

MAGDALENA ŚNIEDZIEWSKA

„MALARZ WIELKIEJ PROUSTOWSKIEJ MELANCHOLII”  
– WILLEM DUYSSTER  
W ARCHIWUM ZBIGNIEWA HERBERTA

Szkic Zbigniewa Herberta o Willemie Duysterze, odczytany z maszynopisu przez Barbarę Toruńczyk, ukazał się dwukrotnie – najpierw w 1999 roku w „Zeszytach Literackich”<sup>1</sup>, opatrzoney zdawkowym komentarzem: „*Willem Duyster (1599-1635) albo Dyskretny urok soldateski*. Maszynopis, stron 6, znajduje się w tece z nadpisem ręką Z.H.: *Delta*. Poprawki, skreślenia, uzupełnienia ręką Z.H.”<sup>2</sup>, następnie w 2008 roku w tomie „*Mistrz z Delft i inne utwory odnalezione*”<sup>3</sup> z równie skrótowymi objaśnieniami: „**Willem Duyster (1599-1635) albo Dyskretny urok soldateski**. Opracowała Barbara Toruńczyk na podstawie kopii maszynopisu z odręcznymi poprawkami odnalezionymi w tece *Delta* z materiałami warsztatowymi z lat 1978-82”<sup>4</sup>. W żadnej z not wydawniczych nie pojawiają się jednak informacje, że opublikowany przez Toruńczyk maszynopis jest nieukończony i że dysponujemy rów-

---

Dr MAGDALENA ŚNIEDZIEWSKA – adres do korespondencji: e-mail: magda.przyb@interia.pl

Artykuł powstał w ramach promotorskiego projektu badawczego „Polska literatura powojenna wobec malarstwa holenderskiego złotego wieku”, którym kierowała dr hab. Agata Stankowska-Kozera, prof. UAM.

<sup>1</sup> Z. H e r b e r t, *Willem Duyster (1599-1635) albo Dyskretny urok soldateski*, „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4, s. 17-22.

<sup>2</sup> *Od Wydawcy*, tamże, s. 28.

<sup>3</sup> Z. H e r b e r t, *Willem Duyster (1599-1635) albo Dyskretny urok soldateski*, w: t e g o ż., „*Mistrz z Delft i inne utwory odnalezione*, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa 2008, s. 53-59. Cytuję na podstawie tego wydania – dalej jako WD.

<sup>4</sup> *Komentarze i objaśnienia*, tamże, s. 190.

niez licznymi notatkami przygotowawczymi oraz nieukończonymi rękopisami tego eseju, nie tylko w wielu miejscach odbiegającymi od maszynopisu, ale zawierającymi także fragmenty, które – jak sądzę – miały pojawić się w miejscu, gdzie maszynopis się urywa.

Wątpliwości budzi już pierwsza edytorska decyzja Toruńczyk. Zdeponowany w Archiwum Zbigniewa Herberta maszynopis eseju, znajdujący się w teczce o numerze akc. 17 864<sup>5</sup>, zatytułowany jest *Willem Duyster (1599-1635) albo dyskretny czar żołdateski*, przy czym ręką Herberta, pod sformułowaniem „dyskretny czar”, dopisane zostały słowa „dwuznaczny urok” (Duyster, mszps 1, AZH). Zrozumiałe jest, dlaczego Toruńczyk zmieniła „soldateskę” na „soldateskę”, notowaną w *Słowniku języka polskiego*, jednak to, iż w tytule dokonana kontaminacja, pozostawiając jedno słowo z maszynopisu, drugie zastępując wyrazem dopisanym ręką poety oraz że drugą część tytułu rozpoczęła wielką literą (mimo iż u Herberta jest mała), wydaje się nieuzasadnione. Być może Toruńczyk chciała w ten sposób nawiązać do opublikowanego w *Martwej naturze z wędzidłem* eseju Herberta o Ter Borchu – *Gerard Terborch. Dyskretny urok mieszczaństwa* i, tym samym, do filmu Luisa Buñuela *Dyskretny urok burżuazji*, do którego – jak sądzę – odsyła tytuł innego rękopisu: *Willem /Cornelisz/ Duyster 1599?-1635 albo dyskretny urok burżuazji* (Duyster, rkps 2, AZH). Warto w tym miejscu dodać, że w drugiej poświęconej Duysterowi teczce (o numerze akc. 17 854, t. 15) znajdują się kolejne rękopisy<sup>6</sup>, których tytuł (za każdym razem ten sam – *Pamięć oka*) odbiega od propozycji z maszynopisu.

Istnieje jeszcze jedna możliwość uzasadnienia wyboru Toruńczyk: w jednym z rękopisów esej ten zatytułowany jest *Willem Duyster albo dyskretny urok żołdateski*, ale nad słowem „urok” Herbert zapisał wyraz „czar” (Duyster, rkps 1, AZH). Gdyby Toruńczyk sugerowała się tytułem rękopisu, wówczas należałoby stwierdzić, że wzięła pod uwagę ostatnie poprawki autora. Z noty wydawniczej wynika jednak, że Toruńczyk korzystała wyłącznie z maszynopisu (bądź jego kopii – w teczce znajduje się również kserokopia maszynopisu), dlatego sądzę, że jej decyzja powinna zostać uznana za – w moim poczuciu nieuzasadnioną – kontaminację.

---

<sup>5</sup> Dalej jako: Duyster, mszps 1, AZH. W teczce tej znajdują się również trzy rękopisy (dalej jako: Duyster, rkps 1, 2 i 3, AZH) oraz notatki (dalej jako: Duyster, not 1, AZH).

<sup>6</sup> W teczce tej znajdują się 4 rękopisy eseju (dalej jako: Duyster, rkps 4, 5, 6 i 7, AZH) oraz liczne notatki przygotowawcze (dalej jako: Duyster, not 2, AZH).

To niestety nie jedyna kontrowersyjna decyzja Toruńczyk. W nocie dołączonej do wydania z „Zeszytów Literackich” znajduje się informacja: „Poprawki, skreślenia, uzupełnienia ręką Z.H.”, która nie pojawia się już w tomie „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione. Uwaga o ręcznych poprawkach zaskakuje, jeśli spojrzymy na wydrukowany szkic, w którym – poza nieściskłą zresztą informacją<sup>7</sup>: „[Po tych słowach w maszynopisie następuje akapit ostatni, przekreślony:]” (WD, s. 59) – nie pojawiają się żadne sygnały, które wskazywałyby, że Herbert dokonywał jakichkolwiek zmian w utworze, będącym – o czym się nie dowiadujemy od redaktorki – dziełem w toku. Oczywiście Toruńczyk mogła zdecydować, że w swoim wydaniu uwzględni wszystkie poprawki poety – to znaczy nie drukuje fragmentów przekreślonych i jako ostateczną traktuje wersję dopisaną ręką poety. Ale kiedy zaczynamy porównywać opublikowany szkic z maszynopisem, okazuje się, że Toruńczyk rzeczywiście często uwzględniła ręczne poprawki Herberta, czasem jednak – nie wiadomo, dlaczego – pozostawia wersję z maszynopisu, mimo iż nad tekstem pojawia się dopisana ręcznie przez poetę inna propozycja. Trudno mi w jakikolwiek sposób uzasadnić tę edytorską samowolę Toruńczyk.

Ze względu na to, że żadnej z wersji szkicu nie można, jak sądzę, uznać za ostateczną – nieukończony jest zarówno maszynopis, jak i wszystkie rękopisy – zdecydowałam się, komentując esej o Duysterze, korzystać ze wszystkich pozostawionych przez poetę wersji, zaznaczając w cytowanych fragmentach dokonane przez Herberta zmiany<sup>8</sup>. Biorąc pod uwagę notatki i zachowane warianty szkicu, chciałabym zrekonstruować najistotniejsze pomysły Herberta, wskazać na interesujące go problemy związane z twórczością Holendra (także te niezasygnalizowane w maszynopisie). Przyjrzę się zatem najważniejszym wątkom, które zgłębiał Herbert, przygotowując szkic o tym – jak twierdził – niesłusznie marginalizowanym siedemnastowiecznym malarzu.

---

<sup>7</sup> Uwaga jest nieprecyzyjna, ponieważ akapit, o którym pisze Toruńczyk, jest wzięty przez Herberta w nawias kwadratowy, a przekreślony został tylko fragment jednego zdania.

<sup>8</sup> W cytatach pochodzących z Archiwum Zbigniewa Herberta modernizuję pisownię. Dopiski Herberta, pojawiające się na marginesach lub nad tekstem głównym, umieszczam w nawiasach ukośnych: //. Wszelkie przekreślenia i podkreślenia – jeśli nie zazaczyłam inaczej – pochodzą od Herberta. Słowa nieczytelne oznaczam skrótem: [?]. Urwane zdania oznaczam tyldą: ~. W nawiasach kwadratowych: [] umieszczam słowa, które – w moim przekonaniu – należy dodać, by zdanie było poprawne pod względem gramatycznym. Wyrazy, które nie były do końca czytelne, oznaczam gwiazdką: \*.

## „PROCES REHABILITACYJNY”

Próbuję wylansować Duystera, robię to bezinteresownie  
(nie mam żadnego obrazu).

Zbigniew Herbert<sup>9</sup>

W 1620 roku Cornelis Diriksz., ojciec Willema Duystera, przeniósł się ze swoją rodziną na Koningstraat w Amsterdamie, do domu nazwanego *De Duy-stere Werelt* (co przetłumaczyć można jako „ciemny świat”)<sup>10</sup>. „Nieprzypadkowo – pisze Caroline Bigler Playter – utalentowany, ale zapomniany artysta, którego życie i sztuka pozostały dla historyków sztuki «ciemnym [duystere] światem», musiał żyć w takim domu i wziąć stąd swoje nazwisko”<sup>11</sup>. Badaczka nazwę domu traktuje jako *nomen omen*, sugerując, że w owym *Duy-stere Werelt* tkwi przepowiednia dotycząca pośmiertnych losów artysty, którego przykryje mrok niepamięci.

