

Adriaen Brouwer i recepcja naukowa jego dzieł w powojennej i współczesnej Polsce¹

Wprowadzenie

W Muzeum Narodowym w Warszawie oglądać możemy jedyny w polskich zbiorach obraz siedemnastowiecznego flamandzkiego malarza Adriaena Brouwera. Dzieło to nosi tytuł *Chłopi palący tytoń w karczmie* i stanowi charakterystyczny przykład siedemnastowiecznego flamandzko-holenderskiego malarstwa rodzajowego, koncentrującego się na scenach z życia codziennego ludu. Przywołajmy opis dzieła, jaki przy nim widnieje:

Brouwer – mistrz dosadnych scen plebejskich – tworzył swe niewielkie, pełne żywiołowości, scenki rodzajowe prostymi, ale wyrafinowanymi środkami artystycznymi. Kompozycja często ujęta w geometryczne, podkreślane światłem ramy, pędzel szybki i lekki,

¹ Artykuł powstał na podstawie rozdziału rozprawy doktorskiej napisanej przez autora pod opieką prof. dr. hab. Krzysztofa Moraczewskiego.

prawie monochromatyczna paleta z akcentami koloru lokalnego. Małoformatowy obrazek warszawski kształtowany jest właśnie w ten sposób, lecz na tle innych scen z życia społeczeństwa, zwłaszcza tych, które ukazują hałaśliwe i wulgarne towarzystwa w karczmach, uderza niemal refleksyjnym nastrojem. Mimo stłoczenia w fizycznej bliskości, każdego z przedstawionych mężczyzn bez reszty pochłania jego własne działanie: palenie lub przygotowywanie tytoniu, wylizywanie miski, drzemka. Panuje rzadka w rodzajowych obrazach Brouwera cisza (Benesz 2025).

Dzieje tego obrazu są niezwykle interesujące. W 1933 roku Muzeum Narodowe w Warszawie nabyło go ze zbiorów Straussa w Wiedniu. Do wybuchu II wojny światowej obraz eksponowany był na wystawie stałej, lecz już na początku okupacji niemieckiej został wywieziony do Rzeszy. Po zakończeniu wojny dzieło nie zostało odzyskane i przez ponad pięćdziesiąt lat uchodziło za zaginione. W 1997 roku pojawiło się na aukcji w londyńskim domu aukcyjnym Christie's, skąd trafiło do brytyjskiego kolekcjonera Johnny'ego van Haeftena, a następnie do kolekcjonera francuskiego. Kiedy obraz pojawił się w Londynie, specjaliści z Muzeum Narodowego uznali go za kopię ze względu na pewne różnice w stosunku do fotografii sprzed wojny. Późniejsze badania wykazały jednak, że zmiany wynikały z zabiegów konserwatorskich i obraz nie jest repliką, lecz oryginałem warszawskim. Dzięki współpracy Muzeum Narodowego, Ministerstwa Spraw Zagranicznych i Ambasady Polskiej w Londynie dzieło udało się odzyskać. Van Haeften odkupił je od francuskiego kolekcjonera i w 2002 roku przekazał Muzeum Narodowemu w Warszawie (Kuhnke). Ostatni raz obraz opuścił Warszawę w 2018 roku, kiedy został wypożyczony na wystawę monograficzną *Adriaen Brouwer: Master of Emotions*, zorganizowaną w ratuszu miejskim Oudenaarde, rodzinnym

mieście artyści. Była to pierwsza tego rodzaju wystawa poświęcona flamandzkiemu malarzowi, na której udało się zgromadzić aż trzydzieści dzieł samego artysty oraz dwadzieścia pięć prac artystów pozostających w jego kręgu.

Adriaen Brouwer i jego polscy interpretatorzy

Niech powyższe skrótowe „dzieje jednego obrazu” posłużą nam za wstęp do opowieści o recepcji malarstwa Adriaena Brouwera w powojennej Polsce. Nawet jeśli Brouwer pozostawał niemal „nieobecny” w polskiej przestrzeni muzealnej, jego twórczość nie umknęła uwadze polskich badaczy. W niniejszym artykule skupię się na przedstawieniu polskiej tradycji interpretacyjnej dotyczącej twórczości tego flamandzkiego mistrza, przedstawiając jej specyfikę oraz konteksty społeczno-kulturowe, w ramach których tradycja ta się kształtowała. Na zakończenie przybliżę polski kontekst współczesny i spróbuję nakreślić obecny status tej tradycji.

Najpierw jednak warto bliżej przedstawić sylwetkę malarza. Adriaen Brouwer urodził się w Oudenaarde około 1606 roku jako syn tkacza. Młodość spędził w Holandii, mieszkając między innymi w Amsterdamie i Haarlemie, a później osiadł w Antwerpii, gdzie zmarł w 1638 roku. Mimo krótkiego życia, Brouwer pozostawił po sobie dorobek wielkiej wagi. Choć stosunkowo niewielki liczbowo (obecnie przypisuje mu się sześćdziesiąt pięć obrazów), wyróżnia się on wysoką jakością artystyczną, rozpoznaną zarówno w jego czasach, jak i współcześnie. Brouwer uchodzi za kluczowego kontynuatora szesnastowiecznej tradycji Pietera Bruegla starszego, adaptującego jej elementy do warunków społeczno-kulturowych XVII wieku. Oto bowiem Niderlandy rozpadają się na katolickie południe, będące wówczas pod władzą hiszpańskich Habsburgów,

i protestancką północ, która w 1609 roku proklamuje swą niezależność, ustanawiając pierwszą w historii mieszczańską republikę – Zjednoczone Prowincje Niderlandów. Brouwer funkcjonuje więc w obu tych kontekstach, wywierając tym samym wpływ na kształt malarstwa zarówno flamandzkiego, jak i holenderskiego. Typ twórczości, jaką uprawiał artysta, określany jest jako tzw. *bauernsgenre*, termin wprowadzony przez niemieckiego historyka sztuki Konrada Rengera, czyli gatunek „chłopski”, z uwagi na „niską” i plebejską tematykę jego dzieł, ukazujących sceny rodzajowe z życia nieuprzywilejowanych warstw społecznych ówczesnych Niderlandów. Artysta za życia zyskał uznanie takich mistrzów, jak Rembrandt i Rubens, którzy posiadali niejednego jego obraz. Mimo to Adriaen Brouwer nie jest dziś artystą powszechnie rozpoznawalnym. Jest jednak postacią kluczową dla zrozumienia wczesnego rozwoju malarstwa rodzajowego w Europie, a jego twórczość odgrywa istotną rolę w kontekście historii artystycznej reprezentacji warstw nieuprzywilejowanych (Lichtert et al. 2018: 37–49).

Niech ta krótka charakterystyka na razie nam wystarczy. Celowo nie wprowadzam na tym etapie zagadnień bardziej złożonych, aby pozostawić miejsce na interpretacje polskich badaczy. Naszkicowany powyżej charakter sztuki Brouwera będzie zatem stopniowo rozwijany w dalszej części artykułu. Zamierzam najpierw przybliżyć czytelnikowi losy recepcji tego malarstwa w polskim kontekście powojennym. Sposób prezentacji opierał się będzie na obszerniejszych cytatach i częściowo na moich krótkich komentarzach. Tę metodę uznałem za najbardziej adekwatną do postawionego w artykule problemu. Cytacja większych fragmentów tekstów *in crudo* ma za zadanie możliwie najpełniej oddać treści polskiej tradycji interpretacyjnej, a w tym specyfikę stylu językowego interpretatorów.

