

ŁUKASZ HUCULAK

Grabarz, mogiła, szkielet i geometria

Cztery pogrzeby i jedna atrybucja

Historia tego obrazu może być krótsza niż oficjalne wskazania metryki. Trudno to orzec z całą pewnością bez szczegółowych badań pigmentów datujących. Jeśli jednak fiszka nie kłamie, może być i tak, że jest on znacznie cenniejszy niż kamionkowe kufle, obok których spoczywał na dębowym kredensie, kiedy natknąłem się na niego po raz pierwszy w jarosławskim muzeum. Użyte wraz z innymi utensyliami jako ilustracja siedemnastowiecznych gustów mieszczańskich *Wnętrze kościoła*, ujęte z prawej nawy bocznej w kierunku ołtarza, o wymiarach 32,5 × 23,5 cm, malowane olejno na płótnie, trafiło do Kamienicy Orsettich z przemyskiej DESY w roku 1979. Nr inwentarza MJ-H-361, cena 66 950 zł, w rubryce „wytwórnia”: Holandia, w okienku „czas powstania”: XVII. Ciemna, ziemista gama. W mroku pociętych gwałtownym światłowieniem, wyniosłych filarów, obwieszonych charakterystycznymi dla protestanckich wnętrz rombami epitafiów, grupa grabarzy o nieco groteskowych twarzach pochyla się nad ledwie widocznym szkieletem, ukazanym w śmiałym skrócie i oddanym z precyzją szczegółów. Mamy więc wszystko co trzeba, by było podniośle i dramatycznie: kościelne dzwony i trup.

Wraz z owym pochówkiem, przy założeniu, że oficjalne datowanie nie jest naciągane, na scenę wstępuje Hendrick Cornelisz van Vliet. Urodzony w 1611 w Delft, członek tamtejszego cechu, aktywny w latach 1635–1672 autor kilku pejzaży i portretów, lecz przede wszystkim architektonicznych perspektyw, przedstawiających prawie zawsze grzebanie zmarłych, bądź to w Nieuwe Kerk, bądź w Oude Kerk w Delft. Malarz wybitny, nie powszechnie znany, godny konkurent powszechnie uznawanego za mistrza *kerkinterieurs* Pietera Saenredama, który z kościelnej nawy uczynił prawdziwy konterfekt transcendencji. W obrazach Vlieta znać precyzję ręki i chromatyczną wybredność, jego obrazy odnajdziemy w Rijksmuseum w Amsterdamie, w Metropolitan Museum w Nowym Jorku, muzeach Lipska, Brunshwiku, Cambridge i Liverpoolu, a także – w Muzeum Narodowym w Warszawie. Cechuje je perfekcyjna perspektywa i monochromatyczna gama, wyróżnia zaś wprowadzenie niewielkich scen figuralnych podkreślających monumentalizm architektury (postaci u Saenredama są często



Wnętrze kościoła, olej na płótnie, 32.5 × 23.5 cm, Holandia, XVII wiek, Muzeum w Jarosławiu Kamienica Orsettich

efektem późniejszych interwencji). Nieodzowna niemal u Vlieta jest jednak przede wszystkim obecność wykupu dziurawiącego posadzkę świątyni i towarzyszący temu nieład: ziemne usypiska, deski, miotły, łopaty. Pośród tych zniszczeń odnajdujemy często ich sprawcę – grabarza.

Sam autor doczekał się losu podobnego, spoczywający pod posadzką Oude Kerk 28 października 1675 roku. Jego obrazy nie są jednak zapowiedzią tych wydarzeń, lecz realizacją szczególnego programu ikonograficznego. Nie są to pocztówki z podróży, jak włoskie weddingy z tego okresu, ani perspektywiczne ćwiczenia

czy dokumentacja kościelnej infrastruktury. Obrazy Vlieta stanowią szczególny rodzaj *vanitas*. Wyniosłe kolumny reprezentują kontrastującą z ludzką marnością wieczność. Odwinięta na bok kotara przypomina w nawiązaniu do toposu Zeuksisa o niedoskonałości zmysłów i istnieniu lepszego, niewidzialnego świata. Obecność i beztraska psów (wówczas jeszcze pewnie pozbawionych duszy) poucza o szczególnej roli sakramentów w ludzkiej egzystencji. W ten sposób ukazane wnętrze kościoła stanowi architektoniczny odpowiednik martwej natury z czaszką i świecą czy też pejzażu z ruiną. Kościotrup spoczywający w nieładzie u stóp kamiennej kolumny wymownie świadczy o tym, co warte jest nasze doczesne życie wobec rajskiej perspektywy. Jak trwałe i majestatyczne są teologiczne prawdy wobec marności odartych z cielesnej powłoki ludzkich szczątków. Ideały te zakłęte są zaś nie tylko w monumentalizmie budowli, ale też w geometrycznych zasadach, matematycznych relacjach leżących u podstaw jej konstrukcji.