Nie od samego początku jednak Duyster był marginalizowany, wręcz przeciwnie – w oczach siedemnastowiecznych odbiorców uchodził za utalentowanego malarza, potrafiącego doskonale oddać fakturę przedstawianych tkanin. O tym, że Duyster został doceniony przez jemu współczesnych, dowiadujemy się z pracy Philipa Angela *Lof der Schilder-konst*, wydanej w 1642 roku w Lejdzie:

Pozostając w obrębie naszego terytorium, przejdziemy – pisze Angel – do następnej wymaganej od malarza umiejętności, a mianowicie, żeby czynił stosowne rozróżnienie między jedwabnymi, aksamitnymi, wełnianymi i lnianymi rzeczami, bardzo rzadko widzi się aksamitny strój, który zdaje się mieć połysk aksamitu; nie dostrzegają oni fałd i zagięć ani nie odnotowują różnic między wełnianymi i lnianymi rzeczami, ani połysku, który ujrzyć można raczej na satynie niż jedwabiu z Tours, jak również potrafią przeoczyć cienkość, którą trzeba naśladować przy delikatnym lnie i cienkiej krepie. Malarz wart pochwały powinien być w stanie w sposób najprzyjemniejszy dla wszystkich oczu oddać tę różnorodność pociągnięciami pędzla, rozróżniając między ostrą, szorstką chropowatością a delikatną, jedwabną gładkością, w czym wspaniały i olśniewający

---

<sup>9</sup> Not 2, AZH.

<sup>10</sup> Zob. C. von B o g e n d o r f - R u p p r a t h, *Willem Duyster*, w: *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, red. P.C. Sutton, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984, s. 198.

<sup>11</sup> C. B i g l e r P l a y t e r, *Willem Duyster and Pieter Codde. The „Duy-stere Werelt” of Dutch Genre Painting c. 1625-1635*, Harvard University, Cambridge 1972, s. 3. Niepublikowany doktorat, cytuję na podstawie kopii maszynopisu, znajdującej się w Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie w Hadze.

Duyster, bardziej niż ktokolwiek inny, był najdoskonalszy, i za co był najwięcej opiewany<sup>12</sup>.

Mimo to okazuje się, że malarz ten został szybko zapomniany, a odnalezienie precyzyjnych informacji na jego temat wymaga sporych zabiegów. Nad tym, że Duyster jest artystą konsekwentnie pomijanym i niedocenionym, ubolewał Herbert. Pracując nad kolejnym tomem esejów o holenderskim złotym wieku, próbował go wypromować, włączając do grona swoich ulubionych małych mistrzów. Jeden z rękopisów eseju, zatytułowany *Pamięć oka*, pisarz rozpoczął od słów:

Pamięć oka

Właśnie zbierałem się do napisania krótkiego szkicu o malarzu, który stanowił moje „odkrycie”, mój „łup”, bowiem ~~pisano~~ /zajmowano się/ nim zadziwiająco mało, nic o nim /o jego życiu/ właściwie pewnego nie wiadomo, poza tym, że umarł w roku 1635, a ~~uro-~~ ~~dził się~~ /mając niewiele/ więcej niż 35 lat. (Duyster, rkps 4, AZH)

Zebrane przez Herberta informacje są zdawkowe, bowiem niezwykle trudno było ustalić nawet podstawowe fakty z biografii Duystera. Zapewne dlatego Herbert uznaje się za odkrywcę malarza, traktuje go jako swoją intelektualną zdobycz. Postanawia napisać „krótki szkic” o Duysterze, by przypieczętować to dokonanie. Jak dowiadujemy się ze wstępnego fragmentu kolejnego rękopisu, Herbert sądził, że nie dysponujemy materiałami dotyczącymi życia i twórczości malarza zebranymi w *calatogue raisonné* lub monografii<sup>13</sup>:

PAMIĘĆ OKA

Właśnie zabierałem się do krótkiego szkicu o malarzu, który stanowił moje odkrycie, moją zdobycz, mój łup wojenny, i choć trudno o nim powiedzieć, że jest artystą zapoznanym, ale /to przecież/ pisano o nim istotnie mało, nikt nie zatroszczył się o to, aby zebrać i pokazać jego płótna rozproszone po muzeach świata i zbiorach prywatnych. *He was never put to the test* – mówi o nim historyk sztuki. Zaliczano go do amsterdamskich manierystów. Zmarł jak się zdaje młodo, w latach 30-tych XVII wieku. Nazywał się WILLEM DUYSSTER. (Duyster, rkps 5, AZH)

<sup>12</sup> Ph. A n g e l, *Praise of Painting*, przeł. M. Hoyle, wstęp i komentarz H. Miedema, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art” 1996, t. 24, nr 2-3, s. 248.

<sup>13</sup> Wydaje mi się, że Herbert nie znał pochodzącej z 1972 roku pracy Bigler Playter *Willem Duyster and Pieter Codde. The „Duystere Werelt” of Dutch Genre Painting c. 1625-1635*, rozprawa ta nie była bowiem publikowana.

Potwierdzeniem przypuszczeń Herberta staje się wypowiedź jednego ze znawców sztuki holenderskiej, z której wynika, że Duyster „nigdy nie został poddany próbie” – jego twórczość nie została zbadana, w dostateczny sposób omówiona. Poeta przepisał te słowa z książki *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, autorstwa Jakoba Rosenberga, Seymoura Slive’a i Engeberta Hendrika ter Kuile’a, wydanej w 1966 roku<sup>14</sup> (jej autorzy nie mogli zatem znać pracy Bigler Playter *Willem Duyster and Pieter Codde. The „Duystere Werelt” of Dutch Genre Painting c. 1625-1635*, pochodzącej z roku 1972<sup>15</sup>). W rozdziale poświęconym malarstwu rodzajowemu, w części *Gay Life and Barrack Room Scenes* czytamy: „Willem Duyster (b. probably 1599), a specialist of guardroom scenes, who was probably the most gifted member of the group, **was never put to the test: he died in 1635**”<sup>16</sup>. Stwierdzenie to szczególnie zainteresowało Herberta, ponieważ dawało mu niepoważną szansę zaistnienia na polu krytyki sztuki – poeta mógł zyskać godność odkrywcy Duystera. Herbert był bardzo dumny z siebie, ponieważ miał poczucie, że jako pierwszy w pełni docenił Duystera, nie będąc – co istotne – historykiem sztuki, ale jej miłośnikiem, a więc amatorem:

Willem /Cornelisz/ Duyster 1599?-1635 albo dyskretny urok burżuazji

Ten trochę zagadkowy malarz nie znalazł łaski w oczach historyków sztuki. Myślę, że każdy, kto (podobnie jak ja) zajmuje się po amatorsku sztuką czy /jakąś dziedziną/ nauki marzy w skrytości ducha ~<sup>17</sup>

O czym marzy młodość godna tej nazwy to znaczy /ambitna/ śmiała aż do szaleństwa /patrząca na świat / dla której świat jest areną zapasów, terenem (strefą / obszarem) eksploracji i obietnic/? O wielkim /chwalebnym/ czynie albo odkryciu nieznannej gwiazdy, wyspy, zapomnianego arcydzieła. Potem życie moderuje te /mordercze/ zapasy, przesiadamy się z /dumnego/ żaglowca do pospolitych pojazdów komunikacji miejskiej, /ale jednak coś jednak zostaje/. Dobrze jednak jeśli coś pozostanie w nas w okresie burzy i naporu – choćby mała zdobycz indywidualna; zachwyty, przywiązanie, sympatia, której nikt nie podziela.

Jeśli wprowadzam Duystera do grona moich ulubionych małych mistrzów, to właśnie /czynię to/ na tej zasadzie /zasadzie trochę prowokacji, a trochę/ gustu osobniczego, niejako wbrew powszechnej opinii /co zaostrza smak przygody/. Zdaję sobie sprawę, że nie jest on ~~mistrzem~~ malarzem na miarę Goyena czy Pietera de Hoogh, ale przecież ten

<sup>14</sup> J. R o s e n b e r g, S. S l i v e, E.H. ter K u i l e, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Penguin Books, Harmondsworth 1966.

<sup>15</sup> Rozprawa Bigler Playter odnotowana jest w późniejszej książce: J. R o s e n b e r g, S. S l i v e, *Dutch Painting 1600-1800*, Yale University Press, New Haven, London 1995, s. 351.

<sup>16</sup> J. R o s e n b e r g, S. S l i v e, E.H. ter K u i l e, dz. cyt., s. 108, podkr. – M.Ś.

<sup>17</sup> Akapit ten jest wzięty w ramkę przez Herberta.

twórca objawił Holandię inną niż jego koledzy, zasługuje przeto na uwagę, której mu skąpono. Nieliczne prace /jego obrazy/ rozproszone po muzeach świata, brak /choćby/ monografii, ską[pe] /a/ wiadomości o życiu sprowadzają się do tego, że działał w Amsterdamie.

