

TZVETAN TODOROV

Gatunek codzienności¹

W czasie wizyty w europejskiej lub północnoamerykańskiej metropolii chętnie rezerwujemy połowę dnia na wyprawę do muzeum sztuk pięknych. I, bez szczególnej motywacji, przebiegamy sale w nakazanym porządku, począwszy od starożytności (*antiquités*), na koniec zostawiając sztukę współczesną, nawet jeśli wiemy, że ciekawość osłabnie i że podpierając bolące plecy, przemierzać będziemy ostatnie sale szybkim krokiem, podczas gdy romańskie posągi kontemplowaliśmy ze wszystkich stron. Trasa ta zna wiele załamania tematów i stylów. Zatrzymajmy się przy jednym z nich: nagle, zamiast wielkich obrazów przedstawiających postaci historyczne, mitologiczne czy religijne pojawiają się wizerunki matek odwszawiających dzieci, krawców pochylonych nad swoją pracą, młodych dziewczyn czytających listy lub grających na klawesynie. Nie mamy wątpliwości: jesteśmy w sali siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, malarstwa życia codziennego, nazywanego również „malarstwem rodzajowym” (*peinture de genre*). W kolejnych stuleciach sąsiednie kraje będą bronić tego osiągnięcia; ale zabraknie im pewnego rodzaju ostrości w spojrzeniu malarza, którą czuje się, stając twarzą w twarz z obrazem holenderskim z tamtej epoki. W ten sposób narodzi się to, co nazywamy – trochę zbyt ogólnie – malarstwem realistycznym. Kolejny szok, porównywalny w swoim natężeniu, wywoła dwieście lat później (i setki metrów

¹ Tłumaczony tekst to pierwszy rozdział książki Tzvetana Todorova *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, zatytułowany „Le genre du quotidien” (Éditions du Seuil, Paryż 1997). Przekład powstał w ramach promotorskiego projektu badawczego „Polska literatura powojenna wobec malarstwa holenderskiego złotego wieku” (N N103 059338), którym kieruje dr hab. Agata Stankowska. Wszystkie przypisy pochodzą od tłumaczki. Lokalizowane są tylko te cytaty, które mają swoje polskie przekłady.

dalej w muzeum) zanikanie realistycznego przedstawienia na obrazach impresjonistów i symbolistów.

Dostrzegłszy raz tę zmianę – możliwość wspólnego spotkania malarstwa i codzienności – spróbujmy, jeśli nie jesteśmy zbyt zmęczeni, powrócić do wcześniejszych sal, poprzednich stuleci, innych krajów europejskich, by zobaczyć, czy mamy do czynienia rzeczywiście z pierwszym wtargnięciem codzienności do malarstwa. Zauważymy oczywiście, że odpowiedź jest negatywna; niemniej jednak wcześniej codzienność nie zajmowała tego samego miejsca ani nie odgrywała podobnej roli. Widzimy ją w średniowiecznych iluminacjach lub na późniejszych obrazach, odwołujących się do identycznej tradycji, ilustrujących prace sezonowe, towarzyszące dwunastu miesiącom bądź czterem porom roku: żniwiarze w lipcu, myśliwi w styczniu. Obrazy te ukazywały również siedem grzechów głównych albo pięć zmysłów, czy cztery żywioły albo cztery temperamenty. Ale czujemy natychmiast, że dawne przedstawienia życia codziennego są podporządkowane nadrzędnemu zadaniu: sporządzić wyczerpujący i systematyczny repertuar sytuacji życiowych, zilustrować przedustawny porządek. Czasami na obrazach o tematyce religijnej lub pouczającej dostrzegamy również świętego, który zajęty jest najzwyklejszą pracą fizyczną. W pewnej epoce uprzywilejowano tematy sakralne, pozwalające na maksymalne zbliżenie do świeckiej rzeczywistości: niepowodzenia syna marnotrawnego, Chrystus u Marty i Marii, macierzyństwo. Ale również tam widzimy, że jeśli pewna czynność została podwyższona do godności, którą zakłada jej pojawienie się na obrazie, dzieje się tak dlatego, że jest ona atrybutem ważnej postaci, a nie dlatego, że uznaje się ją jako wystarczająco szlachetną samą w sobie. Nie prezentuje się nam dowolnej matki karmiącej dziecko, to może być tylko Madonna z małym Jezusem.

