

PRZEKŁADY

RENÉ HUYGHE

POETYKA VERMEERA*

Bywają obrazy wznoszące się przed nami jak zjawy, wybuchające jak krzyk; są i takie, które stają w poprzek spojrzenia niczym piękne budowle; inne brzmią jak wyznania; inne jeszcze są po prostu nieme, gdyż nic nie mają do powiedzenia.

Obrazy Vermeera są ściszone i pełne oczekiwania. Ich bogactwo tkwi w nich samych, spokojne, powściągliwe; nie uzewnętrznia się, nie narzuca, nie prowokuje; spoczywa, niezmacone, wewnątrz nich; podobne do uśpionej toni, czeka, by pochylić się nad nim i pogrążyć z wolna w uroku, jak bię z jego głębi.

Bogactwo tych obrazów przyciąga i jednocześnie oddala się, nieprzeniknione. Przypomina obracaną w palcach perłę – gładką, świetlistą i zwartą.

Perła... Świat doskonały, zamknięty – zamknięty emanującą z niewidzialnego ośrodka kulistością, która wciągając w swe centrum, broni jednak dostępu do niego całą promieniującą spokojem powierzchnią. Jak różna jest perła od wszelkich innych klejnotów! Lśni, promieniuje, a przecież nie rzuca żadnych iskier, żadnych błysków; skrzywienie się jest jej obce. Światło, ale raczej księżycowe niż słoneczne; perła zawiera światłość, jest jej niema obecnością. Nie szafuje sobą; nie jest, jak diament, spazmatyczna i oślepiająca. Wobec diamentu jest jak Budda o przymkniętych oczach, o zaciśniętych, ale ożywionych uśmiechem ustach: jak ów być może najwznioślejszy i najbardziej porywający z apostołów, który rozsiewał wokół uduchowanie, nie czyniąc nic, aby je głosić. Jakże ściśle kojarzy się Bud-

* Uwaga tłumaczy: Panu Profesorowi René Huyghe składamy serdeczne podziękowanie za wyrażenie zgody na tłumaczenie jego eseju. Esej ten, zatytułowany *La poétique de Vermeer*, opublikowany był w monografii Vermeera pióra A. B. Vriesa, *Jan Vermeer de Delft*, Paris 1948, Editions Pierre Tisné, s. 83-122. W tłumaczeniu pominięte zostały przypisy.

da z imieniem Wschodu, które zwykło się przydawać perle! Jest w niej duchowa wzniosłość Azji, przeciwstawiona heroicznej aktywności świata zachodniego. Zresztą czyż można jeszcze mówić o perle po Claudelu, tak obznajomionym z całą „Wiedzą Wschodu”? „Promieniuje ze wszystkich stron! Nie jest promieniem, nie jest płomieniem, jest dotykiem: świeża, ożywcza pieśczoła dla oka, naskórka i duszy”.

Czy ta perła, która niczego nie ujawnia, wciąga nas chociaż w swe wabiące i mlecze głębiny? Nie więcej, nie bardziej, niż wypukłe, przyknięte powieki Buddy dają nam pojęcie o kryjących się pod nimi żrenicach. Między jednym a drugim rzucanym przed siebie błyskiem, drogocenny kamień pozwala memu spojrzeniu przeniknąć w gęstą przezroczystość światła i barwy; spojrzenie może się w nią wdrzeć jak ptak spragniony lotu w przejrzyste niebo. Perła jest oporna. Pozbawiona jakiegokolwiek kantu, który umiejscawiałby się pod moim obracającym ją palcem, krążąca wokół siebie i wszędzie identyczna perła przedstawia pierzchliwą doskonałość kuli, powierzchnię ciągłą i bez punktów odniesienia, nieustannie ponawianą i wciąż podobną, bez wyjścia na zewnątrz, bez dostępu do wewnątrz. A mimo to perła, podobnie jak emanuje niedostrzegalnie, tak i przyjmuje nas w siebie nie otwierając się: pozwala oku śnić, szybować w mirażach nieokreślonych tonów zlewających się z sobą na podobieństwo odbłasków świetlnych, w głębi pozbawionej ram przestrzennych, gdzie jednak nieskończoność odcieni rozpościera swe bezkształtne mgły. To jest właśnie ujawniana przez perłę nieskończoność, poza czasem i przestrzenią, nieokreśloność, która zniechęca nasz nałóg definiowania i do której jedynie marzenie daje dostęp. U jej progu, jeśli chce się go przeskoczyć, trzeba złożyć żadną wyjaśniania logikę.

Tak oddalona w swej tajemniczości, byłaby perła nieludzka i martwa? Nie, jest najbardziej ludzka i żywa, najbardziej odległa wprawdzie i najtrudniej dostępna, ale zarazem najbliższa nam, bardziej pobratymcza spośród drogich kamieni – gdyż jest śmiertelna. Bo też perła nie jest właściwie kamieniem. Diament olśniewa nas dzięki temu, że naśladuje nasze poczynania, ale jego życie jest tylko sztucznym wytworem; jego struktura wiąże go z minerałami; z nieożywionego świata skał pochodzi „to małe słońce, które – powiada jeszcze Claudel – zawdzięcza swe promienie geometrii. Perła natomiast w głębinach mórz rodzi się sama z żyjącego ciała: czysta i krągła, wyłania się nieśmiertelna z tego efemerycznego bytu, który wydaje ją na świat. Jest obrazem owego niedostatku, który wywołuje w nas pragnienie doskonałości, jaka dojrzewa powoli w tej beczennej kuleczce”.

Hermetycznie zamknięta w swej tajemnicy i doskonałości, jest nam jednak perła wciąż obca. Uformowana z żywej istoty i przez nią oczyszczona, cierpliwie ukształtowana z nakładających się warstw jak drzewo

z corocznych słoów, narastająca, rozszerzająca, powiększająca się, narodzona w trakcie długiego i miarowego dochodzenia do swego ostatecznego stanu i nagle, po osiągnięciu doskonałości, nabierająca niewzruszonej twardości minerału...

Czy to perłę obracałem w palcach? Czy był to raczej obraz Vermeera, o który zawadziło moje urzeczzone spojrzenie? Wrażenie, wzruszenie jest tak podobne, wypływa z niewiadomego, lecz tak wspólnego źródła.

Ale cóż, człowiek nie znajduje satysfakcji w samym cieszeniu się własnym zachwytem. Tak jest ukształtowany: demon poznawania jest tuż, szepcze mu do ucha. Ta przyjemność jest tak intensywna, tak doskonała, chcę poznać jej sekret, chcę poznać jej przyczynę.

Chcę wiedzieć. Oto miejsce, w którym zaczyna się historia sztuki. Czym jesteś, obrazie? Niezmienny obrazie zrodzony z przemijającego życia i wiecznego niepokoju marzeń, co powiesz mi o sobie i o nich? Bo przecież i ty wylaniasz się „nieśmiertelny z tego efemerycznego bytu, który wydał cię na świat”; jesteś tu ciągle, przybyszu sprzed wieków, wciąż jednakowy, nareszcie znajomy. Ale myśl, ale dusza, ale człowiek, z którego powstałeś? Czy można rozwiązać taśmy, którymi go skrępowaleś, a które nadają mu, szczelnie owiniętemu, zastygłemu i zasłoniętemu, kształt wieczności? Jak wskrzesić tę bieżącą wodę, którą lód utwardził i uszlachetnił?

Historia sztuki rozwija swe metody, osacza dzieło i jego autora: oto za-protokołowane zeznania świadków; zgromadzone dowody rzeczowe; napęczniałe akta sprawy; oto wyniki śledztwa, poszlaki i dowody. Ale ty, obrazie, kim jesteś? nie przemówiłeś jeszcze i trzeba cię wreszcie będzie, oko w oko, poddać przesłuchaniu.

I. RZECZYWISTOŚĆ

Zrazu wydajesz się, obrazie, niczym innym jak tylko doskonałym odbiciem rzeczywistości. I już to mogłoby być magicznym źródłem przyjemności, jakiej nam dostarczasz. Wiem, że w naszych czasach realizm jest wyklęty i że najgłębsze nasze umysły odwołują się do niego tylko wtedy, gdy zachowują wszelkie środki ostrożności i obwarowują się wszystkimi koniecznymi zastrzeżeniami. Każda epoka ma swoje anatemy. A jednak nie ulega wątpliwości, że realizm – odtwarzanie Natury, ułudne naśladownictwo jej wyglądom – był i jest jednym z istotnych celów sztuki. Jednym z celów, nie jedynym: oto zarzewie konfliktu. Wiek XIX, który w nazbyt wyłączny sposób pragnął sprowadzić sztukę do takiego rozumienia, sprowokował przeciwko realizmowi gwałtowną reakcję, której fanatyzm jest równie zaciekły. Ale i ta forma nieprzejednania, wypierająca poprzednią

i odzegnująca się od niej, nie oprze się próbie czasu i życia, które wszędzie obecne, odrzuca nieubłagane wszelkie postawy jednostronne.

Ośmielamy się stwierdzić: istnieje rodzaj magii i poezji tak w rzeczywistości samej, jak i w jej odtwarzaniu. Na tym polega w pewnej mierze urok Vermeera i prymitywów flamandzkich. Usiłuje się dziś udowodniać, że sztuka ich jest zachwycająca z zupełnie innych powodów. Owszem, zapewne i z innych; ale z pewnością między innymi z tej przyczyny. Jest coś fascynującego w oglądaniu świata wiernie wpisanego w obraz, który zgęszcza go i pomniejsza, coś ożywiającego poczucie potęgi tkwiącej w człowieku. Móc odtwarzać świat, rywalizować ze wszechświatem, wytwarzając własnym przemysłem jego kopię, spuszczać nań zatrask tej misternej pułapki, w której tkwi zamknięty, unieruchomiony, zastygły w swym podobieństwie, nasza odtąd zdobycz, nasza własność, niezdolny już od tej chwili uciec wraz z czasem, wymknąć się, przeciec przez zawiedzione palce! Wypieściliśmy jako dzieci to marzenie i z niego po części bierze swą wartość zabawka. Jednym ze źródeł przyjemności – twórcy prymitywów flamandzkich wiedzieli o tym – jest pomniejszenie. Odtworzenie w skali naturalnej to jałowe kopiowanie rzeczywistości; jest przerażające, czuć je śmiercią. Pomniejszenie zachwyci: doświadczyliśmy tego, marząc o Guliwerze w krainie Liliputów, dla którego cała natura, wszystkie stworzenia i przedmioty stawały się zabawkami. Ten sen naszego dzieciństwa jest w nas niezmiennie żywy.

Może zresztą jest ów sen nie tylko dziecięcym marzeniem, ale symbolem tego, czym kierował się cały świat zachodni, ten Zachód, który oparł swą cywilizację właśnie na pragnieniu oddziaływania na świat, na namiętności posiadania go, podporządkowania go sobie, rozpostarcia nad nim swoich żądz i mocy? Ten podbój świata, nieustępliwie dokonywany w ciągu wieków przez Zachód w osobach zarówno odkrywców, jak uczonych i filozofów (to Zachód bowiem na własny użytek głosił ustami Bacona: „wiedzieć znaczy móc”), mniej wyraźnie zaznacza się w sztuce; ale też to, co traci tutaj na skuteczności, rekompensuje sobie w rozkoszach ludycznych. Stać się rzeczywistym władcą świata dzięki myśli i działaniu – oto racja bytu człowieka Zachodu; stać się władcą zewnętrznych wyglądów świata dzięki sztuce – oto jego rozrywka. Na tej drodze Vermeer okazuje się jednym ze szczytowych osiągnięć sztuki europejskiej w ciągu jej długich poszukiwań. Zapewne inne aspekty jego geniuszu są nam bliższe, nie można jednak, jeśli nie chce się popaść w stronniczość, pomijać owego tak doskonałego ujęcia widzialnej sfery rzeczywistości, które było niewątpliwie jednym z niestrudzenie realizowanych celów jego wysiłku. Vermeer okazuje się wówczas kulminacją koncepcji sztuki, do której stosowali się od XV w. prymitywi Północy, zwłaszcza Van Eyck. Z nimi właśnie Vermeer się łączy, zrywając z powiązaniem włoskimi; ich dążenia urzeczywistnia.

Naturę, ten czekający na artystę łup, szkoła włoska starała się zdobywać inną bronią: rozumem. Podobna myśliwemu, świetnie znającemu określone punkty, w które trzeba celować, aby zabić pierwszym strzałem, chce ona dotrzeć do wewnętrznych praw strukturalnych; nie zaprzęta sobie uwagi zewnętrznymi szczegółami, eliminuje je, zmierza ku podstawowej zasadzie, ujawniającej istotę podobieństwa. Malarstwo włoskie przez całe wieki zajmowało się uwydatnieniem reguł przestrzeni poprzez perspektywę, reguł kształtu poprzez proporcję; tajniki tej wielkiej twórczości kryją się w znajomości linii i prostych brył, z których drogą dedukcji i rekonstrukcji wynika reszta. Vermeer, który, podobnie jak wielu ówczesnych malarzy, godził własną twórczość malarską ze sprzedażą obrazów i którego ojciec, jak można przypuszczać, również handlował okazjnie dziełami sztuki, uchodził za znakomitego eksperta od szkoły włoskiej. Był więc daleki od nieznajomości jej zasług – przekonamy się jeszcze, że potrafił wyciągnąć z tego korzyści, że umiał on również uczynić ze sztuki „cosa mentale” – wszakże istota jego powołania tkwi w czym innym: odnajduje się mianowicie w tradycji północnej.

Tutaj wszystko przedstawia się inaczej: malarz liczy bardziej na swoje oko niż umysł; zastawia na Naturę pułapkę, w którą ma ona wpaść całkowicie, bez reszty, w całości swoich wyglądów. Ta pułapka – to spojrzenie. Natura zostawi w niej swą powłokę, swoją stronę materialną, fizyczną.

Wzrastając powoli z potężnych korzeni średniowiecza, człowiek Północy objawia się w pełni w malarstwie XV wieku. Jest to chwila, gdy człowiek śródziemnomorski zaczyna czerpać z soków antycznych, ale odrodzenie to jest jeszcze zbyt młode, aby mogło przeszkodzić urzeczywistnieniu się malarstwa północnego. Obie szkoły traktowane są jak równe sobie, żadna nie odczuwając przymusu podporządkowania się drugiej, odnajduje w niej natomiast sugestię wzajemnego uzupełnienia. Van Eyck zna z pewnością, nie gorzej niż potem Vermeer, siłę owej oczywistości, która nadaje wyglądom subtelny i wyrachowany ład; Antonello da Messina objawia Włochom, jak wiele doskonałości może udzielić skutecznie zorganizowanej strukturze technika dążąca do uchwycenia złudzenia materii.

Nie dla przyjemności płynącej z cofania się w przeszłość, przywołuje się tu Van Eycka i sięga do początków długiego łańcucha północnych realistów. Nie można we właściwy sposób zrozumieć Vermeera i wyznaczyć mu miejsca w dziejach malarstwa, jeśli nie podkreśli się od razu, w jak wielkim stopniu jego mistrzostwo w stwarzaniu iluzji jest późniejszym o dwa wieki echem sztuki Gandawczyków, przetransponowanej na bardziej giętki język XVII stulecia. Twórczość ta okazuje się wtedy punktem, do którego zmierzał ów dokonywany przez sztukę północną podbój widzialnej sfery rzeczywistości, podjęty przez średniowiecznych miniaturzystów i następnie przeniesiony do malarstwa Van Eycka. Tak właśnie

zdarza się nam niekiedy zatrzymać w galerii portretów, gdy zaskoczeni odkrywamy nagle, przy całkiem odmiennym kostiumie czy stroju, te same rysy przodka, utajone przez kilka generacji i zdumiewająco odrodzone w nowym wcieleniu.

