

BEATA PURC-STĘPNIAK

TREŚCI IDEOWE W OBRAZACH WNETRZ KOŚCIELNYCH
KILKA UWAG O OBRAZIE CORNELISA DE MANA
WNĘTRZE STAREGO KOŚCIOŁA W DELFT

Obrazy ukazujące wnętrza kościołów należą do wspaniale rozwijającego się w nowożytnym malarstwie niderlandzkim nurtu architektonicznego. Uzyskały one rangę samodzielnego gatunku artystycznego, zwanego *kerkinterieurs*, dzięki Hansowi Vredemanowi de Vries¹, jego uczniom i naśladowcom² oraz takim artystom, jak Saenredam³, Bassan, Houckgeest, Vliet, braciom Berckheyde i de Witte⁴. Jednym z przedstawicieli tego nurtu był Cornelis de Man. Obok portretów i scen rodzajowych malował on wnętrza kościołów. Ich kompozycyjny typ wskazuje na podobieństwo z obrazami Houckgeesta i Vlieta.

Walter Liedtke, piszący o malarzach z kręgu szkoły w Delft, poświęcił de Manowi rozdział swojej pracy⁵, odszukał także kilka nowych prac de Mana,

¹ *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, herausgegeben von Ulrich Thieme und Felix Becker (37 tomów od 1913 do 1950), Bd. 34, Leipzig 1940, s. 575; Pascal Dubourg Glatigny, *Hans Vredeman de Vries und die Perspektive*, [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden. Katalog wystawy Weserrenaissance-Museum Schloß Brake 26.05–25.08 2002 i Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 15.09–8.12.2002*, wyd. Heiner Borggreffe, Vera Lüpkes, Paul Huvenne, Ben van Benden, München 2002, s. 127-132 oraz T. F u s e n i n g, B. V e r m e t, *Der Einfluß von Hans Vredeman de Vries auf Malerei*, w: tamże, s. 161-178.

² U. M. S c h n e e d e, *Interieurs von Hans und Paul Vredeman*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek”, 18(1967), s. 125-166.

³ G. S c h w a r t z, M. J. B o k, *Pieter Saenredam. This Painter and His Time*, Maarsse-Hague 1990, s. 51-52.

⁴ H. J a n t z e n, *Das Niederländische Architekturbild*, wyd. 2, Braunschweig 1979, I. M a n k e, *Emanuel de Witte 1617-1692*, Amsterdam 1963, s. 26-28.

⁵ W. A. L i e d t k e, *Architectural Painting in Delft. Gerard Houckgeest, Hendrick van*

dotąd nieznanymi⁶. Warto przy tej okazji wskazać na jeszcze jedną niepublikowaną kompozycję de Mana, pochodzącą z Muzeum Narodowego w Gdańsku, która do niedawna funkcjonowała jako *Wnętrze nowego kościoła w Delft*, po 1654 r. (il. 1). Praca jest sygnowana inicjałami C Man z lewej dolnej strony na filarze, tuż nad posadzką. Obraz ten podczas wojny trafił do zbiorów Muzeum Miejskiego w Gdańsku⁷.

Warto na niego zwrócić uwagę ze względu na walory formalne i ideowe. Reprezentuje on typ protestanckiego wnętrza kościelnego, w którym uwaga zostaje skierowana na wierność architektoniczną i wymowę dydaktyczną o piętnie religijno-moralizatorskim.

Widoki świątyń zarówno po stronie katolickiej, jak i protestanckiej były wyrazem refleksji nad celem i funkcją sztuki religijnej⁸. Dogmatyczna rola tego typu obrazów uwidoczniła się zwłaszcza we Flandrii⁹. Strona protestancka chętnie wykorzystywała wyobrażenie wnętrza kościelnego w grafice propagandowej, gdzie obraz świątyni papistowskiej przeciwstawiano wnętrzu kościoła zreformowanego, którego wyposażenie regulowały ustawy kościelne (*Kirchenordnung*)¹⁰. Często reprodukowano dwa miedzioryty¹¹, ukazujące

Vliet, Emanuel de Witte, Groningen 1982, s. 69-71. Za udostępnienie tej książki wdzięczna jestem dr. Jackowi Friedrichowi.

⁶ W. L i e d t k e, *Cornelis de Man as Painter of Church Interiors*, „Tableau”, 1982, nr 1, s. 62-66.

⁷ Notatka o obrazie Cornelisa de Mana została umieszczona pod nr 122 w wykonanym przez Willego Drosta w 1945 r. spisie obiektów zabezpieczonych w Zbrojowni Gdańskiej, które zostały potem oddane Muzeum Pomorskiemu. Dzięki notatce można odczytać numer, który nosił obraz dawniej: Stm 483: *Eingänge von Kunstgegenständen...* (Wykaz zabezpieczonych zabytków z piwnic Zbrojowni w Gdańsku sporządzony w czerwcu 1945 roku przez Willi Drosta), MNG/A/VII/7: Ld. nr. 122, Stm 483, Gemälde, De Man, Holland, 17 Jhr. Kircheninterieur, öl auf Leinwand 135 x 135 cm, Aus Zeughauskeller zurückgebracht. Natomiast Hans Secker wymienia w dawnych zbiorach muzeum obraz (dziś zaginiony) Emanuela de Witte, przedstawiający wnętrze kościoła z postaciami we wnętrzu i mężczyzną w czerwonym płaszczu, namalowane światłocieniowo: H. S e c k e r, *Die Städtische Gemäldegalerie im Franziskanerkloster (Stadtmuseum)*, Danzig 1913, s. 36.

⁸ *Luther und die Folgen für die Kunst. Katalog wystawy Hamburger Kunsthalle 11.11.1983-8.01.1984*, wyd. W. Hofmann, München 1983, s. 51-54; S. M i c h a l s k i, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 23-62, 76, 120-126.

⁹ Np. B r u e g e l S t a r s z y, *Fides*, rysunek piórkiem (Amsterdam, Rijksmuseum) il., w: *Von Breugel bis Rubens. Das Goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*, wyd. E. Maia, H. Vlieghe, *Katalog wystawy Wallraf-Richartz-Museum*, Köln 1992, s. 489, kat. 109.2.

¹⁰ *Luther und die Folgen für die Kunst*, il. 66, s. 193; il. 68, 195; il. 69, s. 196; il. 223 i 224, s. 355; il. 242 i 243, s. 372 oraz np. H. H o n d i u s, *Dobry protestancki kościół i Zły*

Prawdziwy obraz starego Kościoła Apostolskiego i Papistowskiego (ok. 1600-1620), a ich koncepcja opierała się na kompozycji namalowanej jeszcze w XVI w. przez Maertena van Valckenborcha (Stadtkirche, Cele). Widok protestanckiej przestrzeni sakralnej miał być miejscem głoszenia kazań jako prawdziwy obraz starego apostolskiego kościoła. Niewątpliwą rolę odegrała tu kalwińska wizja świątyni i krytyka obrazów, ale także różnice w rozumieniu sztuki między południowymi a północnymi Niderlandami¹². W ewangelickim wnętrzu były zobrazowane dwa sakramenty: chrzest i komunia, w katolickim – siedem¹³. W praktyce religijnej zasadę dobrowolności przeciwstawiono posłuszeństwu (kłęknięcie, adoracja obrazów, relikwie, procesje)¹⁴. Wnętrze kościoła protestanckiego było wyrazem nowej formy religijności i estetyki, w której obrazy stały się zbędne, a znalazły swoją nową siedzibę w domu. Sekularyzowany kościół, tchnący prostotą, wraz ze znajdującymi się w nim dziełami sztuki był instytutem kształcenia. Wyobrażał wolność chrześcijanina i kościół widzialny z jego zasadą przystojności i wielką rolą słowa głoszonego i pisanego¹⁵, podkreślonego przez umieszczoną na poczesnym miejscu tablicę przykazań Boskich. Zawieszony nad nią w głębi kościoła zegar, widoczny także na gdańskim obrazie de Mana, jest atrybutem Tempe-

katolicki kościół, w: N. O r e n s t e i n, *Prints and politics of the publisher: the case of Hendrick Hondius*, Simiolus, vol. 23(1995), 4, s. 240-250, s. 246, il. 8, 9, s. 247. Nie przeszkadzało to jednak, by malarze protestanczy w XVII w. pracowali także dla zleceniodawcy rzymskokatolickiego lub żydowskiego, malując w tym duchu wnętrza świątyń, co odzwierciedlało różnorodność postaw religijnych.

¹¹ M i c h a l s k i, dz. cyt., s. 118-124.

¹² F. B a u d o u i n, *Religion und Malerei nach der Teilung der Niederlanden*, [w:] *Renaissance-Reformation, Gegensätze und Gemeinsamkeiten. Vorträge gehalten anläßl. eines Kongresses des Wolfenbüttel Arbeitskreises für Renaissanceforschung vom 20. Bis 23. November 1983*, wyd. A. Buck, Wiesbaden 1984, s. 17-22.

¹³ W przeświadczeniu protestantów sakramenty nie są wyłącznie znakami łaski Bożej, koniecznymi do zbawienia, lecz znakami Boskiej dobroci, umacniającymi wiarę. S. M a r k i e w i c z, *Protestantyzm*, Warszawa 1982, s. 60; por. *Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe. Katalog wystawy Kunstsammlungen der Veste Coburg 24.07-31.10.1983*, wyd. W. Harms, Coburg 1983, s. 16, il. na s. 17.

¹⁴ *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*. Handwörterbuch für Theologie und Religionwissenschaft, oprac. Hansa Frhr. V. Campenhausen, E. Dinkler, G. Gloege i Knud E. Løgstrup, Bd 5, Tübingen 1961, s. 651-654. Koncepcja utożsamienia protestanckiej *cité de refuge* z miastem idealnym: *Luther und die Folgen für die Kunst.*, s. 51-53; Ch. G   t t l e r, *Der privilegierte Altar und die Anfänge des barocken Fegefeuerbildes in Bologna*, w: *Himmel, H lle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Katalog wystawy, K ln, Josef-Haubrich-Kunsthalle 21.06.-28.08.1994*, oprac. P. Jezler, Zürich 1994, s. 149-154.

¹⁵ M i c h a l s k i, dz. cyt., s. 112-113.

rantii i wyjaśnia, że każda msza św. przebiega prawidłowo¹⁶. W kościele zreformowanym zostaje odrzucona modlitwa za zmarłych, a w związku z tym i inne praktyki temu towarzyszące, co również zaznaczono w strukturze budowli.

Świątynie protestanckie, wybielone i pozbawione ozdób, kontrastowały z kościołami katolickimi, przepelnionymi ołtarzami, malowidłami, rzeźbionymi stalami i innymi przedmiotami kultu. Uświęcone dawniej przestrzenie zajmowały monumenty narodowe, trofea wojenne, chorągwie nagrobne, pogrzebowe, proporce miast i gildii oraz kamienne płyty upamiętniające znanych obywateli¹⁷. Odwiedzany kościół często stawał się miejscem publicznym, okazją nie tylko do modlitwy, ale i do wysłuchania koncertu, do spotkań. Wolny obszar zajmowały w nim ławy. Rozstawiano też dodatkowe krzesła, z których słuchano głoszonego na ambonie kazania, a po nabożeństwie chowano je, tak by przestrzeń świątyni stanowiła przedłużenie rynku. Przechodzień wchodził do wnętrza jak do miejsca zadumy, gdzie w ciszy i spokoju mógł dalej rozmyślać.

Ten protestancki kontekst tłumaczy również sens obrazu de Mana i wyjaśnia przyczynę powodzenia tego gatunku malarskiego, tworzonego przeważnie na zamówienie. Problematyka ta jest jeszcze wciąż za mało przebadana. Warto zwrócić uwagę na to, że przestrzeń sakralna zostaje tu potraktowana jako forma uwizualnienia określonych treści ideowych. Są one ukryte w sprzętach kościoła, detalach architektonicznych, posadzkach kościołów, inskrypcjach, odpowiednim doborze grup postaci, ich zachowaniu i innych rekwizytach dopełniających przestrzeń świątyni. Zwłaszcza w malarstwie XVII-wiecznej Holandii wnętrza kalwińskich i luterańskich kościołów sprawiają wrażenie realnych, a jednak struktura budowli, dobór elementów architektonicznych był modyfikowany w zależności od potrzeb. Dowodem takiego procesu postrzegania jest traktowanie świątynnego wnętrza w czasach krzepnięcia tego nurtu, a więc w XVI w. Mimo że do dyspozycji były inne formy stylowe, chętnie wybierano gotyk, uważając świątynie gotyckie za ekwiwalent nowości, nowoczesności¹⁸.

¹⁶ K. M a u r i c e, *Uhr*, w: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, wyd. E. Kirschbaum, Bd. 1-8, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994; Bd. 4, s. 406-40; Ch. G ö t t l e r, *Der privilegierte Altar und die Anfänge des barocken Fegefeuerbildes in Bologna, Himmel, Hölle, Fegefeuer*, s. 149, 153.

¹⁷ C. L a w r e n c e, *Hendrick de Keyser's Heemskerck monument: the origins of the cult and iconography of Dutch naval heroes*, „Simiolus”, 21(1992), 4, s. 265-295.

¹⁸ *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts*, Bd. 47-48, Hans

Temat malowanego wnętrza kościoła początkowo był wyrazem konfliktu wyznaniowego w obrębie Niderlandów¹⁹. Potem został do niego włączony wymiar o wiele większy, także poszerzony o element indywidualny, pochodzący bezpośrednio od zleceniodawcy. Na taką rolę tych obrazów zwrócił niedawno uwagę Fusenig, a pośrednio także Vermet²⁰.

W czasach, gdy tworzył Cornelis de Man, rola bezpośredniego zleceniodawcy dzieła była niezwykle ważna, chociaż ostatnio dokonane odkrycia i liczba namalowanych *kerkinterieurs* świadczą, iż nadwyżki znajdowały nabywców także u przejezdnych i zagranicznych miłośników sztuki²¹. Oczywiście kontynuowane były, jak dawniej, treści religijne²². Znaczna liczba zachowanych obrazów wnetrz kościelnych świadczy o wysokiej ich ocenie przez współczesnych, jednak pragnąc dotrzeć do zwartych w nich treści, trudno liczyć wyłącznie na jej objaśnienie przez emblematyczną literaturę, a należy je rozpatrywać na tle bogatego kontekstu życia duchowego epoki²³. Nie do pominięcia jest przede wszystkim uświadomienie sobie również roli, jaką przedstawienia wnetrz kościelnych odegrały w europejskim malarstwie epitafijnym zarówno po stronie katolickiej, jak i protestanckiej.

Okres XVII w. to w historii holenderskiego malarstwa czasy zafascynowania przedstawieniem przestrzeni jako taką i wzbogacania sposobów jej widzenia przez artystów. Coraz częściej podstawą powstających do połowy

Vredeman de Vries, 2 Bd. Rotterdam 1997, s. 732-736; P. F u h r i n g, *Hans Vredeman de Vries und das Ornament als Vorlage und Model*, w: *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, s. 64 oraz: F u s e n i g, V e r m e t, dz. cyt., s. 161.

¹⁹ J. M ü l l e r H o f s t e d e, „Wort und Bild”: *Fragen zu Signifikanz und Realität in der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts*, w: t e n z e, *Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16 und 17 Jahrhunderts*, Erstadt 1984, s. IX-X.