To wszystko skłoniło, bym rozpoczął proces rehabilitacyjny. Jeśli czasem znajdowałem w książkach malarstwie tego okresu nazwisko mego ulubieńca, to zwykle z uwagą, że był on podobnie jak Codde: quasi-przedstawicielem wczesnego okresu /holenderskiego/ malarstwa rodzajowego, które miało się kończyć w połowie lat trzydziestych XVII wieku. *He was never put to the test* – mówi jeden z autorów i dodaje w formie usprawiedliwienia: *He died in 1635* – dodaje. Najwyższa pora, aby wyrwać Duystera z marginesu historii sztuki, z przekłętogo [?] w jakim pojawia się to nazwisko ~ (Duyster, rkps 2, AZH)

By podkreślić wagę swego dokonania, pisarz odprawił swoistą ceremonię – uroczyste stwierdza wszak: „wprowadzam Duystera do grona moich ulubionych małych mistrzów”. Tak oto uświęca go jako swojego – a więc dobrego – malarza, dystansując się w ten sposób od opinii profesjonalnych znawców sztuki:

#### Pamięć oka

Właśnie zabierałem się do napisania krótkiego szkicu o malarzu, który stanowił moje „odkrycie”, /mój/ łup wojenny. (Dobrze mieć takiego /artystę w/ zapasie i rzucić jego nazwisko od niechcenia w gronie „znawców” piękna rozkoszując się ich zakłopotaniem), ale obok tych ~ (Duyster, rkps 7, AZH)

Istotną kategorię, dzięki której miłośnik sztuki może dokonać oceny twórczości danego artysty, staje się „napięcie moralne”. Poeta tłumaczy, że takie podejście jest bardzo intuicyjne i podkreśla, że on sam koncentruje się nie tylko na technicznych umiejętnościach malarza czy jego zależności od tradycji oraz współczesnych tendencji, lecz stara się także odejść od naukowych prób wartościowania:

Zdaję sobie sprawę, że dzielenie sztuki na moralną i niemoralną, jeśli kryterium tego podziału są /tylko/ tematy wzniosłe lub płaskie, pozbawione jest sensu /trąci myszką / zdarzały się obsceniczne sceny biblijne i raje oraz alegorie cnót/; ale jednocześnie /sądzę/, że za dziełem kryje się człowiek /*artifex* objawia się w swoim dziele/ i żadne umiejętności i czarodziejstwa warsztatu nie są w stanie pospolitej duszyczki artysty /jeśli taka ona jest/. Warto więc do rozważań o sztuce wprowadzić wartość /kategorię/ trudną do zdefiniowania, ale wyczuwalną – napięcie moralne – ~~na przekór tym wszystkim~~ /napięcia moralnego, pokory wobec tajnych broni/ czystość oka i uczciwość ręki, która jest czymś większym niż (powiedzmy to sobie szczerze) przemiany stylów /technik/ i tendencji /konwencji/.

Kto wymienia w /na/ jednym oddechu /jednym tchem/ Brouwera, Ostade i Steena, jest głuchy na te wartości. Bo właśnie Ostade i Brouwer /o Brouwerze czy Ostade / można powiedzieć/ są rubaszenie trywialni nawet – /każdy we wnętrzu/ ale zachwycający i przyjmujemy te ~~mroczne izby, w których kłębią się~~ /bez oporu ich wizję/ prostaczków,

którzy przyszedli tu się podchmielić, upić /upić i wyszumieć/ wywrzeszczyć, żeby na chwilę zapomnieć o nędzy swojej doli, zapomnieć nędzę /zapomnieć o strachu\*, nędzy, przeżyć małe uniesienie/ i przeżyć chwilę /przeżyć biedne uniesienie/.

Steen Porównywano Steena z Molièrem, i miał być to zapewne wyszukany komplement, ale na pewno. /Nazwano/ Odkrywcą Vermeera Thoré-Bürger porównał Steena z Molièrem, co w ustach Francuza brzmi jak wyszukany komplement. Teatralność jego obrazów góruje nad wartościami czysto malarskimi. Czerpał pełną ręką z osiągnięć artystycznych swoich współczesnych /innych twórców/, zapożyczał od nich tematy: [od] Bruegla, Brouwera, braci Ostade, Halsa, Fransa van Mieris, ale nie dopracował się własnego jego twórczość jest jakby zadyszana bieganią za własnym stylem, który wymyka się. Charakterystyka postaci poświęcał rysunek wydobywaniem ich eeh grymasów i charakterów /nietkniętych radością pisma/ rysunkiem /przedkłada rysunek nad mała[rstwo] / nie osiągnął go w tym/ nie osiągnął go w tym stopniu, co Ter Borch czy Goyen /pochłonięty [?]/ raczej niż ~ Godna zastanowienia jest jego ogromna popularność Steena w Anglii. Można zaryzykować twierdzenie, że wpłynął on bardziej na twórców o zacięciu karykaturzystów, kronikarzy mód i obyczajów /satyryków / takich jak Wielki Hogarth / słowem karykaturzystów/. Jego duch zdaje się unosić /nad prozą Fieldinga/ nad powieściami gościńca i gospody.

Historia sztuki powinna być czymś więcej niż – nudnawej /śmiertelnie nudnym/, powiedzmy szczerze – przeglądem wielkiego inwentarza /inwentarzem/ form, rejestrem zmieniających się stylów, technik i konwencji. Za każdym dziełem w dziele sztuki Trzeba w dziele szukać jego sprawcy z całym jego niepowtarzalnym światem /wewnętrznym / wewnętrznych pojęć/ pasji i fobii miłości, jemu tylko właściwymi zawiłymi ścieżkami doskonałości.

Opowiadam się po stronie amatorów, ponieważ sam do nich należę. Bronię zatem /tak jak każdy/ mojej racji istnienia. Tak jak wszyscy. Chciałbym poruszać się wśród zmarłych artystów, tak jak się poruszam wśród ludzi żywych – mało dbając o teoretyczne uzasadnienie moich upodobań. Kierując się sympatią, antypatią, kornym uwielbieniem, /zdecydowaną/ niechęcią, mało dbając o teoretyczne uzasadnienie. (Duyster, rkps 2, AZH)

Odwołując się do kategorii „napięcia moralnego” i związanych z nią wartości – „czystości oka i uczciwości ręki” – Herbert chce zrewidować powszechną opinię na temat, w jego poczuciu przecenianej, twórczości Jana Steena. Nie godzi się na to, by w jednym rzędzie obok niego wymieniać Adriaena Brouwera czy Adriaena van Ostade. Sceny rodzajowe, które malowali Brouwer i Van Ostade, znacząco różnią się od zbyt rozbudowanych i często irytujących narracji Steena<sup>18</sup>. Ten ostatni jest – zdaniem Herberta – zdecydowanie mniej przekonujący. Poeta, powołując się na fakt, iż sam jest

<sup>18</sup> Na ten temat zob. S.J. G u d l a u g s s o n, *The Comedians in the Work of Jan Steen and His Contemporaries*, przeł. J. Brockway, wstęp J.G. van Gelder, przeł. P. Wardele, Davaco Publishers, Soest 1975; M. W e s t e r m a n n, *The Amusements of Jan Steen*, Waanders Publishers, Zwolle 1997; *Jan Steen. Painter and Storyteller*, red. H.P. Chapman, W.Th. Kloek, A.K. Wheelock, Jr., National Gallery of Art, Washington, Rijksmuseum, Amsterdam, Waanders Publishers, Zwolle 1996.



amatorem sztuki, pozwala sobie na sądy, które można sprowadzić do opozycji: „lubię” bądź „nie lubię”. A ponieważ upodobał sobie Duystera, postanawia – kosztem Steena – wynegocjować dla niego trochę więcej miejsca na scenie siedemnastowiecznego malarstwa rodzajowego: „Wprowadzając /Wprowadz]am/ mało znanego malarza do grupy moich ulubionych mistrzów, czuję potrzebę wyjaśnienia. Cały ten wstęp, [który] napisałem o Steenie wydaje mi się potrzebny: trzeba przesunąć trochę tę zwalistą, ciężką szafę, żeby zrobić miejsce dla Duystera” (Duyster, not 1, AZH).

### DOLCE FAR NIENTE

Poeta miał świadomość, że nazwisko Duystera najczęściej pojawia się przy okazji omawiania siedemnastowiecznych scen przedstawiających żołnierzy oddających się uciechom życia<sup>19</sup>. Jak podkreśla Bigler Playter, „Codde i Duyster rozwinęli *cortegaerdje*, związane z tematem żołnierskich scen w wartowniach, jako logiczne stylistyczne przedłużenie obrazów wesołej kompanii (*merry company*); impulsem do rozważenia tych tematów musiała stać się społeczna sytuacja w Niderlandach, będąca następstwem wojny z Hiszpanią”<sup>20</sup>. Herbert zdaje sobie sprawę z tego, że Holendrzy patrzyli na najemników krzywym okiem, dlatego takie zainteresowanie wzbudził w nim Duyster, który wyłamuje się ze stereotypu i zdaje się darzyć żołnierzy sympatią:

Był manierystą, malował przeważnie sceny rodzajowe, /w większości/ żołnierskie, ale nie tak jak inni, ~~bo przedstawiał~~ którzy najwyraźniej wyżywali swoją /powszechną/ niechęć do zaciężnych wojaków wprowadzających w życie codzienne Holendrów sporo zamieszania. Brak nam danych statystycznych na temat uwiedzionych dziewcząt z dobrych domów, ale można przypuszczać, że było sporo, sądząc /prawdziwej powodzi / wielkiej ilości / a także właśnie obrazów/ ~~po wierszach~~ i pamfletach na temat tego szczególnego zawodu, polegającego na zabijaniu i zawłaszczaniu cudzego mienia. Jeśli dodać do tego cudzołóstwo, mamy do czynienia z naruszeniem 3 przykazań dekalogu.

---

<sup>19</sup> Na ten temat zob. J. R o s e n, *Soldiers at Leisure. The Guardroom Scene in Dutch Genre Painting of the Golden Age*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, s. 49, 61-63; E. K o l f i n, *The Young Gentry at Play. Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies 1610-1645*, przeł. M. Hoyle, Primavera Pers, Leiden 2005, s. 110-115; D. K u n - z l e, *From Criminal to Courtier. The Soldier in Netherlandish Art 1550-1672*, Brill, Leiden, Boston 2002, s. 357-359.

<sup>20</sup> C. B i g l e r P l a y t e r, dz. cyt., s. 104-105.

Najemni żołnierze odznaczali się skłonnością do wina, kobiet, stanowili ciężki dopust boży dla ludności, sądząc po ogromnej ilości krążących po kraju ciętych satyr i pamphletów.