Van Eyck, Vermeer! W ich wypadku można dostrzec wyraźniej, niż u jakiegokolwiek innego malarza holenderskiego w XVII w., że ta sama pułapka zastawiona jest na rzeczywistość i w ten sam sposób świat rzeczywisty schwytywany zostaje pod szkło, które ponownie się nad nim zamyka. Ta sama pułapka: złudzenie sześciennego pudła, w które rzeczywistość pośpiesza przyciągana zwodniczą przynętą przestrzeni i światła; w ten sam sposób regularny sześciąt pomieszczenia zostaje przedstawiony od przodu, podczas gdy lewa ściana ukazuje się często w ostrym skosie; często również perspektywa, podobnie jak posadzka, ucieka geometrycznie w głąb, gdzie przestrzeń zamknięta jest śmiało planem równoległym do płaszczyzny obrazu; niekiedy, jak w *Arnolfinich* Van Eycka, uderzająco identyczne jak u Vermeera okno wprowadza, zawsze przez lewą ścianę, światło przydające wyrazistości wyglądom; podobieństwo obejmuje nawet świecznik, miedziany pajak zawieszony w centrum, który przechwytuje te same refleksy w *Arnolfinich* i w *Pracowni* Vermeera, należącej niegdyś do kolekcji Czerninów. W tej regularnej bryle, ujętej w geometryczną siatkę perspektywy, ale zmiękczonej łagodnym i przyćmionym światłem przedostającym się przez szybę, rozplanowane są z uważną precyzją postacie, zanurzone w tej samej atmosferze skoncentrowanej ciszy, intensywnie zajęte sobą, zahipnotyzowane w swych pozycjach, jednocześnie przejmujące obecnością i unieruchomione na wieczność. Zaledwie narodzone, malarstwo północne wydaje fenomen Van Eycka, a już w tym ostatnim zarysowuje się fenomen Vermeera. Rzadko zdarza się widzieć równie bezpośrednią transpozycję na odległość dwu wieków.

Dwa wieki minęły: inspiracja mieszczańskiej codzienności rozwinęła się, wypierając inspirację religijną; do obsesji materii rzeczywistości dołącza się jeszcze obsesja materii malarskiej z jej własnymi zasobami, niezależnymi od zdolności imitatorskich; przede wszystkim zaś powstaje odmienna poezja, powstaje jak nowa melodia, jak nowa melodia z drgań tego samego instrumentu, ale podobnie jak Ziemia niesiona obrotowym ruchem wokół Słońca poprzez nieskończoność czasu, nie może nigdy powrócić w to samo miejsce, lecz przybiera tylko co jakiś czas tę samą pozycję astronomiczną, tak i w odniesieniu do określonej koncepcji sztuki malarz siedemnastowieczny może znaleźć się w tym samym „punkcie” co jego kolega z XV wieku. W zodiaku sztuki Vermeer przeszedł przez ten sam znak, co jego odległy poprzednik.

Jednakże od czasów Van Eycka malarstwo północne odsunęło się dość daleko od tej niezwykłej pozycji, którą miał mu przywrócić dopiero Ver-

meer. Nigdy już nie udało się odzyskać owej olśniewającej równowagi między optyczną prawdziwością a precyzją konstrukcji intelektualnej (być może inspirowanej przez Włochy). Już pierwsi następcy Van Eycka, uległe powracający do tradycji gotyckiej, roztrwonili przejrzystą prostotę porządku narzucanego przedmiotom przez umysł i konstruowanego przy zachowaniu pozorów naturalności; następnie coraz to dalej odciągani od wrodzonego im poczucia prawdy przez chęć rywalizowania ze sztuką półwyspu, malarze Północy poświęcili większą część swych spontanicznych umiejętności na rzecz fikcyjnego zysku niejakiej elegancji i kultury, które nie dla nich zostały stworzone; przyływ italianizmu, tocząc się poprzez Francję i pozostawiając piętno na szkole Fontainebleau, zalał Niderlandy i zaraził je nieprzewidzianymi ambicjami. Okupacja hiszpańska tym bardziej sprzyjała wciągnięciu Niderlandów w orbitę ducha śródziemnomorskiego, który mógł być tutaj tylko przywłaszczany, nie asymilowany. Zapanał romanizm. Miał on całkowicie przeniknąć sztukę flamandzką, która przezwyłężyła niebezpieczeństwo, wraz z nadejściem Rubensa, jedynie dzięki niezwykłej umiejętności stapiania przeciwnych żywiołów.

Co działo się w Holandii, której losy oddzieliły się w końcu XVI wieku od losów Flandrii? Jak wiadomo, siedem prowincji północnych odłączyło się od dziesięciu południowych, które od tej chwili tworzyły rodzaj przegród, utrudniającej kontakty z Europą łacińską. Opozycja pomiędzy Germanami a Wallonami, protestantami a katolikami, zwolennikami niepodległości a poddanymi Hiszpanii pogłębiała jeszcze rozdział. Znalazł on wyraz od roku 1581 w utworzeniu Republiki Zjednoczonych Prowincji, prowizorycznie usankcjonowanej dwadzieścia osiem lat później przez dwunastoletni rozejm, a ostatecznie, za życia Vermeera, przez traktaty westfalskie w 1648 r. Zjednoczone Prowincje, które stopniowo przyjęły nazwę najważniejszej spośród nich, Holandii, odtąd izolowane, zaczęły wykorzystywać własne zdobycze, odzyskiwać świadomość swego północnego powołania, usilniej niż kiedykolwiek poszukiwać swego spełnienia w odtwarzaniu bezpośredniego, codziennego życia, tego co widzialne. Inspiracje ze strony kościoła albo kultury klasycznej będą niepokoiły Holandię tylko wyjątkowo.

Nie istnieją w historii gwałtowne przeskoki; konieczne są zjawiska przejściowe. Zjawiskiem takim był caravaggionizm, który w tych właśnie pierwszych latach się pojawił. W chwili, gdy wpływ Włoch wydawał się zagrożony, choć korzystał jeszcze z siły nabytego prestiżu, naturalizm caravaggiowski, wyposażony w dodatku we wszystkie powaby nowej mody, proponował zręczne rozwiązanie: powrót do realizmu bez konieczności zerwania z Włochami. Nie zrywa się za jednym zamachem z siłą napędową, z której się żyje, co najwyżej stopniowo odchodzi się od niej. Hont-

horst, który powrócił do Utrechtu w 1622 r., objawił nową sztukę włoską, porzucając idealizm na korzyść realizmu nieokrzesanych, ludowych tematów i ostrego oświecenia. W konsekwencji szkoła utrechcka, predysponowana do objęcia funkcji strefy przejściowej dzięki położeniu geograficznemu na granicy z Flandrią, zmusiła Holandię do posłuszeństwa wobec „zreformowanej” sztuki włoskiej. Właśnie ze szkoły utrechckiej i z jej kręgu oddziaływania, w której dostał się najpierw, miał się wyłonić Vermeer.

Jego *Diana*, *Jezus u Marii* i *Marty* są jeszcze do głębi przeniknięte włoskim przykładem, lecz przede wszystkim za pośrednictwem szkoły utrechckiej; *Stręczycielka*, tak dokładnie datowana na 1656 rok, nie jest jeszcze niczym innym jak wariacją na tematy przez tę szkołę zadane; jednakże obraz ten zdradza już powrót do tradycji bezpośredniej obserwacji, która zgadza się od tej chwili nie obnosić się więcej z pretensjami religijnymi i klasycznymi. Być może skłoniły do tego Vermeera wymagania mieszczańskiej i protestanckiej klienteli, która, daleka od jego artystycznych ambicji, sprowadziła go ku wizerunkom powszedniej rzeczywistości, ujmowanym w przystępne formaty. Pokolenie poprzedzające go bezpośrednio, generacja Ter Borch'a i Gerarda Dou, daje mu już przykład powrotu do prawd nierozłącznych z duchem Północy, który ogranicza się do tego, co widzialne na zewnątrz (niekiedy po to, aby znaleźć w nim punkt wyjścia dla zgłębienia tego, co niewidzialne).

Zaledwie Holandia uzyskuje niepodległość, a już jej malarze, wyzwoleni spod włoskiego zauroczenia, podobnie jak zbudzony, który pośpiesznie odpędza resztki snu i powraca do rzeczywistości, odnajdują poczucie pozytywnej prawdy. Odnajdują je w całości, wolne od wszelkich kompromisów, dopiero wraz z Vermeerem i jego pokoleniem. Vermeer jest kroplą ambry wyklarowaną w końcowej fazie długiej ewolucji. Również w nim odnajduje się, w nowym przebraniu, przebraniu jego epoki, duch, który ożywia już prymitywów XV wieku: fascynacja światem rzeczywistym.

Potrzeba było pracy trzech pokoleń: pierwsze, które pojawiło się w końcu XVI wieku, „odsuwa się” stopniowo od przykładu włoskiego, którego nie potrafiło się wyrzec od razu. Jest to pokolenie caravaggionistów utrechckich; należał do niego również Frans Hals (ur. w 1580 albo 1581 r.), który, dzięki sile swego geniuszu, wyraża nowe dążenia ze wzrastającą niezależnością: do głów charakterystycznych, tak bliskich jeszcze duchowi Utrechtu, dorzuca portrety, zwłaszcza portrety zbiorowe, stanowiące pierwsze wizerunki życia holenderskiego. Próby Hals'a kontynuuje szkoła, przeniknięta jeszcze na wskroś tak drogą caravaggionistom popolitością i nieokrzesaniem, szkoła jego brata Dircka Hals'a i Molenaera. Dziewczyny i żołnierze, hulaki i gwardziści stanowią źródło inspiracji tych obrazów; pali się tam, gra w karty, oszukuje, kłóci, pieści łatwe ko-

biety, a jednak te „wesołe kompanie” zdradzają często tendencję do niejakiego wyrafinowania.

Spółczesność rozwija się zresztą wtedy, organizuje, wydaje z siebie elitę, tworzy zarysy życia światowego. Nowe pokolenie, które pojawiło się wraz z narodzinami wieku, postępuje za tym wznoszącym się ruchem, który przemieszcza obszar realizmu; jednocześnie nadaje temu ostatniemu coraz większą autonomię, pozbawia go resztek italianizmu. Gwardzisci odzywają jeszcze pod pędzlem Duystera, Ducka, Palamedesa, Pietera Codde, ale fałszywa przesada elegancji zapowiada już ich rychłe zniknięcie. Obuci w botforty żołnierze o krwistych gębach będą ciągle jeszcze obecni w tłach obrazów Ter Borch'a i nawet Metsu, współczesnemu Vermeerowi, ale czują się tam nieswojo, zażenowani swoją barczystą posturą w tych mieszczańskich wnętrzach, w które zostali przeniesieni, a których cisza i schludność ich onieśmiela.

Nowe społeczeństwo, którego każdy członek pilnuje się starannie, aby uniknąć zbytniego podniesienia głosu, wybuchu wesołości lub nadmiaru gestykulacji, zapełnia teraz, cicho stąpając, połyskliwe pokoje o przyćmionym oświetleniu. W sztuce społeczeństwo to pojawia się wraz z pokoleniem narodzonym między 1610 a 1620 r. Gerard Ter Borch (1617), którego ranga pozostaje wciąż jeszcze prawie zapoznana, jest malarzem, który wprowadza je po raz pierwszy. Te odziane w czerni postacie o zamkniętych ustach i rękach wspartych o biodra nakazują ciszę spóźnionym pogłosom ludowego ożywienia, które Adriaen van Ostade (1610) zachowuje w palarniach swych szynków i któremu, jeszcze w pokoleniu Vermeera, Jan Steen (1626) każe rozbrzmiewać wśród dezaprobowanego milczenia dobrego towarzystwa. Współtowarzysz Steena z pracowni Rembrandta, przez którą przeszedł około piętnastu lat wcześniej, Gerard Dou, pozamykał tymczasem pieczołowicie okna i zabezpieczył półcieniami i draperiami spójność swych wnętrz, by móc tam wygładzać do połysku miedziane sprzęty i miniaturowe szczegóły. Brekelenkam bywał jeszcze w środowiskach rzemieślniczych, ale umiał, pod wpływem Dou, narzucić i tam właściwy ton.

Teraz dopiero może wejść na scenę pokolenie lat trzydziestych XVII wieku, generacja Metsu, Pietera de Hooch i Vermeera, aby wyrecytować przejmujący i subtelny poemat życia w odosobnieniu, gdzie młode kobiety przesuwają się bezgłośnie poprzez łagodnie przenikające się nawzajem światła i cienie. Wszystko tu jest przezroczystością i szeptem, obecnością rzadką i dyskretną. Ostatni z tego pokolenia, Nicolaes Maes, powziął za sprawą Rembrandta miłość do ubogich: ale i u niego służące z palcami na ustach i staruszki z zamkniętymi oczyma i złożonymi dłońmi przestrzegają reguł ciszy, którą zakłócała wrzawa tęgich zuchów Hals'a czy jego ucznia Brouwera.

Żadna miejscowość nie mogła sprzyjać temu wydelikaceniowi bardziej niż Delft, miasto „pełne dystynkcji”, miasto zimnej i niebieskawej, dostojnie emaliowanej ceramiki, dywanów miękkich, grubych i ściszących kroki, miasto wytwarzające artykuły zbytku, ale także przyrządy matematyczne i fizyczne, miasto bogatych kupców przechodzących do klasy patrycjuszy. Bawił w nim Metsu; przebywał tutaj Pieter de Hooch; Vermeer spędził tu całe swe zbyt krótkie życie.

Tradycja północna, zwrócona sobie samej, przekazała Vermeerowi swój nadzwyczajny realizm; jego pokolenie i ramy jego egzystencji nadały temu realizmowi charakter arystokratyczny. Dyskutuje się i długo jeszcze będzie się dyskutowało, aby rozstrzygnąć problem, czy artysta jest wyrazem swojej rasy i swojego czasu, miejscem zbiegu wpływów społecznych, ekonomicznych czy historycznych, które określają go i prowadzą jego uległą rękę, czy też jest raczej osobowością autonomiczną, której wielkość jest na miarę jej niezależności. Spory te pozostają daremne, gdyż artysta jest i jednym i drugim. Oczywiście rozporządza, może rozporządzać tylko materiałem dostarczonym przez poprzedników, epokę i okoliczności; nie istnieje inna materia dająca się kształtować, artysta liczy się jednak tylko dzięki tej nieoczekiwanej części, jaką z niej wydobywa, dzięki sposobowi, w jaki ją ujmuje i używa jej, aby służyła jego własnej ekspresji. Również i Vermeer jest zarazem jednym z doskonalszych znaków swego czasu i kraju oraz światem tajemniczym, hermetycznym, podporządkowanym własnemu „ja”. Również i jego poezja pławi się w epoce, wysysa z niej wszystkie soki, które przetwarza, ale po to, aby wynieść je na samotny wierzchołek, gdzie izoluje się od tłumnego lasu i stara się nad nim zapanować.