²⁰ T. F u s e n i g, *Netherlandish painted church interiors around 1600 – their meaning and use* oraz B. V e r m e t, *Hendrick Aerts – a Gdańsk painter*. Referaty wygłoszone na międzynarodowej konferencji naukowej *Netherlandish Artists in Gdańsk in the Time of Hans Vredeman de Vries*, zorganizowanej przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska oraz Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, Lemgo w dniach 20 i 21 listopada 2003 r. w Gdańsku (materiały w druku).

²¹ W. L i e d t k e, *Delf Painting „in Perspective”: Carel Fabritius, Leonaert Bramer and the Architectural and Townscape Painters from about 1650 Onward*, w: *Vermerr and the Delft School*, s. 99-129, s. 103.

²² Przykładem tego może być obraz *Mana Wnętrze kościoła św. Wawrzyńca* (Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Mauritshuis, Haga), namalowany, jak wskazują fakty, dla pastora Volckerta van Oosterwijka: *Vermeer and the Delft School*, s. 306, kat. 41, il. na s. 307.

²³ *Die Sprache der Bilder, Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Katalog wystawy Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 6.09-5.11. 1978*, Braunschweig 1978, s. 94.

XVII w. widoków wnętrz kościelnych były szkice budowli rysowane z natury, a następnie modyfikowane. Jednym z mistrzów malujących realne wnętrza wypełnione poetycką metaforą był Pieter Saenredam (1597-1665)²⁴. Wybierał taki punkt widzenia, który pozwalał ogarnąć wzrokiem możliwie jak największą przestrzeń świątyni²⁵. Podobnymi wymaganiami, choć nie tak surowymi, w swoich obserwacjach architektury kierował się Anthonie de Lorme (Tournai ok. 1610-1605 – Rotterdam 1673), Daniel de Bliciek²⁶, Isaak van Nickele, Job Berckheyde.

Malarze specjalizujący się w architekturze nie zawsze malowali postacie w przedstawianych przez siebie przestrzeniach²⁷. Często korzystali z pomocy innych malarzy. Ale to właśnie one obok rzeczy i sprzętów występując w protestanckich obrazach architektonicznych są nośnikami nastroju. Sfera ta jest wieloaspektowa i dotyczy płaszczyzny politycznej, narodowej, socjologicznej oraz prywatnej, widzianej z religijnej perspektywy²⁸. Widok kościoła w Delft, namalowany przez Cornelisa de Mana z Muzeum Narodowego w Gdańsku, potraktowany został jako wyraz przywiązania do świątyni, domu modlitwy, w której uwagę zwraca się na głoszone słowo. Zaznaczony na ambonie Psalm 90 i ukazanie wnętrza tak, by uwidocznic je jako miejsce do słuchania kazania, uświadamia, iż przestrzeń świątyni wyraża wiarę w Boga, Jego obecność i ochronę; zawiera myśl o nadziei człowieka, pokładanej

²⁴ F. W. H e c k m a n n s, *Pieter Janszoon Saenredam. Das Problem seiner Raumform*, Recklinghausen 1965, s. 43-44; J. B i a ł o s t o c k i, *Portrety kościołów Pietera Saenredama. Sacrum czy profanum? w: Sacrum i sztuka. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Rogóżno, 18-20 października 1984 roku*, Kraków 1989, s. 39-43 oraz *Im Lichte Hollands-Holländische Malerei des 17 Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten Liechtenstein und Schweizer Besitz. Kunstsammlung Basel und Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft*, von Peter ten Doeschate Chu mit Beiträgen von Paul H. Boerlin, Zürich 1987, s. 230-233; S c h w a r t z, B o k, dz. cyt., s. 129, 228-232.

²⁵ S. A l p e r s, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, wyd. 2, Köln 1998, s. 118-141.

²⁶ S c h w a r t z, B o k, dz. cyt., s. 81; W. L i e d t k e, *Faith in perspective: The Dutch Church Interior*, „Connoisseur”, 193(1976), October, s. 126-133; *Die Sprache der Bilder*, s. 93; *Dutch and Flemish Old Master Paintings. Katalog Galerii Johnny van Haefena w Londynie*, London 1999 (hasło *The interior of the Grote Kerk, Rotterdam with figures and Dog*; kat. 4 w oprac. W. Liedtke).

²⁷ Np. dla de Lorme postacie malowali Anthonie Palamedesz lub Ludolf de Jongh (1616-1679), dość dobrzy malarze scen rodzajowych i portretów: *Katalog aukcyjny Dorotheum, Alte Meister. Auktion am 4 März 1997*, kat. 90.

²⁸ *Luther und die Folgen für die Kunst*, s. 358.

w Bogu, który osłania pokornych i dobrze czyniących. Niezniszczalność słowa Bożego przeciwstawiono idei *vanitas*, uwidocznionej także w skali ginących w jej przestrzeni postaci ludzkich²⁹.

Zaznaczenie na murach świątyni upływu czasu w postaci pęknięć i wyszczerbień tynku, zawierające pamięć o wielu poprzednich pokoleniach, które w niej były, przypomina, że jedno ludzkie życie nie trwa wiecznie. Podobny wyraz mają zawieszane na filarach świątyni romboidalne tarcze herbowe (*rouwbord*), tablice epitafijne i bogato rzeźbiony nagrobek. Utrwalenie pamięci o zmarłych miesza się tu z nadzieją na osiągnięcie zbawienia, a z drugiej strony pewnej obojętności i oswojenia się ze śmiercią, wyrażonej w postaciach przechadzających się w kościele ludzi.

Plótno Cornelisa de Mana ukazuje *Wnętrze starego kościoła w Delft* w widoku z nawy południowej na wschód. Powstało ono ok. 1660-1665 r. (il. 1). Elementem łatwo rozpoznawalnym w starym kościele w Delft jest ambona wykonana w 1548 r., która przetrwała do dnia dzisiejszego. Pokazywana była na innych obrazach samego de Mana i jego poprzedników. Charakterystycznym szczegółem wystroju tego wnętrza były przymocowane do cokołów kolumn świeczniki w kształcie podwójnej spirali, a także widoczna z lewej strony drewniana przegroda chóru³⁰.

Okolo 1650 r. dominującym problemem szkoły malarskiej w Delft stało się uzyskanie wrażenia pełnej naturalności widoku, tak jak tego doświadczamy przypadkowo, fragmentarycznie. Kiedy de Man odkrył w sobie pasję do malowania *kerkinterieurs*, malarstwo tego gatunku było już po okresie swoich najważniejszych osiągnięć, okrzeple i oczywiste w stosowanych przez malarzy trikach. A więc Cornelis de Man (1.07.1621-1706) należał do następnej grupy malarzy zajmujących się problem wnętrza kościołów, korzystających ze zdobyczy poprzedników. O życiu malarza dowiadujemy się po raz pierwszy, gdy w grudniu 1642 r. wstąpił do gildii św. Łukasza w Delft. Wkrótce potem wyjechał do Paryża, a następnie do Włoch. Z relacji Houbrakena wiemy, że Man przebywał dwa lata we Florencji, oddając swe usługi arystokratycznym rodom, a potem w Wenecji, by ok. 1652 r. powrócić do rodzinnego Delft. Odbyta podróż wskazuje, że pochodził z zamożnej rodziny. Zlecenia portretowe, które otrzymywał, były nagradzane przez członków gildii, a kolejne pełnione przez niego urzędy jako regenta w Izbie Dobroczyńności i jego

²⁹ J. P o k o r a, *Sztuka w służbie reformacji. Śląskie ambony 1550-1650*, Warszawa 1982, s. 74-84.

³⁰ L i e d t k e, *Architectural Painting in Delft*, il. XIV, il. 99, 98.

wysoka pozycja w gildii św. Łukasza – w latach 1657-1680 był w niej przewodniczącym, świadczą, że wiódł dostatnie życie³¹. Od połowy lat sześćdziesiątych XVII w. malował sceny rodzajowe rozgrywające się w zamożnych wnętrzach, inspirowane twórczością początkowo Molenaera, potem Vermeera i Hoocha, a także Dou³². Dobrze znane są jego obrazy *Ważący złoto*, ok. 1670³³ (kolekcja prywatna), *Gra w szachy*, ok. 1670 (Budapeszt, Széüvészeti Múzeum) i *Geograf przy pracy*, ok. 1670 (Hamburg, Kunsthalle)³⁴.

W pracach tych jednak nie postacie, potraktowane scenicznie, odgrywają pierwszoplanową rolę, a ukształtowane pudełkowato wnętrza³⁵. Nic dziwnego, że artysta namalował też kilka pustych pokoi. Widziane z bliska, są stylizowanymi widokami powołanymi do życia, by cieszyć oko: podłogą wyłożoną terakotą i duktem prowadzenia sufitu z drewnianych belek, framugami okien, zwieszonych luster, drewnianą boazerią i poszczególnymi kosztownymi sprzętami. Wnętrzami kościelnymi zainteresował się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVII w. Ten obszar jego twórczości jest mało znany. Obecnie znanych jest ponad 20 kreacji architektonicznych Mana. W większości z nich ujawniają się wpływy van Vlieta³⁶. Obraz z Gdańska byłby więc dodatkowym, który bez żadnych wątpliwości należy do *oeuvre* malarza.

Prezentowany obraz Cornelisa de Mana jest przykładem dojrzałego nurtu architektonicznego malarstwa Delft. Jego bujny rozkwit przypadał na lata 1645-1660. Nieobecność de Mana w Delft w ważnej dla tego środowiska malarskiego dekadzie sprawiła, iż chcąc nie chcąc, stał się następcą tych, którzy kształtowali szkołę malarstwa architektonicznego. Wszystkie nowinki, nad którymi od początku XVII w. pracowali Saenredam, van Bassen, Houck-

³¹ W 1682 r. namalował alegorię *Caritas* i podarował ją Izbie Dobroczyńności w Delft. Był kawalerem. Zmarł w wieku 85 lat, a jego majątek sprzedano na aukcji 1 września 1706 r.: C. B r i e r e - M i s m e, *Un Émule de Vermeer et de Pieter de Hooch, Cornelis de Man*, *Oud Holland*, 52, 1935, s. 1-23, 97-120, s. 3, 5-6.

³² *Vermeer and the Delft School*, s. 308-310.

³³ *Master of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting. Katalog wystawy*, oprac. P. C. Sutton, Philadelphia Museum of Art, Berlin Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz i London Royal Academy of Art, 1984, Philadelphia 1984, s. 246-247 oraz *The Public and the Private in the Age of Vermeer. Katalog wystawy*, oprac. A. K. Wheelock Junior, Osaka Municipal Museum of Art, London 2000, s. 166, il. 29.

³⁴ Mniej znany obraz Cornelisa de Mana *Zabawa w gospodzie wiejskiej* (Haga, Mauritshuis), a w Muzeum Narodowym w Warszawie *Portret zbiorowy w domu chemika*.

³⁵ L i e d t k e, *Architectural Painting in Delft*, il. 52.

³⁶ T e n ż e, *Johannes Coestermans, Painter of Delft*, „Oud Holland”, 106(1992), nr 4, s. 191-197, s. 191.

geest, de Witte i Vliet, zostały tu użyte, a więc sposób rytmicznego nakładania na siebie kolumn wraz z ich punktem zbiegu – w miarę posuwania się od lewej ku prawej stronie, naprzemienne pasy światła i cienia, wprowadzoną przez Gerrita Houckgeesta zasadę umieszczania na pierwszym planie kolumn widzianych od dołu i prowadzenie oka tak samo w poprzek i w tył, co stwarzało wrażenie ciągłości z przestrzeniami poza granicami obrazu. Projekcja ukośna została opisana w licznych traktatach, a najbardziej wyraziście przez Vredemana de Vriera (1604) i Hendricka Hondiusa (1627)³⁷. Rozpatrując strukturę budowy gdańskiego obrazu de Mana, należy podkreślić umiejętność wykorzystywania napięcia między dwuwymiarowością płótna a trójwymiarowością, którą autor osiągnął środkami malarskimi, podpatrzonymi w dziełach poprzedników, szukających perspektywicznego ekstremum. Na pewno przyczynił się do tego w dużej mierze duży format obrazu, który przytłacza widza swoją wielkością, a jednocześnie pozwala podziwiać wnętrze świątyni tak, jakby obserwator znajdował się w środku. Podobne rozwiązania możemy zaobserwować w innych obrazach Cornelisa de Mana, na których wykorzystał taki sam schemat³⁸. Ten sposób pokazywania wnętrza preferowali Houckgeest i Emanuel de Witte³⁹.

Szczególną inspiracją do powstania gdańskiego dzieła była praca Hendricka van Vlieta *Wnętrze kościoła Oude Kerk w Delftach z grobowcem Pieta Heina* (il. 2a; dawniej Kolekcja Cook, Richmond, 1652-1653)⁴⁰. Van Vliet często przedstawiał widziane z tej perspektywy wnętrza starego kościoła w Delft, np. *Stary kościół w Delft* (Lipsk, Museum der der bildenden Künste, 1654)⁴¹. Umieszczona dość nisko posadzka kościoła i widok poprzez dwie

³⁷ N. M. O r e n s t e i n, *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcut, 1450-1700*, vol. 2, Hendrick Hondius, wyd. przez Ger Luijtena, Roosedaal 1994, s. 197-209.

³⁸ Np. *Nowy kościół w Delft widok od północnej nawy na południowo-wschodnią*, Londyn, Christie's 15 lipiec 1977 lub *Widok nowego kościoła w Delft od strony nawy północnej na południowo-wschodnią* (Londyn, Trafalgar Galleries, 1982): L i e d t k e, *Architectural Painting in Delft*, il. 103, il. 101.

³⁹ Np. *Nowy kościół w Delft* (Kunsthalle, Hamburg), E. de W i t t e, *Wnętrze kościoła w Amsterdamie*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam H. Jantzen, s. 215, il. 64 oraz E. de W i t t e, *Protestancki gotycki kościół*, ok. 1669 (Amsterdam, Rijksmuseum), w: L i e d t k e, *Architectural Painting in Delft*, il. 101, il. 71e.

⁴⁰ Por. G. H o u c k g e e s t, *Stary kościół w Delft z nagrobkiem Pieta Heina*, 1650 (Amsterdam, Rijksmuseum) oraz E. d e W i t t e, *Stary kościół w Delft z nagrobkiem Pieta Heina*, 1650-1651 (Bruksela, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten): L i e d t k e, *Architectural Painting in Delft*, il. 19, 20; *Vermerr and the Delft School*, s. 410-412.

⁴¹ *Widok starego kościoła w Delft* (Haga, Mauritshuis), *Widok starego kościoła w Delft*

kolumny, otwierający się na przeciętą w poprzek ścianę wyznaczającą granicę pola widzenia wnętrza – ów ulubiony chwyt pozwalał przez obcięcie kolumn w 2/3 ich wysokości, wydłużyć pole widzenia i tym samym objąć wnętrzem szerokokątnym obiektywem aparatu fotograficznego. Uzyskiwano wtedy co najmniej dwa osiowe pasma kompozycyjne, wyznaczone pionowymi elementami, najczęściej filarami, poprzez które pokazywano kilka zamkniętych przestrzeni. De Man stosował to rozwiązanie w *Widoku nowego kościoła w Delft od strony północnej na południowo-wschodnią* (Londyn, Christie's 15.07.1977) (il. 3) i w *Stary kościół w Delft widok od nawy południowej w stronę północnego transeptu* (Niemcy, Kolekcja prywatna; Londyn, Leger Galleries 1970).