Mój malarz malował soldateskę z jakąś wyjątkową soldateską z jakąś szczególną delikatnością sympatią /dla tej dziwnej profesji, która w chwilach wolnych od zabijania ludzi, zabija czas/, delikatnością, zafascynowany ich /egzotycznym strojem/, ich ogromny kapeluszami o wielkich rondach i ptasią elegancją strojów. /Malarstwo przerobiło temat wojskowy na farsę albo melodramat./ Malarz nazywał się Willem Duyster. Jestem dumny, że to nazwisko z wyjątkiem szperaczy niewiele bowiem ~ (Duyster, rkps 4, AZH)

Kreślony przez Duystera portret życia codziennego najemników w siedemnastowiecznej Holandii, który najkrócej można scharakteryzować stwierdzeniem, że żołnierze ci „zabijali czas”, zdaniem Herberta wyraźnie różni się od tradycyjnych przedstawień tego typu, mających na celu ośmieszenie tej grupy społecznej. Dlatego pisarz stara się zaakcentować wyjątkowość Duystera:

Nikt nie malował tak żołnierzy, jak Duyster.

Nikt nie malował „wartowni” z taką dokładnością swoje ~

Nikt nie malował wartowni z taką dokładnością i czułością nawet, jak Duyster<sup>21</sup>.

Poeta twierdzi, że przedstawienia Duystera są „niegroźne”, a jego artysta diagnozuje po prostu „narcyzm wojska” (Duyster, not 1, AZH). Wyobrażenie na temat zawodu żołnierza zostaje wówczas w radykalny sposób przewartościowane. Reprezentowani najemnicy są odheroizowani:

służyć sztuce masakrować – w wolnych chwilach, aby nie wyjść z wprawy zabijają czas o ile mi wiadomo, Duyster nie przedstawiał swoich kogucich oficerów i żołnierzy w czasie wykonywania zawodu, to znaczy wówczas, gdy poświęcają się sztuce i wartowania. Między jedną a drugą kampanią, zamiast zabijać ludzi, zabijają czas. /Dla/ Pracowitych Holendrów obyczaj tego gatunku istot człekopodobnych musiały być pełne groźnej /niepokojącej/ egzotyki. (Duyster, not 1, AZH)

Herbert skrupulatnie zbierał wszelkie informacje nie tylko na temat scen w wartowniach jako odrębnego gatunku, ale i statusu socjalnego żołnierzy:

Duyster c. 1599-1635

Wartownie i salony / wewnątrz z żołnierzami zwane *cortegaerdjes* / w roku 1628 – 120.000 żołnierzy przeważnie wojennych – tyle co liczba mieszkańców Amsterdamu / miesząc w sprawę wewnętrzne 1618 walka remonstrantów z kontrremonstrantami / w literaturze żołnierz często reprezentowany jako figura komiczna, zwykły piechur, jako pijany gbur, oficerowie wystrojony lalusz, fircyk, [?]

<sup>21</sup> Notatka ta pochodzi z teczki o numerze akc. 17 956, t. 3, zdeponowanej w Archiwum Zbigniewa Herberta.

→ słaba estyma / sir William TEMPLE (*Observations upon the United Provinces of Netherlands 1673*)  
 Adriaen van der Venne  
 piękni i okrutni  
 jedwabie i szpady (Duyster, not 1, AZH)

Poeta sporządził tę notatkę na podstawie rozdziału *The Life of Soldiers* z katalogu The National Gallery *Dutch Genre Painting*<sup>22</sup>. Herbert miał własny egzemplarz tego katalogu<sup>23</sup>, w którym na stronie 38, obok opisu obrazu Duystera *Żołnierze walczący w stodole o łupy* (ok. 1623-1624) – którego czarnobiała reprodukcja znajduje się na następnej, 39 stronie – zanotował:

stań bez ruchu teraz /oto/ widzę dzielnych  
 kapitanów wspaniałych /przy tym/ – godnych podziwu  
 jeden koło /przy/ drugim piękni i okrutni  
 ubrani w miękkie jedwabie  
 strój ostatniej mody, skrzą się ~~złote ozdoby~~ /srebro/  
 gdy nagle promień słońca na nich pada (Duyster, not 1, AZH)

Ubierając w słowa zaprezentowaną scenę, pisarz kładzie szczególny nacisk na to, w jakich strojach przedstawieni zostali żołnierze. Dostrzega zatem, docenioną już w XVII wieku, wyjątkową biegłość Duystera w malowaniu tkanin, mistrzostwo w „oddawaniu – powie Bigler Playter – efektów materialności”<sup>24</sup>. Jednak w Herbertowym opisie daje się wyczuć ironiczny ton. Odwaga najemników ujawnia się w walce o... łupy, a podziw budzą wyszukane stroje. W katalogu *The Dutch School 1600-1900* The National Gallery w Londynie obraz ten opisywany jest jako wyjątkowy na tle innych dzieł Duystera: „Potraktowanie tego tematu – niepowtarzalne w *œuvre* Duystera – było prawdopodobnie zamierzone jako satyryczne. Istniała bowiem zarówno literacka, jak i wizualna tradycja satyrycznego traktowania żołnierzy. Poszczególni najemnicy ubrani są w jedwabie oraz aksamity, zupełnie nieodpowiednie dla prawdziwego teatru wojny, i kłócą się o łupy”<sup>25</sup>. Herbert miał świadomość

<sup>22</sup> *The Life of Soldiers*, w: *Dutch Genre Painting*, red. Ch. Brown, The National Gallery, London 1978, s. 38-39.

<sup>23</sup> Katalog ten znajduje się w poświęconej Duysterowi teczce o numerze: akc. 17 864.

<sup>24</sup> C. B i g l e r P l a y t e r, dz. cyt., s. 107.

<sup>25</sup> *The Dutch School 1600-1900*, t. 1, red. N. MacLaren, przejrzał i uzupełnił Ch. Brown, National Gallery Publications Limited, The National Gallery, London 1991, s. 126; *The National Gallery Complete Illustrated Catalogue*, oprac. Ch. Baker, T. Henry, National Gallery Publications, London 1995, s. 208.

tego, że Duyster mógł nawiązywać do satyrycznego nurtu przedstawień żołnierzy. Sądzę jednak, że nie to było dla niego najistotniejsze. Pisarz chciał przede wszystkim zwrócić uwagę na fakt, iż bohaterowie płótna Duystera zostali upozowani, odgrywają role narzucone im przez malarza. Akcentuje więc nie tyle komiczną wymowę sceny, ile reżyserskie umiejętności Holendra – snuje rozważania na temat konwencjonalności obrazów rodzajowych tego małego mistrza, przejawiającej się w teatralizacji gestów przedstawionych postaci:

D. przedstawia swoje sceny w sposób prosty, ale zabrania swoim aktorom, aby zachowywali się swobodnie. Są oni aktorami. Gra jest bez dramatów zewnętrznych – gra swój los czy, jeśli kto woli, konwencję, umowę. (Duyster, not 2, AZH)

Poeta postrzega Duystera jako świadomego twórcę malarskich przedstawień z udziałem żołnierzy, których pozy i stroje wskazują na to, że odgrywają przed widzem spektakl. Dlatego tak niezwykle są jego sceny w wartowniach, gdzie najemnicy po prostu się bawią. Jednak – jak się okazuje – ten świat uciech malowany przez Holendra ma też swoje drugie dno:

Armia w Holandii nie miała mundurów i /za to/ oficerowie prześcigali się [w] elegancji /kosztownej elegancji/ niezwykle. Kapelusze o rondach /szerokich/ jak koło młyńskie, [?], koronki, szarfy na piersiach – papuzia wielobarwność – strojów wielobarwność: żółcie, błękity, zielenie, fiolety, a na nogach półbuty o cienkiej podeszwie, jakby szli nie na wojnę /wojaczkę/, lecz na bal. W scenie nazwanej podział łupów zanoszą się na krwawą łaźnię, wyciągnięte rapiery /strzelby skierowane/ sztucer skierowany na jednego z walczących, ale wszystko to odegrane jest /rytualny/ balet czystą /formą/ konwencją, antagoniści stoją na palcach /stapają na rękach/ i jakby trochę nad ziemią, bo wszystko tu jest umową /grą/, /kruche/ szczupłe postacie wojskowych, i twarze smutne, egzystencjalnie zapatrzone w bezsens /wszechogarniający/. (Duyster, rkps 6, AZH)

Zaprezentowana przez Herberta diagnoza na pierwszy rzut oka zdaje się zaskakująca: twarze żołnierzy oddających się uciechom są smutne, a świat wesółych kompanii drażony jest przez melancholię. Interpretacja ta jest konsekwencją postawionej wcześniej tezy, mówiącej o teatralności, konwencjonalności przedstawień Duystera. Skoro gesty są umowne, to nie mówią prawdy, trzeba jej poszukiwać w spojrzeniu malowanych przez artystę postaci. Podobne refleksje wzbudził w poecie haski obraz artysty tytułowany jako *Stojący oficer*<sup>26</sup>:

<sup>26</sup> Zob. *Royal Picture Gallery Mauritshuis. A Summary Catalogue*, oprac. Q. Buvelot, współpraca C. Vermeeren, Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, Waanders Publishers,

DUYSTER Haga  
oficer<sup>27</sup>

twarz o dużym spłaszczonym nosie i bardzo szerokich ustach  
ciemne melancholijne oczy

bardzo młody bez maski

jeszcze nie zmieniły tych rysów płynnych pożary, gwałty i mord (Duyster, not 1, AZH)

Pisarz stara się dowieść, że na obrazach Duystera – pod maską aktorskich póz i konwencjonalnych gestów – kryją się uczucia. Tak postawiona teza wielokrotnie powraca we fragmentach rękopisów i notatkach dotyczących dwóch – szczególnie przez Herberta cenionych – obrazów Holendra. Proponuję zatem dokładnie przyjrzeć się przygotowywanym przez poetę analizom tych dzieł.