Różnica nie polega więc na tym, że nie przedstawiano tych czynności uprzednio, ale że wcześniej ich obecność nie była uważana za wystarczającą na tyle, by posłużyła jako zasada organizująca obraz, podczas gdy – począwszy od tego momentu – mogła się nią stać. Drugorzędne uzyskało status zasadniczego; to, co było podporządkowane, stało się autonomiczne. Dotyczy to ruchu bardziej ogólnego, prowadzącego do rosnącej emancypacji gatunków malarstwa świeckiego w porównaniu z malarstwem religijnym, które w poprzedniej epoce oznaczało całość malarstwa. Nie chcę przez to powiedzieć, że nastąpiło brutalne zerwanie z religijnym uniwersum: scena z życia codziennego, pejzaż, nawet martwa natura cały czas mogły mieć religijne znaczenie (i przeważnie je miały). Jednak, co ważne, podobieństwo tkwiło

w znaczeniu, nie w formach: przestała istnieć konieczność zapożyczania tematów z Historii Świętej, nawet jeśli środowisko duchowe, w jakim się żyło, pozostawało chrześcijańskie.

Tak oto od XVI wieku te nowe gatunki – portret, pejzaż, martwa natura, malarstwo rodzajowe – stopniowo utwierdzały swoje prawo bytu i zdobywały własną godność. Pejzaż, który służył jako tło przedstawianych scen, stał się niezależnym tematem. Przedmioty użytkowe, kwiaty, owoce przestały być dodatkami towarzyszącymi osobom i dały początek martwej naturze; zgodnie z formułą Malraux: „Holandia nie wymyśliła kładzenia ryby na półmisku, ale to, że przestała być ona posiłkiem apostołów”. W malarstwie religijnym zwyczajowo przedstawiano na dole, w pomniejszeniu, donatora i – niekiedy – jego rodzinę; począwszy od XVI wieku zmieniała się hierarchia i obraz historyczny został wyparty przez portret, indywidualny lub zbiorowy. Stało się to w tym samym czasie, w którym przedstawienie życia codziennego osiągnęło swoją autonomię, dając początek temu, co później będzie nazwane malarstwem rodzajowym. (Te dwa terminy stopniowo stawały się równoznaczne, a w XIX wieku możemy nawet przeczytać we wpływowym traktacie autorstwa Kuglera: „Malarstwo rodzajowe, w potocznym znaczeniu, jest reprezentacją życia codziennego”). Tak właśnie powstało to, co Hegel nazywa „całkowitym jej [sztuki] wnikiem w sferę życia świeckiego i codziennego”².

W ciągu wieków gatunki malarskie były nie tylko wyodrębniane, ale, co więcej, tworzyły hierarchię będącą odbiciem koncepcji porządku świata wywodzącej się z średniowiecznych traktatów, a wcześniej od Pliniusza i Arystotelesa. To jakość malowanych przedmiotów decydowała o miejscu, jakie wyznaczało danemu obrazowi. Świat nieożywiony, mineralny i roślinny, znajduje się na samym dole, potem są zwierzęta na czele z człowiekiem, nad nimi króluje Bóg. Najszlachetniejszym rodzajem malarstwa są zatem sceny religijne, następnie przedstawienia ludzkich żywotów, szczególnie cnotliwych lub bohaterskich. Później portrety jednostek mniej wybitnych, sceny ze zwierzętami, wreszcie pejzaże i martwe natury.

André Félibien, teoretyk sztuki, napisał w 1669 roku, czyli w momencie, w którym malarstwo holenderskie osiągnęło apogeum:

² G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 3, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1967, s. 148.

Ten, który doskonale tworzy pejzaże, znajduje się ponad tym, który maluje owoce, kwiaty i muszle. Ten, który maluje żywe zwierzęta, jest bardziej szanowany niż ci, którzy przedstawiają rzeczy martwe i nieruchome; i jak postać człowieka jest najdoskonalszym dziełem Boga na ziemi, jest również pewne, że ten, który staje się naśladowcą Boga, malując postaci ludzkie, jest znacznie bardziej ceniony niż wszyscy inni.