Upodobanie, z jakim malarz chwycił chwile grzebania pod kościelną posadzką, w pierwszej chwili może zaskakiwać. Kontrast wzniosłości i upadku, kupka ziemi kalająca posadzkę świątyni i beładnie porzucane łopaty, sprawiają wrażenie niemalże profanacji. Uświadamiają jednak, że kościół to nie tylko scena eucharystycznych rytuałów, ale także ekskluzywne miejsce pochówku. Kościelna nawa to portal do lepszego życia, a spoczywające w jego fundamentach szczątki doczesne przypominają: anim tu żywy, ani tam martwy. Inny pozornie obcy element, sprawiający zrazu wrażenie zaledwie malarzkiego popisu, to iluzjonistycznie oddana kotara, wskazująca na istnienie lepszego, zasłoniętego przed naszym wzrokiem świata. Nagrobki, epitafia, ekszhumacje i pochówki, nasze życie pośmiertne, wydają się właściwym tematem wielu obrazów Vlieta. Należałoby może traktować je nie jak przedstawienia wnętrza, ale portrety mogił, pośmiertnych siedzib wybitnych przedstawicieli społeczeństwa. Wielu nieboszczyków znanych jest z nazwiska i ujętych w tytułach obrazów – Piet Hein, Adriaen Teding, admirał Tromp. Szczególnie jednak popularny wśród wszystkich niemal malarzy aktywnych w Delft był okazały nagrobek Wilhelma Orańskiego w tamtejszym Nieuwe Kerk. Należy bowiem przyznać: Vliet nie był jedynym. Rozkopane kościelne posadzki i przerzucone przez obraz kotary odnajdziemy u Emanuela de Witte'a czy Cornelisa de Mana, którego dwa przedstawiające Oude Kerk obrazy przechowuje Muzeum Narodowe w Gdańsku. Jest zresztą prawdopodobne, że i pozbawiony autorstwa obraz jarosławski pochodzi z Ziemi Odzyskanych, a trafił do Przemyśla jako dzieło „trofiejne”, w wyniku samowolnej rewindkacji, którą tuż po wojnie intensywnie uprawiano na Ziemiach Zachodnich.

Jedyny nasz oficjalny Vliet jest Vlietem również od niedawna. Do roku 1981 autorstwo warszawskiego obrazu przypisywano Gerardowi Houckgeestowi. Vliet odzyskał go brawurowo dzięki kuratorowi malarstwa niderlandzkiego z nowojorskiego Met, Walterowi A. Liedtkemu. Malowany na desce dębowej i nieco większy od jarosławskiego (37 × 30 cm), pochodzi z kolekcji Jakuba Ksawerego Potockiego. Cechuje go przypominająca Saenredama oszczędność i powściągliwość. Możemy być więc pewni, że Saenredam, którego wnętrza kościelne zawsze są „niepokalane”, nie ma nic wspólnego obrazem jarosławskim. Co więcej, trzeba przyznać, że wiele detali nie pasuje nawet do ręki Vlieta, choć nie byłby to jedyny egzemplarz wykazujący odstępstwa od kanonu. Mnogość anegdotycznych szczegółów, groteskowe twarze grabarzy, dziwne tym bardziej, że znamy kilka niezgorszych portretów Vlieta (Ermitaż), nieurozmaicone rozmieszczenie postaci – wszystko to może świadczyć równie dobrze o nieudolności naśladowcy, jak i nieprofesjonalnej ingerencji



Hendrick Cornelisz van Vliet, *Wnętrze Oude Kerk w Delft z grobowcem Admirata Trompa*, 1628, olej na płótnie, Toledo Museum of Art, USA

konserwatorskiej. Ważny detal, egzaltowana statua świętej o katolickim charakterze, świadczy także przeciwko lokalizacji kościoła w protestanckim Delft, choć wiadomo, że i Saenredam, pracując dla wiernych Watykanowi zleceńodawców, wyposażał zreformowane już wnętrza w relikty papistowskiego anturażu, a wielu malarzy perspektywy pracowało w katolickich ośrodkach południa.