Pierwsze teksty dotyczące twórczości Adriaena Brouwera pojawiają się w Polsce w latach pięćdziesiątych XX wieku. Artysta nie

jest w nich omawiany monograficznie, lecz w kontekście syntetycznych ujęć malarstwa flamandzkiego i holenderskiego XVII wieku. Dotyczy to zresztą wszystkich przytaczanych tu publikacji, ponieważ jak dotąd na polskim rynku wydawniczym nie pojawiła się monografia poświęcona temu artyście. Publikacje z lat pięćdziesiątych zostały wydane przez Muzeum Narodowe w Warszawie i są ściśle powiązane z warszawskimi zbiorami malarstwa flamandzkiego i holenderskiego. Autorką obu pozycji jest zasłużona kuratorka i historyczka sztuki związana z Muzeum Narodowym w Warszawie – Janina Michałkova. Pierwsza publikacja, na którą chciałbym zwrócić uwagę, to *Realści holenderscy XVII wieku* – niewielki katalog towarzyszący wystawie objazdowej z 1950 roku (Biłek² 1950). Oprócz czarno-białych reprodukcji obrazów zawiera on krótkie omówienie problematyki malarstwa siedemnastowiecznych Niderlandów w kontekście ich społeczno-kulturowego tła. Autorka porusza w nim temat brzemiennej w skutkach rozpadu Niderlandów na katolickie Południe i protestancką Północ. Wskazuje jednak również na istnienie żywych kontaktów między tymi obszarami, zwracając uwagę na intensywny ruch migracyjny z Południa na Północ, spowodowany prześladowaniami religijnymi Habsburgów w okupowanych Niderlandach Południowych. Wspólnota języka, obyczajów i gustu artystycznego stanowiła tu czynnik jednoczący. W kontekście artystycznym autorka dostrzega szczególne powiązania w malarstwie rodzajowym. Píše ona o nim w następujący sposób:

Autentyzm tych scen, poza oczywistą skłonnością malarzy i publiczności, ma już w Niderlandach swoje tradycje. Począwszy od van Eycka, przez cały XV wiek, poprzez Boscha i Bruegla, przewija się

² W czasie publikacji tej pracy autorka używała jeszcze nazwiska Biłek.

niderlandzki realizm. Hieronim Bosch maluje obraz o tematyce biblijnej *Powrót syna marnotrawnego*. Zwykła wiejska scena z wszelkimi realistycznymi akcesoriami. Ojciec, syn, a pod ścianą służący ojca, zajęty właśnie potrzebą fizjologiczną. Sądzymy, że jest to bardzo istotne dla holenderskiego realizmu. Scena nie podporządkowana idei moralnej jest taka, jak rzeczywiście wygląda, gdy realista-malarz i realista-widz o niej myśli. Takie same są obrazy Holendrów XVII wieku. Każda scena rodzajowa ma jedynie za zadanie uchwycenie rzeczywistości niezdeformowanej, niepodporządkowanej żadnej koncepcji, ani moralnej, ani literackiej, a podporządkowanej jedynie prawdzie obrazu obserwowanego świata (Biłek 1950: 11).

W odniesieniu do Brouwera badaczka wskazuje na związek trybu życia artysty z jego malarstwem, pisząc, że „sztuka jego jest odbiciem jego życia. Żył bardzo burzliwie, przebywał przez pewien czas w więzieniu w Antwerpii” (Biłek 1950: 16). Zwraca również uwagę na wpływ Brouwera na „całe malarstwo rodzajowe” (1950: 16).

Publikacja kolejna, zatytułowana *Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku*, przynosi bardziej rozbudowaną analizę tego zjawiska i poświęca więcej miejsca Adriaenowi Brouwerowi (Michałkowa 1955). Tekst ten stanowi opracowanie dzieł z omawianego okresu, znajdujących się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Ma charakter bardziej wyczerpujący, gdyż nie odnosi się już jedynie do zorganizowanej pięć lat wcześniej wystawy terenowej, lecz obejmuje całość zbiorów warszawskich. Przytoczmy fragment tekstu odnoszący się bezpośrednio do artysty:

W trzecim dziesięcioleciu XVII wieku, wraz z ugruntowaniem się demokratycznej republiki holenderskiej, pojawił się w orbicie zainteresowań malarzy haarlemskich nowy typ sceny rodzajowej – malarstwo o tematyce chłopskiej. Nie były to już wcześniejsze o wiek sceny

w typie Bruegla, w których chłop „wdzierał się” dopiero do malarstwa o temacie religijnym i alegorycznym. Były to już czyste sceny rodzajowe, wynik uważnej obserwacji chłopstwa niderlandzkiego, jego życia, obyczajów i zabaw. Malarstwo to reprezentuje najlepiej Adriaen Brouwer. Wraz z Brouwerem wtargnęła do tematu rodzajowego pasja odtwarzania życia chłopów „na gorąco”, pasja rejestrowania drobnych scen – której towarzyszyła rezygnacja z nadawania scenom treści moralnej czy filozoficznej. Wielki talent Brouwera wyraził się najlepiej w licznych obrazach z holenderskich i flamandzkich karczem, gdzie beztrosko i rubaszenie bawią się chłopci. Żywiolowe umiłowanie życia we wszystkich jego przejawach, postawienie chłopca w centrum zainteresowań artysty, podchwycenie indywidualności ludzkiej – oto cechy, które zaważyły na malarstwie rodzajowym XVII wieku, biorącym swój początek od Brouwera (Michałkowa 1995: 10–11).

Michałkowa rozwija i podkreśla tutaj zagadnienia realizmu malarskiego w odniesieniu do twórczości Brouwera. Szczególnie istotne jest wskazanie na „rezygnację z nadawania scen treści moralnej czy filozoficznej”. Warto zapamiętać ten fragment, ponieważ ma on kluczowe znaczenie w kontekście pytania postawionego na początku artykułu. Powróć do tego zagadnienia później. W dalszej części autorka analizuje społeczno-ekonomiczne determinanty omawianej twórczości, a zwłaszcza kategorię realizmu:

W połowie XVII wieku nastąpiły w Holandii nowe przeobrażenia. Stopniowo postępowo wewnątrz zróznicowanie klasy mieszczańskiej. Miejsce narodzonej wraz z republiką, mieszczańsko-chłopskiej solidarności, zajmował coraz wyraźniej prymat bogacących się i nabywających szlachectwo kupców, przemysłowców i finansistów. Wzbogacone mieszczaństwo żądało teraz sztuki, której bohaterem nie będzie już bawiący się w karczmie chłop, lecz zamożny mieszczanin w zbytkownym

otoczeniu. Dlatego też w połowie XVII wieku przesilił się nurt chłopski malarstwa rodzajowego, ustępując miejsca rodzajowemu malarstwu mieszczańskiemu, o innym temacie, innym ujęciu, przeznaczonemu dla innego odbiorcy. (...) Realizm, który stanowił potrzebę nowej, wstępującej klasy, przesilił się w momencie, kiedy klasa ta skonsolidowała swe pozycje, kiedy bohater mieszczański zamiast obrazu swego życia zapragnął mieć jego wyidealizowaną wizję, a malarze zamiast w życiu, zaczęli w jego zewnętrznym blasku szukać podniety dla swej sztuki. (Michałkova 1995: 14)

Autorka diagnozuje zasadniczą zmianę w charakterze malarstwa rodzajowego w drugiej połowie XVII wieku, łącząc ją ze zjawiskiem konsolidacji stanu mieszczańskiego, który wówczas miałby się „arystokratyzować”.

