Magdalena Śniedziewska, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014, ISBN 978-83-231-3154-0, 491 pp.

DOI: 10.19195/8060-0716.27.14

Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku [Zewentiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst in de Poolse literatuur na 1918] van de poloniste Magdalena Śniedziewska gaat over de manieren waarop moderne Poolse schrijvers en schilders de Nederlandse zewentiende-eeuwse schilderkunst gereciperieerd hebben. Śniedziewska stelt dat de moderne manier van kijken sterk beïnvloed is door de negentiende-eeuwse opvattingen over zewentiende-eeuwse kunst, gevormd vooral door de Franse kunsteritici Théophile Thoré en Eugène Fromentin, en verder versterkt door Johan Huizinga. De populariteit van hun werk droeg bij tot het ontstaan van een diepgeworteld, eenzijdig beeld van de Nederlandse zewentiende-eeuwse schilderkunst als realistische weergave van de werkelijkheid, terwijl grote, heroïsche themas' genegeerd werden. Intussen zijn deze stereotype percepties door de kunsthistorici herzien. Moderne Poolse schrijvers gingen volgens Śniedziewska echter voort het stereotype beeld van de Nederlandse schilderkunst als aanprijzing van realisme, materialiteit en burgerlijke idealen te bevestigen.

Het eerste deel van het boek is opgebouwd rond vier genres die als typisch voor de zewentiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst worden beschouwd, namelijk portret, genrestuk, landschap en stillevens. Śniedziewska analyseert talrijke voorbeelden van de Poolse receptie van Nederlandse meesterwerken. Ik wil hier alleen ingaan op een paar conclusies van haar betoog. Hoewel landschappen van de zewentiende-eeuwse meesters in feite selectieve constructies waren, worden ze vaak begrepen als mimetische weergaves van de werkelijkheid. Vooral de Poolse schilders Makowski, Pankiewicz, Cybis en Czapski, die Nederland bezocht hebben, keken naar het land door het prisma van de schilderkunst en zochten in de werkelijkheid beelden die ze van de landschapsschilderijen kenden. De dichter Zbigniew Herbert is hier een uitzondering op. Anders dan de schilders, wantrouwde hij het negentiende-eeuwse paradigma en zag hij de landschappen als product van de verbeelding. Daarnaast analyseert Śniedziewska de invloed van Prousts *À la recherche du temps perdu* (de dood van Bergotte die 'Gezicht van Delft' bekijkt, beschreven in deel 5 van de roman, *La Prisonnière*) op de receptie van het schilderij van Vermeer in Polen. Wat in de ontvangst van de zewentiende-eeuwse genrestukken vooral opvalt is dat Poolse schrijvers: (zoals Herling-Grudzinski) de in de ruimtes geplaatste figuren een identiteit willen geven. Uit respect dat ze voor het veronderstelde geheim van de geportretteerden voelen, beperken schrijvers zich tot het beschrijven van de voorstellingen (Szymborska, Klejnocki). Kijken naar Nederlandse stillevens vormt vaak een uitgangspunt tot reflectie over een eigen artistiek programma, zowel voor schilders (Czapski) als dichters (Herbert, Różewicz, Miłosz). Bij de portretten valt het ten slotte op dat ze anders worden begrepen dan de zewentiende-eeuwse makers het volgens hedendaagse kunsthistorici bedoeld hebben. Zo verschuift de aandacht in Grochowiaks gedicht, dat door Rembrandts *Anatomische les van Dr. Jan Deijman* is geïnspireerd,

van de geportretteerde chirurgijns naar het lijk. Ook is de literaire receptie van Rembrandts zelfportretten in de negentiende-eeuwse perceptiemodel geworteld: de kunstenaar wordt voorgesteld als een zelfbewust subject dat in de spiegel kijkt om dieper inzicht te krijgen in zichzelf.