W dziełach wielkich artystów wszystko ma podwójne oblicze: jest historią z jednej strony, poezją z drugiej. Twórczość Vermeera znajduje się na najwyższym szczycie realistycznej tradycji Północy, ale jest również poezją świata rzeczywistego i jego obsesji, poezją zwierciadła. Już Flamańdowie XV wieku uczynili ze zwierciadła emblemat swojej sztuki. Można je było dostrzec na obrazach w rodzaju *Madonny van Nieuvenhove* Memlinga, ale szczególnie w dziełach skrajnie świeckich, gdzie zachwytu nad światem rzeczywistym nie łagodziły już względy religijne; w środku, w samym centrum *Arnolfinich* Van Eycka, jak tarcza, punkt ucieczki i zbiegu spojrzeń, ostateczny kraniec obrazu; i gdzie indziej jeszcze, na pierwszym planie *Świętego Eligiusza* Petrusa Christusa lub *Bankierów* Matsysa, których tematyka pozwalała na oszałamiający pokaz wszystkich przedmiotów o najściślej określonym charakterze, ich jakości wizualnych i dotykowych, ich matowości i przezroczystości; zwierciadło zwracało się zawsze w stronę oglądającego, aby pomnożyć to odbicie rzeczywistości, którym był już obraz, odbiciem nowym, przekazywanym z kolei

przez malarza. Pełne zapału odtwarzanie światła wznosiło się własną siłą, mnożyło się samo przez siebie.

A jakie to były zwierciadła! tym bliższe malarstwu, że wydęte, wypukłe, redukowały do misternej miniaturowości wpadające w nie wyglądy przedmiotów i czarodziejską grą zamykały je, więźniów swego uroku, w tej małej szklanej półkuli. Czar rzucany przez zwierciadło sięgał takiego stopnia, że pretekstem do przejawiania go stawał się nawet połysk stali czy zbroi. Później na przeciąg jednego stulecia zwierciadło znika z uniwersum malarskiego; i oto pojawia się ponownie, wierne spotkaniom z realizmem, które wyznaczają mu Vermeer, Metsu, Pieter de Hooch. Magia zwierciadła odradza się. Czyż ta sztuczna wnęka, do której wnika świat, aby odtworzyć i zamrozić swój ruchliwy wizerunek w przestrzeni, która nie istnieje, w którą zapuszcza się spojrzenie, lecz której nie może przeniknąć dłoń, czyż ten fascynujący świat, który podnieca pragnienie oka aż do paroksyzmu, aby tym szczelniej zamknąć się przed wszelkim dostępem, nie jest obrazem tego magicznego uroku, który sztuka Północy chciałaby nadać swemu malarstwu? Jakże pokrewny rodzaj złudzenia przedstawia dla malarzy z Flandrii i Holandii ów świat bardziej świetlisty, gładszy i doskonalszy, świat z kryształtu, ozdobiony i opancerzony przez szkło, w które się wtapia przezroczystą i połyskliwą emalią przypominającą werniks na obrazie, ów świat ciszy, podobny do świata przejrzystych wód, w których żyć może tylko odbicie ludzkich istot! Vermeer od nowa bierze w posiadanie zwierciadło: ofiarowuje je kokieteryjnie *Młodej kobiecie z perłowym naszyjnikiem*; zapala jego płaski odbłask naprzeciw *Ważcej perły*; nachylając je nad rozmarzoną *Damą przy szpinerce* z Buckingham Palace, zwiększa powierzchnię lustra i zmusza je, niesyty tajemnic ukrywanych jeszcze przez obraz, aby ujawniło te sekrety naszej ciekawości. Również w *Alegorii wiary* czyni z kryształowej kuli jedno z owych wypukłych zwierciadeł, „miroirs ardents”, które twórcy prymitywów cenili za to, że dawały obraz rzeczywistości bardziej zgęszczony, a zarazem bardziej drobiazowy i zachłanny.

Czyż nie jest wymowne w zestawieniu z tym wszystkim lekceważnie zwierciadła przez Rembrandta? Używa on go do obserwacji swych własnych rysów, wprowadza nawet jego tylną stronę do *Młodej zalotnicy* z St. Petersburga, która w lustrze podziwia swe klejnoty; nigdy go jednak nie pokazuje. Cały dystans, który dzieli Rembrandta od Vermeera, ujawnia się w tym szczególe: właśnie przez łudzące odtwarzanie wyglądów mistrz z Delft wkracza na drogi swej poezji, tego co Barrès nazwałby „tajemnicą w pełnym świetle”; Rembrandt natomiast tworzy odbicie rzeczywistości w obrębie nie swego malarstwa, lecz wyobraźni; zatapia rzeczywistość w swych mrokach i rozbłyskach, aby przemieszczać ją i przekształcić w zarze subiektywnej alchemii. Vermeer pozostaje przejrzysty i ścisły; nie obawia

się, przeciwnie, kocha, jak i jego wielcy poprzednicy z XV wieku, niewzruszoną prawdę luster. Poezja jego nie wszczyną z rzeczywistością tytanicznych zmagañ Jakuba z Aniołem; jak u Van Eycka, wyznacza jej tylko siedzibę, pod pokrywą najściślejszej prawdziwości, w przedłużeniu, w niewidocznej stronie pozytywnego aspektu rzeczy, właśnie w tym tajemniczym universum, które zaczyna się za pozorną oczywistością zwierciadeł, tam, dokąd człowiek zawsze pragnął wtargnąć.

II. MALARSTWO

Ale zwierciadło Vermeera nie jest już tym samym, co zwierciadło Van Eycka! Można by rzec, że zmieniło się srebro lustra, że światło inaczej w nim się odbija, i że spojrzenie nie doznaje w nim tego samego przyjęcia. Od podobieństw przejdźmy więc do różnic. Możliwe, że problem vermeerowski da się w ten sposób objaśnić z większą precyzją. Przed malowidłem Van Eycka spojrzenie rozbudza się, wyostreza jak za podniesiutą szklą powiększającego lub mikroskopu; pojedynczy szczegół wprowadza uwagę w stan wzrastającego napięcia, które wydaje się niewyczerpane, które, przeciwnie, pomnaża się bez wytchnienia – i w tym stanie ją pozostawia, odurzoną, olśnioną i nienasyconą.

Przed obrazem Vermeera nie tylko ulega pobudzeniu – jakby to można nazwać – intelektualna dociekliwość spojrzenia, ile raczej poruszona zostaje jego zmysłowa wrażliwość: skryta przyjemność przetapia zainteresowanie w delectację, która uśmierza je już od chwili jego rozbudzenia; chciwa ciekawość przeistacza się w smakowanie, w słodczy, słodczy „mleka i miodu”, którą przywoływał Chateaubriand; oko daje się wkrótce ukoić pewnego rodzaju muzycznym spokojem. Wyostreza uwaga, której domagał się Van Eyck, tutaj rozprasza się w rozmarzeniu.

W rozumieniu obydwu malarzy sztuka polega na ściśłości odtworzenia, na wymagającej precyzji oka nie cierpiącego jakiegokolwiek nieściśłości zarówno w postrzeganiu, jak i wykonaniu. Jednakże jeden stara się dojść do tej cechy poprzez dokładność, drugi – przez trafność.

Człowiek rozwinął się w ciągu dwóch wieków: coraz bardziej staje się świadomy samego siebie i swoich możliwości; jeśli niegdyś uważał, że nigdy nie można się obwarować zbyt wielką ilością zewnętrznych gwarancji, opierać się na dostatecznie drobiazgowym i sumiennym inwentarzu obiektywnej rzeczywistości, to obecnie wie, że najważniejsze jest zdanie sobie sprawy z jakości własnych metod; wie, że w malarstwie plama może być niedokładna w swej wartości opisowej, byleby była wybornie trafna w swej wartości optycznej. Trzydzieści lat wcześniej błyskotliwy tego dowód dał Velazquez. Odkrycie to zamyka erę prymitywów i otwiera erę malarzy nowożytnych.

W tym punkcie Van Eyck i Vermeer się rozchodzą: oglądani z normalnej odległości, zdawali się przekazywać nam dwa bezgranicznie podobne przedstawienia świata zewnętrznego; ale w miarę jak przybliżam się do obrazów pierwszego z nich, w miarę jak się nachylam, zachłystując się jego obsesją precyzji, odkrywam, odkrywam bez ustanku, w coraz to silniejszym pomniejszeniu, dokładność, która – chciałoby się rzec – nie ma końca, i której przejawów poza granicami możliwości oka odkryłoby jeszcze więcej szkło powiększające. Zbliżając się natomiast do obrazów Vermeera, mógłbym pomyśleć, że zgubiłem stałe ognisko, na które nastawiony był tak doskonale mój aparat oczny: wszystko staje się niedokładne, zamazane; widok się mąci. Istniało jedynie złudzenie dokładności. Spójrzcie na zwierciadło z *Arnolfinich*: czujemy, że przypatrując się z nieco bliższej odległości, dojrzymy wszystko, co się w nim odbija; zwróćcie z kolei uwagę na kryształową kulę w *Alegorii Wiary*: przywidzenie tak wyraźne przed chwilą, rozwiewa się jak złudzenie optyczne, gdy tylko postąpić nieco naprzód od odpowiedniego punktu obserwacyjnego. Gdzie indziej półmisek, na którym, jak mi się zdawało, można odcyfrować wyraźnie ornament, okazuje się tylko sznureczkiem jasnych kropel, tłustą masą farby na podkładzie; twarz, której pomniejszenie wydawało mi się fenomenalnie precyzyjne, jest tylko mgławicą plam rozplywających się bez wytyczonego konturu, nawet bez określonej powierzchni, plam, które w różnych planach nagle się wyodrębniają. Szkło powiększające uczyniłoby tutaj spustoszenie i zamiast oczekiwanych rewelacji wyzwoliłoby tylko magmę tonów. Vermeer nie zna tej skrupulatności, która pobudzała Van Eycka w XV wieku, która w wieku XVII niepokoiła szkołę z Leydy w ślad za Gerardem Dou, tym Gerardem Dou, o którym tradycja głosi, że dokonywał obserwacji przez soczewkę; sprawozdanie, które składa Vermeer z rzeczywistości, jest ściśle dzięki wrażeniu, nie dzięki drobiazgowości obiektywnego zapisu.

Dokonała się rewolucja; współcześni Vermeera wydają się nam tym więksi, im bardziej zbliżają się do tego stanowiska, które on doprowadza do ostateczności; po nich drobiazgowość przestaje być tolerowana; u Meissoniera już drażni.

Dotarliśmy oto do sedna problemu technicznego, jeśli nie nawet poetyckiego, postawionego przez Vermeera. Nie zaprzęta on już sobie uwagi kalkowaniem natury, jej niewolniczą imitacją, ale stara się dać jej malarzski ekwiwalent. Malarstwo odkrywa swoje autonomiczne możliwości, stawia się wyżej niż rzeczywistość, która wkrótce stanie się jedynie pretekstem do wykorzystania jego własnych, olśniewających zasobów. Vermeer przyswaja sobie tę nową wolność, ale – daleki od przeciwstawiania jej tradycji ściśle realistycznej – spaja obydwie ze sobą; z wyborczego, śmiałego zastosowania plamy barwnej wydobędzie grę wrażeń zdolną dać oku złudzenie wrażeń pochodzących z rzeczywistości.

Geniusz nie czerpie wprawdzie swej wartości z usytuowania historycznego, jednakże nie da się go wytłumaczyć przy pominięciu punktu wyjścia, z którego wyrasta. Trzeba mu wybić się z pewnego miejsca, z pewnego gruntu. Nie można zrozumieć Vermeera bez znajomości sytuacji, w której zastał technikę swej sztuki.

Wczesne malarstwo we Włoszech, malarstwo temperowe i freskowe, troszczyło się nie tyle o imitację natury, co o przetworzenie jej na nowo przy pomocy linii i kolorów: od Giotto do Masaccia malarz, zdając sobie sprawę z granic swej techniki, zadowalał się przedstawianiem brył, modelowanych cieniami i kolorowanych przy pomocy tonacji barwnych; cała jego sztuka polegała na ukazywaniu rzeźbiarskiej potęgi tych kształtów, jasno pomyślanych i określonych.

Północ, z uwagi na zasadniczo mieszczański charakter społeczeństwa mniej monumentalna i zarazem bardziej rzeczowa, przywiązuje wagę do bardziej bezpośredniego odtworzenia rzeczywistości. Potrzeba rodzi wynalazczość: wtedy właśnie pojawia się malarstwo olejne, natychmiast wyniesione na najwyższe szczyty przez Van Eycka. Powierzchnie matowe, nijakie, gipsowate, w które wsiąkały tempera i fresk, zastępuje materia nowa, szklista, chłonna, która nie tylko, że nie odbija światła, ale wciąga je, wsysa, modeluje. Bardziej lub mniej przezroczyste warstwy laserunków zatrzymują światło, powodując złożoną grę jego załamania, połysków lub matowości. Malowidło nie jest już barwną powierzchnią, ale szczególną materią, która poprzez kombinację ze światłem i kolorem, poddaje się wszelkim przekształceniom i zabiegom naśladowczym. Zgodnie z kaprysem malarza może być aksamitem lub stałą, marmurem lub ciałem, liściem, wodą, niebem... Była to nowa, wyłaniająca się dopiero sztuka, równoległa do sztuki włoskiej. Kontakt był nieunikniony. Nie dobiegał jeszcze końca wiek XV, gdy Antonello da Messina wprowadził nową technikę, którą poznał w Neapolu, do włoskiej szkoły najbardziej niezależnej i najbardziej północnej, a także najbardziej realistycznej, gdyż narodzonej w mieście handlowym: Wenecji.

Ale Wenecja, zbyt kowna i lubieżna, skąpana w morzach otwierających drogę na Wschód, nie mogła się ograniczać do nazbyt praktycznej zręczności imitatorskiej, która cechowała kupców północnych. Tutejsi kupcy byli patrycjuszami: nie zadowalali się gromadzeniem i przeliczaniem bogactw, umieli obrócić je w przyjemności zmysłów; umieli ich używać. Malarzom weneckim nie wystarczało posługiwać się nową techniką, chcieli wydobyć z niej zmysłowe rozkosze.