Wiele innych wnętrz kościelnych de Mana naśladowało kompozycje de Vlieta *Stary kościół w Delft z amboną* (The Baltimor Museum of Art, 1658)⁴², np. de Man, *Stary kościół w Delft z amboną* (Chicago, Art Institute, ok. 1660) (il. 4)⁴³. Można też przypuszczać, że de Man nie należał do grupy malarzy obserwatorów, chodzących ze szkicownikiem, by studiować natężenie światła i jego rozkład we wnętrzu świątyni. Jednak nie można mu odmówić zdolności do kompleksowego szkicowania form we właściwej perspektywie. Wnętrze w prezentowanym obrazie jest jasno i wyraziście oświetlone. Artysta osiągnął efekt równomiernego stonowania i gładkości. Jedną z charakterystycznych cech malarstwa Mana, widoczną bardzo wyraźnie w gdańskim obrazie, jest również opis światła padającego na kolumny, nadający im dokładnie okrągły kształt. Addytywne zestawienie, takie jak w omawianym poprzednio widoku kościoła św. Wawrzyńca, zostało tu zastąpione wrażeniem monumentalności osiągniętej przez przewagę pionowych elementów architektonicznych (kolumn i ściany z oknem na pierwszym planie) oraz dynamizację widoku przez asymetryczną kompozycję. Brak całościowego opisu powoduje, iż rozmieszczenie poszczególnych partii małych przestrzeni buduje głębię wnętrza, popartą rozkładem naprzemiennych stref światła i cie-

(Museum der Bildenden Künste, Budapest): J a n t z e n, dz. cyt., il. 49, s. 198; il. 51, s. 200 oraz V a n V l i e t, *Widok starego kościoła w Delft od strony południowej na północno-wschodnią*, 1660 (New York, Metropolitan Museum of Art). Por. też tego samego artysty *Nowy kościół w Delft*, ok. 1660-1662 (London, Alan Jacobs Gallery, 1973) oraz *Nowy kościół w Delft*, 1660? (London, Christie's, kwiecień 1982): L i e d t k e, *Architectural Painting in Delft*, il. 60, 60a.

⁴² Tamże, il. 47.

⁴³ Por. Van V l i e t, *Nowy kościół w Delft. Widok od strony północnej na południowo-wschodnią*: L i e d t k e, *Architectural Painting in Delft*, il. 102.

nia. Całość koncepcji obrazu de Mana została poddana nadrzędnej roli, jaką odgrywa obserwator, który pragnąc związać go w integralną całość, musi pokusić się o pokierowanie wzrokiem po jego wszystkich zakamarkach i tylko wtedy będzie możliwe zobaczenie ukrytych, ale jakże znaczących dla ikonografii obrazu szczegółów. W ten właśnie sposób osiągnięty został efekt przypadkowości i zwyczajności widoku, a z drugiej strony okazałości i bogactwa, zawarty w detalach. Wrażenie wielowymiarowości i wolumenu brył, oparte na perspektywie optyczno geometrycznej, jest swobodne i świadczy, że de Man opanował trudne zagadnienia perspektywiczne, jednak brakuje mu malowniczości de Witte. Kontury są dokładne, bryły modelowane niczym w drewnie, a czyste i wyraźne tony szarości podkreślają efekt harmonii i dostojności kompozycji. W obrazie zastosowano dwa rodzaje perspektywy, linearną i laterálną, której punkt zbiegu leży poza prawą krawędzią obrazu. Stąd kompozycja daje wrażenie widoku ukośnego. Jest też pewien szczegół, który ożywia architekturę. To próba przeciwstawienia dwóch przestrzeni zamkniętego wnętrza kościoła, zestawiona z tym, co dzieje się za jego oknami. Połączenie sacrum i profanum. Ten ciekawy efekt wprowadził do malarstwa architektonicznego de Witte⁴⁴. Elementem dodatkowym *trompe-l'oeil* jest w obrazie de Mana podwieszona kotara.

Malarstwo w typie *trompe-l'oeil* zwane było w Holandii *bedriegertjes*, małymi oszustwami, sztuczkami ułudy wywołującymi iluzję przestrzeni. Dotyczyło to głównie malarstwa martwej natury, ale i architektonicznych widoków⁴⁵. Przedmioty martwe leżące w bezruchu pozwalały się pokazać jak żywe dzięki konsekwentnej zasadzie stosowania perspektywy. Ten typ malarstwa w Delft skutecznie Fabritius, a zwłaszcza jego przyjaciel, Samuel van Hoogestraten. Używano przy tym trików i gier popularnych w przeszłości, opartych na zasadzie zaglądania przez otwór w ścianie do wnętrza optycznej kasety⁴⁶. Sugestia iluzji wzroku, poparta zasadami teoretycznej wiedzy o konstrukcjach perspektywicznych, pozwalała pokazać także iluzyjną przestrzeń wnętrza kościoła tak, jakby widz znalazł się na chwilę w jego obszarze wypełnionym przechadzającymi się ludźmi. Przykładem jest *Skrzynia perspek-*

⁴⁴ *Holländische Kirchenbilder. Katalog wystawy Holländische Kirchenbilder in der Hamburger Kunsthalle, 8 Dezember 1995–19 Februar 1996*, oprac. H. R. Leppien und K. Müller, Hamburg 1995, s. 52.

⁴⁵ M. L. d'O t r a n g e M a s t a i, *Illusion in Art, Trompe l'Oeil. History of Pictorial Illusionism*, New York 1975, s. 8.

⁴⁶ A. B l a n k e r t, *Vermeer van Delft*, tłum. A. Ziemia, Warszawa 1991, s. 31-37, s. 152, przypis 24,

tywiczna przedstawiająca wnętrze protestanckiego kościoła, powstała ok. 1660 r. w kręgu Hendricka van Vlieta (il. 6)⁴⁷. Zespolenie realnej przestrzeni z iluzyjną w *perspectiefkast* wywoływał pewien rodzaj zabawy, który nie wymagał od widza patrzenia na obraz z daleka, ale wejście w niego. Takie sugerowanie głębi przestrzennej cieszyło się powodzeniem zwłaszcza w kręgach kolekcjonerów, arystokracji, bogatego ziemiaństwa⁴⁸. Czy omawiany obraz de Mana ma również takie zadanie? Nie chodzi tu wyłącznie o iluzję głębi ani o narzucenie widzowi złudzenia bycia w przestrzeni. Podwieszona fioletowa kotara demaskuje fikcję obrazu. Wywołuje jednocześnie wrażenie prawdziwej zasłony, podniesionej na chwilę, by zobaczyć namalowane wnętrze.

W teatralnej holenderskiej praktyce Redereijker, wystawiając na scenie tzw. żywe obrazy *vertooninge*, zaciągano zasłonę, aby wzmocnić bardziej wyraz ich moralizatorsko-alegorycznego przesłania⁴⁹. Na wielu pracach Gerrita Dou z lat czterdziestych wystąpiła nisza lub podwieszona kotara zapożyczona z obrazów Rembrandta, za którą była pokazana postać, np. *Młoda matka* (Haga, Mauritshuis, 1658)⁵⁰. Na obrazie Gabriela Metsu⁵¹ *Kobieta czytająca list* (Dublin, National Gallery of Ireland, ok. 1665) (il. 7) pokazano służącą, która właśnie przyniosła pani list. Zatrzymała się ona przed wiszącym na ścianie krajobrazem morskim i unosi do góry zasłaniającą go

⁴⁷ Krąg Hendricka van Vlieta, *Skrzynia perspektywiczna przedstawiająca wnętrze protestanckiego kościoła*, Kopenhaga, Nationalmuseet: W. L i e d t k e, *Delf Painting in Perspective: Carel Fabritius, Leonaert Bramer and the Architectural and Townscape Painters from about 1650 Onward*, w: *Vermerr and the Delft School*, s. 99-129, il. 140, 141.

⁴⁸ C. B r u s a t i, *Capitalizing on the Counterfeit: Trompe L'Oeil Negotiations*, w: *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720. Katalog wystawy w Rijksmuseum Amsterdam 19.06.–19.09.1999; The Cleveland Museum of Art, 31.10.–09.01.2000*, red. A. Chonga, W. Kloek, Zwolle 1999, s. 59-71, s. 66.

⁴⁹ I. R o t t a c h, *Bild und Vorhang in der holländischen Interieurmalerei der zweiten Hälfte des Jahrhunderts*, München 1989, s. 24, 49 (nieopublikowana praca magisterska; nie dotarłam do tej pracy). Zob. też: P. R e u t e r s w ä r d, *Tavelförhänget. Kring ett motiv i holländskt 1600-talsmålerei*, „Konsthistorisk Tidskrift”, 25(1956), s. 99-113.

⁵⁰ G. D o u, *Master Painter in the Age of Rembrandt. Katalog wystawy National Gallery of Art. Washington 16.04.–6.08.2000, Dulwich Picture Gallery London 6.09.–19.11.2000 oraz Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis Haga 9.12.2000–25.02.2001*, wyd. A. K. Wheelock Jr., Londyn 2000, s. 94, 110, 116, 122, 124, 128.

⁵¹ Innym obrazem Metsu, w którym pokazano obraz zasłaniany kotarą, jest *Portret patrycjuszowskiej rodziny* (Berlin Gemäldegalerie): *Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz*, Berlin. *Katalog der aufgestellten Gemälden des 13-18 Jahrhunderts*, Berlin–Dahlem 1975, s. 279-280.

kotarę. Jak wykazał Hans Kauffmann, malowidło Metsu jest alegorią zmysłu wzroku⁵². Cenny obraz, który zasłaniano wówczas tkaniną, i zawieszono obok lustro również odwołują się do tej metafory. W XVI w., zwłaszcza w przykładach malarstwa portretowego, także spotykamy się z praktyką umieszczania w portretach obrazów pokazanych w obrazie z zasłoną, a sam fakt przechowywania portretów w pokrywach i futerałach wskazuje na to, że traktowano je jako obiekty specjalnej troski⁵³. W malowanych galeriach spotykamy cenne obrazy z zasłoną. Na obrazie Hieronymusa Franckena przedstawiającym sklep z dziełami sztuki Jana Snellincka w Antwerpii (Bruksela, Musées Royaux des Beaux-Arts, 1621) pokazano malowidło Fransa Florisa *Adam i Ewa*, które jest osłonięte zasłoną, podobnie w *Kunstkamerze Sebastiana Leerse*, ok. 1628/29 i *Sali z obrazami*, 1635 Fransa Franckena II na poczesnym miejscu znalazły się zaopatrzone w zasłony najważniejsze w galerii obrazy wiszące nad bufetem⁵⁴. Nie chodziło więc tylko o ochronę przed światłem i kurzem, lecz i o ich rolę w sposobie prezentacji, wystawiania. Już Kamp zwrócił uwagę na list Poussina, skierowany do Paula Fréarta de Chantelou, w którym malarz pochwała zamiar Chantelou, aby zawiesić zasłony na obrazach pokazujących siedem sakramentów. Uważa, że nałożenie zasłon na wszystkie obrazy, a potem ich odsłanianie po kolei wywoła większe wrażenie niż zobaczenie wszystkich naraz, co uważa za zbyt nudne i obciążające widza⁵⁵. Niektórzy niderlandzcy artyści malowali obrazy częściowo zasłonięte lub uniesione lekko kotary, stosując efekt *trompe-l'oeil* dla podkreślenia wysokiej wartości swoich prac. Czy chcieli w ten sposób wskazać, że są następcami Parasjosa⁵⁶, który namalowaną przez siebie zasłoną zwiódł swego kolegę po fachu Zeuxisa, czy chodziło tylko o dalsze działanie antycznej anegdoty? Na pewno chodziło o coś jeszcze. Nie jeden obraz Vermeera opatrzony został kotarą (il. 9). Vermeer namalował *Kobietę czytającą list*

⁵² H. K a u f f m a n n, *Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, w: *Kunstgeschichtliche Studien, Festschrift für Dagobert Frey*, Breslau 1943, s. 133-157, s. 140; H. U. A s e m i s s e n, *Malerei als Thema der Malerei*, Berlin 1994, s. 138.

⁵³ A. D ü l b e r g, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15 und 16 Jahrhundert*, Berlin 1990.

⁵⁴ F r a n s F r a n c k e n II, *Kunstkamera Sebastiana Leerse*, ok. 1628/29 (Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) oraz *Frans Francken II, Sala z obrazami*, 1636 (Berlin, Gemäldegalerie).

⁵⁵ W. K e m p, *Rembrandt: Die heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt am Main 1986, s. 30.

⁵⁶ P o r. T y c j a n, *Portret Filippo Archinto z przezroczystą zasłoną: d'O t r a n g e M a s t a i, Illusion in Art*, s. 355-356, Plate 9.

przy otwartym oknie (Drezno, Gemäldegalerie, ok. 1657/58) z taką kotarą, ale jak wykazały zdjęcia rentgenowskie, artysta wprowadził ją po to, by zatuszować próbę namalowania w tym miejscu obrazu z Kupidynem niosącym list, który zresztą chętnie umieszczał na innych swoich obrazach⁵⁷. Również Vermeer namalował ok. 1665/66 *Sztukę malarską* (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum) ukazującą artystę w pracowni, widzianego przez podwieszoną kotarę⁵⁸. Na tym obrazie artysta maluje personifikację Klio – muzę historii i poezji. Inne elementy kompozycji o alegorycznym znaczeniu związane są ze statusami gildii św. Łukasza w Delft, mają także polityczną wymowę⁵⁹. Jednocześnie w tym wydaniu malarstwo jest sztuką wolną i najtrudniejszą ze sztuk fikcji, opartą na wyobraźni⁶⁰. Wieniec z liści laurowych na głowie Klio określa chroniący przed przemijaniem charakter sztuki i jej moc. W 1612 r. utrechcki malarz Herman van Vollenhoven namalował siebie podczas wykonywania portretu parze małżonków (Amsterdam, Rijksmuseum). Z prawego boku znajduje się podwiązana zasłona. Malarz nie maluje, lecz odwraca się od sztalug, spogląda na widza i wskazuje na swoje modele z atrybutami *vanitas* (klepsydra, czaszka). Odróżnia to tym samym obraz namalowany w portrecie od rzeczywistości. Podobnie uczynił w 1651 r. w swoim autoportrecie David Bailly, umieszczając z prawej strony udrapowaną kotarę, a z przodu spadającą ze stołu kartę i rozwinięty pergamin namalowany w typie widoków *trompe-l'oeil*⁶¹. Odnajdujemy tu takie samo przesłanie dotyczące statusu zawodu, jakie przekazał Velazquez⁶² i Vermeer w swoich obrazach pracowni malarskich *Ars longa vita brevis*⁶³. Najciekawszym przykładem jest jednak Rembrandta Święta Rodzina z zasłoną (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, 1646). Tu została namalowana również żerdź, rzucająca cień, na której wisi zasłona, i ramy samego obrazu, co nie tylko podniosło

⁵⁷ A. Mayer-Meintschel, *Die Briefleserin von Jan Vermeer van Delft*, „Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden”, 11(1982), s. 91-99.

⁵⁸ Por. wymowę obrazu z uniesioną do góry kotarą Quiringha van Brekelenkama *Artysta w pracowni*, 1659 (Petersburg, Ermitaż).