Kolejnym chronologicznie tekstem zawierającym wykładnię malarstwa flamandzkiego artysty jest książka Bogdana Suchodolskiego zatytułowana *Rozwój nowożytnej filozofii człowieka* (Suchodolski 1967: 123). Publikacja stanowi autorski projekt filozofa w zakresie historii „filozofii człowieka” w kontekście cywilizacji zachodniej. Oprócz tekstów *stricto* filozoficznych i naukowych istotne miejsce zajmuje w niej zarówno literatura piękna, jak i sztuki plastyczne, które zostają włączone do filozoficznej historii idei. Suchodolski nie analizuje jednak tej historii idei w oderwaniu od rzeczywistości – opiera swoje rozważania na marksowskim materializmie historycznym, umiejscawiając zjawiska kultury symbolicznej w kontekście społeczno-ekonomicznym i politycznym danego momentu dziejowego. Jego ujęcie jest interesujące, ponieważ proponuje inne niż ściśle historyczno-sztuczne spojrzenie na „niskie” malarstwo rodzajowe i twórczość Adriaena Brouwera. Perspektywą poznawczą pozostaje tu tytułowa filozofia człowieka. Zobaczmy, w jaki sposób

filozof ujmuje to zagadnienie w odniesieniu do kultury artystycznej Flandrii i Holandii:

W jakim sensie i jakim zakresie człowiek należy do społeczeństwa, a w jakim jest niesprowadzalną do tej całości jednostką? W jakiej formie urzeczywistnia się ta jego przynależność czy niezależność? Czy formą tą jest wspólnota grup małych, ogarniających jednostkę siła więzi sąsiedzkich i bliskich, czy też wspólnota grup wielkich, historycznie uformowanych? Czy życie człowieka w społeczeństwie jest uczestnictwem przede wszystkim w wielkich wydarzeniach, w polityce i dyplomacji, w wojnach i walkach religijnych, czy też w powszednich, codziennych doświadczeniach? Od odpowiedzi na te pytania zależały rozstrzygnięcia w dziedzinie filozofii człowieka pojmowanego jako istota społeczna. Malarstwo wieku XVII sugerowało swym plastycznym językiem różne odpowiedzi, czyniąc to niekiedy wyraźniej i wcześniej niż traktaty filozofów, prawników i moralistów (Suchodolski 1967: 123).

Autor wpisuje w ten sposób problematykę malarstwa w szeroki kontekst zagadnień filozoficznych i społecznych. Interesujące i wyjątkowe w jego ujęciu jest również podkreślenie, że twórczość malarska, według niego, formułowała swoje odpowiedzi „niekiedy wyraźniej i wcześniej niż traktaty filozofów, prawników i moralistów”. Ten charakterystyczny antylogocentryzm w rozpatrywaniu dzieł filozoficznych koncepcji człowieka cechuje cały projekt filozoficzny Suchodolskiego i nie jest odnoszony tylko i wyłącznie do malarstwa wieku XVII. W tym właśnie kontekście Suchodolski analizuje problemy malarstwa rodzajowego Niderlandów, zwłaszcza twórczość malarzy przedstawiających sceny plebejskie. O Brouwerze wypowiada się następująco:

Brouwer – najbardziej dramatyczny z tych malarzy – przedstawiał z całą ekspresją zapamiętanie się ludzi w grze w karty, w pijaństwie dostarczającym złudzeń, w nałogowym paleniu tytoniu. Ukazywał ten inny świat, w którym życie ludzi biednych i grabionych przez wojnę zdobywało swój gorzki sens, w którym upojenie alkoholem i śpiewem rodziło poczucie wspólnoty, wątej i niebezpiecznej, przekształcającej się gwałtownie w spory i bijatyki, zawzięte i brutalne. Ta wizja życia przybierała niekiedy wymiary niemal apokaliptyczne, np. na obrazie przedstawiającego namiętnego palacza lub na obrazie klasy szkolnej zamienionej w teren makabrycznej walki dziwnego nauczyciela z równie dziwnymi stworami, jego uczniami. Ta deformacja rzeczywistości w wizji malarza – realisty była zapewne najgłębszym wyrazem przeświadczenia, że w tym „świecie na opak” – jak go ujmowała dawna tradycja – nie są możliwe prawdziwie ludzkie stosunki społeczne (Suchodolski 1967: 124).

Adriaen Brouwer w tym ujęciu jawi się jako komentator rzeczywistości społecznej. Zwróćmy jednak uwagę, że w przeciwieństwie do wykładni Michałkowej, uwydatnione tutaj są również elementy deformacji jako zasady malarskiego przetwarzania rzeczywistości. Nie zmienia to jednak faktu, że dla Suchodolskiego Brouwer pozostaje malarzem-realistą. Do tego wątku powrócę jeszcze na zakończenie artykułu.

Przejdźmy teraz do kolejnej publikacji – *Sztuki cenniejszej niż złoto* pióra Jana Białostockiego (1974). To dziś klasyczna pozycja polskiego historyka sztuki, który odegrał znaczącą rolę w popularyzacji wiedzy o sztuce w Polsce. Książka, napisana przystępnym językiem, szczegółowo omawia dzieje sztuki od czasów nowożytnych po współczesność. Oddajmy głos Białostockiemu:

W ich nieledwie ludowym malarstwie znalazła wyraz empiryczna postawa, charakterystyczna dla nauki i filozofii ówczesnej. (...) Dla realnego i życiowego Holendra „liczyło się” to, co go otaczało, świat realny, z którym stykał się podczas swego aktywnego życia. Ten też świat stał się tematem malarstwa, które kontynuowało sztukę XVI stulecia, zwłaszcza w twórczości Bruegla znajdując monumentalną formę dla obrazu prostego życia. Tylko teraz mniej się kryło alegorii za wyobrażeniami zwykłych przedmiotów i zajęć. Także i w XVII wieku, i w Holandii, nie tylko we Włoszech, Hiszpanii czy Flandrii, nieraz malarstwo przekazywało ukryte metaforyczne znaczenia pod pozorem zwykłego przedstawienia rzeczywistości, ale zarazem malowano już także obrazy pozbawione zupełnie tego symbolicznego zaplecza (Białostocki 1974: 136).

W zacytowanym fragmencie z jednej strony podkreślony jest realizm tego malarstwa, z drugiej zaś autor zwraca uwagę na obecność alegorii i ogólnie metaforycznych znaczeń sztuki. Jak zobaczymy później, jest to istotna obserwacja. Przejdźmy teraz do interpretacji samego malarstwa Brouwera:

Dynamiczna natura sztuki flamandzkiej sprawiła, iż Brouwer nie szukał tematów swych dzieł w cichych, spokojnych widokach rzeczywistości, jak to nieraz czynili rodowici Holendrzy. Brouwer malował życie dramatyczne, choć życie prostych ludzi. Są to sceny, które wydają się nam często wręcz wulgarne, jeśli oglądamy je na reprodukcjach – jak szereg *Bójek chłopskich* (...). Brudna izba, brzydcy ludzie, kłótnie, pijatyki, rubasznosc granicząca z brutalnością i gwałtem. Ale atmosfera karczm, kart, wódki i przekleństw została oddana tak doskonałymi środkami malarskimi, że nagle – gdy stoimy przed oryginałami – wydaje się nam,

iż niezależnie od oczywistej odmienności tematu, bliskie są i mitologicznym dramatom Rubensa i wizjom religijnym włoskich malarzy barokowych. Ta sama dynamika, to samo bogactwo barwne, ta sama intensywność uczuć, a za to o ileż większe napięcie przedstawianego życia. Nic tu nie zostało skłamane, nic dodane. Tak jak Velázquez umiał otoczyć poezją sztuki lalkowate królowny, Brouwer dokonał majstersztyku jeszcze większego: z bijatyki holenderskich pijaków umiał wydestylować czystą namiętność życia i oddać ją najpiękniejszymi barwami swej palety (Białostocki 1974: 137).

To, na co szczególnie warto zwrócić uwagę, to wpisanie malarstwa Adriaena Brouwera w krąg barokowej wizji świata, wspólnej zarówno dla flamandzkiego malarstwa rodzajowego, jak i dla włoskich malarzy religijnych oraz takich artystów, jak Peter Paul Rubens czy Diego Velázquez.

