

# W głębi pejzażu

## Widok z nadzieją na metamorfozę

Na pierwszy rzut oka niewinna bukolika. Bujną zielenią inkrustuje szlachetna muskulatura nagich ciał. Po chwili, z drugiego planu, dociera do nas niepokojące wrażenie. Zielenią owa nie jest tak przyjazna ludzkim obserwatorom, jak mogło się zdawać. Dwunożne ssaki nie pozostają naturze dłużne. Leśna polana zamienia się w arenę zmagania. Usadzeni w drugim rzędzie leśnej trybuny, w uprzejmym towarzystwie wygodnie rozpartych na pierwszym planie nagich sekundantów, kibicujemy zapasem świata cywilizowanego (Apollo) z przedstawicielami królestwa zwierząt i roślin. Umiejętnie wydobyty światłem z głębi krajobrazu dramat kontrastuje z pierwszoplanową sielanką. Główną scenę narracji wskazuje bordiura, którą tworzy masywny pień, zwisająca zeń gałąź i skała, na której spoczęło krwawe truchło zgładzonego wcześniej Pytona. Choć pełne wdzięku miłosne zaloty młodzieńca do pnia drzewa przyjmują kształt wyszukanej figury baletowej, wyrzucone w gwałtownym geście ramiona niedosłej ofiary mogą kojarzyć się z ukrzyżowaniem.

Autor tej sceny przyszedł na świat w Boże Narodzenie roku 1566 w niewielkim Gorinchen pomiędzy Hertogenbosch i Utrechtem. Utrechcka szkoła zawdzięcza mu malarską wyrazistość i niezależność. Abraham Bloemaert, jeden z założycieli i dziekan tamtejszej gildii św. Łukasza, artystyczne szlify zdobywał w kręgu Fransa Florisa i Joosa de Beera, następnie w paryskiej pracowni Jeana Cousina Młodszego oraz krótko w sławnym Fontainebleau, gdzie zetknął się z Hieronimem Franckenem.

Być może, obok długowieczności, tu leży źródło rozległego *emploi* Bloemaerta, „z katolicką” rozrzutnością przerastającego „protestancką” specjalizację holenderskich „małych mistrzów”. Zdarzało się zresztą, że pracował na zlecenie papistowskich parafii, wciąż konspiracyjnie działających na terenie protestanckiej Holandii. Uznawany za kolorystę, tworzył nie tylko monumentalne sceny mitologiczne czy rodzajowe, ale też obrazy historyczne i alegorie, pejzaże i martwe natury, a nawet portrety wykazujące caravaggionistyczne inspiracje. Uznawany za jednego z protagonistów północnego tenebryzmu, patronował twórczości Gerrita van Honthorsta i Hendrika Terbrugghena.

Wrocławski *Apollo i Dafne* ukazuje Bloemaerta innego: soczysta gama, narracyjny rozmach i wyszukana teatralność gestu. A także *conchetto*, błyskotliwa intryga, wszystko, co cenili tak bardzo cesarz Rudolf II rezydujący w nieodległej Pradze. Dla jednych manieryzm będzie

owocem wyszukanej dekadencji i zepsucia, nadmiernej ekspresji zrodzonej z potrzeby ukojenia skrajnie rozstrojonych zmysłów. Dla innych jednak nie tyle udziwnioną deprawacją szlachetnego umiaru, co wyszukaną maestrią przełamującą konwencje, niebanalną estetyką ufundowaną na głębokiej autoświadomości.

Kompozycyjne wyrafinowanie wrocławskiego *Apollo i Dafne* potwierdza konfuzja badaczy, którzy ostrożnie tytułowali obraz *Mitami Apollińskimi* lub *Sceną mitologiczną*. Scenę oglądamy jak widok z lunety, która – stopniowo wysuwana – ujawnia kolejne plany i epizody. Zbliżoną do niego kompozycyjną wielowątkowość, w której bogactwo pierwszego planu stanowi rodzaj uwertury wprowadzającej do rozgrywającego się w głębi dramatu, odnajdziemy w bliźniaczym niejako *Apollo i Diana karzą Niobe* z kopenhaskiego Statens Museum for Kunst. Przewrotna struktura „sceny z przepisami”, w której odwróceniu ulega relacja sztafażu z motywem głównym, nie tylko teatralizuje kompozycję i dynamizuje narrację. Dramaturgiczną ekspresję wzmacnia komplikacja skrótów perspektywicznych, wirtuozeria anatomiczna i brawurowe przeskok z jednego planu na drugi. Z łatwością odnajdziemy u Bloemaerta ulubione środki współczesnych mistrzów efektownego kina: odwrócenie chronologii zdarzeń, gubienie tropów, zaskakującą aprecjację bohaterów drugiego planu i nieistotnych szczegółów. W rękach Bloemaerta *Metamorfozy* Owidiusza przemieniają się w film Hitchcocka.