⁵⁹ N. Schneider, *Vermeer 1632-1675. Verhüllung der Gefühle*, Köln 1999, s. 81-82.

⁶⁰ A. Semisen, dz. cyt., s. 156-160; M. A. Castor, *Augenblick und Zeitfluß-Bemerkungen zu einigen Konstanten in der Malerei Jan Vermeers*, „Pantheon”, 54(1996), s. 89-90, 96-97.

⁶¹ D. Bailly, *Autoportret z symbolami vanitas*, 1651 (Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal).

⁶² D. Velazquez, *Las Meninas*, 1656 (Madrid, Museo del Prado).

⁶³ *Vermeer and the Delft School*, s. 394-398.

walor obrazu, ale i uczyniło go przedmiotem takim samym jak martwa natura⁶⁴. Wyobrażenie podkreśla wartość obrazu jako takiego, a nie iluzjonistyczną moc malarstwa⁶⁵. Malowidło to Rembrandt uczynił swym autoportretem artystycznym, ukazanym w postaci rzeczy, którą codziennie się zajmuje, a więc tworząc obrazy napełnione treścią – artefakty, co potem na tej samej zasadzie rozwinię w swej twórczości Samuel van Hoogstraten i Cornelius Gijsbrecht, zawsze mając na względzie oczekiwania widza⁶⁶.

Znamienne w obrazach z zasłonami jest takie umieszczenie sygnatury, aby była ona łatwo rozpoznawalna (Emanuel de Witte, *Pomnik Wilhelma Orańskiego w nowym kościele w Delft*, 1653 (il. 10)⁶⁷. Tak uczynił też Man, zaznaczając swój podpis na lewej kolumnie (CD Man) w gdańskim obrazie (por. il. 11)⁶⁸.

Zasłona w pracy de Mana ma nie tylko podnieść iluzjonistyczną moc sztuki, ale i uświadomić, że wisząca z przodu zasłona po prostu zakrywa obraz, a nie ma nic wspólnego z wewnętrzną kompozycją pracy. Jasno też widać, że nie jest ona namalowana, jakby istniała w obrazie, tak jak to czynił Gerrit Dou w *Palącym fajkę malarzu przy oknie* (Amsterdam, Rijksmuseum, ok. 1645; il. 8)⁶⁹, de Witte w obrazie *Kazanie w starym kościele w Delft*

⁶⁴ A. P r a t e r, *Rembrandts Stilleben*, „Pantheon”, 54(1996), s. 62-76.

⁶⁵ Porównaj także włoską teorię sztuki z terminami *inganno* i *disinganno*, w której właśnie chodziło o to, aby oglądający potrafił odróżnić rozczarowanie w sensie estetycznym od racjonalności. Tamże, s. 70.

⁶⁶ Malował martwe natury w typie *tromple-l'oeil*, np. *Steckbrett*, po 1666 (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) czy *Drzwi od szafy z martwą naturą* (Wiedeń, Akademie der bildenden Künste), z przedmiotami, które mu służyły w codziennym życiu i z których był dumny, ponieważ przyniosły mu sławę jako artysty, lub tak jak Gijsbrecht, uciekając się do namalowania *Odwrotnej strony obrazu*, ok. 1670 (Kopenhaga, Statens Museum for Kunst): A s e m i s s e n, dz. cyt., s. 174-176.

⁶⁷ Por. E. de W i t t e, *Wnętrze starego kościoła w Amsterdamie*, 1658 (Sammlung Michaelis, Kapstadt) – zasłona udrapowana w taki sam sposób jak na obrazie z Gdańska: M a n k e, dz. cyt., il. 37, kat. 54. Zob. też: E. de W i t t e, *Nowy kościół w Delft* (Museum Stiftung Jacob Briner Winterthur), ok. 1655 – obraz z namalowaną wiszącą na żerdzi zasłoną jest przykładem dzieła kierującego się własną prawdą artystyczną. Obraz nie musi być zgodny z rzeczywistością. De Witte, malując go, zredukował rzeczywistą liczbę kolumn i odrzucił te, które przesłaniały pomnik Wilhelma Orańskiego.

⁶⁸ Na innych znanych pracach sygnatura (CD Man jako monogram) wystąpiła również na kolumnie z lewej strony, np. obraz w Columbus, Ohio, Columbus Museum of Art oraz obraz z Lipska (Museum der Bildenden Künste) – L i e d t k e, *Cornelis de Man as Painter of Church Interiors*, Tableau, 1, 1982, il. na s. 64.

⁶⁹ *Gerrit Dou 1613-1675; Master Painter in the Age of Rembrandt. Katalog wystawy National Gallery of Art, London Dulwich Picture Gallery i The Hague Mauritshuis 2000-2001*,

(The National Gallery of Canada, Ottawa ok. 1651-1652 – il. 13), czy Gerrit Houckgeest ok. 1650/52 pokazując *Wnętrze starego kościoła w Delft* (Amsterdam, Rijksmuseum – il. 2b) – sztanga, na której wisi kotara i umiejscowienie jej na ciemnej ramie otworu arkady, sprawia złudzenie istnienia dodatkowej płyty nałożonej na powierzchnię obrazu, która z nią konkuruje⁷⁰. Jednocześnie uświadamia widzowi, że ma przed sobą powierzchnię obrazu i tylko dzięki kunsztowi artysty umożliwiało spojrzenie w głębię wyobrazonego kościoła. Udrapowana zasłona gdańskiej *perspektive* stwarza strukturę dwóch ikonicznie podzielonych przestrzeni. Pod względem estetycznym jest zobrazowaniem sztuki malarskiej przekraczającej pojemność zwykłej płaszczyzny płótna, którą oferuje się widzowi, zwiększa intymność obrazu, sprawia, że jako obserwatorzy stajemy w pozycji na zewnątrz. Obraz jest odsłonięty prawie w całości. Nie zawiera nic, co nie byłoby dla nas przeznaczone, zaprasza do oglądania – to jego cel. Zasłona w gdańskim dziele de Mana jest wyrazem pewnej ekstrawagancji, określa obiekt kolekcjonerski, podnosi urok dzieła, świadczy o pokonującej czas mocy malarskiej sztuki i wartości wykonanej pracy, ponieważ cena tego typu obrazów była wysoka. Trud włożony w ich wykonanie, ilość i dopracowanie szczegółów, żmudne przygotowania rysunkowe oparte na wysokiej wiedzy z teorii perspektywy i zastosowanych rzutów skośnych świadczyły o wysokich umiejętnościach twórcy. Obrazy te znajdowały nabywców w kręgu wykształconej elity intelektualnej kraju. Nie należały do gatunku często zamawianego. Te wyszukane obrazy gabinetowe kupowali zbieracze i kolekcjonerzy specjalnie nimi zainteresowani, między innymi pastorki, czasami rodzina pragnąca upamiętnić miejsce spoczynku kogoś bliskiego, o czym pozwalają sądzić inwentarze⁷¹. Zlecenia mogły także pochodzić od sympatyków dworu orańskiego, zwłaszcza te, na których

Washington D.C. New Haven, London 2000, kat. 16 także inne autoportrety Dou, np. z ok. 1665, kolekcja prywatna, Boston: *Vermerr and the Delft School*, s. 394, il. 288.

⁷⁰ D'Orange Mastai, *Illusion in Art*, s. 186-190, por. G. Dou, *Martwa natura*, ok. 1660 (Drezno, Gemäldegalerie, Alte Meister): il. 191; P. Hecht, *De hollandse fijn schilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff. Katalog wystawy Rijksmuseum Amsterdam*, Amsterdam 1989, s. 40; por. też obraz Adriaena van Gaesbeecka *Odpozynek podczas ucieczki do Egiptu*, 1647 (Lejda, Stedelijk Museum De Lakenhal) – tu zasłona umieszczona została na pręcie przymocowanym do namalowanej ramy obrazu. Namalowana zasłona rzuca na nią cień.

⁷¹ Problem występowania malarstwa architektonicznego w kunstkamerach i malowanych zbiorach nie został jeszcze dostatecznie przebadany: Z. Zarembo - Filipczak, *Picturing Art. In Antwerp 1550-1700*, Princeton, New Jersey 1987; L. P. P. P. P., *Holländische Kirchenbilder*, s. 6.

pojawia się monument Wilhelma I Orańskiego lub pomniki innych bohaterów narodowych. Prace te były też wyrazem obywatelskiej dumy, sposobem upamiętnienia miejsca, z którym było się uczuciowo związanym⁷². Chodziło o osiągnięcie wrażenia możliwości wejścia w namalowaną przestrzeń konkretnego kościoła, co musiało być interesujące dla ówczesnych obserwatorów. Był to fragment własnej pamięci. Już od przełomu XVI i XVII w. rozpoczęła się w malarstwie europejskim fascynacja anamorfozą i uduchowioną perspektywą, optyką luster i odbitych obrazów⁷³. Iluzja stała się ponownie kryterium wartości dzieła. Rodzaj sztuki ukazującej kościelne wnętrza był jednym z najtrudniejszych. To on – obok gabinetów rekreacji perspektywicznych i obrazów zagadek *vexierbild* – wzbudzał zrozumiałe zainteresowanie. Obraz de Mana świadczy też o pewnym guście w zmieniającej się modzie krążącej między pozorem a prawdą. Nie ma zadania wywołania efektu złudzenia, a raczej deiluzjonizacji widza, odkrywając, że przedmiot ten jest kunsztem. Obrazy tego rodzaju jako cenne dodatki były chętnie malowane w zamawianych portretach. I tak Emanuel de Witte w 1678 r. sportretował nieznaną z nazwiska holenderską rodzinę (Monachium, Alte Pinakothek) (il. 12). W głębi na ścianie pokoju wisi opatrzone w zasłonę obraz de Witte, pokazujący Oude Kerk w Amsterdamie, który również powstał w tym samym roku⁷⁴. Jacob Mauer ok. 1760 r. sportretował Ploosa van Amstela i innych miłośników sztuki, przebywających w jego gabinecie (The Petworth Collection; il. 14). Na ścianie wśród innych obrazów poczesne miejsce zajmuje pierwszy datowany obraz wnętrza kościelnego de Witte, zaopatrzony w ciekawą ramę z zamykanymi drzwiczkami⁷⁵. Mamy tu więc do czynienia z jeszcze inną funkcją, jaką pełniły te obrazy, nie tylko estetyczną czy jako obiekty

⁷² L i e d t k e, *Faith in perspective: The Dutch Church Interior*, s. 126-133.

⁷³ *Anamorfoza, perspektywa, iluzja, iluzjonizm. Katalog wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie, kwiecień–maj 1981*, oprac. D. Folga-Januszewska, Warszawa 1981, s. 27, 99; *Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke Holländischer Genremalerei Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin (Dahlem) 8 Juni bis 12 August 1984*, Berlin 1984, s. 15-16, 46-47.

⁷⁴ Portretując się z obrazem ukazującym kościół, głowa domu musiała mieć szczególnie związek z tym miejscem. Obecnie obraz ten znajduje się w prywatnym posiadaniu w Afryce Południowej. Zob. *Alte Pinakothek München. Katalog zbiorów*, wyd. 3, München 1999, s. 571, tu il.

⁷⁵ Jeden z obrazów ukazujących wnętrza kościelne, namalowany przez de Witte (dziś w Wallace Collection, Londyn), oprawiony był w hebanową ramę zamykaną drzwiczkami, na których przedstawiono martwą naturę owocową, symbolizującą światowe przyjemności, w przeciwieństwie do zawartości wnętrza, ukazującego kazanie głoszone w świątyni.

spekulacji handlowych. Ich protestanckie przeznaczenie pozwalało mieć obrazy przeznaczone również do rozmyślenia. Widz zwracał się do nabożeństwa, które było w środku, gdzie przestrzeń, światło i szczegóły sugerowały duchowe życie dla kogoś, kto dobrze znał kościół. Po połowie XVII w., jak wykazują badania, Holendrzy byli najbogatszymi ludźmi w ówczesnym chrześcijańskim świecie⁷⁶. Wykształciły się pewne nowe formy życia towarzyskiego, obrazujące awans społeczny. Ich wyrazem były zakupywane dzieła sztuki. Patrycjat i średnio zamożne mieszczaństwo dbało o swoją autonomię skupioną wokół domu i życia w rodzinie⁷⁷. Kościół je w tym wspomagał. Namalowany widok jego wnętrza, zawieszony na ścianie, był obrazem protestanckiej społeczności, w której pokazywano zasady etycznego wychowania. Był pretekstem do dyskusji o wierze. Takie samo było także zadanie omawianego obrazu Mana.

Artysta nie bez powodu wybrał namalowane przez siebie wnętrze gotyckiego Oude Kerck, wzniesionego w 1250 r. Jego rozbudowa trwała w XV i XVI w. Był on dumą miasta i inspiracją nie tylko dla malujących perspektywy artystów, ale i dla wielu miejscowych malarzy, m.in. dla Jana van Heydena (*Stary kościół w Delft*, Nasjonalgalleriet, Oslo, 1675). Pokazano go w słynnym przewodniku po mieście Dircka van Bleyswijcka⁷⁸, a także w licznych rysunkowych i malarskich widokach Delft Hendricka Cornelisz Vrooma, Daniela Vosmaera, Fabritiusa, a nawet na portretach Steena, Maesa⁷⁹.

Już druga połowa XVI w. przyniosła w Niderlandach ukształtowanie się poczucia narodowego⁸⁰. Ten proces samowiedzy politycznej i społecznej doskonale zaznaczył się także w malowanych wnętrzach kościołów. Nowożytna świadomość narodowa we wznoszonych w kościołach monumentach upamiętniała bohaterów narodowych. Odwiedzano kościoły nie tylko po to, by pochować w nim kolejnego członka protestanckiej społeczności czy popatrzeć

⁷⁶ N. B r y s o n, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Paintings*, London 1990; M. N o r t h, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln–Weimar–Wien 1992.

⁷⁷ P. C. S u t t o n, *Anmerkungen zu Kultur und Alltag in Hollans „Goldenem Zeitalter“*, w: *Von Frans Hals bis Vermeer*, s. 350-353; *Holländische Kirchenbilder*, s. 41.

⁷⁸ D i r c k v a n B l e y s w i j c k, *Beschryvinge der stad Delft 1667-80* ze styczniem Coenraeta Deckera.

⁷⁹ J. S t e e n, *Mieszczanin z Delft z córką*, 1655, Kolekcja prywatna, New York; N. M a e s a, *Cnotliwa kobieta*, ok. 1655 (Londyn, Wallace Collection), kat. 28, s. 343-346; fig. 271, s. 345.

⁸⁰ J. B a l i c k i, M. B o g u c k a, *Historia Holandii*, wyd. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 154.

na tablicę epitafijną bliskich, lecz i po to, by pokazać własnemu dziecku pomnik człowieka zasłużonego dla ojczyzny i miasta. To właśnie w przedstawionym przez Mana Oude Kerk w Delft znajdowały się nagrobki bohaterów narodowych, m.in. słynnych admirałów: Pieta Heyna (ok. 1636) i Maartena H. Trompa (1658), a w pobliskim Nieuwe Kerk pochowano Wilhelma I Orańskiego, zw. Milczkiem, pierwszego namiestnika Holandii. To jego nagrobek projektowany przez Hendricka de Keysera I stał się obiektem patriotycznego kultu.