W tej samej dekadzie zupełnie odmiennie ujmuje malarstwo Brouwera inny polski historyk sztuki – Ksawery Piwocki. Jego twórczość jest analizowana w kontekście malarstwa flamandzkiego w publikacji noszącej tytuł *Dzieje sztuki w zarysie. T. 2. Od wieków średnich do końca XVIII wieku* (1977). Zobaczmy, w jaki sposób badacz rozwiązuje problem relacji między Brouwerem a ówczesną rzeczywistością społeczną:

Malował wiele małych dzieł, przekraczających nieco format miniatur. Ich tematem jest najczęściej życie ówczesnej biedoty miejskiej w portowych knajpach. By zrozumieć sens tych prac, należy sobie uświadomić, że przecież dopiero w 2. połowie XVI w. wydestylowano alkohol z jęczmienia i dopiero w tym czasie rozprzestrzenił się nałóg palenia tytoniu, przywleczonego z Ameryki przez marynarzy. Immunizowani dzisiaj przez nałogi naszych przodków, nie zdajemy sobie sprawy z piorunującego działania tych bodźców na ówczesnych ludzi:

paląc czy żując tytoń, pijąc źle destylowany alkohol, ulegali zatruciu i oszołomieniu, jak dzisiaj po użyciu opium czy heroiny. Władze kościelne wszystkich wyznań i władze państwowe zakazywały srogo tych używek, karały winnych. Nałogowcy kryli się po obskurnych portowych knajpach. Byli to głównie marynarze, których ciężki zawód rychło wyłączał ze służby czynnej i skazywał na marną wegetację w portach, gdzie szukali pociechy w kielichu i w zakazanych rozkoszach oszałamiania się fajką. (...) Brouwer był jedynym niemal ówczesnym artystą, który zeszedł w te podziemia, odtwarzając sceny zakazanych uciech z wisielczym i okrutnym często humorem (Piwocki 1977: 203).

Uruchomione zostają tu jednocześnie różne konteksty: gospodarczy i kulturowy (związane z historią używek), a także religijny i polityczny (Kościół oraz państwo i ich zakazy moralne). Według Piwockiego artysta miałby znać ten świat z autopsji i twórczo go odtwarzać w swoim malarstwie. Znamienne i wyjątkowe, zarówno na tle innych interpretacji twórczości artysty, jak i współczesnych analiz, jest umiejscowienie bohaterów jego obrazów nie w *stricte* chłopskim, a więc rolniczym kontekście, lecz w środowisku marynarskim i jednocześnie miejskim. Malarskie uniwersum Brouwera zamieszkują więc nie chłopci, lecz cała plejada „ludzi morza” – marynarzy lub byłych marynarzy, którzy stanowią już część miejskiego plebsu.

W wydanych dwa lata później *Siedmiu wiekach malarstwa europejskiego* podobnie interpretuje tę twórczość Maria Rzepińska:

Z ostentacyjnym upodobaniem ukazuje palenie fajek w zadymionych tawernach – nałóg, który przybył z Nowego Świata i najwcześniej rozpowszechnił się w Holandii, głównie w miastach portowych i wśród niższych warstw społecznych. Wśród nich, jak się zdaje, głównie

przebywał Brouwer. Z tego, co wiadomo o jego trybie życia, wynika, że ocierało się ono często o margines społeczny. Artysta przebywał w nim zarówno z biedy, jak z świadomego wyboru, był nim zafascynowany i dał temu wyraz w swoich obrazkach o małym formacie i bardzo wysokiej jakości malarskiej. (...) Bieda i trywialność rzadko zaznały w dawnej sztuce tak pięknej eksterioryzacji jak u Brouwera (Rzepińska 1979: 242–243).

Powiązania Brouwera z owym „marginesem społecznym” zostały tutaj jasno wyartykułowane. Co ciekawe, omawiając innego malarza z jego kręgu, Davida Teniersa, autorka wskazuje na jedynie powierzchowne podobieństwo twórczości obu artystów. O różnicy stanowić miałyby właśnie brak autentyzmu w scenach plebejskich Teniersa, wynikający z nieznajomości realiów z autopsji (Rzepińska 1979: 243).

Do dzieł flamandzkiego malarza sięgnął również historyk sztuki i pisarz, Waldemar Łysiak. W swojej kontrowersyjnej, wydanej w 1999 roku książce *Malarstwo białego człowieka* tak pisze o Brouwerze:

Brouwer, jak nikt inny – mimo, że tylu próbowało – umiał oddać klimat szynku. Wszystko jest tu autentyczne. (...) Z całego tego nieokrzeseanego świata mistrz destyluje esencję szalenie nowoczesnymi środkami malarskimi. A że owa esencja jest tak bardzo wiarygodna, że wszystko jest tu zwierzęcą prawdą, bez żadnych „ludowych” mistyfikacji czy „knajactwa” dla turystów lub snobów uprawianego przez dworskich malarzy w eleganckich pracowniach – to rezultat nie tylko talentu, lecz i kontaktu autopsyjnego. Teniers, Steen, van Ostade *e tutti quanti* nie mogli nas uraczyć równie autentyczną (Villonowską) poetyką, bo nie byli częścią tego półświatka. Mogli jedynie udawać autopsyjność, małpując niezdarnie Brouwera, który pijał w tych szynkach i tam na

gorąco szkicował bywalców. (...) Przydrożne karczmy, portowe tawerny, szynki miejskie etc. miały wzięcie wprost feeryczne, gdyż tam orgie pijackie i tytoniowe miały najlepszy smak, co Brouwer ukazuje z humorem lekko wisielczym i lekko solidarnym, wręcz braterskim, czuje się to pokrewieństwo duchowe między nim a jego trupą. Nigdy nie moralizuje, nigdy nie potępia, ale też nie zachęca, nie pochwała – raczej relacjonuje, bywa, że złośliwie, z przymrużonym okiem, przede wszystkim jednak z bezlitosnym realizmem (Łysiak 1999: 51–52).

Ponownie zwraca uwagę realizm powiązany z autopsyjnością. I choć dyskurs Łysiaka charakteryzuje dosadny, a jednocześnie anty-akademicki język, to jego zasadnicza linia interpretacyjna pozostaje zbliżona do tej przedstawionej przez Marię Rzepińską. Nowym elementem jest natomiast podkreślenie solidarności artysty z przedstawianym światem. Łysiak nie pomija również kwestii klienteli Brouwera w kontekście „świata karczmy”:

Karczma – jej funkcja, jej klientela, jej atmosfera – była obecna już w średniowiecznej poezji i literaturze, lecz do malarstwa trafiła dopiero w drugiej ćwierci XVI wieku (Monogramista z Brunszwiku, Jan van Amstel, Pieter Huys i in.), by prawdziwą karierę zrobić w wieku XVII. Dzięki komu? Dzięki nabywcom obrazów, bo bez popytu podaż nie istnieje. Zwłaszcza dzięki mieszcuchom – północnoeuropejscy mieszczenie są głównymi nabywcami takich malunków. Paul Vandebroek: „był to wyraz odwiecznej fascynacji mieszcucha miejscami zakazanymi, wabiącymi obietnicą łatwej rozkoszy i niewyszukanej rozrywki, miejscami takimi jak gospody, karczmy, tawerny i burdele. Upodobanie do obrazów przedstawiających tego rodzaju przybytki (...) jest zaprzeczeniem mieszczańskiej przyzwoitości i samodyscypliny”. Fakt, lecz jest to również potwierdzenie starodawnej mądrości, iż najmocniej kuszą „zakazane owoce” (Łysiak 1999: 52).