I w ten sposób na początku XVI wieku Giorgione i Tycjan dokonali olbrzymiej rewolucji, która wiek później wstrząśnie malarstwem europejskim: Velazquez, wtajemniczony przez El Greca, wyniósł do apogeum tę nową koncepcję w Hiszpanii; Rubens we Flandrii; Hals i Rembrandt

w Holandii. Co się wydarzyło? To, co przytrafia się wszystkim wynalazkom, których człowiek, wieczny uczeń czarnoksiężnika, dokonuje w określonym celu. Wynalazki te, ukształtowane jego rękoma po to, aby mu służyły, stają się nowymi bóstwami, które pragną istnieć same dla siebie i doprowadzają z kolei do tego, że człowiek im służy. Tak jest z maszyną. Tak było z techniką olejną: ta barwna masa, ciągliwa, zniuansowana, niekiedy tłusta, niekiedy płynna, niezwykle zróżnicowana, zdolna odbijać światło i jego blask, ale również wchłaniać je, aby nasycić jego gęstość kolorem, ta materia, którą odkryto tylko po to, aby imitować wszelkie inne istniejące materie, chce oto z środka przeistoczyć się w cel. Chce być wysławiana i podziwiana dla samej siebie. Wymaga, aby artysta pokazywał wszystko, co można wydobyć z jej własnej urody, aby uwidaczniał maziistość łagodnie wypukłych impastowań, giętkość bruzd, w których zapisany zostaje ruch pędzla, aby opiewał jej blaski, jej żywotność, jej naskórek, jej ciało i nerw. Od tej pory materia malarska nie troszczy się o to, aby pokornie rozplýwać się w wyglądach rzeczywistości, chce rozwijać swe własne efekty; poprzestając na ich zbieżności z efektami natury, pragnie iść szlakiem równoległym do niej, a nie postępować za nią ulegle. Ten rój dotknąć pędzla Velazqueza będzie oczywiście dawał wrażenie zmiętej różowej wstążki, ale będzie również iskrzeniem się gwałtownie rzuconego koloru; to impasto Rembrandta da oczywiście efekt migoczącego w półcieniu złotego łańcucha, ale będzie również żółcią, która topi się, rozżarza i nasycza tonami w ogniu artystycznego wykonania. Zrodzony przez pędzel świat malarski, współzawodniczący ze światem rzeczywistym, jest tym bardziej olśniewający, że potrafi stworzyć złudzenie rzeczywistości nie wyrzekając się niczego z własnej natury i procederu wykonawczego, przeciwnie, przyznając się do nich i akcentując je aż do prowokacji.

W chwili, gdy kształtowała się jego osobowość, Vermeer staje więc w obliczu trzech tradycji malarskich. Przyjrzyjmy się im, biorąc pod uwagę najelementarniejszy problem obrazu: złudzenie wypukłości. Dwie pierwsze, klasyczna tradycja włoska, jak i jej rywalka, stara tradycja północna, wzorują pociągnięcia pędzlem na przedmiocie, który służy mu za model: zmuszają pędzel, aby posuwał się w ślad za kształtem, trzymał się jego powierzchni, przechodził w sposób ciągły od punktu najjaśniejszego, traktowanego jako najbardziej wysunięty, do punktu najciemniejszego, uznanego za najbardziej oddalony. Włoch, bardziej abstrakcyjny, osiąga ten cel przez ciągłe naddawanie cienia do koloru zwanego lokalnym: w ten sposób postępował Giotto, w ten sposób Rafael. Flamand, w większym stopniu zdający się na obserwację, śledzi modulację koloru w postępującym ruchu walorów: tak czyni Van Eyck.

Począwszy od Tycjana, poczynania malarzy wyglądają zupełnie odmiennie, prawie przeciwnie: na tonację pośrednią kładzie się brutal-

nie, bez mieszania czy ujednolicenia, odpowiedni kolor tam, gdzie mają być cienie, inny tam, gdzie mają się znaleźć rozjaśnienia; trzy autonomiczne, nie powiązane plamy unoszą się w urojonej przestrzeni obrazu jak chmury w pustce; odnosi się nawet wrażenie, jakby nie znajdowały się na tym samym planie. Oto tkanina: utworzona jest przy pomocy pewnego koloru podstawowego; głębsze rozlewisko farby wyznacza cienie; jasne pręgi obrazują odstawanie fałd. Z odległości mamy do czynienia ze stworzoną, dzięki trafności zestawienia tych elementów, iluzją, tym bardziej uderzającą, że w zuchwały sposób mają one mniej związku z samą naturą oryginału.

Holandia XVII wieku podzielona jest między te tendencje: umysły ostrożne, dokładne – jak choćby Gerard Dou – w dalszym ciągu roztropnie modelują; temperamenty śmiało pozwalają się ponieść szermierce plam: Frans Hals, na przykład, od razu posuwa się do skrajności. Co uczyni Vermeer?

Dzieli on z geniuszami instynktowne poczucie, że ważniejsze od wyboru jest kształtowanie nowej jedności poprzez mocną syntezę elementów wzajemnie sprzecznych. Będziemy ją dostrzegać nieustannie, na kształt określonego miejsca, w którym niczym w ognisku soczewki zbiegają się zewsząd promienie, aby odtworzyć światło najczystsze, najbielsze.

Z początku oczarowują Vermeera, jak każdego młodego człowieka, nowość i śmiałość. Triumf materii malarskiej, dochodzącej prowokacyjnie swych praw wobec przedmiotów, które podsuwane jej są jako modele, uzyskuje jego akces: wtedy to przyłącza się Vermeer do szkoły utrechckiej, otoczonej aureolą najświeższego italianizmu; prześciga ją w jej metodach, co ujawnia się tym wyraźniej, że praktykuje wtedy wielkie wymiary. Jego *Chrystus u Marii i Marty* osiąga prawie półtora metra, podczas gdy późniejsze obrazy oscylować będą zazwyczaj między 40 a 70 cm. W tym właśnie dziele nie waha się Vermeer dla uwypuklenia fałd draperii zestawić bez żadnego przejścia pasm rozjaśnień i cieni, wykrojonych z wyrazistością zazębiających się części łamigłówki. Plama bieli, również bez stopniowego przejścia, i oto mamy światło, które zawadziło o poręcz fotela.

Diana i Stręczycielka z 1656 r. ukazują jeszcze Vermeera jako malarza zmagającego się z napływającymi zewsząd naukami. I nagle kończą się poszukiwania: rozpoczyna się seria małych obrazów o intymnych tematach, w których jego technika utwierdza się z taką siłą i trwałością, że trudno byłoby dostrzec tu linię ewolucji i zarysować chronologię.

Co wybrał Vermeer: poświęcenie się skrupulatnemu odtwarzaniu materii rzeczywistej czy też wychwalanie jej kosztem materii malarskiej? Gerarda Dou czy Fransa Halsa? Ani jednego, ani drugiego. W gruncie rzeczy postąpił jak Cézanne, postawiony wobec analogicznego dylematu

i zmuszony do wyboru między tradycyjną solidnością form a impersjonistyczną migotliwością koloru. Cézanne genialnym chwytem zmusza kolor, nosiciela światła, aby sugerował swoje przeciwieństwo, formę, jedynie dzięki swej trafności i dzięki swej pełni. Vermeer działa podobnie pomiędzy dwoma konkurencyjnymi materiałami, które dążą do tego, aby znieść się wzajemnie; pomiędzy materią rzeczywistości a materią malarstwa, nie dokonuje bynajmniej wyboru: łączy je ze sobą. Dostrzega, gdzie leży sprzeczność: materia rzeczy jest ze swej natury spoista, ciągła, nieruchoma, podczas gdy materia malarstwa rejestruje i ujawnia ruch ręki, która ją położyła, jego akcenty, jego pauzy: malowana porywczymi pociągnięciami rękawiczka Fransa Halsa jest już tylko zwodniczym widmem rzeczywistego przedmiotu; jego spójność poświęcił twórca na rzecz gwałtowności wykonania.

Vermeer jest zbyt kontemplatywnej natury, zbyt skłonny do wewnętrznego spokoju, aby ulegać tej gorączce. Dotąd materia malarska była nieoddzielna od śladu wykonania; jeśli jednak wykonanie wyrzekłoby się porywczoci, nawet ruchliwości, jeśli zgodziłoby się na zatarcie swych śladów, wówczas materia malarska niewątpliwie odnalazłaby spójność materii rzeczywistej. Masa malarska odgrywa zatem od tej chwili podwójną rolę: umacnia się w swej pełni i, jeśli można tak powiedzieć, w swej lubieźności; rezygnując z podobnego jak u prymitywów ograniczenia do wyłącznie imitatorskiego nakładania barwnych laserunków, będzie rozwijać swoje własne życie, rozprzestrzeniać swą mięsistą masę, nabrzmiewać, przelewać się strumieniami, rozpościerać się w ponętą płaszczyznę – ale zarazem zmusza się do ścisłej dyscypliny, nigdy nie oddala się od absolutnej prawdy wartości barwnej, wiążącej i utożsamiającej ją z modelem. Zachowuje swą nareszcie zdobytą autonomię; zobowiązuje się jedynie do nieruchomości, spójności i trafności optycznej, które zabezpieczają jej wartość odtwórczą, a nie zatracają jej uroku. Trzeba zdać sobie sprawę z różnic: materia malarska nie zaciera się już, nie ginie jak niegdyś w anonimowości imitacji; przeciwnie, zaznacza się wyraźnie, ale nie stojąc nigdy w sprzeczności ze światem rzeczywistym. Jak u Cézanne'a, nieporównana sprawność oka ustanawia na powrót związek między tymi dwoma różnymi dziedzinami, materią rzeczy i materią malarstwa. Sprawność owa zwalnia od obowiązku modelunku ciągłego i wiernego; ona to wypełnia elipsy, które pozwalają kłaść obok siebie walory przeciwstawne, ciemne dla strefy zacienionej, jasne dla oświetlonej, z lekkim zaledwie między nimi dwoma przejściowym tonem pośrednim.

Czy jednak owa podwójna dyscyplina skrupulatnej odpowiedniości walorów i spójności masy malarskiej nie zatracą akcentów, tych nagłych impastowań rzuconych w przeszywające światło, akcentów, dzięki którym plastyka „malarska” rozproszyła zimną nieco i pozbawioną wyrazu

monotonie dawnych technik? Bynajmniej, ponieważ Vermeer posługuje się wówczas metodą, która jest, żeby tak rzec, jego wyłączną własnością; odkrywa puentylizm: na farbę jeszcze na tyle świeżą, aby nowe dotknięcie roztopiło się nieco na krawędziach, zostało trochę „wessane” przez podłoże, kładzie pędzlem trzymanym prostopadłe do malowanej powierzchni, niby kroplomierzem, punkt o tonacji bardzo jasnej, dostatecznie ciekły, by rozplynał się trochę, dostatecznie gęsty, by zachował wypukłość. Kładzie w ten sposób farbę wszędzie, gdzie światło ma się „zaczepić” migotaniem czy błyskiem. To tylko krańcowe zastosowanie jego techniki: Vermeer nie malował pędzlem szczotkowym; aby uwydatnić masę malarską nie naruszając jednak śladem wykonania nieruchomości konkretnego, trzeba mu ją było – o ile to tylko było możliwe – kłaść, a nie rzucać ruchem pędzla, kłaść ją warstwami tłustymi, nasyconymi, gęstymi jak śmietana, dość płynnymi, aby schnąc tworzyły masę jednorodną jak emalia, jak glazura ceramiczna (musiał się wiele napatrzeć na zmysłowe gładzie fajansów z Delft), ale także, aby przelewały się trochę, niczym spieniona śmietana, przez brzegi strefy, na którą je nałożono. W tym tkwi wyrafinowanie Vermeera: za podstawę ma rysunek, którego linie są ściśle zamknięte, bardzo wyraźne, takie, jakie widać w *Pracowni* na umieszczonym na sztalugach płótnie z rozpoczętym obrazem, linie bardzo bliskie rysunkowi włoskiemu; ale malując pozbawia je całej abstrakcyjnej oschłości, zachowując jedynie ich statyczną masywność, gdyż każe im się niedostrzegalnie przelewać i wyłamywać wskutek nabrzmiewania masy malarskiej, rozszerzać swoje granice na podobieństwo atramentu na bibule. Tak morze, które oglądane z daleka zdaje się wykrawać wyraźną linię zatoki w plaży, z bliska wgryza się w nią tysiącem drobnych fal, wsiąkających w piasek. Stąd owa płynność, którą sygnalizowaliśmy.

Jednocześnie jasne punkty okazują się niedostrzegalnie rozszerzone, zgodnie z efektem optycznym, który w świetle rzeczywistym rozprzestrzenia światła i każe im wskutek oślepienia zagarniać przyległe cienie. Puentylizm świetlny był ukoronowaniem tych poszukiwań, obdarzając najjaśniejsze punkty odśrodkowo promieniującą otoczką, którą można zaobserwować na przykładzie ogni biżuterii lub dalekich lamp w nocy.

Brzemienna w konsekwencje nowość techniki Vermeerowskiej leży w tym nieznanym przedtem zespoleniu niezwykłego, przypominającego prymitywów bezruchu, który wystrzega się spłoszenia iluzji rzeczywistości, i zmysłowego bogactwa, łaknącego materii malarskiej gęstszej i przeźroczystszej niż kiedykolwiek przedtem.

Czyż trzeba gdzie indziej szukać tajemnicy słusznie dostrzeganego przez niektórych związku między Vermeerem a Chardinem, który również umiał pogodzić obecność rzeczywistości z jej transpozycją w materię zdecydowanie malarską? On również odnalazł sekret tego współistnienia

w dotknięciu rozpływającym się, kładzionym, nakładanym prostopadłe do obrazu. Pewna opieszałość, mieszczańskie poczucie bezpieczeństwa godzą się z tym rzemiosłem: musiało ono pojawić się w Holandii w chwili, gdy ustanowienie pokoju rozproszyło gwałtowność poprzedniego pokolenia „wirusów”, pokolenia malarzy z Utrechtu i Fransa Halsa.

Wszystko w artyście jest wewnętrznie powiązane, wszystko jest wyrazem jego osobowości: technika ta otwiera nam pierwsze drzwi do poezji Vermeera. Jego świat zawiera w sobie promieniowanie i powściągliwość kontemplacji. Zabrania gestu i działania zarówno postaciom, jak i dłoni malarza; pozwala emanować, rozprzestrzeniać się... Bezruch nie oznacza tu nigdy zastoju lub ubóstwa życia, ale koncentrację, skupioną dla tym lepszego promieniowania. Dotknięcie pędzla Vermeera, delikatne lśnienie pereł, ściszonego muzyka, w której zanurzone są istoty żywe i rzeczy, wynikają z jednej centralnej prawdy; czynią ją obecną, dają nam do niej dostęp między tyloma innymi promieniami biegnącymi do jednego i tajemniczego centrum, które tkwi w sercu każdego poety i które, samo niewytłumaczalne, jego tłumaczy całkowicie.

Ta sama reguła rządzi światłem Vermeera. Dla prymitywów światło jest środowiskiem, którego istnienia domyślają się jedynie dzięki faktowi, że rzeczy są w nim widoczne; zależnie od tego, czy pojawiają się lub nie pojawiają cienie i refleksy, aby wyrazić jego obecność, środowisko to pozostaje mniej lub bardziej wyłącznie abstrakcyjne. Włochy, bardziej intelektualne, długo się bez niego obywają. Północ, w większym stopniu nastawiona na świat zewnętrzny, odkrywa je w XV wieku i już wtedy Van Eyck wstępnym bojem wywalcza mu dominację.

Trzeba było czekać na koniec XVI wieku, aby światło stało się rzeczywistością i obecnością. Wypada nam dostrzec w tym nowy aspekt ewolucji, która sprawiła wówczas, że sztuka uświadomiła sobie środki używane przez nią dotąd – żeby tak się wyrazić – bez wiedzy o ich istnieniu, a tym mniej o ich autonomicznym wykorzystaniu. Światło korzysta z tego samego awansu, co malarskie pociągnięcia pędzla. Wenecja, również i tym razem Wenecja, pierwsza nadała „konsystencję” światłu, ujednolicając jego tonację i nadając jej cechy charakterystyczne. Caravaggio przekształcił światło w oświetlenie, czyniąc z niego już nie bierne środowisko, ale aktywną siłę, która, odpowiednio pokierowana, wkracza w obraz jako siła napędowa. Światło, niedawno jeszcze pokorny sługa formy, znęca się nad nią, przemieszcza ją rzutami rozjaśnień, trawi ją i roztopia. Caravaggio „narodził się, aby uśmiercić malarstwo”, powiedział Poussin; nie malarstwo, dodajmy, ale koncepcję malarstwa dotychczas przyjmowaną. Począwszy od Caravaggia światło z niewolnika staje się panem; zostaje wręcz pozwane do imiennego stawianictwa, bowiem już Greco, a szczególnie caravaggioniści, jak Honthorst, jak Georges de la Tour, zaczną po-

kazywać jego źródło w postaci ogniska lub świeczki. Claude Lorrain ośmieli się nawet przedstawić bijące prosto w oczy słońce. Forma, niegdyś obsługiwana i upiększana przez światło, przegrywa w starciu z jego nowymi wymaganiami i zaborczością.