Fakt, że de Man podjął się namalowania widoku kościoła z nagrobkiem katolickiego biskupa (którego tam w rzeczywistości nie było), świadczy, iż musiał istnieć zleceniodawca związany z miejscem, być może ktoś z rodziny, chcący w ten właśnie sposób upamiętnić pamięć o zmarłym lub mający szczególnie sentyment do tej części kościoła lub miasta⁸¹. Było to przecież miejsce, w którym się pobierano, chrzczono dzieci i grzebano całe rodziny, z miejscem tym wiązano również myśli o swym własnym spoczynku w przyszłości⁸². W przedstawionym wnętrzu znajduje się niewiele osób. Mężczyzna, który w ożywiony sposób rozmawia z kobietą, odwrócony tyłem młodzie-

⁸¹ Saenredam, specjalista w dziedzinie przedstawiania kalwińskich kościołów, wprowadzał do nich na specjalne zamówienia elementy katolickie, groby biskupów, obrazy ołtarzowe, napisy upamiętniające. De Man na zlecenie pastora z Rotterdamu Volckerta van Oosterwijk (1603-1675) namalował kościół w Rotterdamie. Zob. *Vermerr and the Delft School*, s. 306-308. Zresztą w końcowej fazie rozwoju tego gatunku artyści coraz częściej skłaniali się do konstruowania wnętrza kościelnych łączących architektoniczne i detale rzeźbiarskie, pochodzące z różnych kościołów, tworząc przekonywającą całość. Tak czynił np. de Witte po przeprowadzeniu się z Delft do Amsterdamu. Wydaje się, że nagrobka w takiej formie w starym kościele w Delft nie było. Wiadomo, że biskupem katolickim pochodzącym z Delft był Sasboldo Vosmero, zmarły w maju 1614 r., któremu w Utrechcie pomnik wystawił brat Tilmannus Vosmero: H. F. H e u s s e n, *Batavia Sacra sive res gestae apostolorum virorum qui fidem Bataviae, primi intulerunt in dues pares divisa, pro Francisco Foppens*, Bruxellis MDCCXIV (Biblioteka Gdańska PAN, Uph.f. 1106, p. II, s. 57). Być może nagrobek ten został ukazany w zamówionym obrazie. Wiadomo także, że w starym kościele w Delft znajdował się wykonany w alabastrze nagrobek biskupi: *Historiae episcopatumfoederati Belgii utpote metropolitani ultrafectimi nec non suffraganorum Harenensis, Davenportensis, Leovardiensis, Groningensis et Middelburgensis*, Lugduni in Batavis MDCCXIX (Biblioteka Gdańska PAN, Uph.f. 1103, s. 40). W tym miejscu dziękuję p. mgrowi Janowi Krzemińskiemu z Biblioteki Gdańskiej PAN za cenne wskazówki i pomoc w poszukiwaniach.

⁸² Np. obraz Van Vlieta *Wnętrze starego kościoła w Delft z nagrobkiem admirała Trompa*, 1658 (Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art) czy tego samego artysty *Wnętrze kościoła nowego w Delft z tablicą epitafijną poświęconą Adriaenowi Tedingowi van Berkhout*, 1661 (Gemeente Musea Delft, Kolekcja Stedelijk Museum Het Prinsenhof) było zamówione przez najstarszego syna Adriaena Paulusa Tedinga van Berkhout. Od ok. 1620 r. w tym miejscu byli grzebani w kościele inni członkowie rodziny, co zaznaczone zostało przez wmontowane w posadzkę płyty. *The Public and the Private in the Age of Vermeer*, s. 82.

niec ogląda pomnik przez kraty, a obok niego przystanął na chwilę zabłąkany chart. Inny mały pies zatrzymał się przy wspomnianej parze. Przy prawym filarze siedzi na posadzce kobieta z młodzieńcem, a przed nimi stoi mężczyzna. Daleko w głębi można rozpoznać sylwetki dwóch na czarno ubranych mężczyzn, a z przodu, za lewą kolumną – zgarbioną staruszkę. Postacie nadają refleksyjny charakter zobrazowanemu wnętrzu. Sylwetka chłopca, stojącego przy kracie, tyłem do widza, powtarza się w przypisywanym Manowi obrazie *Nowy kościół w Delft z nagrobkiem Wilhelma Milczącego*, prawdopodobnie 1660 (Niderlandy kolekcja prywatna; il. 15)⁸³. Pod względem formalnym obrazy te są bardzo do siebie podobne, co widać w kształtowaniu postaci, układzie posadzki, a nawet w sposobie zaznaczania na murze znamion starości w postaci rysów i pęknięć. I mimo że w pracy pojawiają się błędy widoczne zwłaszcza w namalowanych filarach, atrybucja obrazu jest właściwa. De Man w pracach z lat sześćdziesiątych XVII w. popełniał błędy wynikające z nienależytego wówczas jeszcze opanowania tajników malowania wnętrza kościelnych. Takie znamiona wykazuje również porównanie do prac z Trafalgar Galleries⁸⁴, z Lipska, Museum der Bildenden Künste⁸⁵ prywatnej kolekcji niemieckiej⁸⁶ i Londyńskiej Leger Galleries (1970). Świadczy to również, iż prace musiały powstać w tym samym czasie, między 1660 a 1665 r. Obraz gdański jest jednak wyjątkowy dzięki swej dojrzałości artystycznej i dużym wymiarom (133,5 x 137 cm); inne znane prace są mniejsze (do 81 cm), jedynie obraz z Ohio, o wymiarach 101,5 x 121 cm, jest zbliżony wielkością. Istnieje również kompozycja przypisywana wcześniej van Vlietowi, teraz atrybuowana Manowi, przedstawiająca stary kościół w Delft i również zaopatrzona w malowaną podwieszoną kotarę (Orléans, Musée des Beaux-Arts; il. 5).

Generalnie obraz Mana należy odczytać w kontekście zaznaczonego na ambonie Psalmu 90, który w grzechu upartuje przyczyny krótkości i znikomości życia, postrzeganego w perspektywie wartościowego działania z nadzieją na Boską łaskę⁸⁷.

⁸³ L i e d t k e, *Architectural Painting in Delft*, il. 52.

⁸⁴ Zob. przypis 37.

⁸⁵ Druga wersja tego obrazu Columbus, Ohio, Columbus Museum of Art: L i e d t k e, *Cornelis de Man as Painter of Church Interiors*, Tableau 1, 1982, s. 62-66, s. 63, il. 1.

⁸⁶ L i e d t k e, *Architectural Painting in Delft*, il. 106.

⁸⁷ Fragment ten brzmi: „Któż potrafi zważyć ogrom Twego gniewu / i kto może doświadczyć mocy Twego oburzenia? / Naucz nas liczyć dni nasze, / abyśmy osiągnęli mądrość serca” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 2, Warszawa 1971, s.).

Umieszczone w obrazie Mana postacie symbolizują fazy życia ludzkiego: poprzez młodzieńczą fazę wyboru (młodzieniec przy kracie), uniesienia młodości (para przy filarze), wiek dojrzały uwidoczniiony w obrazie dyskutujących mężczyzn w głębi kościoła, aż po starość w postaci ledwo widocznej za lewym filarem staruszki opartej o laskę. Myśli o kresie i nieustannym przemijaniu przypominają tablice upamiętniające zmarłych i sam biskupi nagrobek. Znaczenie tych elementów nie może być jednak rozpatrywane tylko w tak wąskim przedziale, sugerującym ich wanitatywne znaczenie. Nakłada się ono na cały bagaż innych znaczeń w tej wielowarstwowej strukturze ukrytego sensu tematu kościoła w protestanckiej kulturze, która włączała do przekazu również słowa pisane⁸⁸. Na nagrobku z prawej strony umieszczono dwa napisy, ale nie są one w języku hebrajskim ani greckim. Odczytanie ich, podobnie jak odczytanie mowy tablic herbowych, przynosi następne enklawy znaczeń, podobnie jak problem jałmużny, rozpatrywany w kontekście protestanckim⁸⁹, czy potrzeby używania w kościele kalwińskim organów⁹⁰. Również w prezentowanym wnętrzu różne są zachowania znajdujących się w nim postaci. Sfera świecka miesza się z sakralną, pobożność z obojętnością wobec wiary – to również świadectwo różnorodnych funkcji sprawowanych przez kościelne wnętrza, nad którym zarząd sprawowały rady miejskie. W każdym razie wymowa tych scen jest dydaktyczna i ukazuje kościół oznaczający wiarę w ogóle i wiarę w lokalny Kościół jako drogę do zbawienia. Obraz pierwotnie wisiał w prywatnym domu, a jego celem było wzbudzenie dialogu z oglądającym.

⁸⁸ S. M i c h a l s k i, *Widzialne słowa sztuki protestanckiej*, w: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauki o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 IX–1 X 1977*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 171-208; J. M ü l l e r H o f s t e d e, „Wort und Bild”: *Fragen zu Signifikanz und Realität in der Holländischen Malerei des 17 Jahrhunderts*, „Wort und Bild”, 1984, s. IX-XXIII, przypis 3, oraz F. G r i j z e n h o u t, *Non gloria, sed memoria. Die Erinnerungsfunktion des Wortes in der niederländischen Malerei*, w: *Leselust, Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer. Katalog wystawy Kunsthalle Frankfurt am Main 24.09.1993–2.01.1994*, Frankfurt am Main 1993, s. 93-105.

⁸⁹ W społeczności protestanckiej zinstytucjonalizowano opiekę nad biednymi: M i c h a l s k i, *Protestanci a sztuka*, s. 38, 103; B a l i c k i, B o g u c k a, dz. cyt., s. 209-211; J. T. M a c i u s z k o, *Miłosierdzie w rozumieniu historycznego protestantyzmu*, w: *Charitas. Miłosierdzie i opieka społeczna w ideologii, normach postępowania i praktyce społeczności wyznaniowych w Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku*, red. U. Augustyniak, A. Karpiński, Warszawa 1999, s. 49-57.

⁹⁰ *Holländische Kirchenbilder*, s. 21; B i a ł o s t o c k i, dz. cyt., s. 53.

Nie do pominięcia jest przede wszystkim uświadomienie sobie roli, jaką przedstawienia wewnątrz kościelnych odegrały w europejskim malarstwie epitafijnym po stronie protestanckiej. To właśnie w epitafium obrazowym należy szukać wytłumaczenia tego gatunku. Jeżeli przyjąć, że epitafium jest zjawiskiem społeczno-obyczajowym, to łatwo zauważyć, że istniejące w nim programy wyrażały również stanowisko wyznaniowe, czego przykładem jest epitafium Jana Hutzinga (1584, Muzeum Narodowe w Gdańsku) oraz Walentyna von Karmitz (1585-1594) i Henningów (1635), obydwu z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku. Na tym ostatnim gdański rajca sportretowany został wraz z rodziną na tle kościelnego wnętrza⁹¹ (il. 16). Na jednym z filarów w tle został umieszczony obraz ukrzyżowanego Chrystusa, pod nim klęczy postać. Całość widoczna jest zza podwieszanej czerwonej kotary. Ów szczegół występuje również w obrazie de Mana⁹². Gdańskie epitafium symbolizuje w ten sposób ideał chrześcijanina należącego do Kościoła widzialnego, wywyższonego za pomocą zaopatrzenia go w draperię. Wiara jako dar łaski Bożej (Rz 1, 17; 5, 1-2) uobecniona jest w obrazie świątyni⁹³. Kościół jest miejscem porównywalnym do małego pokoju przeznaczanego do rozmyślań, w którym święci i pobożni będą trwać, oczekując dni ostatecznych, w myśl zdania wypowiedzianego przez Melanchtona w *Corpus doctrinae*⁹⁴.

W tym kontekście zasłona z obrazu de Mana może także odwoływać się do często komentowanego Psalmu 90, podkreślającego wiarę chrześcijanina i nadzieję pokładaną w Chrystusie. W obrazie kotary odsłaniającej wewnątrz świątyni teologicznie symbolizowane jest przyjście chrześcijanina do Chrystusa z powołaniem się na 2 Kor 3, 16. Stare Przymierze pokryte zasłoną – w Nowym odsłania się ona w Chrystusie, w wolności chrześcijanina, dla którego Kościół jest bramą (w obrazie zaznacza to łuk wsparty na filarach). W Ps 118, 22 i Kor 3, 11 kościół widzialny jest świątynią Boga. Chrześcijanin porównany z kamieniem węgielnym, podtrzymującym całość budowli.

⁹¹ K. Cieślak, *Kościół cmentarzem. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV-XVIII w.)*, „Długie trwanie” epitafium, Gdańsk 1992 (*Tod und Gedenken. Danziger Epitaphien vom 15. Bis zum 20. Jahrhundert, Einzelschriften der Historischen Kommission für ost- und westpreußische Landesforschung*, wyd. przez Udo Arnold, Lünzburg 1998, s. 47).

⁹² Warto przytoczyć też epitafium rodziny Neisserów w kościele NMP w Toruniu na tle kościelnego wnętrza.

⁹³ K. Cieślak, *Epitafia obrazowe w Gdańsku (XV-XVIII w.)*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 57-58.

⁹⁴ Na genezę tak rozpatrzonego motywu kościoła zwróciła uwagę Bożena Steinbor w *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku 1520-1620*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, 4(1967), s. 7-124.

Wryte na kamiennym sarkofagu napisy odnoszą się do wiernych, przyrównanych do sług Nowego Przymierza, postępujących się „literami zapisanymi w sercu, a nie na kamiennych tablicach Mojżesza” (2 Kor 3, 3-11). Tak wyrażony został problem wyboru chrześcijanina – centralna cecha teologii protestanckiej Prawa i Łaski (Stary i Nowy Testament). Chrześcijanin, mimo obietnicy zbawienia, w swoim życiu dokonuje ciągłego wyboru, gdyż wiara nie jest stanem, ale procesem prowadzącym od grzechu do wybawienia.

Na koniec wypada wspomnieć o tak często występujących w omawianych obrazach psach, które różnie interpretowano: od widzenia w nich symbolu grzechu, zła⁹⁵, związku ze śmiercią⁹⁶, po sygnaturę artysty⁹⁷. Z całą pewnością należy je potraktować jako charakterystyczne dla Niderlandów przypomnienie codziennego, zwykłego życia⁹⁸, kontynuację wątku o przedłużeniu ulicy we wnętrzu kościelnym, ale ich rola jako tłumaczy ludzkich zachowań, podkreślających wymowę figur, jest oczywista i wiąże się ze znaczeniem psa w scenach przedstawiających sąd⁹⁹. Psy, podobnie jak ludzie, dostawały się do kościołów przez otwarte drzwi i od czasu do czasu były postrzegane jako problem. Zatrudniano nawet specjalnych łapaczy psów, którzy nie pozwalali im wejść do wnętrza świątyni. Jednak widok psów wążających się w kościołach Danii i Holandii był codziennością, o której piszą odwiedzający te kraje podróżnicy, zwłaszcza katolicy¹⁰⁰. Ambiwalentne znaczenie psów¹⁰¹ mogło w pozytywnej roli odnosić się do kościoła jako spo-

⁹⁵ Knipping wielokrotnie wskazywał na psa w katolickich scenach przedstawiających Ostatnią Wieczerzę jako towarzysza zdrajcy – Judasza: J. B. K n i p p i n g, *Ikography of the Counter-Reformation in the Netherlands, Heaven on Earth*, vol. 1-2, Nienkoop 1974, vol. 1, s. 192; S. C o h e n, *Animals in the Paintings of Titan. A key to Hidden Meanings Gazette des Beaux Arts*, t. 140(1998), s. 193-212.