Ostatnim tekstem, który chciałbym przywołać w ramach niniejszej rekonstrukcji polskiej recepcji malarstwa Adriaena Brouwera, jest *Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, Van Dycka i Jordaensa* autorstwa Antoniego Ziembę. Wydana w 2007 roku publikacja szeroko i szczegółowo omawia rozmaite aspekty malarstwa flamandzkiego XVII wieku. Pod tym względem stanowi najbardziej wyczerpujące opracowanie tego tematu w polskiej literaturze przedmiotu. Ze względu na obszerność analiz przywołam tu jedynie najważniejsze kwestie bezpośrednio związane z twórczością Brouwera. Polski historyk sztuki ujmuje problem „niskiego” malarstwa rodzajowego w następujący sposób:

Niezwykła popularność gabinetowych obrazów rodzajowych w typie „plebejskim” tłumaczy się jednak przede wszystkim kontekstem społeczno-kulturowym. Słynny filozof i socjolog naszych czasów, Pierre Bourdieu – wprawdzie w odniesieniu do innej, bo XX-wiecznej cywilizacji – zwracał uwagę na mechanizm tworzenia i oceny cywilizacji, w której pojęcie kultury wiąże się niezbywalnie z aspiracjami ludzi do stawiania się elitą. Kultura jest tworem elity, ale przede wszystkim jest dla niej uzasadnieniem bytu, uprawomocnieniem jej władczej roli w społeczeństwie. Jest instrumentem władzy elity, narzędziem ustanawiania „społecznej przemocy” (kluczowe pojęcie Bourdieu), dominacji jednej grupy nad drugą. Elita, by nią być, musi wytwarzać i stale demonstrować dystans wobec grup niższych, wobec plebsu. Stanowi to konieczny „mechanizm odróżniania” (*distinction* u Bourdieu), szczególnie silny w grupach dopiero zdobywających lub utrwalających swą „władzę przemocy społecznej”. A taką jednak grupą w XVI–XVII stuleciu było bogate mieszczaństwo flamandzkie i jego patrycjat, ciągle jeszcze poddane dominacji najwyższej elity południowych Niderlandów – arystokracji. Ciągle potrzebowało ono wzmożonych „mechanizmów odróżniania”, budowania dystansu dla

samookreślenia socjalnego, owej „samoidentyfikującej dystynkcji” Pierre’a Bourdieu. Ranga mieszczanina rosła, gdy jego pozycja opisywana była nie przez porównanie z arystokracją, lecz przez przeciwstawienie z gminem. Do tego w istocie służyły obrazy Brouwera, Teniersa czy Craesbeecka, piętnujące chłopów i plebs wiejski jako nieokiełznany kulturowymi normami, agresywny, skory do burd i pijaństwa, nieobyczajny i obsceniczny (Ziomba 2007: 253).

Ujęcie to odwołuje się do koncepcji dystynkcji Pierre’a Bourdieu, wprowadzając tym samym współczesną perspektywę historyczno-socjologiczną. Warto zaznaczyć, że pierwszym badaczem, który wprowadził taką perspektywę, był Paul Vandenbroeck (1997). W kolejnym ustępie autor wskazuje na, jego zdaniem, błędne rozumienie tego malarstwa:

Byłoby błędem odczytywać te sceny jako wyobrażenia realistyczne, jako odbicie w krzywym zwierciadle życia flamandzkiego chłopstwa i plebsu. Ówczesne wyobrażenie o życiu wiejskim było inne. Literatura niderlandzka tej epoki zna wizerunek wsi i chłopów raczej idylliczny, idealizowany, ujęty w kategorii poezji pastoralnej lub bukolicznej (zgodnej z tradycją Teokryta i Wergiliusza): nie tworzy zaś w zasadzie wizji brutalnej, pełnej agresji i obscenów (...). Wizerunek chłopca pijaka i brutalnego draba jest własnością malarstwa gabinetowego. Dlaczego? W obrazach gabinetowych pokazywano świadomie sytuacje wykoncypowane: „Oto, widzu, oglądasz rzeczy karczemne, obłeśne, prymitywne i ohydne – mówią te obrazy – lecz tym bardziej poprzez kontrast, dostrzeż i docień maestrię i wyrafinowanie malarza, swobodny dukt pędzla i finezyjną, odcieniową kolorystykę” (Ziomba 2007: 252).

W innym fragmencie książki, w nocie biograficznej poświęconej samemu Brouwerowi, Ziomba pisze:

Brouwer był czołowym specjalistą od rodzajowych scen plebejskich (tematy chłopskich festynów, kiermaszów, bójek, pijatyk, wiejskich balwierzów, gry w karty i kości, chłopów palących fajki itd.). Swe mało-formatowe obrazki gabinetowe wykonywał w tzw. szybkiej technice malarzkiej, operując szerokimi, swobodnie i z werwą kładzionymi plamami farby. Kolorystyka jego dzieł – często niemal monochromatyczna, szarozielonkawa z jednym akcentem mocnej barwy, najczęściej czerwieni, bardzo wyrafinowana – powstała zapewne pod wpływem malarstwa haarlemskiego. Z niezwykłą ostrością ukazywał charakter, temperamenty, namiętności. Włóczędzy, oszuści, pijani chłopcy wszczynający wściekle burdy prezentują świat niskich ludzkich stworzeń wegetujących poza światem kultury, i obrazują najgorsze przywary i występki, stanowiąc lekcję moralistyczną i negatywną wizję ludzkiej skłonności do grzechu, nieopanowanej, jeśli niepoddanej normom kultury obyczajowej i etyki (opartej na neostoicyzmie Erazma z Rotterdamu i Justusa Lipsiusa) (Ziemba 2007: 266).

To, co istotnie odróżnia tę interpretację od wcześniejszych wykładni malarstwa Brouwera, to przede wszystkim rezygnacja z realizmu jako kategorii wyjaśniającej. Argumentem jest tu odmienny stosunek do tej problematyki w literaturze epoki, gdzie przeważa idealizujące ujęcie życia wiejskiego. Po drugie, w tej interpretacji nie pojawia się wątek autobiograficzny ani autopsyjny. Brouwer zostaje tu przypisany do świata kultury wysokiej jako wyrafinowany artysta dostarczający mieszczańskim elitom znaków dystynkcji społecznej.

Tak przedstawiają się, zarówno pod względem chronologicznym, jak i treściowym, dzieje recepcji malarstwa Adriaena Brouwera w polskiej humanistyce powojennej. Obecnie chciałbym wpisać zgromadzony powyżej materiał interpretacyjny w dwa powiązane ze sobą konteksty: Europy Środkowo-Wschodniej w czasach powojennych oraz kontekst zachodni. Aby bowiem w pełni zrozumieć

obecną sytuację interpretacyjną omawianego malarstwa, konieczne jest przesłedzenie, w jakich uwarunkowaniach społecznych, ekonomicznych i politycznych kształtowały się poszczególne analizy. W tym celu przyjmuję retrospektywny porządek analizy, co pozwoli najefektywniej odsłonić podstawowe zależności między nimi.

Zanim jednak przejdę do szczegółowej analizy, chciałbym zaznaczyć jedną istotną kwestię. Moim celem nie jest rozstrzygnięcie, które interpretacje są słuszne, a które nie. Chciałbym natomiast określić, czy i w jaki sposób możliwe jest ponowne nawiązanie do polskiej tradycji interpretacyjnej, która – jak zobaczymy – została właściwie zarzucona. Przyjmuję tu jednocześnie metapozycję, traktując omawiane wykładnie jako element historycznie ukształtowanej kultury artystycznej, podlegającej refleksji w ramach teoretycznie zorientowanej historii kultury.

Nietrudno zauważyć podstawową różnicę między interpretacją Antoniego Ziembę a wcześniejszymi ujęciami. Jak wskazywałem wyżej, w jego analizie następuje odrzucenie zarówno perspektywy realistycznej, jak i autobiograficznej. Aby dobrze zrozumieć powody tej zmiany, należy włączyć do analizy kontekst zachodniej nauki o sztuce. Oto bowiem w późnych latach siedemdziesiątych dochodzi do istotnej zmiany paradygmatu myślenia o malarstwie holenderskim i niderlandzkim (Ziembę 2005). Kluczowym wydarzeniem była wystawa *Tot lering en vermaak* (pol. *Bawić i uczyć*), która odbyła się w amsterdamskim Rijksmuseum w 1976 roku. Jej kuratorem był Eddy de Jongh, holenderski historyk sztuki. Zasadniczą koncepcją wystawy było ukazanie flamandzkiego i holenderskiego malarstwa rodzajowego jako mającego jednocześnie bawić i uczyć. Dodajmy, że owa nauka miała charakter moralizatorski i była przedstawiana w sposób komiczny. Holenderski badacz wprowadził termin „pozorny realizm” (nid. *schijnrealism*), odnoszący się jedynie do „wierzchniej warstwy” obrazów, pod którą miało kryć

się przesłanie dydaktyczne. Posługując się metodą ikonologiczną Erwina Panofsky'ego, de Jongh osadzał omawiane malarstwo w literackim kontekście epoki, odwołując się zwłaszcza do emblematyki. Jego zdaniem dopiero takie podejście pozwala odkryć ukryte znaczenia malarstwa rodzajowego.