Rembrandt staje się w przededniu pojawienia się Vermeera ucieleśnieniem podwójnego przewrotu, będącego triumfem życia i jego sił nad statyką spoistych i określonych form, które królowały w malarstwie od XIV wieku. Doprowadza mianowicie jednocześnie do erupcji masy malarzkiej – spienionej, poszarpanej, jakby topniejącej – i do erupcji światła, które boryka się z mrokami, rozrywa je swą jasnością albo przeszywa promieniami. Gwałtowność techniczna zapoczątkowana przez Wenecjan i gwałtowność luministyczna stworzona przez caravaggionizm zbiegają się w tej sztuce. Niezmacona zgoda człowieka i rzeczy, spokój natury utrwalony w formach, ulegają zakłóceniu: bojowość, która ożywia odtąd sztukę, staje się dzięki geniuszowi Rembrandta permanentnym dramatem wyrażonym przez jego dzieło.

Vermeer jest o prawie trzydzieści lat młodszy od Rembrandta. Jest ponadto przeciwieństwem jego natury: od patosu starego weterana woli kontemplatywny spokój; od wstrząsającego dramatu – skupienie i marzenie. Obaj – i dzięki temu górują nad sztuką holenderską – dążą do duchowej wzniosłości, ale jeden wdziera się tam drogą zgiełku i walki, drugi wznosi się poprzez powolne stopniowanie ciszy. Z jednej strony żar, blask złota, ognie diamentu; z drugiej senna jasność perły; z jednej strony uzbrojony anioł wzbijający się w powietrze szerokimi uderzeniami szumnych skrzydeł; z drugiej – wznoszenie się pogodne i skupione.

Vermeer jednakże, podobnie jak światło caravaggiowskie znał za pośrednictwem szkoły utrechckiej, tak i w światło Rembrandta wtajemniczony został przez Carela Fabritiusa, którego trzy obrazy trzymał aż do śmierci na ścianach swego domu: stamtąd właśnie brał oświetlenie, które pada z lewego okna i które, przyćmione i stłumione, wydobywa z półmroku świetlistą bryłę.

Ale i tutaj, odkąd tylko dojrzałość pozwoliła mu dyktować jego własne prawa czynnikom, które go ukształtowały, Vermeer ustanawia równowagę i syntezę między nowatorskimi tendencjami swego czasu oraz wypieraną i burzoną przez nie tradycją. Zamiast uwydatnienia światła poprzez malowanie go w ten sposób, aby zatapiało i rozbijało formę, stwarza Vermeer między tymi przeciwnikami pewne porozumienie i harmonię. Światło akcentuje formę modelując ściśle jej wypukłość, określając jej położenie w przestrzeni, w której wyodrębnia się i umiejscawia wskutek odcinania się miejsc jasnych od cieni i uwydatniania cieni na tle jasnym, wreszcie wykrawając w ten sposób jej kontur. Lecz i forma, wzajemnie, akcentuje światło, które go odtwarza: staje się gładką i pewną podporą,

na której światło będzie mogło spocząć, rozpostrzec się, załsnąć; staje się odzwierciedlającą blask płaszczyzną (ściana) lub wypukłością (ciała, przedmioty); odbija światło i – przyjmując je na powrót – każe mu znowu promieniować; staje się reliefem, który zatrzymuje blask, skupia go niczym w soczewce lub oprawia jak drogocenny kamień, dzięki owej technice kropel farby, którą już przedstawiliśmy. Forma nawiązuje ze światłem dialog, duo concertante.

Światło, ten intruz, któremu Caravaggio nadawał cechę nieokrzesania, nie wszczynало zwady jedynie z formą: wyzywało do równoległego pojedynku również kolor, który, podobnie jak forma, bywał często stroną pokonaną. W czasie, kiedy malarstwo, od prymitywów poczynawszy, zadowalało się zestawieniem kolorów każdego przedmiotu na wyraźnie zaznaczonych tonach lokalnych i tworzyło w ten sposób intensywny i zróżnicowany wachlarz barw, caravaggionizm, redukując wizję kolorystyczną do walki dnia i nocy, czerni i bieli, pozostawiał kolorowi tylko kilka stref azylu w partiach rozjaśnionych; w partiach zacięzionych unicestwiał kolor razem z formą. Również początek XVII wieku miał się zetknąć z modą na monochromię. Malarz ówczesny pochłonięty jest zadaniem ustanowienia gamy sięgającej od mroku do jasności. Właśnie na bazie czerni, bieli i szarości wielcy kolorysty tych czasów, jak Velazquez czy Frans Hals, umieli odgraniczyć i wyodrębnić z coraz to większą przenikliwością jakiś świeży i wyszukany ton: róż, czerwień, żółć, hałaśliwe lub subtelne solo jednego koloru na orkiestralnym podłożu monochromii. Van Dyck lekceważył często nawet ten chwyt. Inni zadowalają się, na wzór Wenecjan, ujęciem kolorytu w atmosferę, która go tłumi. W Holandii pokolenie z początku wieku, pokolenie van Goyena, Salomona Ruysdaela, ogranicza się już tylko do modulowania brunatności i ciemnych brązów; przychylają się do tego rozwiązania malarze rodzajowi: nawet spadkobiercy Halsa, pod pretekstem wysubtelniania się, ulegają omamieniu beżem i szarością: spójrzcie na Molenaera lub na Pietera Codde. Nawet w Delft Anthonie Palamedesz, który urodził się tam w 1601 r., Palamedesz, najbardziej wytworny w swej godności obywatela Delft spośród malarzy portretujących gwardzistów, stosuje koloryt bezkrwisty.

U wszystkich tych malarzy jedność rodzi się wyłącznie ze światła, z jego kontrastów lub jego dominującej atmosfery, z gry jego walorów. Kolor poddaje się jego prawom; jest już tylko gościem w królestwie, które do niego należało.

Również i w tym wypadku Vermeer odrzuca wybór, dokonuje syntezy, jednoczy z tradycją nowość, która pozornie przeczyła tradycji i odpychała ją. Nie wyrzeka się różnorodności tonacji lokalnych, a jednak uchyla się od hołdowania im na dłuższą metę. Ponieważ to właśnie kolor stanowi przeszkodę dla waloru, czyli dla trafności światła, trzeba zatem stworzyć

walory barwne, uzyskać walor przy pomocy koloru a nie z uszczerbkiem dla niego. Wystarczy nadać każdemu tonowi ściśle określoną intensywność, która pozwoli mu nie stracić nic z wydajności chromatycznej, a jednocześnie wyrazić wymagany walor. W tym tkwi cała zagadka, zagadka charakterystycznej jakości Vermeera. Odkrywa on ją bardzo wcześnie. Jeśli *Diana i Chrystus u Marii i Marty* szukają jeszcze po omacku, to *Stręczycielka* głosi już chwałę gęstej żółci i czerwieni w resztkach światłocienia.

O odwadze Vermeera stanowi operowanie pełnym światłem. Jego poprzednicy sądzili, że skoro obraz nie jest w stanie odtworzyć światła naturalnego, jego iluzję można stworzyć jedynie schodząc po skali walorów, jedynie wzmacniając cień, tak aby jasność, jakkolwiek byłaby niedoskonała, wzmacniała się na skutek kontrastu. Uprzedzając Valéry'ego, Caravaggio jest przekonany, że

... chcąc pokazać światło,
trzeba ukazać cienia posępną połowę.

Chcąc współzawodniczyć z dniem, obraz – począwszy od Caravaggia aż do Rembrandta i jego spadkobierców – dobrowolnie pograża się w noc, aby nadać sztuczną siłę wszystkiemu, co się z niej wynurza. Staje się mroczną jaskinią, na której tle odcinają się blaski.

Z metody tej Vermeer zachowuje tylko odkrycie kontrastu i jego możliwości: zestawia, ile się tylko da, jasne z ciemnym, aby je uwydatnić wzajemnym zderzeniem; oddziela w ten sposób, przez sam fakt posiadania waloru, każdy kształt od tła, z którego się ten kształt wyłania. Ponieważ oświetlenie pada dokładnie z boku i to nawet równoległe do płaszczyzny obrazu, przemienność ta stwarza wyraźnie wyodrębnione plany, które sugerują iluzoryczną głębię, fikcyjne „światłne wnętrza bryły”. Thoré, wielki dziewiętnastowieczny odkrywca Vermeera, opowiada, że któregoś dnia jeden ze zwiedzających, omamiony ową trójwymiarowością nadaną rozświetlonej przestrzeni i przekonany o jej realnym istnieniu, „chciał zobaczyć tył obrazu, aby sprawdzić, skąd się brało niezwykle światło bijące z otwartego okna”. Lecz uprawiając w dalszym ciągu grę kontrastów, Vermeer odwraca ich proporcje: zamiast rozrzucać błyski w obszarze cienia, wykrawa cienie w rozprzestrzenionej jasności. Jego obraz nie jest już grotą o trudnych do rozróżnienia konturach i głębi ginącej w nieokreślonych mrokach; jest z całą wyrazistością zamknięty, zamknięty ścianą, szorstką, zdolną do odbijania światła płaszczyzną, która zagarnia właśnie jeden z walorów najwyższych postawionych w skali jasności. Nie są to już wysepki światła pływające się w cieniu, ale stężone plamy cienia wtrącone w światło, osadzone w świetle. Vermeer, odwracając cały problem, może zatem piąć się wzwyż po gamie walorów zamiast po niej schodzić. Na tym

właśnie polega rewolucja dokonana od czasów Ter Borchy, który w wielu punktach był jej inicjatorem, pozostał jednak wierny półcieniowi. Przed Vermeerem kolor pojawia się w miejscach najjaśniejszych, aby w cieniu, podobnie jak kształt, coraz bardziej ginać. Vermeer, przeciwnie, rozmieszcza kolor poczynając od zaciemnień, potem wzmaga intensywność tonu, który osiąga pełnię w średnim świetle, wspartym w ten sposób całą kolorystyczną migotliwością; dochodząc z kolei do ostrego światła, w którym niegdyś kolor dopiero rozwijał swe możliwości, rozprasza go: ale, co trzeba zauważyć, rozprasza kolor w świetle, nie w cieniu; nie unicestwia go już w czerni, lecz w bieli, w której kolor zanika jak dźwięk przekraczający pewną wysokość. Wówczas, niczym najwyższa odrośl, wykwita w czystej bieli migotanie rozświetlonych punktów barwnych. Dzięki owemu odwróceniu rejestr kolorystyczny obejmuje najwyższą oktawę światła.

Technika ta, w której błyszczy geniusz Vermeera, zawiera się właściwie między dwoma okresami: młodością, kiedy to dopiero się zarysowuje, i schyłkiem (jeśli można stosować to słowo do dzieł tak pięknych, że niektórzy przedkładają je nad wszelkie inne, gdyż ciągłe doskonalenie nabytej przez malarza umiejętności maskuje w nich załamanie pewności twórczej), schyłkiem więc, w którym ulega pewnej degradacji. Bardzo rzadkie dzieła datowane Vermeera szczęśliwie umożliwiają nam „rozstawienie” jego krótkiej kariery: na jednym końcu *Stręczycielka* z 1656 r., na drugim *Astronom* z 1668 r. Wszystko rozgrywa się w ciągu tych dwunastu lat. Trzy pierwsze dzieła nie potrafiły się jeszcze wydobyć z mrocznej jaskini wywodzącej się z tradycji Caravaggia-Rembrandta. W *Chrystusie u Marii i Marty* cienie rozmieszczone zostają w czerniach, a kolor pojawia się w miejscach najjaśniejszych; nie może więc dojść sam przez się aż do bieli, którą artysta zestawia z nim w malarskiej imitacji płóci i obrusa. *Mleczarka* jest znowu posuwającym się niemal do szaleństwa świadectwem nowej prawdy, która odsłania się Vermeerowi: uderzająca biel ścian w głębi posiada swój odpowiednik tylko w struzce mleka, podczas gdy rozświetlona pigmentacja mnoży się jakby w odurzeniu. Jednocześnie umacnia się kluczowa harmonia żółci i błękitu, o której przyjdzie nam jeszcze mówić w związku z kolorem. Rozpoczyna się okres arcydzieł. Ale już wkrótce, jakkolwiek mistrzostwo techniczne Vermeera potęguje się w dalszym ciągu, trzeba przyznać, że wraz z osłabieniem jego zdrowia i żywotności rozluźnia się coraz bardziej władza, jaką rozciągał nad światem: Vermeer nie panuje już nad nim tak niepodzielnie, pozwala się zagarnąć siłom, które sam rozpętał, jego czystość przeciąża się, komplikuje; przedmiotów poczyną być coraz więcej, zaczynają się tłoczyć; zbyt-kowne i ciężkie kotary, jak u Gerarda Dou, zawisają na pierwszym planie, a wraz z nimi wślizguje się skrycie światłocien ze swymi szarościami

i ściemnieniami, które do tej pory pierzchały przed tonami pełnymi młodzieńczego blasku. Aby uniknąć nieporozumień: jesteśmy w okresie najdoskonalszych i najślawniejszych arcydzieł: *Pracowni*, *Listu miłosnego*, *Alegorii Wiary*, ale spostrzegawczy umysł odkrywa w tych kryształach zagadkową skazę: wiedza góruje nad czystością. Bez wątpienia, podupadanie zdrowia Vermeera powoduje rozluźnienie jego absolutnej integralności, jego nieprzejednanej postawy wobec tych bodźców zewnętrznych, którym malarze holenderscy poddawali się nieraz aż nadto.