Sceny z życia codziennego nie są tutaj nawet wymienione; Félibien zadowolona się stwierdzeniem, że zajęcia ludzkie najbardziej godne przedstawienia to te, które przyciągają uwagę historyków i poetów z powodu swej wielkości lub piękna. Samuel van Hoogstraten, holenderski malarz i teoretyk z tej samej epoki będący autorem obrazów z życia codziennego, przekształca tę hierarchię w trzystopniową klasyfikację: najniżej martwe natury i pejzaże; pośrodku – życie świeckie i codzienne; na szczycie – historie „poetyckie” (to znaczy pochodzące z literatury). Wzięto już tutaj pod uwagę codzienność, nawet jeśli nie jest ona darzona wielkim poważaniem.

Dziś nie lubimy podobnych hierarchii. Czyż nie pod wpływem egalitaryzmu naszej filozofii polityki publicznej odrzucamy jako przeżytek przeszłości wszelkie próby klasyfikacji tematów malarskich według ich godności czy rosnącej wspaniałości? W samym malarstwie zawsze jest tak, że stary mistrz zostaje wyparty przez nowo przybyłego, który zastąpi go w drugiej połowie wieku. Maes, de Hooch, Vermeer, Metsu umieli malować obrazy „historyczne”, nawet od nich zaczęli, jednak ich twórczość jest przede wszystkim związana z przedstawieniami „codzienności”. Te dwie formy malarstwa są zbyt silnie zbliżone pod względem podejmowanego tematu – stosunków międzyludzkich – by nie ustanawiano pomiędzy nimi rywalizacji. Malarstwo o tematyce religijnej i historycznej nie schodzi ze sceny przed pojawieniem się impresjonizmu, ale musi ją odtąd dzielić z malarstwem „realistycznym” i być postrzegane jako akademickie, jeśli nie pompierskie. Po tej epoce idea hierarchii gatunków czy wprost – gatunków w malarstwie wydaje się przestarzała.

Co – z wyjątkiem geniuszu malarza – pozwala odróżnić jeden obraz od drugiego? Najpierw, oczywiście, cechy dostrzegalne na pierwszy rzut oka, formy, sposoby malowania; jednym słowem – styl. Następnie to, co określa gatunki malarskie – przedmiot malarstwa czy temat. W ten sposób wyróżnia się martwą naturę i pejzaż, malarstwo historyczne i malarstwo rodzajowe; to właśnie pozwala artystom określić się jako malarze zwierząt, marin czy kwiatów. Ale dostrzegamy natychmiast, że wiele gatunków wykorzystuje ten sam temat – postaci ludzkie: portret, malar-

stwo rodzajowe, malarstwo historyczne. Na czym zatem polega różnica?

W Luwrze znajduje się obraz Rembrandta (lub z jego szkoły), który zgodnie z tradycją tytułujemy na dwa różne sposoby: *Święta Rodzina* lub *Warsztat cieśli*. Widzimy tam w źle oświetlonym pomieszczeniu kobietę karmiącą dziecko pod czujnym okiem innej, starszej kobiety (babci?); nieco z boku mężczyzna, który obrabia drewno. Czy możemy zostać obojętni na tytuł tego obrazu? Widzimy cały czas to samo, ale wybór jednego z tytułów oznacza inną interpretację, czyli fakt, że przywołujemy z pamięci wiedzę różnego typu: w pierwszym przypadku związaną z historią opowiadaną przez Ewangelie, w drugim – dotyczącą życia rodzinnego czy pracy rzemieślników. Tam chodzi o malarstwo historyczne, tu o malarstwo rodzajowe.

W tym momencie nie jest ważne, by rozstrzygnąć, która z tych interpretacji jest właściwa (w szerokim kontekście *œuvre* Rembrandta, który nie parał się malarstwem rodzajowym jako takim i który wielokrotnie malował podobną scenę, rozwiązanie narzuca się samo; to w XVIII wieku, kiedy malarstwo rodzajowe przywędrowało do Francji z Niderlandów, nadano temu obrazowi drugi tytuł), ale by stwierdzić, że wystarczy tytuł, zatem coś zewnętrznego wobec obrazu (w ścisłym znaczeniu tego słowa), aby interpretacja weszła na zupełnie odmienne tory. Taka sytuacja nie jest właściwa wyłącznie dla malarstwa: podobnie – nie czytamy w taki sam sposób historii uważanej za prawdziwą jak historii fikcyjnej; można zbuntować się przeciwko tyranii takiego nakazu, ale nie można go zignorować.