W latach osiemdziesiątych interpretacja ta została rozwinięta, szczególnie w badaniach niemieckich. W 1986 roku ukazał się artykuł Hansa Joachima Rauppa pt. *Adriaen Brouwer als satiriker*, w którym autor analizował wątki komiczno-satyryczne w malarstwie Brouwera (Raupp 1984). W podobnym duchu twórczość artysty interpretuje Konrad Renger, autor tekstu do katalogu wystawy poświęconej holenderskiemu i flamandzkiemu malarstwu rodzajowemu (Renger 1986). Adriaen Brouwer zajmuje tu centralne miejsce w analizie tzw. *bauernsgenre* (pol. „gatunek chłopski”), jak określa je Renger. Badacz, podążając śladem de Jongha, osadzał malarstwo Brouwera w historycznym kontekście artystycznym i literackim, ze szczególnym odniesieniem do tradycji dawnych satyrycznych rycin niderlandzkich i niemieckich, których siedemnastowiecznym, malarskim kontynuatorem miałby być Brouwer.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły dalszy rozwój tej interpretacji na Zachodzie, wprowadzając do badań nad Brouwerem problematykę jego klienteli. W ten sposób wątek satyryczny został poszerzony o analizę odbiorców dzieł artysty. Jak pisał amerykański badacz Peter C. Sutton: „jego chłopskie tematy przedstawiają wszystkie rodzaje niecywilizowanych zachowań, apetytów i ekscesów, i stoją w długiej literackiej i obrazowej tradycji satyry niższych klas i wieśniaków (nid. *de lompe boer*) dla rozrywki i podbudowania miejskiej elity” (Sutton 1993: 62).

Zwróćmy uwagę na podobieństwo tej wykładni do wcześniej cytowanej interpretacji Antoniego Ziemy. Choć amerykański badacz nie sięga bezpośrednio do koncepcji dystynkcji

Pierre'a Bourdieu, to linia rozumowania pozostaje tu analogiczna. W ten sposób kształtuje się również dzisiejszy zasadniczy konsensus w naukach o sztuce dotyczący znaczenia malarstwa Adriaena Brouwera.

Reasumując, można stwierdzić, że w tych interpretacjach artysta jawi się jako wybitny i wyrafinowany malarz-satyryk, którego twórczość służy elicie mieszczańskiej. Ta ostatnia, poprzez obcowanie z jego obrazami, buduje swoją kulturową odrębność w opozycji do wciąż dominującej politycznie i społecznie (w Niderlandach Południowych) warstwy arystokratycznej.

Interpretacje w świetle problemów geopolitycznych

Zagłębiając się jednak w historię recepcji malarstwa Brouwera, można dostrzec w zasadzie niemal całkowity brak odniesień w zachodnioeuropejskim pisarstwie o sztuce do tradycji interpretacyjnej wywodzącej się z kręgu Europy Środkowo-Wschodniej. Do analiz polskich badaczy, których interpretacje obszernie i celowo przytaczałem wcześniej, nie nawiązują bezpośrednio ani zachodni historycy sztuki, ani nawet Antoni Ziemia.

Spróbujmy najpierw wyjaśnić brak odniesień do tych zagadnień w pracach badaczy zachodnich. Teksty polskich uczonych powstawały od lat pięćdziesiątych XX wieku, dlatego należy osadzić je w szerokim kontekście zimnej wojny. Konflikt ten toczył się nie tylko na polu militarnym i politycznym, w rywalizacji między krajami bloku wschodniego i zachodniego, lecz także w obszarze kultury symbolicznej. Można wskazać tu wiele przykładów. Pozostając w kręgu nauk o sztuce, warto przywołać publikację amerykańskiej historyczki Lindy Nochlin, zatytułowaną *Realizm* (Nochlin 1974). Książka ta, badająca estetyczną kategorię realizmu, stanowi niewątpliwie

znaczące osiągnięcie poznawcze. Napisana w 1971 roku, została nawet przełożona na język polski i wydana w 1974 roku. Mimo jej intelektualnej doniosłości nie znajdziemy w niej odniesień do ustaleń badaczy rosyjskich, choć realizm był przez nich gruntownie analizowany. Warto tu wskazać przykładowo na książkę *Wokół problemów realizmu* (Lam 1977).

Oczywiście należy uwzględnić silne upolitycznienie nauki radzieckiej, nacisk na ujmowanie wszystkich zjawisk społeczno-kulturowych w kategoriach materializmu historycznego w wersji marksistowsko-leninowskiej oraz obowiązkową doktrynę realizmu socjalistycznego, narzuconą przez reformę Żdanowa. Niemniej jednak całkowite odrzucenie dorobku uczonych, którzy mieli nie-
szczęście prowadzić działalność naukową w Związku Radzieckim, byłoby błędem. Trudno bowiem zakładać, że wszyscy ci badacze byli bezkrytycznymi zwolennikami polityki państwa. Uważna, wolna od uprzedzeń lektura tych tekstów pozwala dostrzec w nich często bardzo wnikliwe analizy, bynajmniej nieodnoszące się wyłącznie do wulgarnego materializmu. Z drugiej strony w tych pracach niejednokrotnie pojawiają się ataki na tzw. „naukę burżuazyjną”. Trudno dziś jednoznacznie ustalić, na ile była to konieczność wynikająca z cenzury, a w jakim stopniu wynikało to z rzeczywistych przekonań poszczególnych badaczy. Niezależnie od oceny merytorycznej tych tekstów z dzisiejszej perspektywy – zwłaszcza z perspektywy historyka kultury – stanowią one część dwudziestowiecznego dyskursu o sztuce. W imię rzetelności naukowej nie powinny więc być pomijane. Ze względu na opisaną powyżej sytuację, komunikacja i wymiana myśli między światem zachodnim a krajami bloku wschodniego były jednak znacznie utrudnione. W odniesieniu do malarstwa rodzajowego i twórczości Brouwera, jak widzieliśmy, niemal nie istniały. W rezultacie nie doszło do naukowej polemiki między badaczami ani do ukształtowania się sporu interpretacyjnego,

choć – ze względu na diametralnie odmienne stanowiska – taki spór mógłby się potencjalnie pojawić.

Powróćmy chwilowo do stanowiska Antoniego Ziembę i jego wykładni. Jak pisałem wcześniej, i u niego nie ma odniesienia do dawnej środkowo-wschodniej tradycji. Jest ona nieobecna zarówno we wzmiankowanej wcześniej publikacji, jak również w innej, ważnej pracy polskiego badacza. Mam na myśli książkę *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660* (Ziembę 2005). Publikacja jest niezwykle istotna zarówno na polu naukowym, jak i wydawniczym, stanowi bowiem pierwsze w Polsce panoramiczne opracowanie sztuki holenderskiej w odniesieniu do badań współczesnych. Oprócz wnikliwych *case studies* proponowanych jako analizy sposobów „gry z widzem” w sztuce holenderskiej, zawarł autor w pierwszej części pracy omówienie „dawnych i nowych interpretacji siedemnastowiecznej sztuki holenderskiej” (Ziembę 2005: 17–28). Omówione tu zostają teorie dziewiętnastowieczne (między innymi pisma Hegla, Thore Burgera, Fromentina, Taine’a), jak również wiek dwudziesty wraz z przełomem ikonologicznym Panofsky’ego, późniejszymi jego kontynuacjami u takich badaczy jak Białostocki, Raupp, Renger czy Eddy de Jongh. Idąc dalej, wskazuje Ziembę na przesadę, w jaką według niego popadły interpretacje w duchu symboliczno-alegorycznym (2005: 19). Przesada ta polegała na dostrzeganiu w każdym z obrazów lekcji bądź przestrogi moralnej, co według badacza zepchnęło inne walory sztuki holenderskiej na dalszy plan. Wspomniana została również głośna praca Svetlany Alpers, amerykańskiej badaczki, która sprzeciwiała się ikonologicznej wykładni w ujęciu de Jongha, argumentując za „sztuką opisywania” (*The Art of Describing*) jako zasadniczą cechą malarstwa holenderskiego (Ziembę 2005: 22).