#### „DOJRZAŁA MELANCHOLIA”

Aby wyjaśnić, w jaki sposób zrodziła się ta szczególna miłość do marginalizowanego małego mistrza holenderskiego, Herbert planował włączyć do swojego eseju opis pierwszego spotkania z Duysterem w Rijksmuseum w Amsterdamie. Spotkania, które stało się punktem wyjścia późniejszych poszukiwań. Amsterdamskie zbiory, nastawione – podkreśla pisarz – nie tylko na eksponowanie arcydzieł, szczególnie go fascynowały. Sądzę, iż działo się tak dlatego, że tam właśnie otwierała się przed nim, jako amatorem sztuki, możliwość dokonania malarskich odkryć:

*/Zbiory/ Reprezentacyjną kolekcję amsterdamską cenię sobie wysoko nie tylko dlatego, że zawiera szereg znanych arcydzieł, ale przede wszystkim dlatego, że czyni zrozumiałym bogactwo i różnorodność Holendrów. Dlatego każda kolejna wizyta była dla mnie okazją do odkrywania coraz to nowych nieprzeczuwanych ścieżek /zakamarków/, perspektyw, wspaniałych zaułków, głębokich studni tego malarstwa. /o uroku miasta świadczą nie tylko reprezentacyjne trakty i place, ale [?] tajemniczych poddaszy/. Tu po raz pierwszy zagroździł przeszedł mi drogę Duyster. (Duyster, rkps 2, AZH)*

Mówiąc o Duysterze, który „przeszedł mu drogę”, Herbert ma na myśli obraz *Przyjęcie weselne* (ok. 1625), tradycyjnie nazywane *Weselem Adriaena*

---

Zwolle 2004, s. 112-113; Ch. B r o w n, *Scenes of Everyday Life. Dutch Genre Paintings from the Mauritshuis*, Ashmolean Museum, Oxford 1999, s. 8-9, 23.

<sup>27</sup> Herbert sporządził rysunek tego oficera, dokładnie oddając twarz mężczyzny.

*Ploosa van Amstela i Agnes van Bijler w 1616 roku.* Malowidło na odwrocie opatrzone zostało następującą inskrypcją: „Ku pamięci Adriaana Ploosa van Amstela, ur. Ao. 1566, zmarłego 1639, nobliwego męża, władcy 't Gheyn, Lievendaal, Oude Geyn, Tienhove, delegata Zgromadzenia Stanów Generalnych. W 1616 poślubił damę Agnes van Bijler, wdowę po panu Broekhuize, burmistrzu Delft. Adriaan Ploos van Amstel był sygnatariuszem Biblii w roku 1625 [?]”<sup>28</sup>. Poecie znany był tytuł wskazujący na to, że dzieło Duystera przedstawia wesele Adriaana Ploosa van Amstela: „Jego obraz – relacjonował poeta – nosi tytuł długi jak tablica komemoratywna, wymienia datę, okoliczności i głównych aktorów zdarzenia” (WD, s. 57).

Historia opisywanego przez Herberta obrazu jest niezwykle interesująca. Jak podkreśla Gerdien Wuestman, „Ploos był jednym z sygnatariuszy oficjalnego narodowego przekładu Biblii 29 lipca 1637 roku. Jednak ślub Adriaana Ploosa i Agnes van Bijler (zm. 1661) odbył się 6 sierpnia 1616 roku, zaś obraz mógł zostać namalowany mniej więcej dziesięć lat po tym wydarzeniu”<sup>29</sup>. Na początku lat 70. XX wieku dzieło, w którego tle znajdowało się między innymi okno i schody, a kafle podłogi nie układały się w czarno-białą szachownicę, poddane zostało szczegółowym badaniom i zabiegom konserwatorskim. Wówczas odkryto sygnaturę Duystera, zaś samo wnętrze, w którym odbywa się przyjęcie, okazało się bardzo surowe. Zdjęcia obrazu (pierwsze sprzed, drugie po renowacji) opublikował w 1977 roku Pieter J.J. van Thiel w artykule *Duyster hersteld in oude luister*<sup>30</sup>. Wuestman stwierdza, że gruntowne badania obrazu nie pozwoliły, niestety, ustalić jego tematu<sup>31</sup>. Informacje dotyczące wcześniejszego wyglądu dzieła, z którego usunięto liczne *pentimenti*, w znacznym stopniu zaburzające kompozycję Duystera, będą jednak niezwykle przydatne przy analizie Herbertowych opisów *Przyjęcia weselnego*. Przyjrzyjmy się najpierw najbardziej skrótovej spośród licznych sporządzonych przez pisarza ekfraz amsterdamskiego obrazu:

<sup>28</sup> G. W u e s t m a n, *Willem Cornelisz Duyster (Amsterdam 1599 – Amsterdam 1635)*, w: *Dutch Paintings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum Amsterdam*, t. 1 – *Artist born between 1570 and 1600*, red. J. Bikker, Y. Bruijnen, G. Wuestman, przeł. M. Hoyle, Rijksmuseum, Nieuw Amsterdam Publishers, Amsterdam 2007, s. 125.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Zob. P.J.J. van T h i e l, *Duyster hersteld in oude luister*, „Koninklijk Oudheidkundig Genootschap Jaarverslagen” 1971-1976, nr 114-118, s. 72-79.

<sup>31</sup> Zob. G. W u e s t m a n, dz. cyt., s. 125.

Zanotowałem: Duża sala bez dekoracji ściennych, obrazów, podłoga w czarno-białą szachownicę /podzielona ślepą ścianą na dwie części. Po lewej schody/. W głębi po lewej stronie grupa muzyków orkiestra kameralna /Nastrój solenny/. (Duyster, rkps 2, AZH)

Zastanawiające jest, że Herbert z jednej strony wspomina o „sali bez dekoracji” i o „podłodze w czarno-białą szachownicę”, co wskazywałoby, iż oglądał obraz już po renowacji, z drugiej zaś dodaje do swojego opisu wzmiankę o schodach, które miałyby znajdować się po lewej stronie. Na opublikowanym przez Van Thiela zdjęciu obrazu sprzed renowacji schody znajdują się jednak nie po lewej, ale po prawej stronie, w miejscu, w którym obecnie oglądać możemy tapiserię. Informacja o schodach pojawia się również w wydanym w 1960 roku katalogu obrazów z Rijksmuseum: „*Przyjęcie [The Party]*. W sali zgromadzeni zostali liczni goście. W środku cztery pary wykonują taniec do melodii granej przez orkiestrę, którą możemy zobaczyć po lewej stronie. Po prawej, na pierwszym planie siedzą małżonkowie, a obok nich stoi chłopiec. Za nimi grupka gości. U podnóża schodów, prowadzących do znajdującego się wyżej pomieszczenia, jeszcze kilka osób”<sup>32</sup>. Opis ten, jak sądzę, wyraźnie zainspirował Herberta:

*Wesele* lub, jak ośmielono się napisać bezceremonialnie w moim angielskim katalogu, po prostu *Party*. Duża sala, z której wymieciono meble, ściany obite tkaniną bez ozdób, posadzka w czarno-białe kwadraty. Na tym obiektywnym tle nieprzyciągającym oka stoją goście ubrani z wyszukaną, to znaczy dyskretną, nieco sztywną elegancją – pomniki krawieckiego kunsztu, arcydzieła nożyc i igły. Wydaje się, że pośrodku cztery pary rozpoczynają jakiś bardzo wolny, senny taniec. W głębi po lewej stronie niewielka kameralna orkiestra; po prawej zapewne dostojni małżonkowie w pozycji siedzącej, mały chłopak, kilka osób za nimi i w cieniu na tle schodów prowadzących do górnych pokoi zarysy innych postaci. Kompozycja jest tak prosta, geometrycznie uporządkowana, rytmy proste, przeważnie pionowe, że obraz nie rozwija się przed oczami, jest zastygły jak płaskorzeźba. (WD, s. 57-58)

Rodzi się zatem pytanie, co Herbert widział, a co – i na podstawie jakich źródeł – opisywał. W czerwcu 1969 roku Herbert brał udział w festiwalu *Poetry International* w Rotterdamie. W trakcie tej wizyty w Holandii zwiedził między innymi amsterdamskie muzea. W Rijksmuseum musiał widzieć zatem *Przyjęcie weselne* jeszcze przed renowacją, obraz został bowiem odnowiony w latach 1972-1975<sup>33</sup>. Herbert kolejny raz odwiedził Holandię w 1976

---

<sup>32</sup> *Catalogue of Paintings*, oprac. J.L. Cleveringa, Y.D. van Ovink, B. Haak, wstęp A. van Schendel, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1960, s. 90.

<sup>33</sup> G. W u e s t m a n, dz. cyt., s. 125.

i 1988 roku (poeta znów przybył na zaproszenie organizatorów rotterdam-  
skiego festiwalu), kiedy *Przyjęciu weselnemu* przywrócono już pierwotny  
wygląd. Sądzę więc, że w cytowanych ekfrazach nałożyły się na siebie dwa  
wspomnienia amsterdamskiego obrazu oraz informacje, które poeta przeczytał  
w nieaktualnym już wówczas katalogu.

Z fragmentu jednego z rękopisów zatytułowanych *Pamięć oka* dowiadujemy się, że Herbert porównywał wrażenia kolorystyczne z dwóch spotkań z amsterdamskim płótnem odległych od siebie o kilkanaście lub – jak wspomina w tym samym rękopisie, nieco dalej – o dwadzieścia lat. Możemy zatem przypuszczać, że Herbert ma na myśli wizyty z 1969 i 1988 roku. Poeta wyznaje, że w czasie pomiędzy tymi dwiema wyprawami do Rijksmuseum starczyć musiała mu czarnobiała reprodukcja:

W królewskim muzeum w Amsterdamie przykuł mnie jego obraz przedstawiający dużą salę bogatego mieszczańskiego domu, z której usunięto sprzęty, by zgromadzić liczne towarzystwo na jakiejś uroczystości, tańce /ront czy coś podobnego/ czy inną okazję. Atmosfera powagi i celebry ~~Osobliwością tego obrazu ten czarny~~ Tradycyjnie obraz nazywa się *Zaręczyny*, ale nie wiadomo było z kim się zaręcza, chyba szarość ścian z podłogą w wielkie białe-czarne kwadraty. Środkiem sali przechodzi młodzieniec wytwornie ubrany. Zapisałem w notesie ~~żółty~~ /agrestowy\*/ kołnierz /jaskrawy kołnierz/. Na tle /panoszącej/ czerni i bieli nagły ciepły wykwit koloru żółtego /takie pociągające/. Tymczasem ku mojemu zdziwieniu, młodzieniec w brązowej rozciętej /na rękawach/ kurtce miał pod nią całe wyszukanie kolorów jasnożółtych, jasnofioletowych, na domiar opuszczał salę wraz z innym młodym człowiekiem, a jego strój ~~o kolorach~~ łagodnych kontrastach kolorystycznych – jak mógł całkowicie zniknąć z mojej galerii pamiętanych (dość dokładnie) obrazów. Żeby mnie ostatecznie pognebić u wyjścia z sali po prawej stronie siedziała kobieta w czarnym staniku i bufiastej spódnicy w kolorze przekwitających piwonii.