Najważniejszym elementem wiążącym obraz ze środowiskiem Vlieta byłaby obecność trzech elementów, których brak choćby u Saenredama. Epitafium, duchownym i wiernym towarzysząc w kościelnych wnętrzach Vlieta grabarze, ziemne usypiska, a niekiedy także szkielety. Uważne oględziny ujawniają ludzkie szczątki w przechowywanym w kolekcji prywatnej *Grobowcu Pieta Heina*, w *Oude Kerk* z Muzeum w Winterthur czy *Wnętrzu kościoła św. Piotra w Lejdzie*. Ten przechowywany w Brunszwiku obraz wykazuje ponadto podobne do jarosławskiego opracowanie światłocienia na kolumnach oraz kotarę, której obecność w naszym obrazie sugeruje wąski i regularny pas zamykający kompozycję z prawej strony. Uczciwie przyznać jednak należy, iż nadzieja, że obraz ma cokolwiek wspólnego z Vlietem, ma charakter czysto statystyczny: choć zdarzają się pojedyncze dzieła de Mana czy de Witte'a spełniające podobne kryteria (np. szczątki ludzkie w jego obrazie z Muzeum Boijmans Van Beuningen, czy gwałtowne wieczorne światło i diagonalne podziały światłocieniowe na kolumnadzie nawy w obrazie z Winterthur), jest ich w dorobku tych malarzy nieporównanie mniej. I choć ciepła, brązowa paleta oraz nieco bardziej impastowa technika wydają się wskazywać raczej na de Witte'a, w *Oude Kerk* Vlieta z muzeum lipskiego znajdujemy podobne gamy. Mniej precedensów wskazać można dla karykaturalnego opracowania postaci. Choć amplituda jest spora, od tak oszczędnego zaludnienia jak w obrazie warszawskim po zatłoczone wnętrza *Oude Kerk* z muzeum w amerykańskim Toledo, postaci na obrazach Vlieta, nawet jeśli nie są wyłącznie wytworne, nigdy nie tracą subtelności. Zamiast jednak posądzać o autorstwo któregoś z mniej zdolnych malarzy epoki, Louysa Aernoutsza Elseviera czy Daniela De Blicke, który zresztą szczególnie upodobał sobie nocne oświetlenie, weźmy pod uwagę młodzieńczy temperament lub powykonawczą interwencję malarza z epoki (dla urozmaicenia anegdoty – ofiarą tej praktyki padł choćby Saenredam) bądź fantazję fachowca dokonującego późniejszej renowacji.

Zbyt szerokie rozumienie konserwatorskich obowiązków było charakterystyczne dla XIX wieku. Wtedy to nie tylko zamalowano na czarno tło *Damy z łasiczką* (w celu dodania powagi), lecz także, jak mówi dotycząca obrazu jarosławskiego dokumentacja konserwatorska z roku 1988, niezliczonym torturom poddano

nasze wnętrza kościoła. Zdaniem konserwatorki obraz jarosławski został dwa stulecia po namalowaniu brutalnie przeklejony na niewłaściwe podłoże o znacznie grubszym od oryginalnego splocie: „dublaż z użyciem masy klejącej wodoczułej przy obrazie malowanym techniką flamandzką, spowodował w dużym procencie (ok. 80% powierzchni) uszkodzenia w warstwie malarskiej wierzchniej – uszkodzenia laserunków i częściowe (ok. 45%) warstwy malarskiej głębszej do podmalowań. Wysoka temperatura w połączeniu z parą wodną pochodzącą z masy dublażowej (z kłajstru), działając na odwrocie, wilgoć przedostała się poprzez spękania zaprawy w głąb warstwy malarskiej, powodując powstanie bardzo gęstej siatki drobnych spękań, w warstwie laserunkowej, wykończeniowej malowidła, uszkodzone zostały barwne wierzchnie nakłady i laserunki (...) w wyniku tych uszkodzeń nastąpiło silne zmatowienie obrazu”¹. Autorka konserwacji nie podważa więc siedemnastowiecznego datowania, choć pośrednio przyznaje, że w wyniku licznych szkód wyrażonych dziełu dziewiętnastowieczną „renowacją” trudno mówić o jego pełnej oryginalności. Brutalność transferu, jaki wtedy wykonano, może być jednak dowodem na to, że obraz oryginalnie wykonany był na sztywnym podobrazie, co jest ważne, bo choć znamy większe prace Vlieta wykonane na płóciennym blejtramie, tak małe formaty malowano wówczas niemal wyłącznie na desce. Drastycznych środków, o jakich wspomina konserwatorska dokumentacja, wymagało być może nie tyle wtórne podklejenie obrazu, co poprzedzające je zdzieranie. Gęsta sieć równoległych spękań mogła powstać nie tyle w efekcie zwijania, co stopniowego „odwijania” obrazu, jakie musiało towarzyszyć odklejaniu płótna od płaszczyzny deski.