Mimo szczegółowego omówienia różnych ujęć malarstwa holenderskiego, jedynym polskim badaczem wspomnianym

w tym kontekście jest Jan Białostocki. Nie uwzględniono natomiast omawianej w niniejszym artykule tradycji interpretacyjnej ani wykładni rosyjskich badaczy. Nie jestem w stanie jednoznacznie określić powodów tej nieobecności, dlatego nie będę formułować tu żadnych tez. Jeśli jednak wrócimy do pierwszej analizowanej publikacji polskiego historyka sztuki, być może odpowiedzi należy szukać w samym tekście, gdzie autor stwierdza, że „byłoby błędem odczytywać te sceny jako wyobrażenia realistyczne, jako odbicie w krzywym zwierciadle życia flamandzkiego chłopstwa i plebsu” (Ziomba 2007: 252). Być może miał tu na myśli wcześniejsze interpretacje malarstwa Brouwera, dokonane w kluczu deskrypcyjno-realistycznym, który gdy jest absolutyzowany – jego zdaniem – jest niewłaściwy. Jednocześnie jednak badacz odrzuca z kolei traktowanie klucza symbolicznego oraz dydaktyczno-moralizatorskiego jako jedynych narzędzi interpretacyjnych. Przeciwnie, opowiada się on za pluralizmem interpretacyjnym:

Wszystkie, tradycyjne i nowsze, interpretacje malarstwa holenderskiego z wieku XIX i XX warte są szacunku i uwagi. Każda z nich jest w ramach swych założeń słuszna, o ile tylko nie pretenduje do roli tej jednej jedynej, uniwersalnej i dogmatycznej. Można więc wybrać różne klucze interpretacyjne. Raz zatem będzie to klucz realistycznego zwierciadła rzeczywistości, raz – emblematyczno-symbolicznych treści moralnych lub dydaktyzmu religijno-etycznego, kiedy indziej zaś społecznych funkcji sztuki w świecie rozwiniętego kolekcjonerstwa i wolnego rynku albo estetyki recepcji (Ziomba 2005: 17).

Można postawić pytanie, czy dawne interpretacje, przywołane i omówione w niniejszym artykule, mają dla nas dziś wartość inną niż czysto historyczną. Czy należy je całkowicie odrzucić? Dziś jest już jasne, że rozumienie malarstwa rodzajowego jako

absolutnie dokumentalnego zapisu rzeczywistości jest nie do utrzymania. Moim zdaniem jednak otwarte pozostaje pytanie, czy wszystkie obrazy Brouwera można sprowadzić jedynie do wykładni moralizatorskiej – bo tak najczęściej się je interpretuje. Jak widzieliśmy wcześniej, w analizie Antoniego Ziembry, opartej na perspektywie socjologicznej, interpretacja ta zostaje osadzona w kontekście zjawisk społecznych, takich jak emancypacja klasy mieszczańskiej poszukującej znaków dystynkcji społecznej. W tym sensie wykładnia ta nie wyczerpuje się w ramach interpretacji emblematyczno-symbolicznych czy moralizatorskich (ukazujących grzechy i przywary ludzkie). Czy możliwe są zatem inne sposoby kontekstualizacji tego malarstwa? Jednym z największych problemów jest brak źródeł pozwalających na rekonstrukcję perspektywy samego artysty, a także brak materiałów dotyczących lokalnych hermeneutyk związanych z funkcjonowaniem tych obrazów w społeczeństwie. Innymi słowy, nie jesteśmy w stanie jednoznacznie określić, jakie znaczenia nadawali im ich kolejni właściciele. Czy były one zawsze takie same? Czy każdy nabywca dysponował odpowiednimi kompetencjami kulturowymi, by odczytać wyrafinowaną grę obrazu z widzem? Z tego względu niemożliwe jest zastosowanie do nich antropologii obrazu w rozumieniu Hansa Beltinga. Nie możemy więc jednoznacznie określić, w jaki sposób właściciele – różniący się statusem społecznym – faktycznie „używali” tych obrazów (Belting 2010).

Kontrowersyjną kwestią pozostaje wielokrotnie podkreślany przez polskich (i nie tylko) badaczy, autopsyjny wymiar tej twórczości. Wiadomości biograficzne na temat Adriaena Brouwera stanowią tu istotny problem. Z jednej strony w nowszych ujęciach często uznaje się je za „sfingowane” – tworzone na podstawie treści jego malarstwa, a dodatkowo powielane „z drugiej ręki”. Z drugiej strony wcześniejsi badacze dysponowali tymi samymi źródłami, a mimo to uznawali

informacje o jego życiu za istotne dla interpretacji twórczości i traktowali je jako ważny kontekst. W moim przekonaniu mamy tu do czynienia z problemem interpretacji jako czynności współtworzącej sens dzieła. Odrzucenie bądź przyjęcie (całkowite lub częściowe) źródeł biograficznych jako istotnych dla analizy dzieła sztuki jest ostatecznie decyzją samego interpretatora.

Na zakończenie niniejszych rozważań chciałbym przytoczyć jedną jeszcze propozycję interpretacyjną twórczości flamandzkiego malarza. Wracając do niej, powracamy jednocześnie do wcześniej opisywanej sytuacji geopolitycznej, a konkretnie do lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Chodzi o książkę zatytułowaną *Dawni mistrzowie* Wiktora Łazariewa, która ukazała się w Polsce w 1984 roku (Łazariew 1984). W obszernym artykule poświęconym twórczości Brouwera badacz najpierw szczegółowo rekonstruuje warunki społeczne, ekonomiczne i polityczne, a następnie przechodzi do analizy i interpretacji dzieł malarza. Przytoczę tu najważniejsze fragmenty z punktu widzenia problemów poruszanych w niniejszym tekście. Przede wszystkim Łazariew postrzega twórczość Brouwera (jak i wszystkich artystów omawianych w swojej książce) jako pozostającą w złożonym, a niekiedy wręcz opozycyjnym stosunku do baroku. Warto zaznaczyć, że badacz ten rozumie barok nieco wężiej niż przywoływany wcześniej Jan Białostocki, który wpisuje twórczość Brouwera w estetykę barokową. Dla Łazariewa barok jako pewna wizja estetyczna wiąże się przede wszystkim z kręgiem kościelno-dworskim. Dlatego też pisze:

Brak też całkiem w obrazach Brouwera erotyzmu, a także alegorii i symboliki, toteż ikonolodzy niczego tu dla siebie nie znajdują. Malarstwo Brouwera ukazuje pojedyncze fakty, za którymi nic się nie kryje, w których nie tkwi żaden symbol, żadna aluzja do jakiejś wyższej „idei”.

To przytwierdzony do ziemi realizm, ale realizm o niezwyklej sile, świeżości i wyrazistości, który śmiało obala wszelkie kanony estetyki barokowej (Łazariew 1984: 26).

Z powyższego cytatu mogłoby się wydawać, że Łazariew arbitralnie ignoruje problematykę alegoryczną czy symboliczną i pozostaje w kręgu typowo deskrypcyjno-realistycznym. Sprawa ta jest jednak dla badacza bardziej złożona:

Nawet kiedy Brouwer, najpewniej na wyraźne żądanie swoich klientów, przedstawia „grzechy śmiertelne” lub serię „pięciu zmysłów”, to i wtedy nie sięga po jakieś alegorie czy emblematy, lecz ukazuje takie sytuacje rzeczywiste, które sprawiają, że widz nie ma najmniejszej nawet wątpliwości, co obraz przedstawia (Łazariew 1984: 26).