~~Minęło/ kilkanaście lat w czasie których karmiłem się niekolorową reprodukcją *Zaręczyn*. Kiedy po długim czasie stanąłem przez Duysterem doznałem uczucia kłeski (jak ten), jakbym odkrył własne kalectwo, którego nie podejrzewałem. Myślałem o sobie jako kłamey~~

Na obrazie młodzieniec swego towarzysza są kolorowi /jako krzywoprzysięzcy/

Co na obrazie, czyli a nie /było/ w mojej zawodnej

Do wspomnień trzeba było wprowadzić korekty przed dalszym

Kiedy /po/ [raz] drugi stanąłem ~~bezpośrednio~~ przed Duysterem doznałem sam siebie ~

Między moim pierwszym widzeniem Duystera a drugim minęło 20 lat, czas, który ścięra z pamięci żywe tworzywa i żywe postacie, ważne zdarzenia. Nic mnie to jednak nie pocieszało ~

Przeprowadziłem w pamięci kolorystyczną ~~reprodukcję~~ rekonstrukcję kilku obrazów, które „znałem” dobrze, wynik był /ledwo/ dostateczny, ale daleki od choćby dobrego, całe partie owych obrazów pozostały martwe /nienazwane/ lub co najmniej niezdecydowane. Trzeba się zgodzić, że nasza pamięć koloru jest zawodna, nie potrafimy wyuczyć [się] obrazu na pamięć, tak jak uczymy się bez trudu kilkakrotnie czytanych wierszy czy taktów sonaty. Obraz istnieje dla nas /tylko wtedy/, jeśli przed nim stoimy, potem zostają



strzępy, koloryt, zarysy przedmioty, zawieszony na gwoździu stalowym\* w tym jedynym\* punkcie świata. (Duyster, rkps 4, AZH)

Herbert ubolewa nad wadliwym mechanizmem ludzkiej pamięci, która nie jest w stanie przechować w sposób niezdeformowany kolorystycznych wrażeń. Ton obrazów Duystera, tego niezwykłego, czy wręcz – podkreśla Bigler Playter – „genialnego kolorysty”<sup>34</sup>, można uchwycić tylko stojąc przed konkretnym i niepowtarzalnym dziełem w muzeum. Każda próba przywołania wspomnień tego, co się zobaczyło, musi zakończyć się porażką. W przypadku oglądanego po latach *Przyjęcia weselnego* konfrontacja tego, co zapamiętane, z tym, co rzeczywiste okazała się tym bardziej zaskakująca, ponieważ Herbert widział – jak sądzę – dwa różne warianty (najpierw przed, następnie zaś po renowacji) tego samego obrazu. Podobne refleksje pojawiają się w innych wersjach opisu amsterdamskiego malowidła:

Zabierałem się tedy do napisania krótkiego szkicu o DUYSSTERze, poczynając od obrazu wiszącego w Rijksmuseum zatytułowanego *nieślus[nie] /mylnie zresztą/ Zaręczyny*, gdy na wstępie trafiłem na zaporę nie do przebycia. Obraz przedstawia dużą salę wykładaną [w] czarno-białe *kafle*, sporo osób pod ścianą i orkiestra kameralna. Przez salę przechodzi /strojny/ młodzieniec w *barwnym stroju*. Nie mogłem sobie przypomnieć kolorów jego stroju. Nie była to z mojej strony przesadna skrupulatność, ale uczucie fizycznego /dotkliwego/ braku, jakby ktoś w płótnie /obrazie/ zrobił otwór, przez który zsypują się /jak piasek/ kolory, kształty, aż wreszcie zostaje osoviałe szare płótno.

Przeprowadziłem w pamięci kolorystyczną rekonstrukcję kilku znanych mi dobrze obrazów, a jej wynik daleki był od zadowalającego, całe partie owych obrazów pozostawały martwe, niezdecydowane. Trzeba się zgodzić, że nasza pamięć koloru jest zawodna, nie potrafimy wyuczyć się obrazu na pamięć, tak jak tematu muzycznego czy poematu /wiersza/. *Obraz /Dzieło sztuki/* w całości ujawnia nam się tylko wtedy, gdy przed nim stoimy, przybity do ściany gwoździem w tym /właśnie/ i tylko w tym punkcie Drogi Mlecznej /mgławicy zwanej Drogą Mleczną / kącie Mlecznej Drogi/

Dwadzieścia lat po pierwszym spotkaniu z Duysterem stanąłem przed nim po raz drugi. Zapamiętałem dość dokładnie przeciwległą do widza ścianę, czarno ubrane postacie na... Idący do wyjścia młodzieniec, któremu towarzyszy drugi, o którym zapomniałem /swoim starej/ – spina ciemno /czarno-/czarno-białą płaszczyznę kunsztownym zestawieniem kolorów lososiovym /jasnofioletowy/; *jasne /lekko/ brązowym*. (Duyster, rkps 6, AZH)

Stwierdzenie zawodności „pamięci oka” prowadzi Herberta do dużo ogólniejszych wniosków dotyczących problemu literackiego opisu dzieła sztuki, dla którego punktem wyjścia staje się właśnie owo ulotne wspomnienie kolorystycznego wrażenia, zrodzonego w chwili obcowania z obrazem „twarzą w twarz”:

<sup>34</sup> C. B i g l e r P l a y t e r, dz. cyt., s. 84.

Opisywanie obrazów jest zajęciem karkołomnym, /jak polowanie na cień / nabieranie wody przetokiem/, być może niedorzecznym. Cóż można przekazać na piśmie z ~  
Trudno opisać tę przygodę oczu, jaką jest malarstwo. Zapewne niewiele. Autonomiczność tej gałęzi sztuki jest rozpacziwa i wspaniała zarazem. Obraz jest światem podlegającym innym prawom grawitacji /wyposażony [we] własny zapas powietrza/, ma własną perspektywę i własne /odmienne od słonecznego/ światło.

Nasze wrażenia przygwożdżone są tego i tylko tego /jedynego/ miejsca w gwiazdozbiore Mlecznej Drogi. Odchodząc od tego punktu we wszechświecie, doznajemy uczucia dekompozycji – gasną /płowięją/ kolory i potem jesteśmy zdolni zaledwie określić /zaledwie/ tonację i /ogólny/ zarys kompozycji.

Herodot podaje, że malarze greccy ograniczyli swoją paletę /używali zaledwie/ do 4 kolorów, w wieku XVI i XVII /wielcy mistrzowie XVI i XVII/ kilka lub kilkanaście, zauważono bowiem, że efekt malarski maleje /zmniejsza się/, jeśli ilość pigmentów przekroczy pewną granicę. Rubens używał 14 farb, w najbardziej kolorowym /śmiałym/ obraz Rembrandta, który szeleści, chrzęści od kolorów *Uczta Baltazara* mamy następujące pigmenty: biel ołowiana, czerń, czerwona ochra, brąz przezroczyty (zielenie kolońska i bistr), czerwień cynobrowa, żółć ołowiana i cynowa, zmieszana z bielą ołowiową, azuryt, barwa błękitna kobaltowa, odliczając dwa kolory achromatyczne (czerń i biały) mamy ~~do~~ ezynienia z 7 /pozostanie/ z siedmioma zaledwie /zasadniczymi/ pigmentów.

Teraz trudności wzrastają niepomierne, okazuje się bowiem, że nawet drobiazgowo wyliczenie farb zawartych w obrazie mało mówi o płótnie, że niepomierne ważniejsze jest wzajemne wpływanie kolorów na siebie, cały skomplikowany system zależności konturów harmonii układów kolorystycznych, harmonii i konturów. (Duyster, rkps 6, AZH)

Enumeracja, którą dysponuje ekfrazą, okazuje się niewystarczająca. Ponadto, kolorystycznego wrażenia, jakie wywołuje obraz, nie da się zastąpić nazwami z palety barw, nawet jeśli jej szczegółowość łudzi pozorami naukowej ścisłości. Herbert sugeruje zatem, by pokornie wyrazić zgodę na to, że konkretne dzieło nie pozwala się odtworzyć nie tylko w literackim opisie, ale także w ludzkiej pamięci:

Trzeba się z tym pogodzić /nie jest to łatwa zgoda na kalectwo/, że żadnego obrazu nie potrafimy nauczyć się na pamięć, tak jak /potrafimy zanucić/ arii operowej (mniejsza o dokładność wykonania) czy /zacytować/ fragmentu poematu ~~któ~~ któ ~~kiedy~~ chcemy ~~je~~ sobie ~~przy~~, który posłusznie zjawia się o umówionej porze /spotkania/. /Obraz jest przedmiotem zawieszonym na gwoździu w jednym jedynym miejscu układu słonecznego. Jak mi się zdaje, nie budziło to niczyjego zdziwienia i grozy./ Z kompozycją, układami przestrzennymi jest trochę lepiej, potrafimy lepiej lub gorzej określić /koloryt obrazu/ jego ton: złotawy /ów/, zielony /tamten/, niebieski. Ale zupełna rozpacz /tragedia/ zaczyna się w tym /w miejscu/, co stanowi istotę obrazu, to znaczy barwę, koloryty i próbę wspomnienia sobie tego i tylko tego błękitu paryskiego, czerwieni zbliżonej do cynobrowej, ale niebędącej brutalnym cynobrem kupionym u kramarza, czy błyszczącej ochrze tak delikatnej jak warkocz piasku. (Duyster, rkps 6, AZH)