⁹⁶ M. L u r k e r, *Hund und Wolf in ihrer Beziehung zum Tode*, *Antaios*, 10, 1969, s. 199-216; t e n z e, *Der Hund als Symboltier der Übergangs vom Diesseits in Jenseits*, „Zeitschrift für Religions und Geistesgeschichte”, 35(1983), s. 132-144.

⁹⁷ *Holländische Kirchenbilder*, s. 67.

⁹⁸ L i e d t k e, *Delft Painting „in Perspective”*, s. 112.

⁹⁹ W emblematyce przeważa pozytywne znaczenie psa. W ocenie nowożytniej pies był symbolem jurysdykcji jako poręczyciel prawa, uzmysławiający moc wyroku sądowego ujawnionego publicznie: „Wertheimer Jahrbuch für Geschichte, Volks- und Heimatkunde des Main-Tauberlandes 1959”, Wertheim 1961, s. 27; H. L i e r m a n n, *Richter, Schreiben, Advokaten* (Bibliothek des Germanischen National-Museums Nürnberg 9), Nürnberg 1957, s. 12.

¹⁰⁰ *Holländische Kirchenbilder*, s. 66.

¹⁰¹ *Vermerr and the Delft School*, s. 334-335, 434, 435; P. R e u t e r s w ä r d, *The Dog in the Humanist's Study*, w: *The Visible and the Unvisible in Art*, Wien 1991.

łeczności, oznaczając wierność w wierze¹⁰², lub jako reprezentantów przyjemności fizycznej, zaznaczanej przez goniące się, kopulujące bądź kalające wewnątrz świątyni psy¹⁰³. Wówczas były metaforą przyjemności doczesnych, zestawianych z wartościami duchowymi, które reprezentuje kościół. Kundel na obrazie Mana, ocierający się o filar, wzmacnia wymowę znajdującą się za nim scenki, w której mężczyzna rozmawia z zalotną kobietą. Igraszka słowna ma zbadać, na co może liczyć. Pies, psotny kundel, patrzy w stronę widza¹⁰⁴. Taką samą funkcję spełnia wężący pies we wspomnianym obrazie Van Vlieta (il. 2a). Rasowy pies natomiast, chart, który potrafi iść za tropem i polować, nieprzypadkowo umieszczony został przy młodzieńcu oglądającym pomnik. Zwraca bowiem uwagę na siłę pamięci jako istotnego bodźca w edukacji młodych oraz nieustępliwość w poznaniu Boga¹⁰⁵. Oznacza cnoty chrześcijanina: gotowość, wierność, czujność i zdolność do kontemplacji¹⁰⁶. Jego wizerunek wywodził się z nurtu przedstawień średniowiecza, w których pies, pomocnik myśliwego, pomagający w zwalczeniu przeszkody (zła), uchodził za metaforę ścigania grzeszników¹⁰⁷. Warto tu przytoczyć historię znaną od starożytności, a zamieszczoną u Pliniusza, o psie wskazującym zabójcę swego pana¹⁰⁸. Niewątpliwą rolę w pozytywnym odczytywaniu wizerunku psów myśliwskich musiały odegrać nauki ojców

¹⁰² *Die Sprache der Bilder*, s. 75; *Vermerr and the Delft School*, s. 434, 435.

¹⁰³ Inne znaczenie psów w obrazie mówi o ich użyciu jako swoistych sygnatur porównanych do psów, które znaczą teren możliwy do odczytania przez koneserów: *Holländische Kirchenbilder*, s. 67, np. pies w obrazie Emanuela de Witte *Wnętrze starego kościoła w Delft*, ok. 1650-1652 (Kolekcja Michal Hornstein, Montreal) także Hendricka Cornelisz van Vlieta, *Wnętrze Pieterskerk w Lejdzie*, 1652: *Die Sprache der Bilder*, s. 171, il. na s. 170; U. F ö l s i n g, *Die Belferlein im Kirchenschrift. Zur Darsterllung von Hunden in holländischen Gemälden*, „Weltkunst”, 66(1996), nr 13, s. 1529.

¹⁰⁴ Zob. Stary Testament (Prz 26, 11) oraz (Ap 22, 15) – pies, symbol wszystkiego, co pospolite i grubiańskie (Prz 26, 11) oraz (Ap 22, 15).

¹⁰⁵ J. B. B e d a u x, *Discipline for innocence. Metaphors for Education in Seventeenth-century Dutch Painting*, w: t e n z e, *The Reality of Symbols. Studies in the Iconology of Netherlandish Art 1400-1800*, The Hague 1990, s. 109-170, s. 112, 150.

¹⁰⁶ *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, wyd. E. Kirschbaum, Bd. 1-8, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1994 (wznowienie), Bd. 2, s. 334.

¹⁰⁷ H. A p p u h n, *Die Jagd als Sinnbild in der norddeutschen Kunst des Mittelalters*, w: *Die Jagd in der Kunst*, 1964, s. 14; G. W a c h a, *Tiere und Tierhaltung in der Stadt sowie im Wohnbereich des spätmittelalterlichen Menschen und ihre Darstellung in der bildenden Kunst*, w: *Das Leben in der Stadt des Spätmittelalters. Internationaler Kongress Krems an der Donau, 20-23 September 1976*, oprac. M. Heinrich Appelt, Wien 1977, s. 235.

¹⁰⁸ P l i n i u s z, *Historia naturalna*, wybór, przekład i komentarz I. T. Zawadzkich, Wrocław-Kraków 1961, VIII, s. 142-147.

Kościół, dla których pies symbolizował wiernego dozorcę trzody i odczytywany był jako symbol kaznodziei.

Zaprezentowany tu obraz Cornelisa de Mana, przykład malarstwa architektonicznego, ma dużą wartość artystyczną i stanowi przyczynek do zagadnień niderlandzkiego malarstwa wnetrz kościelnych, tematu ciekawego, rzadko jednak podejmowanego przez polskich badaczy. Praca de Mana jest jedną z wczesnych kreacji tego artysty, przypadającą na lata sześćdziesiąte XVII w. Jej monumentalny charakter, wysoki kąt widzenia, prześwity za oknami, subtelnie położone cienie sprawiają, że widz postrzega ją jako naturalnie i przypadkowo zaobserwowaną scenę. Obok obrazu z Columbus i widoku wnętrza Laurenskerk w Rotterdamie (Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Haga, Mauritshuis) jest najlepszym kontemplacyjnym wnętrzem kościelnym de Mana.

IDEOLOGICAL CONTENTS OF THE PAINTINGS OF CHURCH INTERIORS A FEW REMARKS ON CORNELIS DE MAN'S PAINTING

S u m m a r y

Cornelis de Man's painting *The Interior of an Old Church, a View from the South Aisle to the East*, about 1660-1665 (in the collection of the Museum in Gdańsk), has been considered to be a view of the New Church in Delft so far. The painting is an example of the mature stage of the Delft architectural painting. Hendrick van Vlieta's painting *The Interior of Oude Kerk in Delft with the Tomb of Piet Hein* (formerly the Cook Collection, Richmond, 1652-53) was the inspiration for the work.

An additional element – *trompe l'oeil* – introduced to the painting by de Man is the painted curtain. The suspended violet curtain unmasks the fiction of the painting and is supposed to raise the illusionist power of art (the signature of the artist is exposed on the column). So the painting is a symbol of the power of imagination and of the sense of seeing. The curtain in de Man's Gdańsk work is an expression of a certain extravagance, it shows that it is a collector's item, it presents and raises the charm of the painting. The fact that de Man undertook painting a view of a church with a tomb of a Catholic bishop (who in fact was not there) proves that there must have been an employer who felt a bond with the place, maybe a member of the family, who wanted to commemorate the late person in such a way, or one who felt a special sentiment to that part of the church or town.

The figure of the boy standing at the grating with his back towards the viewer, is seen again in the picture attributed to de Man by Liedtke, *The New Church in Delft with the Tomb of William the Silent*, painted probably in 1660 (the Netherlands, a private collection). Generally, Cornelis de Man's painting should be interpreted in the context of Psalm 90 marked on the pulpit, whose reflections are connected with sin as the cause of shortness and scantiness of human life, seen in the perspective of a valuable life with the hope of God's grace. In the

image of the curtain revealing the interior of the church a Christian's turning to Christ is symbolized with reference to II Cor 3,16. The Old Testament covered with a veil – and in the New Testament it is taken away in Christ, in freedom of a Christian for whom the Church is a gate, and the Christian, similar to the corner stone, has become a significant part supporting the structure. The dogs appearing in the painting are a reminder of everyday life and of their role as ones who explain human behavior, which stresses the significance of their figures.

Cornelis de Man's painting is one of his early works, falling on 1660's. Its monumental character, the high point of view, patches of light behind the windows, subtle shadows – make the viewer perceive it as a scene that is observed in a natural and accidental way. Apart from the Columbus painting and the view of the interior of Laurenskerk in Rotterdam (Koninklijk Kabinet van Schilderijen, The Hague, Mauritshuis) the painting is de Man's best contemplative church interior.

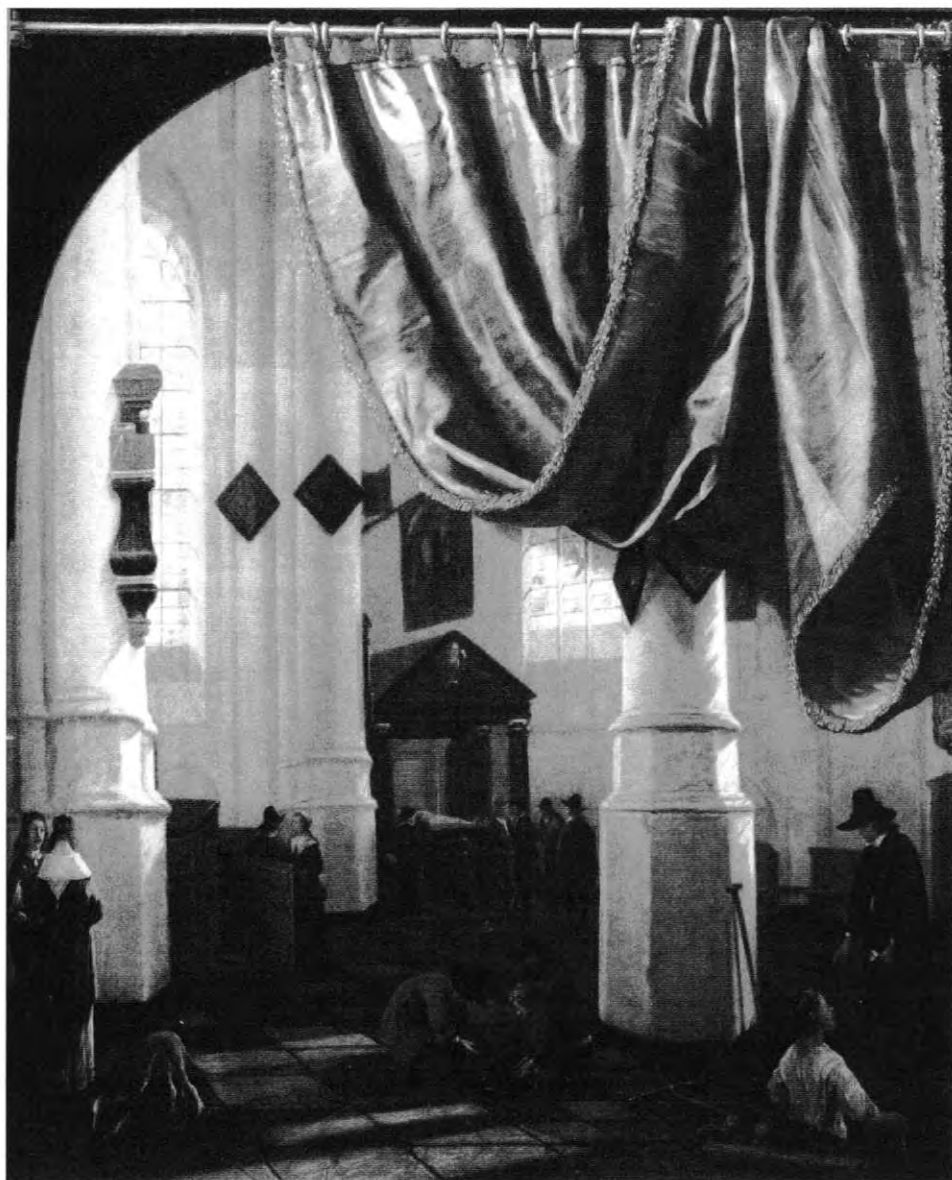
Translated by Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowe: obrazy wnętrz kościelnych, Cornelis de Man, architektoniczne malarstwo Delft, kotara.

Key words: paintings of church interiors, Cornelis de Man, the Delft architectural painting, curtain.



1. Cornelis de Man, *Wnętrze starego kościoła w Delft. Widok z nawy południowej na wschód*, ok. 1660-1665, olej, płótno, 132 x 132 cm, Muzeum Narodowe w Gdańsku.
Fot. Krystyna Augustyniak



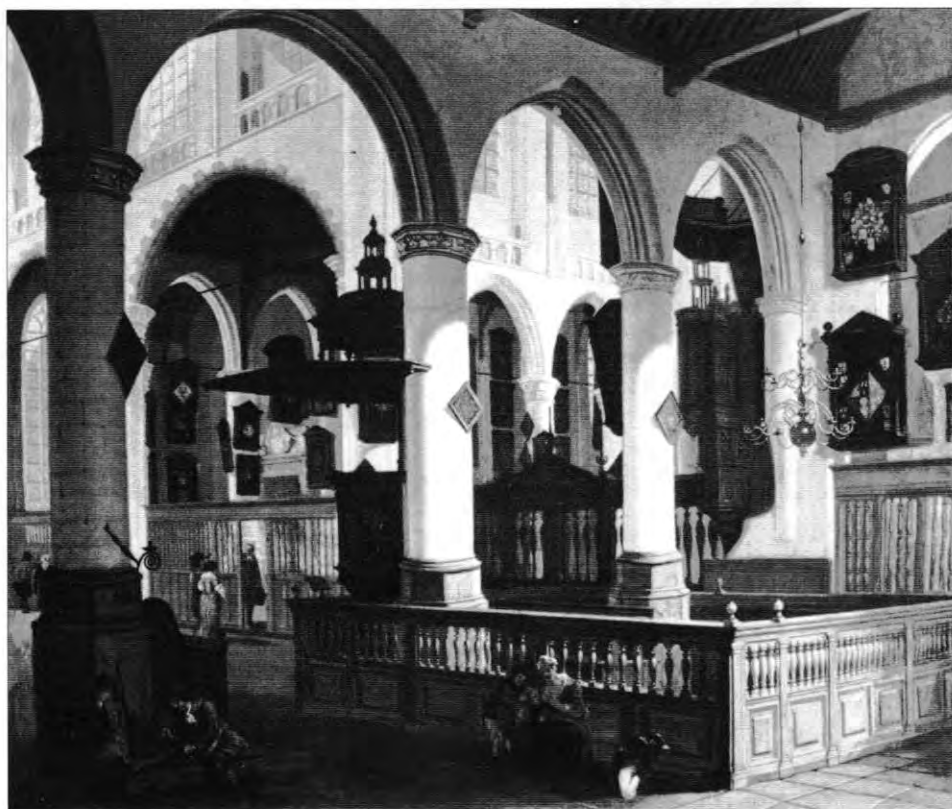
2a. Hendrick van Vliet, *Wnętrze kościoła Oude Kerk w Delft z grobowcem Pieta Heina* (dawniej Kolekcja Cook, Richmond, 1652-1653). Repr. za: *Vermerr and the Delft School. Katalog wystawy Metropolitan Museum of Art, New York 8.03-27.05.2001 i National Gallery, London 20.06-16.08.2001*, red. W. Liedtke, New York 2001, kat. 81.