Wróćmy jednak na chwilę do Pragi. Z wzmianki w opublikowanej w roku 1604 w *Schilderboek* Karela van Mandera wynika, że kopenhaski Bloemaert przeznaczony był pierwotnie na dwór cesarski. Czy może to znaczyć, że obraz wrocławski również zamówił Rudolf II? Słynący z predylekcji do rzeczy rzadkich i wyjątkowych, nie szczędził on środków na swoje kolekcje. Pod jego mecenatem tworzyli przez wiele lat artyści tak niepospolici jak choćby Giuseppe Arcimboldo. W Pradze stacjonował też liczny zastęp manierystów północnych. Korzystali z tego cesarscy dworzanie, wśród nich Szymon Hannwaldt, któremu muzeum wrocławskie zawdzięcza dzieła Bartholomeusa Sprangera i Hansa von Aachena. Czy trop to wystarczająco pewny – nie wiem.

Wiadomo zaś, że *Apollo i Dafne* Bloemaerta figuruje w katalogach Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych od roku 1877. Lata wojenne obraz spędził w składnicy kościoła Cystersów w Kamieńcu Żąbkowickim. W roku 1945



Abraham Bloemaert, *Historia Apolla i Dafne*, 1592, MN we Wrocławiu

dołączył do liczącego 63 tysiące pozycji rejestru strat wojennych. Odzyskany niedawno na drodze sądowej, dołączył do Bronzina, Jordaensa, Teniersa, Zurbarána i Chardina, stanowiąc wraz z odzyskanym ostatnio *Oplakiwaniem* Cranacha i zakupionym nieco wcześniej obrazem Tintoretta jeden z najcenniejszych obiektów wrocławskiego Muzeum Narodowego.

Program obydwu kompozycji Bloemaert zaczerpnął z *Przemian* Owidiusza. Kopenhaski opowiada o dramacie Niobe, która naraziwszy się matce Apolla i Diany, została przez boskie rodzeństwo pozbawiona siedmiu córek i siedmiu synów. Wrocławski to historia nieodwzajemnionej miłości Apolla do nimfy Dafne, która przed zalotami patrona muz umyka w ostępy natury, jeszcze niedawno uznawanej za ożywioną tylko połowicznie. Uchwycona tak sprawnie w rzymskim posągu Berniniego gwałtowna transformacja postaci ludzkiej w roślinną to efekt interwencji Penajosa, który swą córkę Dafne ratuje przed gwałtem, nadając jej tożsamość laurowego drzewa. Bezpieczeństwo może więc zapewnić jej swoista deklasacja do postaci pozbawionej czucia i możliwości ruchu rośliny. Jak bowiem poucza historia Pazyfae, zoofilia nie była Grekom obca i nie wiadomo, czy przemiana

w zwierzę powstrzymałaby boskiego olimpijczyka. Zilustrowany przez Bloemaerta spis Apollińskich zbrodni subtelnie odsyła do kilku mocno obecnych we współczesnym dyskursie etycznym kwestii: międzygatunkowych uprzedzeń (antropocentryzm, transhumanizm) i wewnątrzgatunkowej przemocy (*me too*). Jeśli w Apollu widzicie dumnego przedstawiciela dojrzałej kultury, który w przeświadczeniu o cywilizacyjnej sprawczości uzurpuje sobie prawo do nieograniczonej kontroli nad zasobami naturalnymi, przemiana Dafne staje się gestem rozpaczliwej obrony przed opresyjną obecnością dwunożnych włodarzy ekosystemu. Myśl ta prześwitywała niekiedy w refleksji dotyczącej przyczyn i skutków pandemii koronawirusa, postrzeganej przez niektórych jako gwałtowna reakcja nadmiernie eksploatowanej przez ludzkość natury. Hybrydyczna, ludzko-roślinna tożsamość Dafne może stanowić wyrazistą prefigurację redefinicji spojrzenia na świat pozaludzki. W świetle aktualnej wiedzy o fizjologii roślin, ich swoistym życiu „zmysłowym”, złożonych reakcjach na bodźce zewnętrzne i zdolności do interakcji z okolicznym ekosystemem roślinno-zwierzęcym – w naukowym dyskursie trafić można na tak śmiałe terminy jak „inteligencja



roślin”<sup>1</sup>. Wydaje się, że w ludzkim myśleniu o roślinach nadmiernie akcentuje się niezdolność do przemieszczania i podatność na warunki środowiskowe. Mimo tej ułomności, a może dzięki niej, rośliny, podobnie jak ludzie, wykształciły mechanizmy pozwalające umiejętnie oszukiwać, zwalczać, a nawet zjadać organizmy