Fragment ten ukazuje potencjalnie zawsze możliwą, złożoną zależność między regułami opisywanej kultury artystycznej, oczekiwaniami konsumentów (ryнку) a twórczym działaniem konkretnego artysty. Co więcej, mimo różnic w sposobie rozumienia baroku, Łazariew pozostaje zasadniczo zgodny z Janem Białostockim, który – jak widzieliśmy – wskazywał, że nie wszystkie siedemnastowieczne obrazy rodzajowe zawierały odniesienia do emblematyki czy alegorii. W kontekście problematyki moralnej Łazariew pisze natomiast:

Malarz w najmniejszej nawet mierze nie potępia przedstawianego przez siebie świata. Nikogo nie gani, z nikogo się nie śmieje, niczego nie głosi. Zwyczajnie i dokładnie maluje to, co przez długie lata widział w zajazdach prowincji północnych i południowych. Ten całkowity brak upiększeń czy dydaktyki sprawia, że malarstwo Brouwera jest szczególnie pociągające. Malarz jak gdyby mówi do swoich postaci: „jestem taki sam hultaj, jak wy, a jeśli czasem sobie trochę z was drwię,

to wiercie mi, że całą duszą jestem z wami. Kocham was nawet wtedy, kiedy płatacie wasze ordynarne figle i zawsze z ciekawością na was patrzę”. (...) Malowana przez niego hołota to nie „pocziwi chłopkowie” Teniersa lub nazbyt już zawadiaccy zabijacy Craesbeecka, lecz całkiem rzeczywisci zwykli ludzie, którzy żyją własnym życiem, mają swoje narowy i wady. Malarz nigdy nie patrzy na nich z góry, lecz jak gdyby roztapia się pośród nich, siedząc z nimi przy jednym stole i pijąc z jednego kufla (Łazariew 1984: 26).

Powyższy passus mógłby ponownie sugerować klucz interpretacyjny oparty na „naiwnym mimetyzmie”. Jednak chwilę później autor wskazuje na relację między światem teatru a sposobem kształtowania przestrzeni obrazu:

Układ jego obrazów bardzo przypomina scenę. W teatrze nauczył się sztuki reżyserii, ustawiania postaci w najkorzystniejszym miejscu zarówno w stosunku do widza, jak również do innych postaci działających, posługiwania się akcesoriami tak, by poprzez swe rozmieszczenie działały najbardziej efektownie, aby ani jeden przedmiot nie wydawał się zbyt czyny, a wreszcie właściwej oceny i odtwarzania najrozmaitszych wyrazów twarzy ludzkiej. W ukazywaniu mimiki Brouwer nie ma sobie równych (Łazariew 1984: 26).

Badacz ten zdaje się dostrzegać, że w ostatecznym kształcie dzieła Brouwera nie są jedynie „migawkami z rzeczywistości”, lecz że obserwowalna rzeczywistość podlega tu artystycznemu przetworzeniu. Ponadto Łazariew zwraca uwagę na sposób ukazywania przez Brouwera mimiki i emocji postaci, który wynika nie tylko z obserwacji rzeczywistości, lecz także ze świata teatru i gry aktorskiej. Rosyjski historyk sztuki, aby głębiej zrozumieć malarstwo Brouwera, rekomenduje sięgnięcie do klasycznej już dziś publikacji

Michaiła Bachtina zatytułowanej *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (Bachtin 1975). Dostrzega on bowiem istotne pokrewieństwo między twórczością Brouwera a Rabelais'go (Łazariew 1984: 30). Wątku tego jednak nie rozwija, choć można przypuszczać, że chodzi o wpisanie malarstwa Brouwera w koncepcję karnawalizacji, szeroko opisaną przez Bachtina. Oznaczałoby to postrzeganie dzieł artysty jako przedstawień, w których zawieszeniu i podważeniu ulega obowiązujący porządek społeczny oraz normy go regulujące, a to, co „niskie”, miesza się z tym, co „wysokie”. Warto również przypomnieć, że przywoływany wcześniej Bogdan Suchodolski pisał o obecnym w twórczości Brouwera „świecie na opak”. Istotnie, wydaje się to być ciekawy trop interpretacyjny, jednocześnie domagający się gruntownego przemyślenia i pogłębionych studiów. Jego rozwinięcie wykracza jednak poza tematykę niniejszego artykułu, którego celem było przede wszystkim przedstawienie złożonej problematyki recepcji malarstwa Adriaena Brouwera w kontekście powojennych losów Europy Środkowo-Wschodniej. Wart odnotowania jest również fakt, iż jak dotąd problematyka malarstwa Brouwera czy nawet ogólnie fenomenowi tzw. malarstwa „dołów społecznych” nie zostały poddane refleksji naukowej w ramach funkcjonującego obecnie zwrotu ludowego w humanistyce polskiej. Pozostaje mieć jednak nadzieję, że i ten obszar problemowy znajdzie swoje miejsce w ramach wzmiankowanego zwrotu.

Bibliografia

- Bachtin M., 1975, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Belting H., 2010, *Obraz i kult*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Benesz H., 2025, *Chłopi palący tytoń w karczmie*, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/443402> (dostęp: 10.02.2025).
- Białostocki J., 1974, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery. T. 2*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Biłek J., 1950, *Realści holenderscy XVII wieku*, Cieplice: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Kuhnke M., *Adriaen Brouwer*, <https://archive.is/20120805083034/www.msz.gov.pl/Adriaen,Brouwer,1778.html> (dostęp: 10.02.2025).
- Lichtert K. et al., 2018, *Adriaen Brouwer. Master of Emotions: Between Rubens and Rembrandt*, Amsterdam: Snoeck Publishers.
- Lazariew W.N., 1984, *Dawni mistrzowie*, przeł. P. Hertz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Łysiak W., 1999, *Malarstwo białego człowieka, T. 5*, Chicago–Warszawa, Wydawnictwo Andrzej Frukacz/Ex Libris.
- Michałkowska J., 1955, *Holenderskie i flamandzkie malarstwo rodzajowe XVII wieku*, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Nochlin L., 1974, *Realizm*, przeł. W. Juszcak, T. Przestępski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Piwocki K., 1977, *Dzieje sztuki w zarysie. T. 2. Od wieków średnich do końca XVIII wieku*, Warszawa: Arkady.
- Raupp H.J., 1984, *Adriaen Brouwer als Satiriker*, [w:] *Holländische Genre-malerei im 17. Jahrhundert: Symposium*, red. H. Bock, T.W. Gaetgens Berlin: Mann, s. 225–251.
- Renger K., 1986, *Adriaen Brouwer und Das Niederlandische Baurngenre 1600–1660*, München: Hirmer.
- Rzepińska M., 1979, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław: Ossolineum.
- Suchodolski B., 1967, *Rozwój nowożytnej filozofii człowieka*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- Sutton P.C., 1993, *The Age of Rubens*, Boston: Museum of Fine Arts.
- Vandenbroeck P., 1997, *Wzniosłość i prostactwo. Znaczenia w malarstwie rodzajowym*, przeł. N. Ładyka, H. Małachowicz, [w:] *Od Brueghla do Rubensa. Złoty wiek malarstwa flamandzkiego*, red. D. Juszcak, H. Małachowicz, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Wokół problemów realizmu*, 1977, red. A. Lam, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ziomba A., 2005, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Ziomba A., 2007, *Malarstwo Gabinetowe*, [w:] *Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, Van Dycka i Jordaensa*, red. A. Ziomba, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 252–253.

Abstract

Adriaen Brouwer and the Scholarly Reception of His Works in the Post-War and Contemporary Poland

The article is devoted to the problem of the Polish scholarly reception of the paintings of Adriaen Brouwer, a representative of the so-called “low-life” painting practised in the seventeenth-century Netherlands and in the South Netherlands. It analyses the issues of the conditions and particularities of the interpretations created in Central and Eastern Europe in the 20th century. The text is thus an attempt at a scientific revival of the Polish interpretative tradition of this art, which has been largely forgotten and is rarely referred to in the contemporary scholar reflection on it.