseum, Amsterdam, il. 8) zrezygnował z rzeczywistego szpaleru drzew, pomimo że uwzględnił go na szkicu przygotowawczym (Stadsarchieven, Amsterdam). Spełniało to zasadę *Schilderachtigheid* w ujęciu de Bisschopa: idealizowanej modyfikacji rzeczywistości dla kreowania idealnego widoku, z podkreśleniem harmonii klasycystycznej architektury.

### Podsumowanie: strategie kreowania miejsc pamięci zbiorowej u van der Heydena i Berckheyde’a

Z przedstawionych przykładów wyłania się obraz różnorodności strategii służących kształtowaniu pamięci zbiorowej, które przyjmowali obaj artyści przy przedstawianiu znanych miast. Jednocześnie to właśnie ich obrazy stały się podstawą do wytworzenia stereotypowego wyobrażenia o siedemnastowiecznym holenderskim mieście. Jan Assmann tak streszcza tezę Halbwachsa: „[Przeszłość] to konstrukcja społeczna, kształtowana przez potrzebę sensu oraz ramy odniesień dla poszczególnych teraźniejszości”<sup>55</sup>. Van der Heyden i Berckheyde w swych widokach miejskich wytworzyli dla swych współczesnych właśnie takie ramy postrzegania znanych przestrzeni. Wspomagając się klasycystyczną teorią, pokazywali to, co uznali za tego warte. Tym samym, wbrew temu, co chcieli widzieć na ich obrazach teoretycy dziewiętnastowieczni, stanowią one nie tyle fotograficzne odbicie rzeczywistości, co sposób jej postrzegania przez malarzy. Modyfikacje wprowadzane w faktyczną topografię mają

<sup>52</sup> John Walsh, Cynthia P. Schneider, *A Mirror of Nature - Dutch Paintings from the Collection of Mr. and Mrs. Edward William Carter*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1981, s. 10–11.

<sup>53</sup> Jedna z pięciu wersji tego tematu; zob. C. Lawrence, op. cit., s. 59, przyp. 54.

<sup>54</sup> Do zestawu wizerunków nowego miasta należały również widoki z kościołem luterańskim (np. *Singel z Lutherse Kerk*, 1697, The Fine Arts Museum of San Francisco), synagogami aszkenazyjską i portugalską.

<sup>55</sup> J. Assmann, op. cit., s. 79.

u nich jednak różny powód i cel. W widokach Amsterdamu van der Heydena zamierzonym efektem było nakreślenie osobistego, indywidualnego odbioru znanego *locus*. Stąd dominacja ujęć „nieformalnych” nad oficjalną „reprezentacją władzy” i służące temu zabiegi komponowania: powiększanie odległości pomiędzy budynkami w celu stworzenia przestrzeni dla wzroku widza; uchwylenie nowoczesnych budowli w dużym skrócie perspektywicznym lub w widoku fragmentarycznym, jakby przypadkowo znalazły się w kadrze; sugerowanie obecności budowli bez jej przedstawienia (cień od niej padający bądź uwidocznienie tylko jej skrawka) albo całkowite pominięcie nowej budowli i skierowanie spojrzenia widza na starsze elementy zabudowy. W niektórych pracach modyfikacje rzeczywistości szły jeszcze dalej i polegały na kompilowaniu kompozycji z elementów rzeczywistych i fikcyjnych. Van der Heyden konstruował malowniczy widok miejsca zgodnie z jeszcze manierystyczną definicją *schilderachtig*. Traktował znane sobie budynki i miejsca jak fragmenty martwych natur, dobierając wedle uznania poszczególne fragmenty ze szkicownika i łącząc je na płótnie<sup>56</sup>. Istotne dla van der Heydena było kreowanie *memorii*, stworzenie wzorca, matrycy dla zapamiętywania i wspomnień z danego *locus*, wytworzenie rodzaju charakterystycznej pamiętki.

Działania Berckheyde’a biegły dwutorowo. W przedstawieniach Haarlemu jego uwaga skupiała się na historycznym aspekcie miasta – Grote Markt wraz z budowlami istotnymi dla funkcjonowania wspólnoty. Stosował przy tym efektowne zabiegi kompozycyjne, dowodząc znajomości współczesnych poszukiwań perspektywicznych, jednocześnie zachowując rzeczywisty wygląd placu. W ukazywaniu Amsterdamu natomiast interesował go bardziej oficjalny wizerunek, nastawiony na polityczną reprezentację władzy i wspólnoty społecznej. Jednocześnie wybierał tematy pozwalające na śledzenie narastania tkanki miasta, jednak inaczej niż w przypadku Haarlemu – kierując uwagę na portretowanie nowoczesnych budowli: ratusza (1655), kamienic nad Złotym Zakrętem (od 1663), synagogi portugalskiej (1671–1675). Stosował taktykę konfrontacji budowli pochodzących z różnych epok, jak w przypadku *Widoku Kloveniersburgwal z Wagą i Trippenhuys w Amsterdamie* (1685, Johnny van Haeften, Londyn), gdzie zestawia starszą zabudowę ze współczesnymi realizacjami – Wagę z Trippenhuys. Ich współtrwanie buduje świadomość historii i tradycji miejsca, ciągłości dziejów miasta, wytwarza miejsce narodowej dumy – *locus* „topografii patriotycznej”. Nie był zatem Berckheyde jedynie dokumentatorem rzeczywistości, lecz jej twórcą. Poniższe słowa Arnolda Houbrakena dotyczące Gerrita Berkheyde’a można również odnieść do twórczości Jana van der Heydena: „ukazuje na swych płótnach żywą perspektywę; im bardziej się w nią wpatrywać, tym więcej można zobaczyć”<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> B. Bakker, „Portraits” and “Perspectives.”..., op. cit., s. 53–55.

<sup>57</sup> Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en schilderessen*, deel. 3, J. Swart, C. Boucquet, en M. Gaillard, 's-Gravenhage 1753, s. 191; cyt. za: C. Lawrence, op. cit., s. 8.