Teza o wadliwym mechanizmie pamięci nie prowadzi jednak Herberta do wniosku, że należy zaprzestać prób pochycenia obrazu: „Są to notatki

o istotnej rozpaczy /lub łagodniej/, o wstydlwym braku. Nic nam innego nie zostaje jak /tropić niewyraźalne i znikliwe/ ścigać chimere” (Duyster, rkps 6, AZH). Dlatego poeta pozostawia tak liczne warianty opisów tego samego dzieła, nieustannie starając się do niego zbliżyć i wciąż na nowo konstatając chimeryczność malarstwa. Spójrzmy zatem, w jaki sposób pisarz interpretuje *Przyjęcie weselne*, jak chce okiełznać malarską wizję. Na podstawie analizy kolejnej ekfrazy amsterdamskiego dzieła stwierdzić możemy, że Herbert zaproponował niezwykle spójne i konsekwentne odczytanie *œuvre* Duystera:

Bardzo dziwne wesele. Nie ma tu cienia radości /wesela/, uśmiechu, /zwykłej/ krzątany, usunięto nawet jadła i napoje /aby nic nie płoszyło podniosłej atmosfery – osnutej/ a wszystko osnute jest proustowską, chciałoby się rzec, melancholią /– chciałoby się rzec proustowską melancholią/. Czym więc jest ta podniosła ceremonia? ~~!Ale czym właściwie to całe zebranie?!~~ Pokazem mody Za całą rewiew mody pokaz wyszukanego smaku. Powierzchnowe wrażenie mówi nam, że jest to nabożeństwo ku czci mody dobrego smaku /smaku/ manier mody i osoby zebrani spełniają rolę modeli obnoszących drogocenne kryzy i koronki wed atłasy, jedwabie, przednie sukna, pokazujących /cierpliwie prezentują/ zrobienie stroju kubraki /kaftany/ i [?] spięte pod bokami wstążką czy podwiązką, a także zabójcze /miękkie/ kapelusze (kapelusze są niemal obsesją Duystera) o wielkich fantazyjnie podwiniętych /zagiętych/ rondach /i widome znamię indywidualności/. (Duyster, rkps 3, AZH)

Herbert stara się dowieść, że *Przyjęcie weselne* rozgrywa się niejako w dwóch planach. Poeta czyni rozróżnienie na „powierzchnię” i „głębę” przedstawienia, wskazując, że to, co zewnętrzne, przejawia się w niezwykłości strojów i póż, z jednej strony fascynującej, z drugiej jednak epatującej sztucznością, zaś to, co wewnętrzne wyczytać można z emocji, a te – biorąc pod uwagę prawdopodobny temat dzieła: przyjęcie weselne – okazują się nad wyraz powściągliwe. Zamiast atmosfery zabawy, sugerowanej przez wyszukane ubiory, wyczuwamy oddech „proustowskiej melancholii”, którą dodatkowo wzmacnia celowy zabieg niemal zupełnego opustoszenia reprezentowanej przestrzeni:

To /osobliwe/ bardzo dziwne wesele – bez cienia radości, bez jednego żywego /spontanicznego/ gestu, uśmiechu, weselnej krzątany. Usunięto /nawet/ jadło i napoje, /Usunięto/ całą pospolitą codzienność gwar i zapachy życia. Mistrzostwo Duystera zdaje się /poetyka Duystera to poetyka wyobezwania/ zamknięto ich w geometrycznej skrzynce /Co pozostało?/ Tyle osób zamknięto zgromadził malarz w przestrzeni dokładnie zamkniętej oddzielonej od świata po to jak się zdaje /odizolowanej/, aby móc z dokładną proustowską czułością opisać /ukazać/ bohaterów. (Duyster, rkps 3, AZH)

Duyster staje się w oczach Herberta Proustem malarstwa, dokładnie, krok po kroku, kreującym własny, zamknięty świat, w którym nieobce jest uczucie

nudy, melancholii, braku sensu. Jakby malowane z największą troskliwością postaci oderwano od prawdziwego, zwyczajnego życia:

To bardzo dziwne wesele – bez cienia radości, bez jednego spontanicznego gestu, uśmiechu weselnej krzątani. Usunięto nawet jadło i napoje, całą pospolitą codzienność, gwar i zapachy życia. (Tyle osób zgromadził malarz w przestrzeni zamkniętej, wyizolowanej od świata nie po to, aby odgrywały jakieś zdarzenie, scenę, ale aby móc z dokładną proustowską czułością ukazać swoich bohaterów).

Na tym można by poprzestać i powiedzieć, z pewną emfazą a także niedokładnością /mgławicowością/ właściwą wszelkim takim porównaniom, że Duyster był Proustem holenderskiej socjety XVII wieku. Ale ~ (AZH)<sup>35</sup>

Tę „proustowską melancholię”, która – zdaniem Herberta – przenika malowane przez Duystera sceny rodzajowe, powinniśmy utożsamiać z „dekadencją”. Poeta tłumaczy, że tego rodzaju uczucia nie należy łączyć z „romantycznym spleenem”, ale że panująca na obrazach Holendra atmosfera smutku to „jakby *avant la lettre* dojmująco wyrażone egzystencjalne poczucie nonsensu” (Duyster, rkps 6, AZH). W cytowanym wcześniej fragmencie Herbert, pisząc o Duysterze, że „był Proustem holenderskiej socjety XVII wieku”, wskazuje na nieprecyzyjność tego typu porównań. Sformułowanie: „Na tym można by poprzestać” i urwane: „Ale”, które miało rozpoczynać kolejne zdanie, sugeruje, że Herbert chciał powiedzieć coś jeszcze.

Zaraz po tej notatce następuje krótki (i również urwany) fragment, w którym przywołane zostało inne ważne dla poety dzieło Holendra. Sądzę, że Herbert planował włączyć jego opis – niepojawiający się w wydanym przez Toruńczyk maszynopisie – do eseju o Duysterze. Chodzi o obraz *Kobieta i mężczyzna z instrumentami muzycznymi* (ok. 1630) z berlińskich zbiorów Jagdschloss Grunewald:

Zamek myśliwski w berlińskim Grunewaldzie. Kolekcja obrazów jaka tam się mieści stanowi szacowną zbieranię – piękne /znakomite / [?]/ Cranachy, wątpliwy /podejrzany/ Rubens sporo Holendrów /różnej wartości/, a wśród nich jeden z najpiękniejszych duysterów *Dama, mężczyzna i instrumenty*. Ów mężczyzna ~ (AZH)<sup>36</sup>

W wydanym w 1989 roku katalogu siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego i flamandzkiego z kolekcji Jagdschloss Grunewald, opracowanym przez Marię Kapp, przedstawiono kilka propozycji alegorycznej interpretacji tego obrazu. Zdaniem badaczki, strojenie lutni konotuje

<sup>35</sup> Zacytowany fragment szkicu o Duysterze znajduje się w poświęconej Avercampowi teczce o numerze akc. 17 854, t. 13.

<sup>36</sup> Z poświęconej Avercampowi teczki o numerze akc. 17 854, t. 13.

małżeńską harmonię, jednak obecność kobiety i mężczyzny oraz instrumentów muzycznych może wskazywać także na, sugerowaną przez artystę, sytuację erotyczną – w opisie katalogowym przywołany został kontekst związany z emblematem *Amor docet Musicam* z wydanego w 1611 roku w Kolonii zbioru stu emblematów Gabriela Rollenhagena<sup>37</sup>. Kapp podkreśla również, że obraz mógł być elementem alegorycznego cyklu reprezentacji pięciu zmysłów. Zbiór interpretacyjnych przypuszczeń domyka uwaga na temat wanitatywnej wymowy, która okazuje się czytelna w odniesieniu do symboliki siedemnastowiecznych martwych natur holenderskich, oraz konstatacja mówiąca o wyraźnie melancholijnym nastroju malarskiego przedstawienia<sup>38</sup>.

Okazuje się, że niektóre z zaproponowanych możliwości odczytania obrazu *Kobieta i mężczyzna z instrumentami muzycznymi* rozważał również Herbert. Spójrzmy na fragment jednego z rękopisów:

~~W berlińskim Grunewaldzie w myśliwskim zamku piękne płótno Duystera. Kawaler odwrócony plecami, widać tylko pół jego twarzy, z wąsami zakreconymi jak żelazne haczyki. Młoda dama o bladej twarzy /czystej twarzy/ ubrana w czarna suknię. Temat muzycznego duetu w oznaczał zawsze w emblematyce~~

W berlińskim Grunewaldzie – zameczek /zamek/ myśliwski ma galerię obrazów, wśród których uwagę zwraca piękne płótno Duystera.

widać tylko pół jego twarzy suchej ozdobionej wąsami zakreconymi do góry i sterzącymi jak dwa żelazne haczyki. Na pierwszym planie młoda dama /w czarnej sukni/ o twarzy przejmująco bladej, patrzy na nas /bez lęku/ bez złudzeń i bez litości /wybaczenia/ ~ Temat muzycznego duetu oznaczał zawsze w emblematyce /aluzją i alegorią/ prefigurację gry miłosnej *amor docet musicam*. Pod wizerunkiem muzykującej pary w albumie Abrahama Bosse'a znajdujemy taki /oto wdzięczny/ kuplet:

Belle Cloris de qoy me sert  
D'accorder ma voix à la tienne;  
Si de ton ame et de la mienne  
Ne se fait un mesme concert. (Duyster, rkps 6, AZH)

Utwór ten – a właściwie jego pierwsze cztery wersy (z ośmiu)<sup>39</sup> – Herbert cytuje raz jeszcze, wskazując na źródło: „podpis pod grawiurą Abra-

<sup>37</sup> G. R o l l e n h a g e n, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 1985, emblemat nr 70, [bns]. Reprint kolońskiego wydania z 1611 roku.