Rozpatrzenie realizmu Vermeera pozwala nam zatem ukazać urzeczywistnione przezeń marzenie o doskonałej iluzji świata realnego, sformułowane już niegdyś tak genialnie przez Van Eycka, ale tutaj wzbogacone o przyswojony wkład tego wszystkiego, co później jeszcze wynalazło malarstwo. Odnosi się wrażenie, jak gdyby osiągnięta tu została ta absolutna obiektywność, do której zmierzała, do której zdawała się zmierzać sztuka Północy. Jest ona bowiem tylko kryształową szybą, za którą chroń się dusza, by lepiej poznawać samą siebie i objawiać się na zewnątrz. Za tą szybą już przez Van Eycka, Van der Weydena, Memlinga zamknięte zostało – podobnie jak jasność ukryta za gładką i błyszczącą powierzchnią oka – całe natężenie uduchowienia religijnego. Wiara zbiorowa obumiera jednak; króluje jednostka: artysta pragnie zatem uwydatnić i umocnić swą duchowość osobistą, duchowość swej wewnętrznej istoty. Malarzami rzeczywistości najkonkretniejszej, najbardziej namacalnej są więc ci ludzie Północy, ale również malarzami życia wewnętrznego, malarzami duszy! Kto o tym nie wie, nie zna ich. Można by powiedzieć, że dla największych spośród nich rzeczywistość stanowi jedynie usprawiedliwienie dla zatrzymania wzroku, uwagi, a także i myśli oraz dla możliwości obnażenia duszy w jej czystości najbardziej zasadniczej: nie przekładanej już na pokrętny język idei i uczuć, które są tylko jej ucieleśnieniem, które łączą ją jeszcze z aktywnym życiem świata materialnego, ale wyzwolonej z wszelkich zobowiązań, sprowadzonej do podstawowej zasady i skupionej w swym środku ciężkości. Oczywiście, zdajemy sobie sprawę, że wśród ludzi Północy malarze najmierniejsi, ci, których dusza nie byłaby w stanie wypełnić pustki i ciszy sprzyjającej jej wynurzeniom, łapią się na lep rzeczywistości anegdotycznej i grzęzną w niej całkowicie. Dla największych jednak, dla Van Eycka w XV wieku, Rembrandta, Vermeera i Ruysdaela w XVII wieku, jest ta rzeczywistość tylko pretekstem dla odprowadzenia tego wszystkiego, co mogłoby zakłócać spokój wewnętrznego objawienia, oswobodzonego w ten sposób i powracającego na nowo do szczegółów świata, aby je przekształcić i wysłuchać ich „pozalogicznej rozmowy, która toczy się między rzeczami przez sam fakt ich współistnienia i wzajemnego współprzenikania” (Claudel).

III. ROZUM

Przywołaliśmy już zwierciadła, ich zaświaty dające się przeniknąć tylko przecuciem, ich gładką i zimną powierzchnię, na której zatrzymuje się dłoń, nie napotykając ciepła życia, pozornie dającego się tam przychwycić. Podobnie z obrazami Vermeera! Cóż jednak poza tą zbieżnością ukrywa w sobie ich dziwne życie, tak na pozór podobne do naszego, ale zamknięte w ciszy? Jakie nieznanne nam prawa rządzą nimi? Czy obraz ma owe zaświaty, których brak zwierciadłu? To życie, te prawa w nim zawarte są życiem i prawami osobowości artysty; one to rządzą w owych niemych i zastygłych obszarach. Podobny jest bowiem tylko wygląd; w istocie zaś przebrała się weń, aby się nam objawić, najbardziej osobista i niewyraźna natura artysty. Obraz, który określamy jako tak obiektywny, chowa w sobie i jednocześnie odsłania najbardziej subiektywną treść. Trzeba tylko odszyfrować kryjące się pod widzialnymi wyglądami niewidzialne obecności.

Przede wszystkim – obecność rozumu. To on, wszędzie się ujawniając, zarządza tą fikcyjną siedzibą fikcyjnych bytów. To on pragnął i to on stworzył owo magiczne pudełko, z którego, podobnie jak z domów dla lalek w holenderskich muzeach, można wyjąć jedną ścianę. Wystarczy zechcieć go ujrzeć, aby jego obecność wszędzie się zaznaczyła, jak ukryty pod rysunkiem schemat geometryczny: jest tutaj, jawny lecz niewidoczny, niczym pająk, dostrzegalny w geometrycznym zarysie porzuconej przez siebie pajęczyny. Rozum wszystko wyliczył, wszystko ukształtował. W mediolańskim pałacu Sforzów jest sklepienie, na którym Leonardo da Vinci wymalował zmieszana gęstwinę listowia; na pierwszy rzut oka bawi ta płatanina liści i gałęzi, której chaos artysta potrafił odtworzyć; nagle jednak widz podejrzewa, wkrótce zaś odkrywa, w pewnych oznakach, powtórzeniach, symetriach, istnienie matematycznej siatki, która daje klucz do tego labiryntu i pod pozornym przypadkiem odsłania ściśle równanie. Zza zasłony zieleni wyłania się naraz ścisłość umysłu, rusztowanie rozumu.

Otóż w podobny sposób każdy obraz Vermeera przyznaje się do ścisłości i kalkulacji. Można dostrzec, że owa intensywna i niemal nadnaturalna obecność, z którą nie wytrzymuje porównania żadne inne malarstwo, a którą zagarniały w siebie na naszych oczach te maleńkie wycinki rzeczywistości, brała się nie tyle z ich wierności wobec modelu – tę odnajdziemy w takim samym stopniu u innych Holendrów – co z przemyślanej i niezawodnej struktury, którą one tylko posiadają. Tylko one? Jeszcze raz przypomina się nazwisko Van Eycka. U niego również poza wizualnym odtworzeniem istnieje porządek intelektualny, nadający jego realizmowi logiczną konieczność, klarowność i niezawodność, których – zdawałoby się – można szukać tylko we Włoszech, u Ucella i Rafaela.

Oczywistość tej iluzorycznej przestrzeni, której rozciągłość niemalże widzi się poza ramami obrazu, jest tak wielka tylko dlatego, że podporządkowuje się najściślejszej dyscyplinie myśli. Przestrzenią tą jest zawsze prostopadłościan lub co najmniej jego fragment, którego jedna, dwie, trzy lub cztery ściany są widoczne; ściana tylna pozostaje zawsze ściśle równoległa do płaszczyzny obrazu, do tego stopnia, że każdy pion lub poziom jest równoległy do brzegów ramy. Nawet w *Uliczce*, która jest widokiem plenerowym, Vermeer nie może uchylić się od tego wymogu płaszczyzny. Szóstej ściany zawsze brak i zawsze jest to ściana prawa. Dwukrotnie tylko, w *Śpiącej* i w *Liście miłosnym*, biegnące przez środek przepierzenie, równoległe do obrazu i przebite drzwiami, dzieli głębię na dwie strefy. Ten doskonały i prosty wolumen, który ogradza scenę, wyznacza natychmiast trzy główne linie iluzorycznej przestrzeni, trzy osie, z których każda odpowiada jednemu z wymiarów: pionową dla wysokości, poziomą dla szerokości, przekątną dla głębi. Siatka przewodnia zostaje jasno określona: szereg prostokątów stworzonych przez obrazy na ścianach, mapy, meble, szafy, krzesła, szpinety lub klawesyny, linie równoległe zarysowane belkowaniami stropu, pomnażają, niczym echo, kwadraturę wyjściową na całej powierzchni obrazu. Nieskończenie rzadko się jednak zdarza, aby któryś z tych prostokątów pozostał nienaruszony: byłoby to zbyt regularnym przywołaniem kształtu samej ramy; toteż zwykle sylwetka postaci rozrywa jeden lub kilka boków. Równocześnie szereg przekątnych, ułożonych równoległe we flizach posadzki lub wydzielonych w oparciu krzesła, przecina głębię i wzmacnia jej złudzenie. Punkt zbiegu przekątnych znajduje się zawsze wewnątrz obrazu; przykuwa tam uwagę i zazwyczaj naprowadza ją na postać centralną.

W tym rozplanowaniu, które kojarzy się z pionem murarskim, sznurkiem mierniczym i poziomnicą, a którego struktura ma dokładność kryształ, przedmioty mają za zadanie zrównoważyć geometrię linii prostych geometrią linii krzywych; w gruncie rzeczy instrumenty muzyczne – viola da gamba, lutnia, mandolina – i wazon, czy dzban są jedynymi dopuszczalnymi tu przedmiotami i całkiem wystarczają.

Jedyne linie nie wchodzące w skład rachunku to zarysy postaci oraz tkanin, szat lub ciężkich dywanów, które w centrum owej zwartej siatki wprowadzają element niespodzianki i obecność życia. Przecież jednak nie uchylają się one od równie precyzyjnych, choć mniej oczywistych reguł: zazwyczaj – wyjąwszy wczesne dzieła, którym brak jeszcze „zorganizowania” – postacie ludzkie zostają umieszczone na trzech podstawowych planach głębi, i to z wycuciem prostoty, jakiego nie znalazłoby się u jakiegokolwiek innego malarza, nawet u tych, których przykład Vermeera pchnął do analogicznych poszukiwań. Partnerzy ustawieni są ściśle fron-

talnie (od przodu lub od tyłu) albo profilem; następnie również ukośnie, najczęściej wówczas, gdy te dwie zasadnicze pozycje są już wykorzystane. Liczba trzech osób, wystarczająca dla tej triangulacji głębi, nigdy nie bywa przekroczona. Rzekłby ktoś, że Vermeer wychodzi w ten sposób poza granice prawdopodobieństwa! Nie: bowiem sama tylko prosta, regularna, rygorystyczna organizacja wystarcza, by nadać układom rzeczywistości, sprawiającym wrażenie przypadkowych, ów niezwykle akcent konieczności.

Pojawia się on równie nieubłagany, nie tylko w potraktowaniu przestrzeni, ale i w koncepcji linii. Istota budowy obrazu polega na jego jedności, przypominającej organizm, w którym żadnej części nie da się zmodyfikować lub usunąć bez narażenia całości. Nikt nie urzeczywistnił tej definicji lepiej od Vermeera. Włosi budują obraz opierając się na geometrycznym schemacie, kole, piramidzie, itp., który pokrywają podobnie jak ciało pokrywa szkielet. *Dysputy nad Świętym Sakramentem* Rafaela nie dałoby się prześcignąć w złożoności konstrukcji, która sprowadza się jednak do kilku wyraźnie czytelnych przesłanek, podporządkowanych osi symetrii. Vermeer jest swobodniejszy, bardziej zaskakujący, ale równie ściśle. Struktura jego obrazów kojarzy się nie tyle z kompozycją architektoniczną, co z kompozycją muzyczną. Od chwili, w której wydaje się panować nad przypadkowymi układami, wyklucza hazard. Te płaszczyzny, te wyraźnie wyznaczone plany zachęcają swoimi konturami do przedłużania linii, które je ograniczają. Niech tylko spojrzenie, kontrolowane regułą, puści się w ślad za nimi, a doprowadzi wkrótce do stwierdzenia, że główne linie, jeśli kontynuuje się je w wyobraźni, zbiegną się zawsze w jakimś żywotnym punkcie całości: w rogu obrazu czy mebla, w przecięciu dwóch kształtów, itp. Niekiedy wydają się od tego nakazu uchylać: ale wystarczy poprowadzić je aż do ramy, aby natrafić na opór którejś z najistotniejszych linii pionowych lub poziomych obrazu. Cała ta niewidoczna siatka zapewnia całości nadzwyczajną spójność. Pozwólmy spojrzeniu przesuwając się po przedłużeniu fragmentu okna: oto na przeciwnym krańcu obrazu odnajduje się wypuszczona w pustkę smuga, która biegnie brzegiem krzesła i upada w sam róg płótna. Zapuszczam się w kierunku, do którego zachęca mnie lewa strona sztalugi z *Pracowni*, i idąc jej śladem, natykam się na nogę taboretu, po czym docieram do ramy: nie ma tu już nic. A więc to wszystko? Nie, gdyż jest to zarazem punkt, do którego dociera inna przekątna, puszczone w ruch przez brzeg krzesła na pierwszym planie; zaintrygowany, wznoszę się z kolei po jej przedłużeniu i natrafiam u jej podstawy na punkt przecięcia dwóch krzywych ukształtowanych fałdami kotary. Czy spotka mnie teraz rozczarowanie, gdy znów, jak kula bilardowa do bandy, dotarłem do skraju obrazu? Bynajmniej, znajduję się bowiem na końcu linii poziomej, utworzonej

przez brzeg stołu! I tak w nieskończoność... Nie ma tu, jak w sztuce włoskiej, formy uprzednio pomyślanej, która narzucona zostaje narowistej naturze; jest tylko organizacja powierzchni malowanej, polegająca na pokrywaniu jej geometrii widzialnej geometrią tajemną, rodzaj zabezpieczenia, sekretnej pewności ukrytej jak rusztowanie wewnątrz gmatwaniny wyglądów, bez systemu, bez natręctwa, a przecież nieubłaganie.

Na naszych oczach zarysowuje się w mikrokosmosie vermeerowskim nowa synteza: zespolenie drogiej Północy przypadkowości świata rzeczywistego oraz abstrakcyjnej regularności sztuki łacińskiej. Vermeer łączy je z tą samą prostą swobodą: wystarcza mu obleczenie całkowicie intelektualnej struktury w przenikliwy realizm optyczny.

Podobnie jak u Van Eycka i dla tych samych racji jednoczą się u Vermeera dwa przeciwstawne dążenia sztuki europejskiej: poczucie ulotności, które chwyta w lot naturalizm północny, i poczucie doskonałości, solidarnej z wiecznością, do którego zmierza wszystkimi zasobami swej woli intelektualizm śródziemnomorski. Melancholijna zawrotność przemijającego czasu, wszystkiego, co umyka wraz z niknącą chwilą, te przelotnie dostrzeżone profile, te ledwie przeczuwane dusze, te godziny, które suną bez wytchnienia wraz ze słońcem i promieniami na ścianie, uchodzący dzień, wydłużające się cienie – to wszystko tak powściągliwe, tak mało-mówne, jak tylko to możliwe, jednakowo dojmujące wydaje się w małych, cichych pokojach Vermeera, jak w obłokach i wietrze Ruysdaela. Wiemy, że to, co jest tak intensywne, tak przejmująco obecne, nie powtórzy się nigdy więcej i nie istnieje już w chwili, kiedy malarz przekazuje nam jego pośmiertny wizerunek.

A przecież coś pozostaje, coś jest niezmiennie: niewidzialna trwałość pod niewyczerpanym strumieniem. Gdzie to tkwi? W przedmiotach? W naszej myśli? Czymże jest to uobecnienie tego co wieczne, czym jest to, co na podobieństwo skały pośrodku rzeki pozwala czasowi opływać się wokół? Tym, co nie może ulec zmianie, co jest definitywnie ustalone, co znalazło ostateczną formę: doskonałością. Gdy Północ upajała się wszystkim co przemijalne, klasyczny świat śródziemnomorski, od egipskiej piramidy do idei platońskiej, tropił ślady tego niezmiennego czynnika, utrwalonego jak znak wodny w zmiennej materii wydarzeń. Właśnie Vermeer w tajemniczy sposób jednoczy to, co nie do pogodzenia: przemycą doskonałość i wieczność pod najwierniej odtworzonymi pozorami przypadkowości i przelotności; dzięki wrażliwości i rozumowi potrafi zatrzymać chwilę i powolnymi, spokojnymi ruchami hipnotyzera usnąć ją w trakcie kontemplacji. Obdarza ją spokojem, którego nie znała; daje jej przystęp do egzystencji, w której nie istnieje już „przed” ani „po”, w której teraźniejszość pozbawiona zostaje sensu, bowiem rozplywa się w wieczności.