Het tweede deel van het boek is gewijd aan Zbigniew Herbert, de auteur van een in Polen klassiek geworden essaybundel over de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst, *Martwa natura z wędzidlem* [Stilleven met breidel] (1993), en zijn onvoltooide essays over de Nederlandse 'kleine meesters'. Herberts project behelsde het in de canon introduceren van schilders die in de schaduw bleven van de grote Rembrandt, Vermeer en Hals en die de schrijver persoonlijk waardeerde: Willem Duyster, Pieter de Hooch, Hendrick Avercamp, Hercules Segers en Pieter Saenredam. Śniedziwska herziert de keuzes van Barbara Toruńczyk, de eerste edituur van Herberts aantekeningen. Ze doet een ambitieuze filologische poging tot reconstructie van zijn project door verschillende werkversies van zijn essays te vergelijken en door op zoek te gaan naar de door hem geraadpleegde bronnen.

Śniedziwska's boek biedt een zeer grondig overzicht van de talrijke verwijzingen naar de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in verschillende werken van Poolse schrijvers en schilders. De bespreking van de door schilderijen geïnspireerde poëzie wordt vergezeld door een analyse van essays, brieven, dagboeken en wordt geplaatst in het bredere kader van de hedendaagse kennis op het gebied van de geschiedenis van de Nederlandse schilderkunst. Śniedziwska toont aan dat de meeste schrijvers en schilders inderdaad naar negentiende-eeuwse modellen van perceptie neigen, zelfs als ze daar een polemieke mee aanvangen en als ze wel op de hoogte zijn van de moderne opvattingen over de Nederlandse schilderkunst. Het is echter niet overal duidelijk hoe de receptie beïnvloed is door de lectuur van de door Śniedziwska genoemde negentiende-eeuwse werken. Bij veel *case studies* blijft de oorsprong van de fascinatie met het negentiende-eeuwse perspectief onbesproken.

In de inleiding kondigt Śniedziwska aan dat haar analyse zich op de lezer/kijker concentreert, uitgaand van het interpretatiemodel van Mieke Bal. De lectuur is binnen dit kader altijd subjectief, bepaald door en ondergeschikt aan esthetische keuzes en ideologische achtergrond van de lezer. Het onderzoek moet dus meer over de agenda's van de Poolse schrijvers zeggen dan over de bekeken schilderijen. Toch vindt men in Śniedziwska's betoog geen antwoord op de vraag die zich vanzelf opdringt: waarom is de negentiende-eeuwse interpretatie van de zeventiende-eeuwse schilderkunst zo aantrekkelijk voor moderne Poolse schrijvers. In de inleiding formuleert Śniedziwska wel een hypothese. Volgens haar treffen we de referenties naar de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst vooral aan bij symbolistisch ingestelde literatoren die de werkelijkheid contempleren op zoek naar zijn metafysische dimensie. De mythe van de zeventiende-eeuwse schilderkunst als apotheose van het alledaagse functioneert goed voor schrijvers die het abstracte in de contemporaine kunst tegen proberen te gaan door zich op de tastbare werkelijkheid te richten. Toch wordt deze hypothese niet verder uitgewerkt met betrekking tot de poëtica's van de besproken auteurs. Uitzonderingen hierop vormen alleen de casussen van Miłosz, wiens interpretatie van de Nederlandse stillevens in verband wordt gebracht met zijn poëtica, en die van Różewicz, waar wordt geïllustreerd hoe zijn reflectie over zelfportretten van Rembrandt tot het formuleren van eigen artistieke programma heeft geleid.

Aan het slot van het boek lijkt Śniedziwska deze kritiek te anticiperen door te benadrukken dat ze geen historisch-literaire interpretatie beoogde maar dat ze zich concentreerde op de verhouding van de interpretaties van schrijvers tot het onderzoek van moderne kunsthistorici. Een dergelijke verklaring staat echter haaks op het in de inleiding geformuleerde, op Bals theorie steunende uitgangspunt: de analyse concentreert zich op de lezer/kijker die zich door de eigen culturele achtergrond, eigen esthetische en levensbeschouwelijke voorkeuren laat leiden. De vraag naar de rol daarvan bij de receptie dringt zich dus vanzelfsprekend op. Śniedziwska presenteert haar bevindingen als basis voor verder letterkundig onderzoek naar de poëtica's en opvattingen over kunst van de besproken auteurs. Een dergelijk onderzoek had echter een onderdeel (hoe beknopt dan ook) moeten vormen van haar eigen analyse.

Ewa Dynarowicz