<sup>38</sup> Zob. M. K a p p, *Die niederländischen und flämischen Gemälde des 17. Jahrhunderts im Jagdschloß Grunewald*, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Berlin 1989, s. 21. Za przekład katalogowego opisu obrazu, na podstawie którego mogłam zreferować ustalenia Kapp, podziękowania zechce przyjąć Christoph Seidl.

<sup>39</sup> Zob. *Le prince et la musique. Les passions musicales de Louis XIV*, red. J. Duron, Mardaga, Wavre 2009, s. 80, 160. W książce opublikowana jest grawiura przedstawiająca lutnistę – pod ilustracją znajduje się interesujący nas utwór.

hama Bosse'a *De luitspeler*<sup>40</sup> (Duyster, not 1, AZH). Przedstawiony na rycinie lutnista (nie zaś, jak pisał Herbert, „muzykująca para”) melancholijnie pyta piękną Cloris: na cóż zgodność naszych głosów, jeśli dusze nie grają tego samego koncertu. Poeta nieprzypadkowo przepisuje właśnie te wersy. Sądzę, iż czyni tak dlatego, że konkluzja tego fragmentu kupletu zbieżna jest z jego interpretacją berlińskiego obrazu, na którym Duyster przedstawił kobietę i mężczyznę, sugerując – na ten trop naprowadza nas obecność instrumentów muzycznych – miłosny kontekst, choć nie w taki sposób jak czynili to zazwyczaj siedemnastowieczni holenderscy malarze scen rodzajowych:

Duyster

ta twarz bezbronne naga  
tu spotykają się konwencje, a nie uczucia  
/zaledwie/ parę uncji goręczy melancholii, kilka ziaren soli doświadczenia  
to, co międzyludzkie, zostało oddalone, zatarte  
i nie ma szans, by te dwie samotności połączyła muzyka /koncert/ emblemat miłości.  
(Duyster, not 2, AZH)

Poeta stwierdza, że Duyster ukazuje kobietę i mężczyznę jako ludzi sobie obojętnych. Ich dusze nie grają tego samego koncertu. Mamy „dwie samotności” i ową „proustowską melancholię”, która przejawia się w narzuconych i perfekcyjnie oddanych przez malarza pozach:

W berlińskim zamku myśliwskim położonym nad jeziorem Grunewald jeden z najpiękniejszych duysterów. *Kawaler instrumenty i dama /Pañ (kaw[aler]), dama i muzyczne instrumenty / w XVII artyści nie tytułowali swoich obrazów/. Kawaler zwrócony do widza profilem /ukazany z profilu/ stroi właśnie lutnię. Od damy oddziela go mały stół, na którym leży inna lutnia dnem do góry, z którą kontrastują białe (szywne) mankiety i /biała/ bajeczna kryza z cienkiej, gładkiej, sztywnej tkaniny tworząca na /jeden koniec/ oparta o piersi /a potem/ skośną linią biegnąca /w górę i tworząca w/ na tył głowy i jeszcze na domiar tego konfekcyjnego szaleństwa /Tworząc coś w rodzaju wachlarza czy bukietu/ dotykające skroni /misterne/ półokrągłe, proste materiały jakby zerwane z egzotycznej rośliny. Z tego bukietu /wyrzafinowanych/ wylania się głowa z gładko zaczesanymi włosami. Twarz otwarta, naga i oczy patrzące z dojrzałą melancholią, która nie oczekuje ani pociechy, ani nawet zrozumienia. /Skąd ta cicha łagodna rezygnacja/. Temat muzyki /koncertu, duetu/ podejmowany w niezliczonej ilości obrazów – o czym także świadczą popularne księgi emblematów /*Amor docet Musicam!* – jest alegorycznym przedstawieniem miłości. Nie w samym temacie zatem, ale w jego potraktowaniu, leży oryginalność Duystera. Nasuwa się nieodparte wrażenie, że wbrew żywiołowej, afirmującej życie /współczesnych holenderskich twórców/ pędzlem malarza ~ (Duyster, rkps 3, AZH)*

<sup>40</sup> Herbert, ponieważ podaje niderlandzką nazwę ryciny, korzystał najprawdopodobniej z amsterdamskiego katalogu z 1976 roku, w którym opublikowana jest grawiura Bosse'a. Zob. *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, oprac. E. de Jongh, wstęp S.H. Levie, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1976, s. 106.

Co istotne, nawet jeśli Duyster korzysta z tradycji „alegorycznych przedstawień miłości”, rozwija ten temat – powie Herbert – w sobie tylko właściwy sposób. Nie zakłada harmonii dusz kobiety i mężczyzny ani nie sugeruje erotycznego podtekstu, ale mówi o niemożliwości spotkania. Pisarz kolejny raz dostrzega w twórczości Holendra akcent egzystencjalnej zadumy, kiedy pisze o oczach bohaterki obrazu „patrzących z dojrzałą melancholią”. Interpretacja ta zostaje przez niego wzmocniona – wśród notatek poety odnajdujemy świadczący o tym ciąg skojarzeń:

bez akcji, *Ars alit artificem*, kreza, kołnierz z cienkiej /tkaniny/ usztywnionej Duyster, wyobcowanie, egzystencjalny smutek, melancholia, powabny smutek, życie jest grą, wytworny powściągliwy, jak u Botticellego idealizacja ciał, wysmukła roślinna, szczęśliwe, przepaść, egzystencjalizm – byty dla siebie, alienacja – wyobcowanie, samotność, uwikłanie w rzeczywistość, bezpośrednia komunikacja nieziszczalna, twarz w koncercie bez napięcia i bez złudzeń, spotkanie nieudane, Duyster – emui – nuda bez wytworna, która powściąga ziewanie, nuda metafizyczna, malarz egzystencjalny. (Duyster, not 2, AZH)

Herbert zwraca uwagę na idealizację ciał malowanych przez Duystera postaci. Podobnego zdania jest Bigler Playter, kiedy pisze o charakterystycznym dla Holendra abstrakcyjnym traktowaniu figur ludzkich. Przedstawiona przez Duystera odwrócona lutnia – podkreśla badaczka – odnajduje swój geometryczny odpowiednik w głowie kobiety, która na naszych oczach zmienia się niemal w przedmiot z martwej natury<sup>41</sup>. Wystudiowana kompozycja obrazu sprawia, że odnosimy wrażenie braku autentyczności tych scen. Niejednokrotnie zwracał na to uwagę Herbert, który jednoznacznie stawia tezę mówiącą o tym, że świat Duystera jest wyreżyserowany: „aktorstwo – sztuczność, postaci grają swoje role, gra – Duyster mówi, że świat jest sceną życia, role, scena, kostium – ograniczenie sztuczność” (Duyster, not 1, AZH). Owa teatralność może się okazać rodzajem uwznioślenia: „Duyster ubiera inaczej Hol[endrów], idealizuje ciała jak u Botticellego, a więc także to są Holendrzy, a może Duyster poddał ich zabiegowi sublimacji” (Duyster, not 1, AZH). To właśnie ta odmienność Duystera, przejawiająca się w atmosferze powściągliwości i stłumionej ekspresji jego dzieł – tak różnych od hałaśliwych scen rodzajowych Steena, zafascynowała Herberta:

Willem Duyster jest na tle sztuki holenderskiej malarzem wyjątkowym  
Bardzo trudno opisać wartości

I właśnie dlatego tak trudno opisać jego sztukę, słowa wydają się zbyt grube

<sup>41</sup> Zob. C. B i g l e r P l a y t e r, dz. cyt., s. 97-98.

Maluje z niezwykle precyzją miniaturzysty /jego rysunek jest czarujący/, dba bardziej o tonację całości niż zaskakujące efekty kolorystyczne  
 ma doskonale wycucie materii /osobliwej/, ale gubi się w szczegółach  
 Jak każda sztuka opiera się na sprzecznościach  
 jest swobodny – syntetyzuje formę  
 świat jego obrazów, świat strojnych dandysów jest rzeczywisty i nierealny zarazem,  
 zawsze trochę baśniowy, statyczny  
 I nie ma chyba w malarstwie holenderskim twórcy, który by narzucał atmosferę  
 jest malarzem wielkiej proustowskiej melancholii. (Duyster, not 1, AZH)

Poeta oczywiście potrafi dostrzec warsztatowe umiejętności Duystera, jak również słabe punkty jego dzieł, jednak najbardziej intryguje go wpisana w te obrazy koncepcja rzeczywistości. Próbując ją zrekonstruować, stara się przeniknąć pod powierzchnię malarskich przedstawień przykuwających uwagę odbiorcy barwnością strojów i oryginalnością rozwiązań kompozycyjnych. Herbert chce dać do zrozumienia, że widzi, a właściwie wyczuwa, coś więcej – atmosferę smutku, egzystencjalnej zadumy. Dlatego mianuje Duystera „malarzem wielkiej proustowskiej melancholii”.

„THE PAINTER OF THE GREAT PROUSTIAN MELANCHOLY”  
 – WILLEM DUYSER IN ZBIGNIEW HERBERT’S ARCHIVE

S u m m a r y

The article is an analysis of the typescript and manuscripts of Zbigniew Herbert’s unfinished sketch about Willem Duyster, the seventeenth century Dutch painter specializing in presenting genre scenes and guardroom scenes. First the edition of the essay prepared by Barbara Toruńczyk is commented on. Next, on the basis of a textological analysis of both the notes and all the surviving variants of the sketch, the most important motifs connected with Duyster’s biography and work that Herbert took up were reconstructed: rehabilitation of the little master, the situation of soldiers in the 17<sup>th</sup> century Netherlands, an analysis of the Amsterdam painting *The Wedding Party* seen before and after its restoration, the question of the “memory of the eye” that is connected with it, and the problem of the melancholy of Duyster’s paintings, in which Herbert finds Proustian features.

*Translated by Tadeusz Karłowicz*

**Słowa kluczowe:** Willem Duyster, mali mistrzowie, XVII-wieczne malarstwo holenderskie, Archiwum Zbigniewa Herberta.

**Key words:** Willem Duyster, small masters, 17<sup>th</sup> century Dutch painting, Zbigniew Herbert’s Archive.