Wskazówka interpretacyjna może znajdować się również w samym obrazie, gdzie przyjmuje podwójną funkcję. W innym dziele Rembrandta podejmującym temat macierzyństwa (znajdującym się w Ermitażu w Petersburgu) do młodej kobiety, która usiłuje czytać, jednocześnie kołysząc swoje dziecko, przylatują anioły; ten element mitologiczny w zupełności wystarczy, by odrzucić interpretację „rodzajową”. *Betsabee* tego samego malarza nie jest uwięziona wyłącznie w jednym tytule; to także akt, element bardzo rzadki w malarstwie rodzajowym. Za to *Betsabee* Jana Steena posiada wszelkie cechy obrazu rodzajowego: młoda kobieta, elegancko ubrana, niewątpliwie zgodnie z modą epoki, trzyma w dłoni list; obok inna kobieta, dużo starsza, w chustce na głowie, wsparta o laskę, coś do niej mówi; wokół wnętrze holenderskie i rodzimy widok przez okno. Ale przyglądając się bliżej, na kartce, którą trzyma młoda kobieta, można przeczytać kilka słów zapisanych drobnym pismem, w szczególności imię Betsabee. Wystarczy to jedno słowo, by

biblijna opowieść została przywołana, a całe odczytanie obrazu zmienione.

Różnica nie tkwi już w temacie, ale w domniemanej umowie, która za pośrednictwem obrazu łączy malarza i widza. Malarz nie tylko pozwala nam widzieć; on nas namawia, by tak, a nie inaczej oglądać i interpretować (co nie przeszkadza nam, ewentualnie, odrzucić jego nakazy i oglądać zgodnie z własną intuicją: nie dostrzegać u Rembrandta niczego poza sceną rodzajową, widzieć w człowieku tylko cierpiącą osobę, a nie postać z opowieści). Trzy sposoby interpretacji wyznaczają granice terytorium, którego centrum będzie zajmowała czysta dosłowność. Na jednym krańcu znajdziemy interpretację alegoryczną: obraz jest wówczas unacznieniem zakodowanej abstrakcji. Kobieta, którą widzimy, w rzeczywistości nie jest kobietą: to Melancholia; druga jest Sprawiedliwością, a trzecia – Prawdą. Na przykład obraz Dou *Siekająca cebulę* wypełniają przedmioty, kojarzące się ówczesnemu widzowi z seksualnością: są to same cebule, zawieszony ptak, pusta klatka, przewrócony „dzban z energicznie sterczącym dziobem”³, tłuczek i mózdzierz. Na drugim krańcu sytuuje się interpretacja historyczna odwołująca się do historii istniejącej przed obrazem – w religii chrześcijańskiej lub w greckiej mitologii, w dziejach narodów lub w utworach poetów. Jest to historia unikalna; jej znajomość jest konieczna, by nie popełnić rażącego błędu w trakcie określania znaczenia obrazu – tego, które wynika z autorskich intencji; znaczenie to rodzi się z zaproponowanej przez malarza interpretacji przedmiotu, wcześniej znanego widzowi.

Wreszcie trzeci wierzchołek trójkąta: interpretacja typiczna (*typique*) lub rodzajowa (*générique*) – stąd, być może, nazwa „rodzaj” (*genre*): ta młoda dziewczyna, która sieka cebulę, ilustruje pewną czynność, przygotowanie posiłku, a przez to – cnotę domową; spojrzenie, którym obdarza ją mały chłopiec, obrazuje pociąg, jaki odczuwają do kobiet reprezentanci płci przeciwnej. Francuska rycina z początku XVIII wieku, wykonana według obrazu Dou, w następujący sposób wyjaśniała znaczenie tego spojrzenia:

Chcę wierzyć, Pani, że pojmujesz
 Biegle smakowitą sztukę gotowania,
 Lecz ciągle mam większy apetyt na Panią
 Niż na potrawkę, którą gotujesz.

³ Tłumacząc rzeczownik „aiguère”, korzystam ze sformułowania użytego przez Zbigniewa Herberta w eseju *Martwa natura z wędzidłem*. Z. Herbert, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003, s. 93.