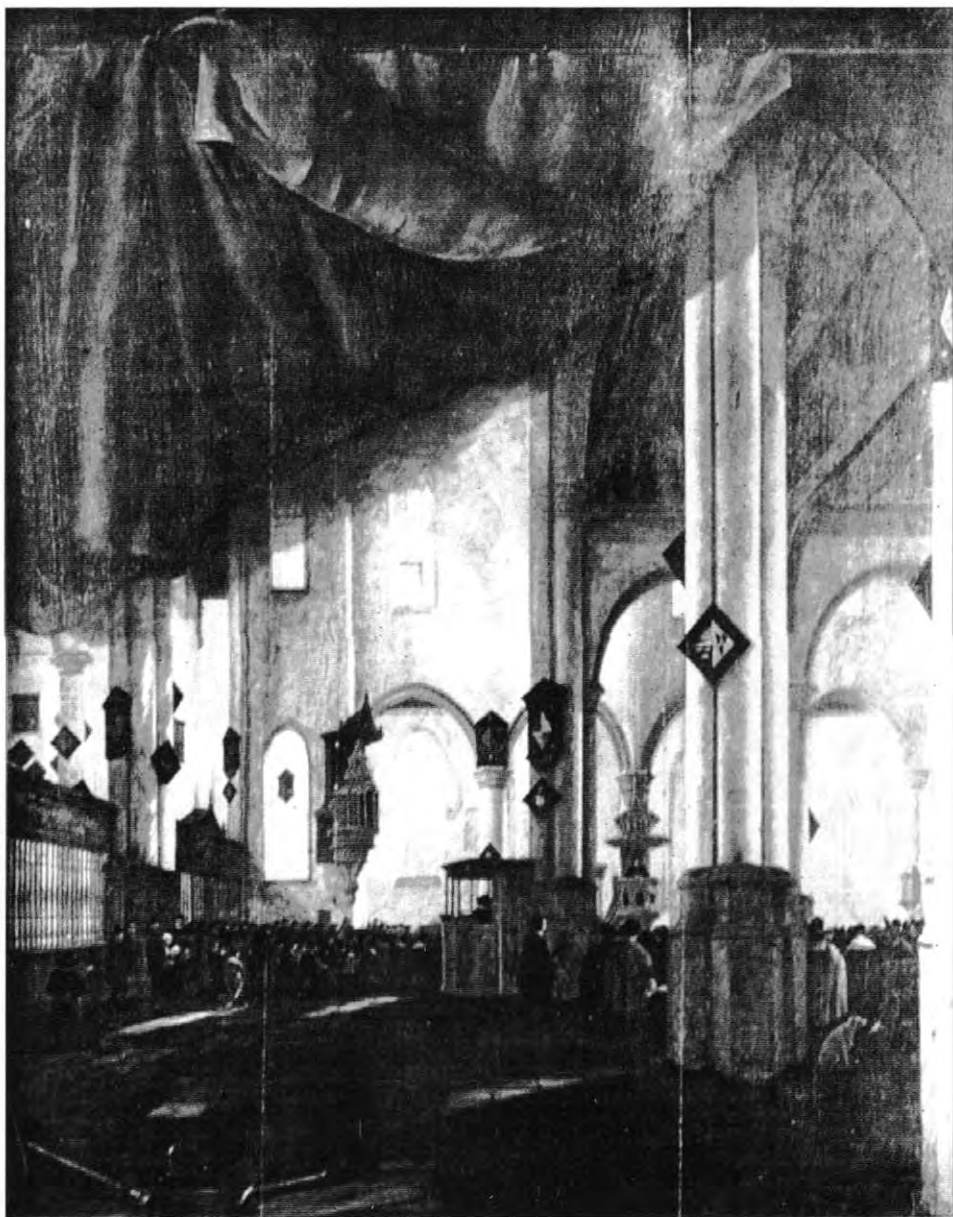
2b. Gerrit Houckgeest, *Wnętrze kościoła Oude Kerk w Delft*, ok. 1548 (Amsterdam, Rijksmuseum). Repr. za: *Vermerr and the Delft School. Katalog wystawy Metropolitan Museum of Art, New York 8.03-27.05.2001 i National Gallery, London 20.06-16.08.2001*, red. W. Liedtke, New York 2001, kat. 40.



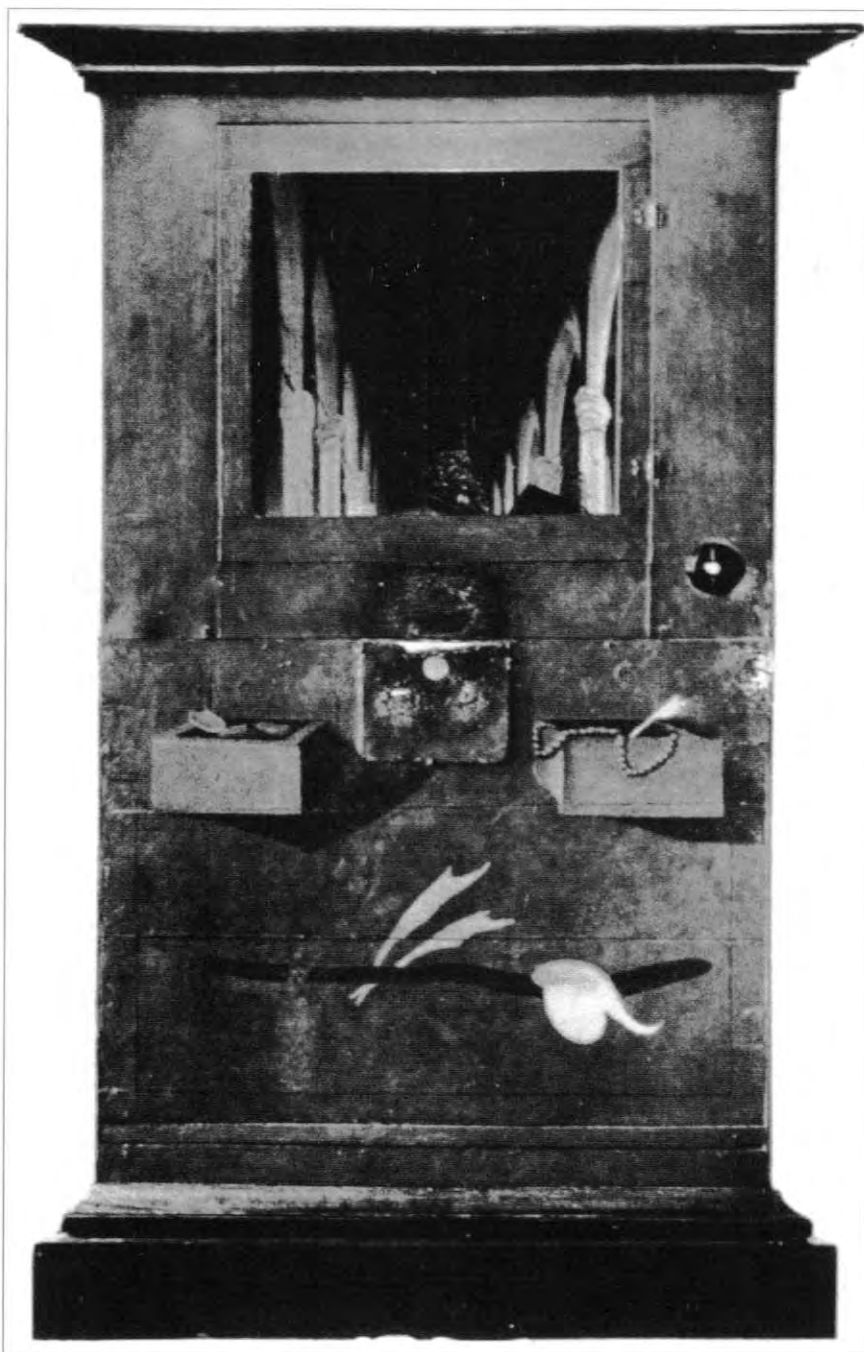
3. Cornelis de Man (przypisywany), *Widok nowego kościoła w Delft od strony północnej na południowo-wschodnią* (Londyn, Christie's 15.07.1977). Repr. za: W. A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte, Groningen 1982, il. 103.



4. Cornelis de Man, *Stary kościół w Delft z amboną wschodnią*, ok. 1660, Chicago, Art Institute.
Repr. za: W. A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet,
Emanuel de Witte, Groningen 1982, il. 100.



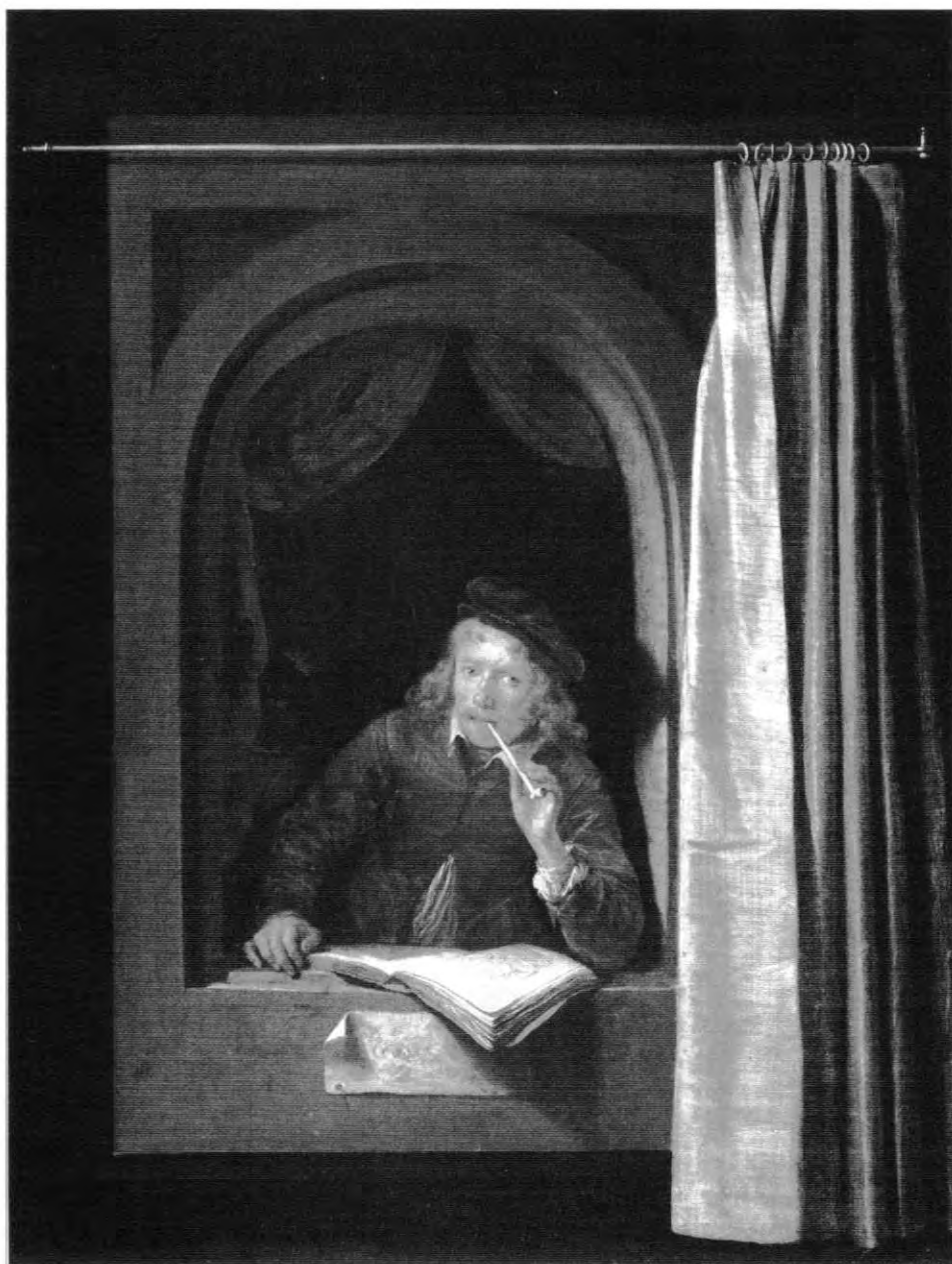
5. Cornelis de Man, *Stary kościół w Delft. Widok od północnego transeptu na stronę południową* (Orléans, Musée des Beaux-Arts). Repr. za: W. A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte, Groningen 1982, il.105.



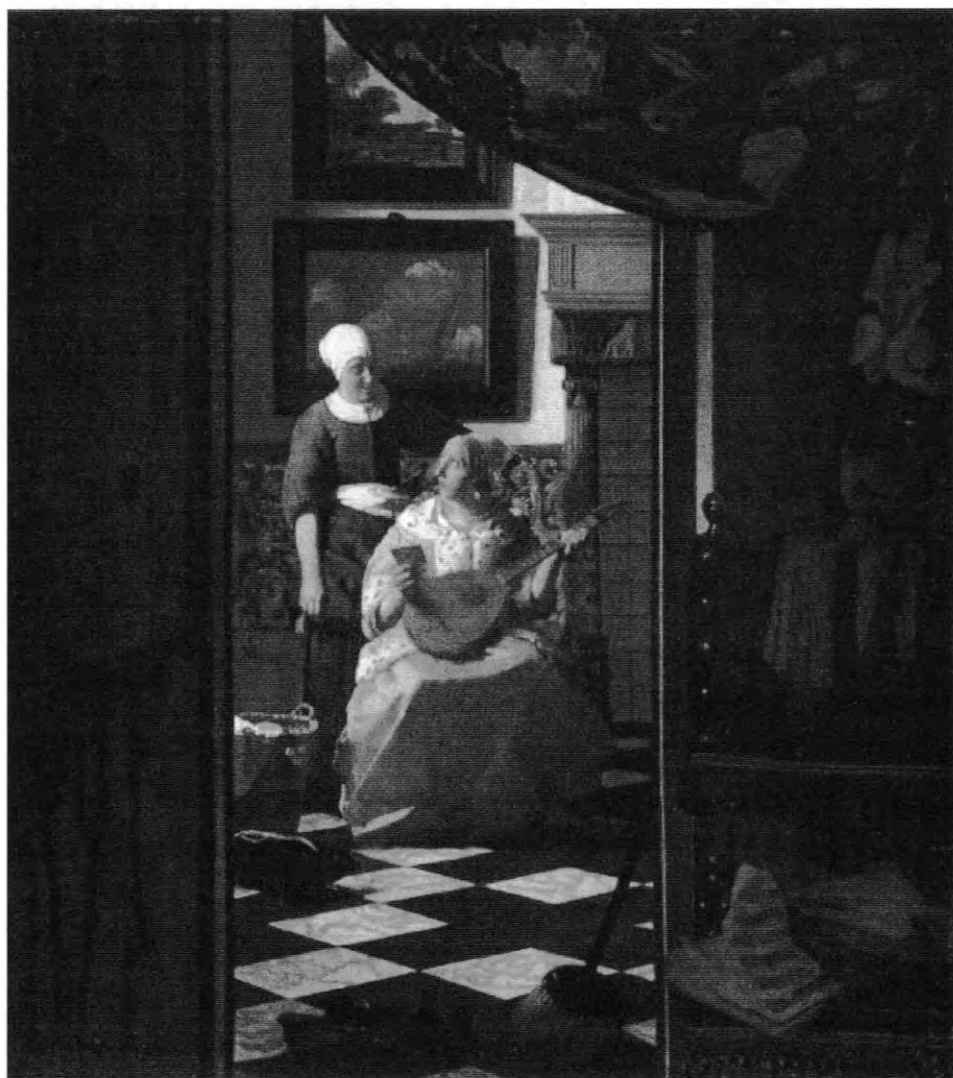
6. Krąg Hendricka van Vlieta, *Skrzynia perspektywiczna przedstawiająca wnętrze protestanckiego kościoła*, ok. 1660 (Kopenhaga, Nationalmuseet). Repr. za: *Vermerr and the Delft School. Katalog wystawy Metropolitan Museum of Art, New York 8.03-27.05.2001 i National Gallery, London 20.06-16.08.2001*, red. W. Liedtke, New York 2001, s. 128.