IV. DUSZA

Zagadka „sfinksa Vermeera”, jak nazywał go z upodobaniem Bürger-Thoré, polega być może na chęci połączenia dwu najbardziej rywalizujących ze sobą sfer działalności umysłu: architektury, stanowiącej projekcję rozumu i jego praw oraz muzyki: będącej wynurzeniem serca. Ma się rozumieć, każda z nich próbuje pożyczyć od drugiej jej uroków: widzimy, jak architektura rozkwita w zmysłowej wibracji, zaś muzyka utrwała się poprzez strukturę kompozycji. Ich dziedziny nie stają się jednak przez to w mniejszym stopniu symbolicznie rozgraniczone. Jak więc Vermeer dochodzi do uczynienia z nich jednego – własnego – królestwa? Potrafi być na jednym krańcu wyłącznie matematycznym rygorem, na drugim – przyśpieszonym biciem serca. Te pomieszczenia, te prostopadłości, w które wpisuje się uczenie logika perspektywy i geometrii, to zarazem pokoje pełne muzyki, pełne dźwięków, skąpane w drgnieniach tonów i akordów. Dama o czole gładkim, mądrym i dziecięcym szuka dla swego serca współbrzmień na klawiaturze szpinetu, w strunach lutni, mandoliny lub gitary, albo też wygląda, jakby miała zaraz dmuchnąć we flet, który trzyma w palcach. Poważny i smutny mężczyzna słucha. W kącie uśpiona viola da gamba oczekuje pieszczotliwego dotknięcia smyczka; niekiedy kryje się pod ścianą, namalowana w półcieniu obrazu. Rozpraszająca ciszę melodia wytycza niewidzialne przejścia między architekturą bezwładnych przedmiotów i niemym rozmarzeniem istot, które przesuwają się między nimi. Ten półcień, te dyskretnie rozjaśnienia znoszą zresztą tylko szept muzyki. Słowo i zgiełk, podobnie jak ruch, są stamtąd usunięte.

Sztuka ta bierze od kryształtu swą niewzruszoną strukturę, ale i melodyjną dźwięczność. Czyż nawet w swym zorganizowaniu nie kojarzy się wciąż z muzyką, z jej subtelnym i ścisłym kontrapunktem, z wiedzą o wzajemnych stosunkach między dźwiękami, z jej wymagającą konstrukcją interwałów i ich kombinacji, z jej klarowną matematyką wzruszenia? Pamiętajmy, że w chwili, gdy umiera Vermeer, zbliżają się czasy Jana Sebastiana Bacha, który odprawi te same zaślubiny uduchowienia, porządkującego rozumu i wrażeń najintensywniejszych i najczystszych. Związek tych dwu nazwisk nie jest wcale tak nienaturalny: pojawienie się Bacha przygotowane jest – właśnie w czasie, gdy żyje Vermeer – przez uczniów (jak np. Samuel Scheidt, zmarły w 1654 r.) wielkiego Pietersa Sweelincka, który, nie zapominajmy o tym, zmarł w roku 1621, dokonawszy połączenia starego kontrapunktu francusko-niemieckiego, lekcji weneckiej i lekcji wirginalistów angielskich, a ponadto wprowadzwszy szkołę klawesynu do Niemiec północnych. Jak bliskie jest to Vermeerowi i jego duchowi!

Istnieje zresztą głębszy związek między Vermeerem a współczesną mu muzyką, która odbrzmiewa w jego malarstwie echem nieodpartego powinowactwa. Nigdy nie będzie za wiele świadectw na to, że ta sama ewolucja odbywa się w danym momencie we wszystkich dziedzinach sztuki, myśli i nawet życia. Malarstwo Vermeera dedykowane jest mianowicie muzyce instrumentalnej, muzyce kameralnej, tej muzyce samotności, w której istota ludzka ujawnia muzykę własnej duszy lub poszukuje dla siebie współbrzmienia. To właśnie z wiekiem XVII dokonuje się okres wspólnoty i rozpoczyna era jednostki, era nowoczesna. W sztuce, muzyce, malarstwie duch grupowy przestaje narzucać swój dyktat, system obrazowania lub inspirację: odtąd duch indywidualny usiłuje znaleźć swój wyraz i sposób wypowiedzi.

Czyż potwierdzeniem tego faktu nie są instrumenty muzyczne Vermeera? Na wiekach jego szpinetów i klawesynów znajdują się, dzięki odkrywczemu zmysłowi szczegółu, niekiedy jakieś pejzaże, niekiedy dewiza. Nie tak dawno dewiza tego rodzaju była wyrazem wspólnej wiary; wyraża ją jeszcze w takich dziełach współczesnych, jak *Lekcja muzyki* Metsu, czy obraz Jana Steena, obydwa malowane pod wpływem Vermeera. Można tam odczytać np. „Soli Deo gloria”. Instrument wraz ze swoją dewizą poświęcony jest jeszcze, przynajmniej teoretycznie, religii. Wirginał Vermeera nie mówi już nam o Bogu; mówi natomiast, że muzyka będzie odtąd towarzyszem naszych radości i smutków, że istnieje po to, aby współbrzmieć z naszymi najintymniejszymi sekretami: „Musica Letitiae Comes, Medicina Dolorum” (*Szlachcic i dama przy szpiniecie*). Muzyka, ale także malarstwo, także cała sztuka! Jeśli w Vermeerze spełnia się dawne marzenie prymitywów o uchwyceniu rzeczywistości, jeśli wzbogaca się o wszystkie nowe możliwości i zasoby sztuki malarskiej, jeśli Vermeer wydaje się dzięki temu zamykać przeszłość ostatecznym wyrafinowaniem, to jednocześnie, jak dwugłowe bóstwo, ukazuje drugie oblicze zwrócone już wyłącznie ku przyszłym przeznaczeniom sztuki.

Począwszy od XVI wieku człowiek odkrywa, że jest nie tylko człowiekiem pomiędzy innymi ludźmi, wyznawcą pewnej religii, członkiem pewnego społeczeństwa, lecz również rzeczywistością unikalną, nie mogącą się porozumieć z innymi w tej mierze, w jakiej język zdolny jest przekazywać to tylko, co stanowi wspólną własność. Człowiek rozmawia sam ze sobą za pośrednictwem czegoś, co znajduje się poza słowami, poza jasno sformułowanymi myślami; jest to głęboko tkwiący korzeń, który z dala od światła wrasta w pożywny miąższ ludzkiego Ja. Co jest tym korzeniem? Sposób odczuwania, wzruszania się, działania, cierpienia, sposób istnienia, który nie jest właściwy nikomu innemu, który odczuwa się gwałtownie, nieodparcie, z którego czerpie się świadomość własnej autentyczności, własnej egzystencji, który kształtuje rdzeń i smak ludzkiego życia

i który nie jest czymkolwiek więcej niż barwa nieba albo zapach ciała. Trzeba to odczuć, doświadczyć, aby to poznać. Otóż, ktoś inny niż Ja nie może odczuć i doświadczyć mojego Ja. Chyba, że poprzez Sztukę... Ale poza nią inni ludzie postrzegają moje Ja tylko poprzez zewnętrzne objawy, poprzez jego konsekwencje ujawniające się w działaniach. Wnioskują o nim, odtwarzają je w przybliżeniu, obcuja z nim – lecz go nie znają.

Od dnia, gdy człowiek zdobył dostateczną umiejętność rozwiązywania swych wewnętrznych problemów, aby uświadomić sobie, jakim wygnaniem i więzieniem jest sam dla siebie, dąży do przekazywania innym tego, co w sobie odczuwa, czego nie ma w nich. Marzenia tego doświadczyło kilku genialnych prekursorów już w XVI wieku; sformułowane zostaje w XVII w.; ale patetycznej intensywności nabiera w krajach Północy, które wolne były od pełnej ekspresji wielomówności Południa, i których żadne oszustwo słowne nie mogło omamić na tyle, aby dać im złudzenie, że wypowiadają się naprawdę. Potrafią właściwie ocenić to, co jest niewypowiadalne, a jednak stawiają mu czoło. Dzięki temu Rembrandt, Vermeer i Ruysdael dominują nad swoim czasem i wydają się nam najnowocześniejszymi z żyjących wtedy mistrzów, ponieważ doświadczenia już niepokojów człowieka XIX wieku, i to w równym co on stopniu. To samych siebie śledzą i ścigają w świecie zewnętrznym; malarz przeciętny może w swojej próżności jedynie spoglądać na ten świat i reprodukować go dla rozrywki, jaką daje oglądanie widowisk; oni zaś poszukują w nim swojego echa.

Zwykły język rozciąga swoje panowanie nad całą ludzką świadomością i przydaje jej słowo, które bezbłędnie ją określa; jest przypomnieniem tego, co już znane; jego władza zanika więc w tym miejscu, w którym zaczyna się tajemnica ludzkiej istoty. Rodzi się wówczas potrzeba innego języka, języka poezji i sztuki, języka symboli. Nie posługuje się on już prostym oznaczaniem, gdyż to, co chce przekazać, nie należy do świata widzialnego i dotykającego; trzeba mu się odwołać do analogii.

Jeśli wyobraźnia danego człowieka, podobnie jak jego sny, znajduje upodobanie w pewnych przedmiotach, w pewnych sytuacjach, niewątpliwie jest, że dostrzega w nich sekretną zgodność ze sobą samą, pewne pokrewieństwo. Świadomość człowieka nie zawsze potrafi znaleźć wytłumaczenie dla tego faktu, ale jego instynkt, jego magnetyzm skierowuje go w ich kierunku. W jego życiu wewnętrznym doznania, jakie przynoszą owe przedmioty i sytuacje, skojarzenia, jakie wywołują, powiązania wyobrażeń i myśli, jakie prowokują, nie odgrywają roli intruza; przeciwnie, wkraczają natychmiast w jego naturalną atmosferę, odnajdują się w harmonii z nim. Otóż owe przedmioty, owe sytuacje istnieją; są widoczne, w odróżnieniu od tej wewnętrznej istoty, która odczuwa w nich przedłużenie samej siebie. Jeśli więc je grupuje, uwydatnia i oznacza obrazami

lub słowami, tworzy przez ich nagromadzenie rodzaj materialnego odpowiednika swej niematerialnej natury. Tak będzie czynił poeta, tak będzie czynił artysta. Urojony świat, jaki nam przedstawiają, jest jak widzialna projekcja niewidzialnego świata, który noszą w sobie. Dają nam klucz do swych własnych wnętrz; pozwalają nam dostać się tam okreśną drogą poprzez przekaznik symbolu, odtworzyć w nas samych dzięki korelacji to, co określa się dziś tak wymownym słowem: „klimat”. Gorączkowo poszukują wokół siebie, w ładunkach doznań, których świat nieograniczenie dostarcza, wszystkiego, co pozwala na identyfikację ich własnej natury. Drganiami wrażliwości pobudzają do drgań współbrzmienia roztopione w neutralności reszty świata; wówczas z doznań tych zatrzymują te tylko, które współgrają z ich wrażliwością magicznym i niewytłumaczalnym akordem. Nie używam bynajmniej słowa „magiczny” przypadkowo, bo utrzymuje się tu coś z wrodzonej, pierwotnej wiary w materialne „duplikaty”, współodpowiedzialne z tym, co przedstawiają. Sztuka u swych początków rodzi się właśnie z tej wiary, z tej niejasnej symboliki. Czyniąc to, powraca, jak wskazał Freud, do „myślenia prelogicznego” ludzi pierwotnych, którzy wypowiadają się „za pośrednictwem symboli”; czerpie stamtąd siłę porozumienia i wpływu, która porusza wnętrzem człowieka, i której nie zna język racjonalny; porządkujący rozum wkracza tylko po to, aby skomponować w całość elementy, które artysta zaczerpnął z podświadomości, a których pochodzenie pozostaje często zagadką dla niego samego.

Psychologia nowoczesna, odkrywając najpierw istnienie i nieprzeczuwaną wagę czynnika podświadomego w życiu psychicznym, a następnie przynosząc wraz z psychoanalizą metodę jego eksploracji, zaczyna dostrzegać owe tajemnicze odpowiedniości między wyobrażeniami a jednostką, która je sobie stwarza. Ich mechanizm odsłania się w śnie, którego związku z dziełem sztuki odkryła psychoanaliza: tak w przebiegu jednego, jak i w początku drugiego, podświadomość ujawnia zawarte w niej pragnienia poprzez obsesyjną obecność ich przedmiotu, przedstawionego niekiedy bezpośrednio, niekiedy zaś wyrażonego odpowiednikiem, symbolem.

Mniemać, że realizm jest widzeniem biernym, mechaniczną i uległą rejestracją świata zewnętrznego – jakież to błęd! Taki realizm teoretyczny nie istnieje, nie może istnieć. Jeśli bowiem artysta ogranicza się do wyboru z tego kręgu widzenia, jaki został mu dany do dyspozycji oraz do wydobycia tego, co wybrał – to ten wybór, to wycięcie fragmentu z całości może być podyktowane jedynie mniej lub bardziej świadomymi skłonnościami; i same te skłonności wystarczą do określenia jego natury i ukierunkowania. Zdaję sobie sprawę, że u artysty miernego, kierującego się wpływami lub przykładami, ujawnia się w ten sposób tylko psychologia

otaczająca go z zewnątrz, psychologia jego czasu i środowiska, nie jego własna, zbyt na to nietrwała. Im większy artysta, w tym większym stopniu uległość ustępuje miejsca inicjatywie, interwencji pozytywnej, twórczej. Takiego artysty nie mógłby zadowolić zwykły wybór w obrębie rzeczywistości: jego wrażliwość i rozum wchodzi w grę po to, by organizować, przekształcać, wypracować krąg widzenia, nad którym artysta rozciąga swe panowanie. Wyobraźnia nakłada się na realizm, nawet jeśli naśladuje wyglądy przedmiotów, aby wzmocnić to, co Bourget nazwałby siłą wiarygodności.

Widzieliśmy, jak samowładna była u Vermeera potęga uporządkowania intelektualnego; pozostaje nam, uzbrojonym w pojęcie symbolu instynktownego i w umiejętność jego odczytania, pojąć, odszyfrować pod obrazami, które podsuwa nam malarz, zagadkowy język jego duszy. Wiemy już, że spośród niezliczonych składników rzeczywistości, którą z pozoru Vermeer wiernie przedstawia, jego wrażliwość pomija milczeniem, eliminuje te elementy, które są jej odporne, natomiast przyjmuje i uwypukla te, które wydają się bardziej zdadne, aby ją wyrazić. Kierując nas na pozór ku rzeczywistości zewnętrznej, sprowadza nas gwałtownym rykoszetem ku sobie samej i – jak wyraża to pisarz, który Vermeera najgłębiej umiłował, Marcel Proust – ku swej „rzeczywistości duchowej”. Używając przedmiotów, będących słowami jego języka, uporządkowanych według składni jemu tylko właściwej, odsłaniając również za jej pomocą swą wewnętrzną naturę, artysta pragnie dać odczuć, jak urzekająco pisze Proust, „tę nieznaną jakość niepowtarzalnego świata...”, która jest najautentyczniejszym dowodem geniuszu, znacznie bardziej niż treść samego dzieła”. Każda rzecz, przez sam fakt, że artysta ją wybiera, staje się aluzją; rzeczy, czynności, ale także kształty, barwy, które otrzymują od niego charakter będący jego własnością. I coraz częściej artysta, na równi z pisarzem, nawiedzany będzie przez pewne elementy dla kogoś innego pozabawione szczególnego znaczenia, dla niego jednak niezastąpione, gdyż zdają mu się obciążone zagadkową wobec nie dającej się określić prawdy, która jest sercem jego bytu, i której uzewnętrznienie uznał za swoje zadanie. Przedstawione przezeń universum staje się terenem jego obsesji, aż do nasyconej ekspresją monotonii. To jest właśnie przypadek Vermeera.