By dojść do tego znaczenia, nie potrzeba żadnej szczególnej wiedzy: wystarczy znajomość codziennych gestów i zwyczajów. W porównaniu z interpretacją historyczną, interpretacja rodzajowa posiada definicję negatywną: implikuje nieobecność wszelkich aluzji do konkretnej historii (której znajomość byłaby konieczna), niezależnie od tego, czy ma ona charakter religijny, mitologiczny, literacki, czy też odnosi się do Historii w ścisłym znaczeniu tego słowa. Podobnie każda postać namalowana na obrazie historycznym ma swoje imię, które potrafimy odgadnąć lub na które wskazuje tytuł obrazu, podczas gdy w malarstwie rodzajowym przedstawia się postaci anonimowe. To Fromentin w *Mistrzach dawnych* podkreślał, że dla malarstwa holenderskiego charakterystyczny jest „zupełny brak tego, co dzisiaj nazywamy t e m a t e m”⁴: chciał przez to powiedzieć, że obrazom nie były już potrzebne tytuły.

Wewnątrz ogólniejszego przeciwstawienia: malarstwo historyczne – malarstwo rodzajowe (nie wykluczając ani w jednym, ani w drugim elementach alegorycznych) pojawia się opozycja, w szczególności tematyczna, między codziennością a wyjątkowością. Malarstwo rodzajowe nie zadowala się odrzuceniem historii; dokonuje wyboru, nawet bardzo restrykcyjnego, związanego z wszystkimi czynnościami, które tworzą tkankę życia codziennego. Rezygnuje z przedstawiania wszystkiego, co wywodzi się z powszedniości, ale pozostaje niedostępne dla zwykłych śmiertelników: nie ma w nim miejsca dla bohaterów i świętych. Malarze holenderscy z pewnością malowali siedząc – przypuszczał odwiedzający Niderlandy Karel Čapek; otóż, by nauczać lub zachowywać się jak bohater, bezwzględnie trzeba stać! „Jest to zawsze ten sam regularny bieg rzeczy, którego nic nie maści, i ten sam stały zapas codziennych drobnych wydarzeń, z którego malarze czerpią z pełną przyjemnością, gdy chcą skomponować dobry obraz”⁵ – zauważa z kolei Fromentin. Frapujące jest to, że żołnierze – zwyczajowe wcielenie bohater-skich cnót – są tu przedstawieni w czasie odpoczynku, w pomieszczeniach wartowników, gdzie piją, grają w karty, uwodzą młode dziewczyny lub śpią; nigdy nie widzimy ich walczących. I stopniowo malarstwo holenderskie uzgadniać będzie swój styl z tematem: manierę caravaggionistyczną, która podkreśla dramatyczny czyn, teatralny gest, moment paroksyzmu, będzie pozwoli zastępował łagodniejszy ton, uwaga jednakowa dla wszystkich elementów obrazu, pewien rodzaj spokoju.

⁴ E. Fromentin, *Mistrzowie dawni*, przeł. J. Cybis, Wrocław 1956, s. 111.

⁵ Ibidem, s. 113.

Z wielu względów różnica między tymi dwoma typami malarstwa jest porównywalna z tą, która przeciwstawia XVIII-wieczną powieść realistyczną (autorstwa Defoe, Richardsona, Fieldinga) wcześniejszym opowieściom. Zarówno epopeja, jak i tragedia poprzednich stuleci opierały się na konkretnej historii, znanej widzom i słuchaczom; wkładem poety było oryginalne potraktowanie tematu, nie zaś wymyślenie nowego. W tradycyjnym społeczeństwie – to znaczy pełnym poszanowania dla tradycji – historie są dobrem wspólnym; w nowym, indywidualistycznym społeczeństwie malarze i poeci sami decydują o wyborze historii, które będą opowiadać, nie są już dłużej krępowani tradycyjnymi tematami: powieść staje się *novel*⁶. W tym samym czasie, zamiast skupiać się na cnotach rycerskich lub wybranych namiętnościach, uwaga koncentruje się na zachowaniach grupy jednostek.