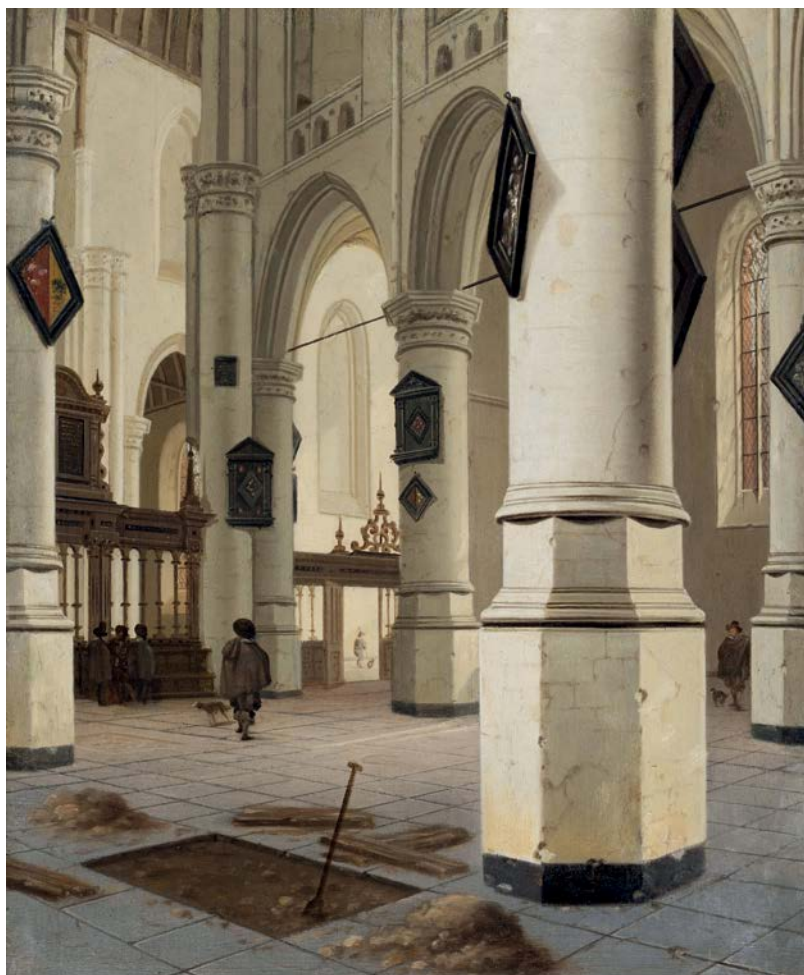
Do bogatego rejestru dziewiętnastowiecznych zmian należy zapewne też dodać, zasadniczo chwaloną przez konserwatorkę, mroczną gamę obrazu, ową „muzealną patynę” ciemnych werniksów, które w poczuciu ówczesnych amatorów przydawały malowidłom stosownego dostojeństwa. Świadczy o tym przypadek *Nocnej straży*, która po konserwacji stała się *Wymarszem strzelców*. Wspaniałe, chłodne i szkliste gamy wnętrza Saenradama nie są tak rzadkie i u Vlieta. Powody, dla których „ktoś odważył się poddać zgubnym zabiegom konserwacji”² obraz w XIX wieku, nie są więc aż tak zagadkowe, jak pisze konserwatorka. Obraz mógł zostać zniszczony niemal celowo, w celu nadania mu bardziej godnego, „historycznego” charakteru.