7. Gabriela Metsu, *Kobieta czytająca list*, ok. 1665 (Dublin, National Gallery of Ireland).
Repr. za: S. Slive, *Dutch Painting 1600-1800*, New Haven and London 1995, s. 165.

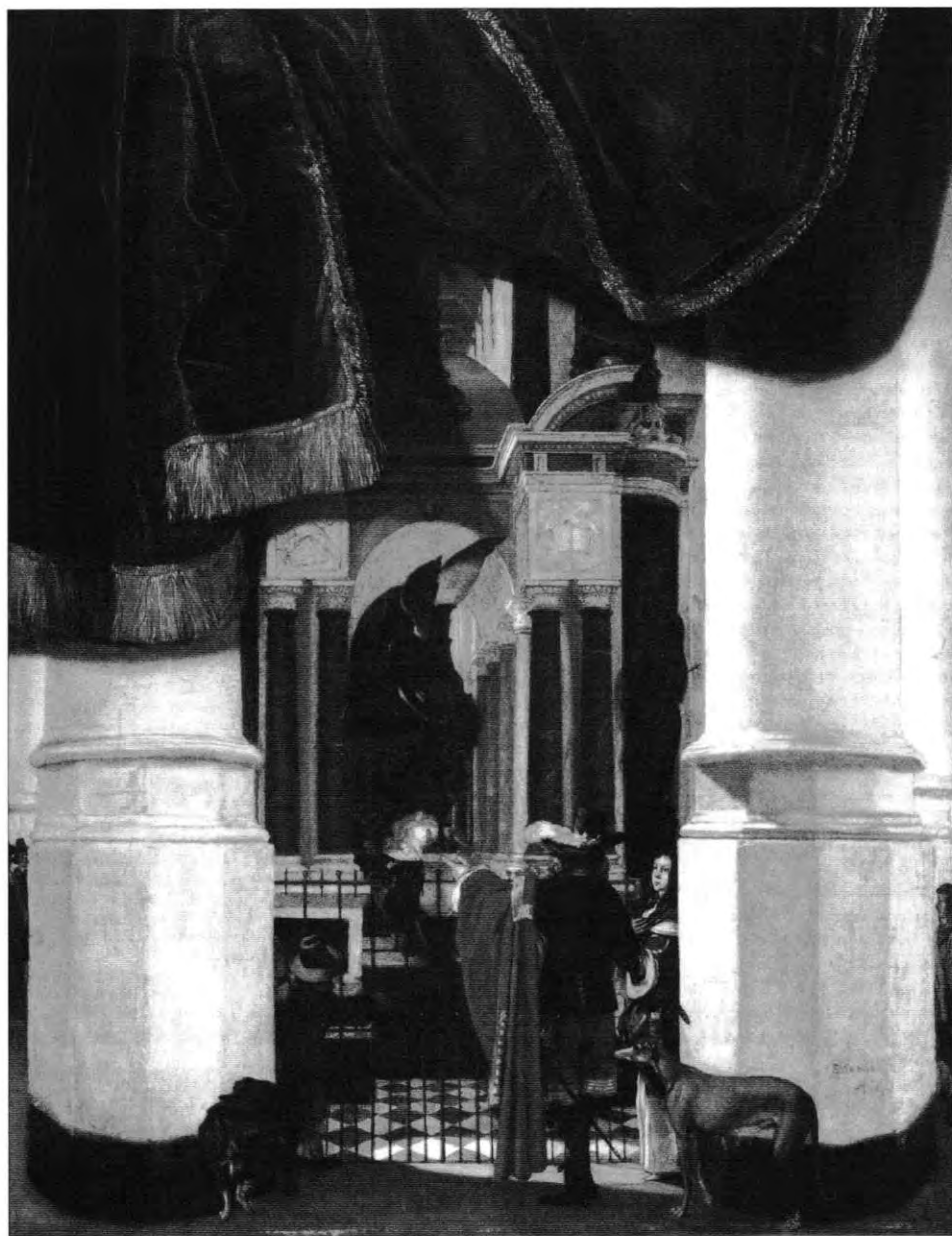


8. Gerrit Dou, *Palący fajkę malarz przy oknie*, ok. 1645 (Amsterdam, Rijksmuseum). Repr. za: *Gerrit Dou, 1613-1675. Master painter in the Age of Rembrandt. Katalog wystawy National Gallery of Art, London Dulwich Picture Gallery i The Hague Mauritshuis 2000-2001*, Washington D.C., New Haven-London 2000, kat. 16.



9. Jan Vermeer, *List miłosny*, ok. 1669-1670 (Amsterdam, Rijksmuseum).

Repr. za: *Vermerr and the Delft School. Katalog wystawy Metropolitan Museum of Art, New York 8.03-27.05.2001 i National Gallery, London 20.06-16.08.2001*, red. W. Liedtke, New York 2001, il. 177, s. 168.



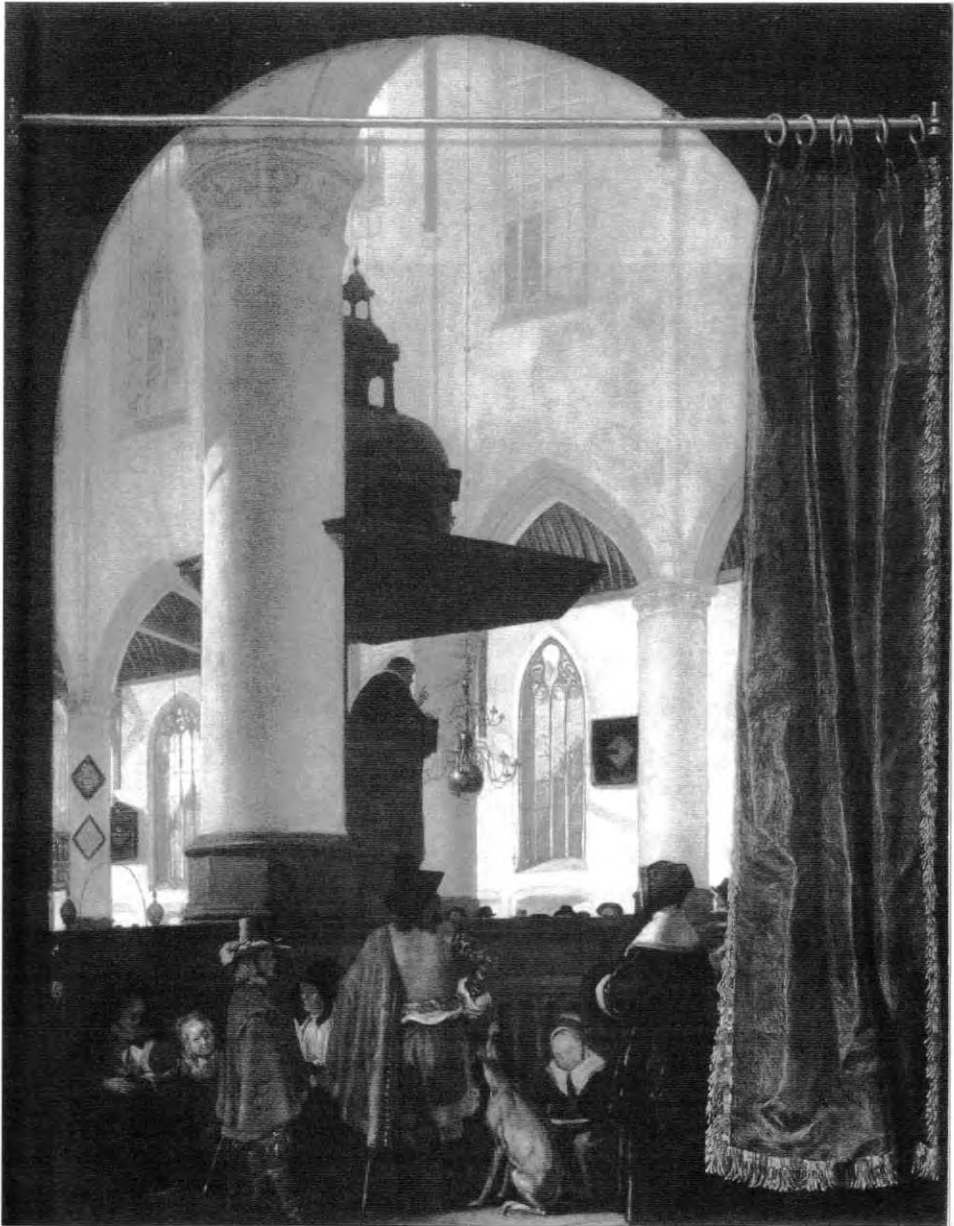
10. Emanuel de Witte, Pomnik Wilhelma Orańskiego w nowym kościele w Delft, 1653.
Repr. za: *Vermerr and the Delft School. Katalog wystawy Metropolitan Museum of Art, New York 8.03-27.05.2001 i National Gallery, London 20.06-16.08.2001*, red. W. Liedtke, New York 2001, kat. 93.



11. Cornelis de Man, *Stary kościół w Delft*, Columbus, Ohio, Columbus Museum of Art.
Repr. za: W. A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet,
Emanuel de Witte, Groningen 1982, il. XIV / il. 99.



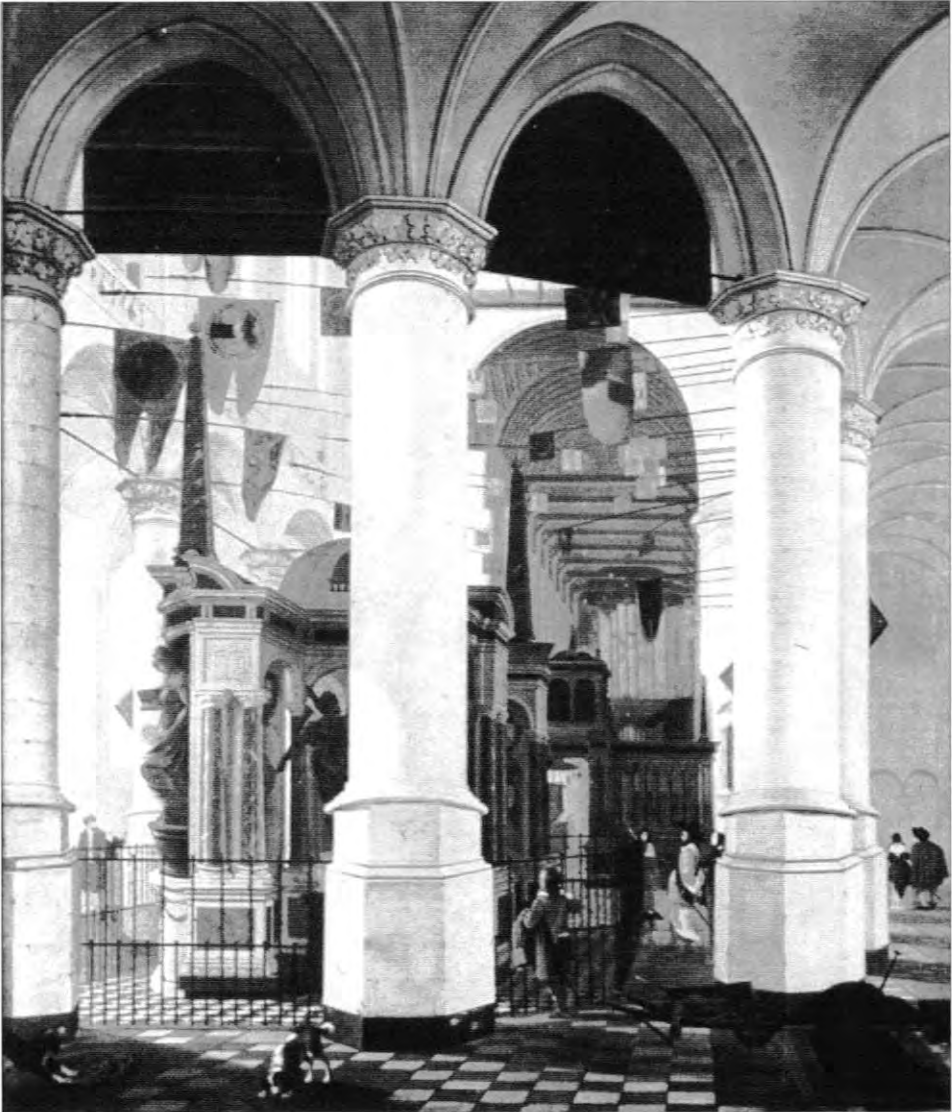
12. Emanuel de Witte, *Portret rodziny*, 1678 (Monachium, Alte Pinakothek).
Repr. za: foto Monachium, Alte Pinakothek.



13. Emanuel de Witte, *Kazanie w starym kościele w Delft*, ok. 1651-1652
(The National Gallery of Canada, Ottawa). Repr. za: *Vermerr and the Delft School. Katalog wystawy Metropolitan Museum of Art, New York 8.03-27.05.2001 i National Gallery, London 20.06-16.08.2001*, red W. Liedtke, New York 2001, kat. 92.



14. Jacob Mauer, *Portret Ploosa van Amstela i innych wielbicieli sztuki przebywających w jego gabinecie*, ok. 1760 (The Petworth Collection). Repr. za: W. A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte, Groningen 1982.



15. Cornelis de Man, *Nowy kościół w Delft z nagrobkiem Wilhelma Milczącego*, prawdopodobnie 1660 (Niderlandy, kolekcja prywatna). Repr. za: W. A. Liedtke, *Architectural Painting in Delft*. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte, Groningen 1982, il. 52.



16. Malarz gdański z kręgu Hermana Hana, Tablica środkowa epitafium rodziny Henningów, olej, 1629-1636, blacha miedziana, 163 x 118 cm. Muzeum Narodowe w Gdańsku.

Fot. Krystyna Augustyniak