Dlaczegożby kolor, poprzednio rozproszony w gamie tonów, miał pewnego dnia skupić się w dominujący akord bładoniebieskiego i cytrynowo-żółtego, jeśli Vermeer nie odczuwał tajemnego i głębokiego związku, wspólnoty z tymi właśnie barwami? Oczywiście jest, że dla przyczyn niedostatecznie jeszcze zbadanych promienie barwne – z uwagi na swoją intensywność, częstotliwość, działanie fizjologiczne na nasz system nerwowy, lecz także z powodu prowokowanych przez siebie nieodmiennie skojarzeń myślowych (np. błękit kojarzy się z niebem, czerwień z krwią,

ogniem, namiętnością) – wywierają na nas działanie, które nadaje im rodzaj niejasnego znaczenia, wykrywanego przez naszą wrażliwość. Znaczenie to próbował ujawnić rozum, a symbolika wszystkich ras i epok usiłowała sformułować je i usystematyzować. Otóż czy nie jest zaskakujące, że pod najbardziej odległymi szerokościami geograficznymi i w najrozmaitszych stuleciach znaczenie to cechuje się dziwną zgodnością, która pozwala na snucie przypuszczeń o istnieniu rzeczywistych „konstant” ludzkich, powstających z owej podświadomości zbiorowej, która Jung starał się oddzielić od podświadomości indywidualnej, ściśle z nią powiązanej? Wszędzie błękit, lazur, kolor nieba wiąże się ze sferą ducha, z pogodą, spokojem, nieśmiertelnością; w symbolice chrześcijańskiej przeznaczony jest dla szat Marii lub wygłaszającego kazanie Jezusa; w sztuce heraldycznej odpowiada lojalności, czystości, wierności. Wszędzie żółć, barwa światła słonecznego, łączy się z oświeconym intelektem, z mądrością; wśród cnót teologicznych jest to kolor Wiary; również i sukni św. Piotra. Czy będziemy zaskoczeni instynktownym pociągiem Vermeera do tych dwu barw, które wrodzona ludzka skłonność zjednoczyła z uduchowieniem? Czy będziemy się dziwić, że pociąg ten objawił się bardzo wcześnie, ze szkodą dla czerwieni, barwy Marsa, i zieleni, barwy Wenus, barw gwałtownej namiętności i porywczego tworzenia, charakteryzujących właśnie grupę pierwszych dzieł, namalowanych mniej więcej w latach pięćdziesiątych piątych? To przemożne powołanie, podobnie jak zarysowująca się odtąd przewaga bieli nad czernią, potwierdzają w tym, co przeczuwamy z upodobań Vermeera, to, czego możemy się już domyślać w zakresie jego „dyspozycji” wewnętrznej.

Sformułuje się ona jeszcze bardziej otwarcie, gdy zdamy sobie sprawę, jakie postacie i przedmioty zaczną odtąd nawiedzać wyobraźnię i malarstwo Vermeera. Botticelli związał swoje przeznaczenie z dziewczynką i kwiatem, Rubens ze zmysłową kobietą i owocem, Rembrandt z zamyślonym starcem i migoczącym w mroku złotem; Vermeer wybrał dziewczynę i perłę. Z tych prostych stwierdzeń wyłania się pełen ekspresji związek między bytem a materią, właściwymi każdemu z tych światów malarskich, a także związek, który łączy je z kolei z duszą malarza i odsłania ją poprzez spontaniczny symbol, równie elementarny i bezpośredni, jak obrazowanie wschodniego poematu.

Również i kobieta jest dla Vermeera spokojem, delikatnością i słodyczą. Nie kojarzy się z rozkoszą, jak u namiętnego Rubensa; bliższa jest zrodzonym z marzeń istotom, którym Giorgione i Watteau każą przechadzać się na tle cienistych głębi swych obrazów. „Był to Giorgione – woła Gillet – być może jeszcze niezwyklejszy”. Zapewne, Giorgione i Watteau w magicznym, kobiecym przyciąganiu opiewają mniej stronę fizyczną, wezwanie do używania rozkoszy, a w większym stopniu sferę uczuć, emo-

cję, którą kobieta wzbudza w sercu mężczyzny, uniesienie owiane atmosferą nieznanego, niejasną nadzieję, nasycenia duszy, przypływ poezji. Zapewne, a jednak są oni jeszcze muzykami pożądania, pożądania niewyraźnego, które nie zdaje sobie, nie chce zdawać sobie sprawy z własnego istnienia, ale w którym drży jeszcze zmysłowość. Tak szczerle osłonięci wstydlivością, jak tylko było to możliwe, cenili jednak jasność pięknego, obnażonego ciała. Czy można zaś wyobrazić sobie Vermeera malującego akt? Posunął on swoją wstydlivość jeszcze dalej; jest czysty, jest niewinny. Kobieta jest dlań swoistą obecnością i słodczą, obrazem wyrafinowania, w którym wrażliwość i życie pulsują z zamaskowanym zarem. Patrząc na jego obrazy, można sobie przypomnieć słowa Guichardina, który w XVI wieku pisał, że w Lejdzie (a Vermeer powiedziałby: w Delft) żyją kobiety „najpiękniejsze i najniewinniejsze w świecie”. Początek XVII w., po „rajtarskim” okresie, jakim był wiek XVI, stanowi odwet kobiecej delikatności, domagającej się życia nie tak gwałtownego, za to wykwinniejszego. Z biwaków i spelunek życia przenosi się „na pokoje dam”, jak pisał Joinville jeszcze w czasach „dworów miłości”. Eufemizm Johna Lily pojawia się w elżbietańskiej Anglii, kultyzm Gongory w Hiszpanii, marinizm we Włoszech, styl „précieux” we Francji; cała Europa jest świadkiem rozkwitu „wykwinnego towarzystwa”, którego ośrodkiem było w Holandii Delft. Przyjemności życia za sprawą kobiet przenoszą się z zaspokajania ciała w zaspokajanie umysłu i serca. Nadszedł czas, gdy panna Scudéry oświadcza: „Nie może być w pełni *honnête homme* ten, kto nigdy nie kochał, czyli nie pragnął się podobać”.

Na początku, pod wpływem młodości i caravaggionizmu, Vermeer skłania się ku pewnemu sensualizmowi, przenikniętemu rozmarzeniem w *Dianie*, bardziej sprecyzowanemu w *Stręczycielce*, tak sprecyzowanemu jak gest mężczyzny dotykającego kobiecej piersi. Są na tym obrazie zaloty, lecz jest także picie złotawego wina, musującego w szklankach, i są owoce na stołach. Modelka Vermeera, a niewątpliwie jest to młoda kobieta, którą dopiero co poślubił, dwudziestoletnia Katarzyna Bolenes, znajduje się w rozkwicie swej jasnej urody, regularnej i zdrowej. Jej niemal klasyczny typ o prostym nosie, pełnych wargach i zaokrąglonych policzkach poznać można w *Stręczycielce*, w *Śpiącej*, w *Kobiecie czytającej list*. Czy to nie ją, dojrzałą o minione lata, odnajduje się w *Damie piszącej list*? Ale już wkrótce dla Vermeera kobieta to tylko obecność, obecność najczulsza z wszystkich, ciche stąpanie przez pełne spokoju pomieszczenia, rozchylone usta, ładne, gładkie czoło, szyja we wdzięcznym pochyleniu, przymknięte powieki albo jasne spojrzenie, palce muskające klawiaturę lub struny, nareszcie ofiarowana mężczyźnie możliwość zastąpienia zachłanności działania wielkoduszością osiągniętej pełni. Był jeszcze jeden artysta, również wyszły z caravaggionizmu, który potrafił wnieść

się do podobnego skupienia uczucia w obliczu kobiety: był to Francuz, Georges de la Tour. Vermeer od dawna pozostawił pożądanie daleko za sobą. A zresztą czymże innym może być ten mały, kobiecy świat, jeśli nie jego kręgiem rodzinnym, kręgiem jego bliskich; te dziewczynki i dziewczyny kogóż innego mogą być córkami, jeśli nie jego samego? Był zbyt ubogi – i zbyt powolny w pracy – aby zatrudniać inne modelki. Pośrodku tego małego świata, przezroczystego i melodyjnego jak kryształ, mógłby znaleźć się sam Vermeer, marzący i nieco melancholijny, podobny do owego kawalera, który wstrzymując oddech, przysłuchuje się grającej na wirginalu dziewczynie o twarzy rysującej się w odbiciu lustra. Dziewczyna ta, podobna do dziewczyny z *Wnętrza* Valéry'ego, która także

...Wsącza swoją kobiecość pomiędzy te ściany
I stąpając na palcach przez moją zadumę,
Jak szkło, przez które słońca blask przenika, umie
Przejść pośród moich spojrzeń nie rzucając cienia
I nie burząc ustroju czystego myślenia.

– nie burzy ścisłego ustroju kompozycji vermeerowskiej, w którą wprowadza życie, ale i niepokój.

Lecz jakie życie nada Vermeer tym wybranym przez siebie istotom, w jakie działania je wciągnie? Czymże innym z kolei mogą być zadania, jakie każe im wypełniać, jeśli nie najbardziej odkrywczą projekcją jego skłonności osobistych? Otóż po pierwszych trzech młodzieńczych obrazach, w których trwają jeszcze poszukiwania, Vermeer rozpoczyna swe dzieło od *Śpiącej*. Jak odległy od tych niewielkich, jasnych, zamkniętych pokojów wydaje się porywczy zgłęb Rubensa, burza miłości, podniosłości i walki, lub namiętne natężenie Rembrandta, gwałtowny atak światła próbującego przebić ciemności! Okno zrazu bywa jeszcze uchylone, ale nie pozwala spojrzeniu umknąć w jakikolwiek krajobraz; można przez nie dostrzec zaledwie – i to raz tylko, w *Szlachcicu i damie przy szpinecie* – błękit nieba. Nie ma tu zupełnie tych rozwartych na oścież drzwi, przez które Pieter de Hooch przepuszcza naszą ciekawość w amfiladę izb i korytarzy. Wszystko jest zamknięte. Wszystko spoczywa wewnątrz siebie. Nasza uwaga nie może się nigdzie wymknąć; obraz stanowi dla niej, jak dla perspektywy i światła, ośrodek przyciągania. Okno rychło zostaje zamknięte. Nic nie może umknąć trwającej w skupieniu, nieprzerwanej grawitacji.

Słońce przesuwają się po ścianie łagodnie, spokojnie, z cierpliwą regularnością godzin. Ludzie, którzy na początku snuli rozmowy, śmiali się nawet, zamilkną. Zostaną obdarzeni swobodą wykonywania tych wszystkich niemych czynności, które pochłaniają umysł, odprężając go jednocześnie: będą pisać, ważyć w ręku perły, podziwiać je w lustrze, spoglą-

dać na płynącą wolno strużkę mleka, malować, muzykować, rozmyślać, marzyć – zwłaszcza marzyć, dawać duszy odpoczynek, w którym oczyszcza się z niepokojów, i w którym rozjaśniona ciszą, wydziela z siebie swą jedyną obecność, swą emanację i jak gdyby zapach. Żadnej emocji, żadnej myśli nawet, która pożałowałaby czy pobudzała; sama tylko błogość istnienia. Wyzwolenie, spokój, jasność. Dusza lśni w tych gładkich czołach, jak światło dnia w okragłej, doskonałej perle.

Czy to już wszystko? Czy nie ma niczego innego w tej poezji, jak w bieli ściany nie ma niczego poza jasnością? Cóż jednak znajduje się na tej ścianie? Mapa, jeszcze jedna mapa, mapy krajów, kontynentów, siedemnastu prowincji, Europy, morz, oceanów; na tym meblu stoi globus przedstawiający Ziemię, na tym stole inny, przedstawiający Niebo. Okna są więc zamknięte na naturę i na ulicę, ale umysł może wybiegać poza nie tym łatwiej i tym dalej, że jest odosobniony. To już nie wieczna ewokacja, ale wieczna inwokacja do tego, co niedosiężne.

Ta służąca, która nieruchomieje przed oknem uśmiechając się z lekka, ta muzykująca dama, która trąca struny lutni, nie spoglądają nigdzie, chyba tylko w nieskończoność. Tajemny związek łączy nas poprzez przestrzeń z niewidzialnym partnerem, tym, do którego pisany jest list, tym, któremu zostanie przekazany list inny, tym, który przesyła nowiny lub myśli, wypełniające młodą, spragnioną głowę. A ku krańcom świata, ku nieskończoności kosmosu wyrывa się bardziej męska myśl geografa, astronoma, których Vermeer malował w latach najpóźniejszych. I tak ów świat, zamknięty zazdrośnie na najbliższą zewnętrżność, bez wytchnienia dąży ku temu, co nieosiągalne. Świat ciasny, samotniczo zasklepiony w sobie, zazdrośnie uładowany, zamknięty i niezmacony, ale cały promieniujący jasnością widzialną i jasnością duchową, po brzegi wypełniony niewiadomym.

U progu tych stronic perła wywoływała nazwisko Vermeera; oto zaś nasze ostatnie określenie Vermeera przywołuje od nowa ją, perłę, jej zamkniętą krągłość, świetlistą i zagadkową, jej doskonałą i tajemniczą prostotę. To perła wydaje ów ton jasności i bieli, ton pełnych i gęstych brył, czoł o zaokrąglonym modelunku, ton poezji Vermeera ze wszystkim, co w niej oczywiste i co w niej nie daje się określić.

Perła jest wszędzie, zwisa ciężkimi kroplami z uszu kobiet, okrąża ich szyje gęstymi naszyjnikami; wykwita w ich uczesaniach, spływa ze szkatulek; wszędzie odnajduje wizualne współbrzmienia i rymy, objawia się w mlecznej piersi Diany, przejrzystości w kryształowej kuli zawieszanej nad *Alegorią Wiary*, migocze w tysięcznych iskrach rzucanych przez gwoździe w szkatułkach i oparciach foteli, odkrywa ostatnie swe echo w samym dotknięciu malarza, w tych „punktach światła”, którym pozwala on sączyć się z pędzla.

I nagle myślę, że w odwiecznej symbolice, którą poczyniała wyobrażnia wszystkich czasów, kula, perła, wszystko, co posiada „wewnętrzny rdzeń wysyłający promienie”, wszystko, co narasta „wokół punktu centralnego” i promieniuje „emanując z tego ośrodka”, wszystko to tradycyjnie wyraża dwoistość „koncentracji wewnętrznej i zjednoczenia ze światem zewnętrznym” (A. Teilhard).

I nagle myślę o liniijkach Claudela, które otwierały te stronicę, i które określały równie trafnie dzieło Vermeera, jak jego emblemat – perłę: „Jest obrazem owego niedostatku, który wywołuje w nas pragnienie doskonałości, jaka dojrzewa powoli w tej bezcennej kuleczce”.

I nagle myślę, że perła jest jeszcze jednym z symboli „Soi”, do którego człowiek dociera, gdy przekroczył „Moi”, swe namiętności i przywiązania; tego „Soi”, o którym Vedenta powiada (a czyż nie jest to kluczem do po-zornego realizmu Vermeera?):

Nie jestem ziemią, ogniem ani powietrzem,
Lecz doskonałym poznaniem i szczęśliwością.

W ten sposób Vermeer, przekraczając rzeczywistość, z którą powierzchownemu obserwatorowi mógłby się wydawać zgodny, lekceważąc patos duszy jednostki pochłoniętej działaniami i namiętnościami, wydobywając z obrazów najbardziej ulotnych obecność czegoś wiecznego, osiągnął drogami, których ślad potrafił zazdrośnie za sobą zatrzeć, totalny spokój doskonałości.

Przetłoczyli:
Stanisław Barańczak
i Adam S. Labuda