Jeśli teraz, biorąc pod uwagę sposoby przedstawiania postaci ludzkich, porównamy malarstwo historyczne i malarstwo rodzajowe z portretem, zauważymy, że zmienia on status w zależności od tego, czy oglądany jest w odniesieniu do modelu, czy z pominięciem go. W punkcie wyjścia (w XVII wieku w Holandii – co najmniej) portret malowany jest na zamówienie modelu lub jego bliskich i przeznaczony, by zdobił ściany jego domu (rezydencji), zatem również po to, by był widziany przez tych, którzy znają prototyp. Pierwszym wymaganiami, z jego punktu widzenia, jest podobieństwo (nawet jeśli chce je wyidealizować), wolność malarza jest zatem poważnie ograniczona. Z tego powodu malarstwo portretowe nie cieszy się w tej epoce wysokim poważaniem, mimo że może być ono świetnym źródłem dochodów. Oto anegdota *à propos* tego problemu: Nicolaes Maes składa wizytę Jordaensowi we Flandrii; kiedy przedstawia się jako portrecista, jego gospodarz wykrzykuje: „Bracie, żal mi ciebie, jesteś zatem pośród tych nieszczęśników, którzy kierują swoją uwagę na smutne napomnienia i są na usługach gustu każdego człowieka!”. W takich okolicznościach portret zbliża się do wąsko rozumianego malarstwa historycznego (tego, które nie odnosi się do mitologii, religii, poezji); wskazuje na jednostki precyzyjnie umiejscowione w czasie i w przestrzeni. W momencie gdy portret zostaje oddzielony od modelu, zaczyna się go jednak oceniać zgodnie z regułami malarstwa rodzajowego: nie będzie się dłużej poszukiwać indywidualności, ale pewnego typu człowieka lub postawy wobec życia.

⁶ T. Todorov używa sformułowania: „le roman est *novel*”.

Obraz rodzajowy i portret, nawet jeśli w ten sposób zbliżają się do siebie, można oddzielić ze względu na intencję, która powołała je do życia; tylko że ta różnica nie jest już pragmatyczna czy tematyczna: jest – można by rzec – filozoficzna. W rzeczywistości nie tkwi ona ani w liczbie przedstawianych postaci (istnieją portrety zbiorowe), ani w statusie społecznym modelu, raczej wyjątkowym niż zwyczajnym: w XVII wieku w Holandii to nie papieże czy cesarze zamawiają swój portret, ale prości mieszczanie. Różnica leży gdzie indziej: w obrazie rodzajowym przedstawiana postać podporządkowana jest czynności, którą wykonuje, lub sytuacji, w którą jest zaangażowana; w portrecie, odwrotnie, to sytuacja podporządkowana jest postaci. Tam akcent kładzie się na to, kim dana osoba jest, tu – na to, co robi. Portret nastawiony jest zawsze na wydobycie indywidualności osoby; w scenie z życia codziennego postaci nie są wyobrubnione, a ona sama przedstawia zaangażowanie jednostek w egzystencję. W pierwszym przypadku człowiek jest wyjęty z biegu czasu; w drugim – wciągnięty jest w łańcuch narracyjny. Dlatego właśnie portret indywidualizuje, podczas gdy obraz rodzajowy lubuje się w poszukiwaniu tego, co typowe.

Zawsze pozostają przypadki nierozstrzygalne, które można przypisać do jednej lub drugiej kategorii. Ter Borch, który namalował znacznie więcej portretów niż scen rodzajowych (te zapewniły mu sławę przez wieki, lecz tamte pozwoliły mu prowadzić dostatnie życie), pozostawił kilka obrazów trudnych do zaklasyfikowania: czy ten młody, czytający mężczyzna – malarstwo rodzajowe – naprawdę bardzo różni się, jeśli chodzi o sposób interpretacji, od portretu chłopca trzymającego w dłoni książkę? Znacząca różnica jest oczywiście w spojrzeniu: postać przedstawiona w scenie rodzajowej ma wzrok utkwiony w swojej książce, pozostaje zamknięta w uniwersum obrazu, podczas gdy pozujący do portretu zwraca się wprost do widza. Ale nie ma tu generalnej reguły ani nawet żadnej prawidłowości dla samego Ter Borch: jego *Wiolonczelistka*, uchodząca jednak – z powodu obecności licznych akcesoriów – za obraz rodzajowy, patrzy nam prosto w oczy.