1 Krystyna Sieniawska-Lisowska, dokumentacja konserwatorska obrazu.

2 Tamże.

W efekcie popytu wygenerowanego przez zasobnych kolekcjonerów z Nowego Świata wiek XIX odpowiada nie tylko za zbyt daleko idące ingerencje w istniejące obiekty, lecz także za wprowadzenie do obiegu handlowego licznych falsyfikatów. Wilanowski *Salvator Mundi*, który stać ma się dominantą nadchodzącej wystawy polskich leonardianów w pałacu Jana III, przez wiele lat uchodził w opinii znawców za dzieło dziesiętnastowieczne. W dokumentacji obrazu jarosławskiego brak wzmianek o jakichkolwiek badaniach i próbach potwierdzenia bądź podważenia datowania. Jest oczywiste, że zleceniodawca konserwacji wolałby zachować w swych zbiorach siedemnastowieczny oryginał, niż pozyskać doń stworzony w kręgu akademii wiedeńskiej dziesiętnastowieczny falszyfik. Konserwatorka, nie szczędząc wysiłków praktycznych, unika dywagacji na temat pochodzenia i atrybucji obrazu, nie wspominając z nazwiska nikogo, prócz Rembrandta i Rubensa.

Pozostajemy więc sam na sam z lewitującymi pomiędzy kolumnami, ciemnymi rombami epitafiów. Zgrabnie omijając koślawe postaci grabarzy, kierujemy wzrok na kościotrupa, pytając go: Hendrick van Vliet? Cornelis de Man? A może bezimienny naśladowca lub dziesiętnastowieczny fałszerz? Po chwili wymownego milczenia wracamy do rytmicznej gry rozwieszonych na kolumnach czworokątów. Przywołują Czarny kwadrat Kazimierza Malewicza. Stojący za estetyką protestanckiej świątyni racjonalizm i obrazoburstwo na wielu poziomach przenika się z mistyczno-hermetyczną ambicją neoplastycyzmu i pragmatyzmem nowoczesnego społeczeństwa odzwierciedlonym w ideach Bauhausu i konstruktywizmu. Architektonicznym kompozycjom El Lissitzkiego czy Moholy-Nagyego nie jest być może tak daleko do precyzyjnych perspektyw Saenredama czy Vlieta, które, choć przypominać miały o innej, niewidzialnej rzeczywistości, oparte były na ścisłych prawidłach siatki geometrycznej. Oba nurty niechybnie łączy ekierka, która jest głównym narzędziem kompozycyjnym tak dla siedemnastowiecznych perspektywistów, jak i dwudziestowiecznych konstruktywistów. Być może rola architektury dla rozwoju naszej kultury wizualnej jest dziś zasadniczo niedoceniona. Potoczne myślenie o malarstwie zdominował mit o obrysowaniu cienia ludzkiej twarzy. Jednak statystyka dowodziłaby, że znacznie ważniejsza mogła być dla starożytnych *skenografia*, wywodząca się z dekoracji teatralnej malarstwo perspektywiczne zainicjowane ok. 440 p.n.e. w Atenach przez Agatarchosa z Samos. Spadkobiercami monumentalnego, ambitnego optycznie ściennego malarstwa antycznego, które w znakomitej większości znanych nam przykładów opiera się na iluzyjnych perspektywach powiększających optycznie ciasne wnętrza pompejańskich willi, wydają się nie tylko Masaccio, Saenredam



Hendrick Cornelisz van Vliet, *Wnętrze Oude Kerk w Delft*, 1655–1660, olej na desce dębowej, Muzeum Narodowe w Warszawie

i van Vliet, ale także El Lissitzky czy... Były być może okresy, kiedy słowo „obraz” utożsamiano ze słowem „perspektywa”, a był to wynalazek, który nie tylko umożliwiał racjonalną organizację kompozycji obrazu, ale stanowił uniwersalny model trójwymiarowej przestrzeni. Opanowanie perspektywy równało się uwzniośleniu malarstwa, otwierając malarzom drzwi do kręgu matematyków, filozofów i teologów.