Łukasz Huculak, *Historia Apollo i Dafne*, 40 x 30 cm, tempera na desce, 2021, z archiwum artysty

znacznie od nich bardziej ewolucyjnie „zaawansowane”, łącznie ze ssakami. Jeśli uważnie przeanalizować stopniową przemianę Dafne, dostrzec w niej można nie tyle ofiarę dysplazji, co obraz licznych analogii z naszymi organami wewnętrznymi. W środku jesteśmy niejako drzewami: nasze systemy nerwowe, krwionośne, oddechowe, a także wiele innych układów fizjologicznych ściśle odzwierciedla logikę budowy drzewa. Roślina to uniwersalny model internetowej sieci i drzewka logicznego, nie tylko producent tlenu, ale prastruktura, która umożliwiła życiu biologicznemu pokonanie kolejnego

etapu ewolucji. Czy może być lepsza niż Dafne patronka szwajcarskich regulacji, pioniersko wprowadzających pojęcie godności roślin do systemu prawnego?

Ożywione w obu obrazach Bloemaerta sceny antycznego okrucieństwa wpisują posthumanistyczne dyskusje w głęboko zakorzenione w kulturze toposy teriomorficzne (fauny, centaury, psiogłowcy, wilkołaki czy marvelowscy superbahaterowie) i floromorficzne (od mandragory, przez Tolkienowskich Entów, po Avatara Camerona). Tak oto z odległej przeszłości, w antyczno-manierystycznym anturazju, dociera do nas niewyraźna zapowiedź dzisiejszych prób zredefiniowania relacji człowieka z resztą drabiny stworzenia na zasadach innych niż jednokierunkowa eksploatacja. W przesyconym wilgocią pejzażu dostrzegamy metaforyczną prefigurację problemów antropocenu. Wdzięczne *capriccio*, w którym autor folguje fantazji dla czystej rozkoszy odbiorcy, staje się wyrazem niepokojących intuicji. Zgromadzone w dolinie Tempe rzeczne nimfy i leśne bóstwa przyglądają się scenom bezwzględnej dominacji. Pogromca Pytona próbuje zniewolić córkę Penejosa. Zmagania Apolla i Dafne, którym towarzyszy trup smoczey poczwary, stają się potrójną alegorią relacji damsko-męskich, bosko-zwierzęcych i ludzko-roślinnych. Abraham Bloemaert, na połaci metra kwadratowego, chwyta rozciągnięty w czasie ciąg aktów przemocy i moment „transhumanistycznej” transformacji. Rozwój sytuacji śledzimy wiedzeni umiejętnie gestami postaci zgromadzonych na płótnie, które na moment staje się kinowym ekranem. Muzyczna rytmiczność tej sceny, zwierciadlana symetria póż, nieustanna zmienność kierunków, przeskakiwanie z jednego planu na drugi, przy odrobinie wyobraźni oddziałuje również na słuch. Narracyjną wagę Bloemaert wzbogaca porywającą dynamiką kierunkowych napięć, symetrii i odbić charakterystycznych dla rozbudowanych struktur roślinnych. Choć daleko mu do ekscesów Hieronima Boscha, który wszelkie granice między światem ludzkim i nieludzkim zdaje się znosić, wyłaniające się zza drzew i skał postaci, wyposażone w dziwne organy, owadzie skrzydła i liściaste kończyny, lokują wrocławskie arcydzieło manieryzmu w jakże współczesnej perspektywie bio-artu.

Dolina Tempe istnieje. Jest to głęboki wąwóz, którego skalne ściany porastają stare platany. Oddziela Macedonię od Tesalii, w najwęższym miejscu zaledwie na 25 m. Spotkamy tu dwa źródła: pierwsze, Afrodyty, przywraca młodość i zapewnia szczęście w miłości; do drugiego, poświęconego Dafne, wiedzie wąska szczelina, woda zaś koi podobno schorzenia wzroku.

1 S. Mancuso, A. Viola, *Blyskotliwa zieleń. Wrażliwość i inteligencja roślin*, Wrocław 2020.