W XVII wieku i również dziś, choć w sposób mniej świadomy, malarską regułę ustanawiają obrazy wywodzące się z włoskiego renesansu. Jak sytuują się, w odniesieniu do niej, tworzone w Holandii dzieła rodzajowe? Mamy szczęście dysponować opisem, krótkim, lecz wyjątkowym, dotyczącym różnicy między tymi dwoma stylami malowania; zawdzięczamy go jednemu z najważniejszych reprezentantów jednego z nich: samemu

Michałowi Aniołowi! Chodzi o, to prawda, Michała Anioła jako bohatera dialogów spisanych przez Portugalczyka – Francesco da Hollanda; wszyscy na ogół zgadzają się, że można tam odnaleźć wierne odbicie poglądów artysty – i XVI-wiecznego malarstwa flamandzkiego – będącego, z wielu względów, zapowiedzią malarstwa holenderskiego następnego stulecia. Michał Anioł przeciwstawia malarstwo flamandzkie, troszczące się przede wszystkim o zgodność z cnotami moralnymi lub o wierność w przedstawianiu rzeczywistości – malarstwu włoskiemu, które podporządkowuje się tylko regułom piękna. Nie jest tak, że Michał Anioł pozostaje obojętny na dobro czy prawdę; uważa on jednak, że najlepszą drogą prowadzącą do nich jest wyłączna troska o malarską perfekcję. Malarze flamandzcy dążą do prawdy i moralności, nie pojmując, że osiągnęliby je szybciej, zajmując się wyłącznie pięknem.

Malarstwo flamandzkie – odpowiedział [Michał Anioł] z wolna cedząc wyrazy, więcej podoba się każdemu pobożnemu niż płody włoskiego pędzla [...]. Obrazy flamandzkie wydają się piękne kobietom szczególnie wiekowym lub bardzo młodym, równie jak mniuchom i mniszkom, i osobom szlachetnego rodu, jeśli nie mają uczucia prawdziwej harmonii. We Flandrach ulubionymi są malowidła wyrachowane na złudzenie oka; dlatego wybierają tam przedmioty wdzięczne lub takie, o których nie możesz nic złego powiedzieć, jak prorocy i święci. Zazwyczaj bywają tam rupiecie, chałupy, pola bardzo zielone z cienistymi drzewami, rzeki i mosty, zgoła krajobraz, z mnóstwem figur i tu i ówdzie; a chociaż to sprawia wrażenie na niektóre oczy, nie ma w tem ani rozumu, ani sztuki, ani żadnej symetrii, żadnej proporcji, żadnego wyboru, ani cienia wielkości: słowem malowanie takie nie ma ani treści, ani siły⁷.

Prezentowana przez Michała Anioła opozycja byłaby zatem podwójna. Dotyczy najpierw publiczności: prawdziwi znawcy są wyraźnie oddzieleni od reszty, od tych, którzy żyją odcięci od świata lub doceniają tylko cnoty moralne, jak mnisi i mniszki; którzy nie rozumieją, co czyni sztukę naprawdę wartościową – a zatem postaci szlachetnie urodzone, ale powierzchowne, i kobiety. Ta pierwsza różnica prowadzi nas do następnej, dotyczącej samych dzieł. Malarstwo flamandzkie, jeśli nie mówi o tematach dotyczących niezaprzeczalnych cnót moralnych (święci i prorocy), podporządkowuje się rzeczywistości, wiernemu przedstawianiu istniejących rzeczy: ukazuje świat taki, jaki jest i dlatego, że jest.

⁷ F. da Hollanda, *Dialogi rzymskie* [fragment], przeł. L. Siemiński, w: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, red. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 178–179.

Malarstwo włoskie z kolei posłuszne jest wyłącznie ideałowi, regułom piękna (symetrii i proporcji, harmonii i kunsztowi); w tym celu malarz nie waha się, kiedy wydaje mu się konieczne, selekcjonować i przejawiać (potwory i dziwadła, dodaje później Michał Anioł, mają swoje miejsce w sztuce, mimo że nie istnieją w naturze); to malarstwo nie jest obojętnym odbiciem świata, ale konstrukcją artystyczną. Z tego powodu Michał Anioł przedkłada sztukę swojej ojczyzny nad sztukę niderlandzką.

Przeciwstawienie tych dwóch koncepcji sztuki nie jest niczym nowym. W ciągu wieków poszukiwano odpowiedzi na pytanie, czy malarstwo i poezja powinny służyć prawdzie i dobru, czy podporządkować się wyłącznie pięknu – będącemu, zdaniem jego najambitniejszych obrońców, nie odrębną jakością (co prowadziłoby do doktryny „sztuki dla sztuki”), ale drogą, prowadzącą artystę do osiągnięcia także prawdy i dobra. W samych dziełach mamy do czynienia z podwójnym przeciwstawieniem: między podporządkowaniem się ideałowi a podporządkowaniem się rzeczywistości (nie potrafimy wyobrazić sobie Michała Anioła malującego portrety, pejzaże, martwe natury, te „realistyczne” gatunki są wykluczone w wyznawanej przez niego „klasycznej” koncepcji sztuki) i między suwerennością sztuki a podporządkowaniem się moralnemu przesłaniu. Malarstwo flamandzkie (i holenderskie) sytuowałoby się za każdym razem na drugim krańcu opozycji.