Być może tekst ten stanowi jedynie dowód młodości fascynacji lekturą Pana Samochodzika. El Lissitzky – to brzmi jak hiszpański przydomek habsburskiego dworzanina znad Wełtawy, lecz mógłby go nosić także mieszkaniec galicyjskiego sztetlu. Dlaczegożby delftejski obraz van Vlieta nie mógł wylądować w jarosławskiej kamienicy Orsettich? Wybierając się wkrótce do pałacu w Morawie, nie mogę liczyć, że natknę się tam na *Portret młodzieńca* Rafaela, widziany po raz ostatni w dolnośląskiej posiadłości u schyłku wojny. Wobec przetrzebionych historycznymi zawirowaniami, a wcale bogatych niegdyś naszych arystokratycznych kolekcji każdy odnaleziony na plebanii El Greco jest na wagę złota. Zapewne Hendrick van Vliet, który przykuł mój wzrok pośród holenderskich kafli i kufli na muzealnym kredensie, Vlietem na wiele sposobów wcale nie jest, lecz również i Vliet warszawski



Hendrick Cornelisz van Vliet, *Wnętrze Oude Kerk w Delft z grobowcem Pieta Heina*, 1652–1653, olej na desce, kolekcja prywatna

nie zawsze nim był. Dokonaną w roku 1981 atrybucję jedyne przypisywanego Vlietowi obrazu w zbiorach polskich zawdzięczamy Walterowi A. Liedtkemu, wybitnemu kuratorowi malarstwa holenderskiego w Metropolitan Museum of Art. Tym razem już nam nie pomoże. Zginął tragicznie w słynnej nowojorskiej katastrofie kolejowej Metro-North Valhalla. Równie przedwcześnie odeszła inna osoba, której pomoc byłaby nieoceniona w dalszych badaniach obrazu. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych dotyczącą obrazu pracę magisterską obroniła na Uniwersytecie Jagiellońskim Małgorzata Kaczor. Do tekstu jej pracy nie udało mi się jak dotąd dotrzeć. Umierając z ciekawości, zadaję sobie pytanie: co też zwróciło uwagę pani Małgorzaty? O tym właśnie jest sam obraz. O śmierci, grobowcach i pogrzebach. Tekst zaś o wywoływaniu duchów.

Dziękuję Muzeum Kamienica Orsettich w Jarosławiu za wszelką pomoc, szczególnie Pani Zofii Kostce-Bieńkowskiej, oraz Mikołajowi, za pomocne uwagi w trakcie oględzin.

Słowa kluczowe: Vliet, malarstwo niderlandzkie, wnętrza kościelne, nagrobki

ŁUKASZ HUCULAK

Gravedigger, grave, skeleton. And geometry

Summary

Taking as a pretext *The Church Interior*, a painting kept at the Museum Orsettich House in Jarosław, the text discusses the links between 17th-century Dutch painting and 20th-century modernism. Considering a potential connection between the small painting (32.5 × 23.5 cm) dated to the 17th century, purchased in an antique shop in Przemyśl in 1979, and paintings by Hendrick Corneliszoon van Vliet, I point out the presence of three elements characteristic of this painter, not always present in the paintings of other perspective painters, for example in the most famous of them, Pieter Saenredam's. In Vliet's church interiors epitaphs, the clergy and the faithful are accompanied by gravediggers, earth mounds and sometimes also skeletons. The author also invokes other paintings by the landscapist and portraitist active in Delft between 1635 and 1672, known mainly for his scenes of burying the dead, shown in the interiors of Nieuwe Kerk or Oude Kerk in Delft, stored at Rijksmuseum, the Metropolitan Museum, the Paris Louvre or the National Museum in Warsaw.

Indicating the mystical and hermeneutical ambitions of Malevich's suprematism or Mondrian's neoplasticism, as well as the pragmatism of modern society reflected in the ideas of Bauhaus and constructivism, the author discusses rationalism and iconoclasm behind the aesthetics of the Protestant church.

Key words: Vliet, Dutch painting, church interiors, tombstones

Bibliografia

- Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1991.
- Pieter Saenredam. The Utrecht Work: Paintings and Drawings by the 17th-century Master of Perspective*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2002.
- Zięba A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.

Ilustracje

- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_Cornelisz._van_Vliet_-_Interior_of_the_Oude_Kerk,_Delft,_with_the_Tomb_of_Admiral_Tromp_-_WGA25272.jpg
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Houckgeest_Old_Church_in_Delft.jpg
- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_Cornelisz._van_Vliet_-_Interior_of_the_Oude_Kerk,_Delft,_with_the_Tomb_of_Piet_Hein_-_WGA25271.jpg