Nie możemy w pełni podzielić tej opinii: XVII-wieczne obrazy holenderskie nie wydają się pozbawione ani proporcji, ani kunsztu. Jednakże odnajdujemy w niej również jakąś część prawdy. Michał Anioł odkrywa jednocześnie realizm i dosłowność malarstwa holenderskiego, dwie cechy, które nieustannie będą przypisywane tej sztuce w przyszłych stuleciach; i równocześnie – co może wydać się paradoksalne – jego wydzwięk moralny. Mimo iż trudno zgodzić się z sądem Michała Anioła na temat związków kobiet z malarstwem, można odnieść wrażenie, że istnieje ukryte podobieństwo między kobiecością a tymi obrazami, podczas gdy żądania Michała Anioła przywodzą na myśl coś męskiego (nerw i substancja⁸, prymat rysunku).

Jesteśmy oto skonfrontowani z nowym obliczem tego malarstwa, niezwiązanym dłużej ze stylem czy tematem, z ramą interpretacyjną czy koncepcją ludzkiej egzystencji, ale z filozofią sztuki i estetyką. Bez wątpienia młoda dziewczyna siekająca ce-

⁸ Sformułowanie to jest aluzją do cytowanej wypowiedzi Michała Anioła, przytaczanej za portugalskim teoretykiem. Siemiński, tłumacząc interesujący nas fragment, używa słów: „siła” i „treść”, które nie do końca opowiadają pojawiającym się u Todorova: „nerf” i „substance”.

bulę skrywa i ujawnia liczne możliwości, prowokuje więcej pytań, niż bylibyśmy w stanie podejrzewać! Co mówi i dlaczego jej przekaz zawsze nas porusza? By spróbować go zrozumieć, powinniśmy rozpocząć od przyjrzenia się kontekstowi, w którym należałoby ją umieścić: XVII-wiecznym Niderlandom.

Przeł. Magdalena Śniedziewska

TZVETAN TODOROV

The genre of everyday life

The present essay shows the new genres of the seventeenth century Dutch painting (portrait, landscape and genre painting), viewed as painting of everyday life, as an alternative proposition to the historical painting then dominant in the academic categorization. What used to be marginal, peripheral and of secondary importance became the main motif in the majority of Dutch painting. Minor genres came to prominence and acquired autonomous status. The interest in the elements of everyday life could be traced in European art earlier but it was the seventeenth century Dutch artists that ultimately led “low” and realistic subject themes to come into their own commercially and artistically. Occasionally, even religious themes were presented as genre scenes, thus introducing to the presented images an air of ambivalence. In the works of Dutch painters, the uniqueness of high subject themes was opposed by pictures of everyday life and the repetitiveness of everyday domestic activities, not shunning, however, the allegorical potential contained in some of the depictions.

Key words: seventeenth century Dutch painting, genre painting, religious painting, academic hierarchy of genres, everyday life.

Tzvetan Todorov – honorowy kierownik badań w Centre national de la recherche scientifique w Paryżu; główne zainteresowania badawcze: studia poświęcone literaturze i malarstwu, analiza społeczeństwa, historia idei; najnowsze publikacje: *La signature humaine* (2009), *Le siècle des totalitarismes* (2010), *Goya à l'ombre des Lumières* (2011); wybrane przekłady na język polski: *Poetyka* (1984), *Podbój Ameryki: problem innego* (1996), *Ogród niedoskonalych: myśl humanistyczna we Francji* (2003), *Nowy nieład światowy: refleksje Europejszycy* (2004), *Teorie symbolu* (2011).

Magdalena Śniedziewska – mgr, doktorantka w Zakładzie Literatury i Kultury Nowoczesnej IFP UAM, stypendystka Fundacji UAM (2011), pod kierunkiem prof. Agaty Stankowskiej przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą recepcji siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego w polskiej literaturze powojennej.
e-mail: magdasd@amu.edu.pl