

Teresa Grzybkowska

Emerytowany prof. zwyczajny Uniwersytetu Muzycznego

Fryderyka Chopina

Warszawa, 20 stycznia 2019

Recenzja pracy doktorskiej mgr Filipa Chmielewskiego „Martwa Natura w Europie Środkowej na tle malarstwa zachodnioeuropejskiego(1590-ok.1730)”, promotor dr hab. Ryszard Szmydki z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Papieskiego im. Jana Pawła II w Krakowie.

Rozprawa liczy 367 stron , przypisów 510 oraz 370 dobrych ilustracji plus ich spis. W sumie stron jest ponad 600 ze względu na nie przestrzeganie ilości znaków na stronie.

Autor zamieścił też „Katalog wraz z opracowaniem naukowym: Martwa Natura Środkowoeuropejska XVII-XVIII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i Muzeów Polskich . Interesujący starannie opracowany katalog w tej pracy uważam za zbędny , jednak może okazać się bardzo przydatny perspektywicznie.

Autor podzielił tekst na cztery części : Rozprawa doktorska , katalog, aneks źródłowy i wybór bibliografii, ilustracje do rozprawy doktorskiej, spis ilustracji.

Postawiony w tytule problem „ Martwa natura w Europie Środkowej na tle malarstwa zachodnioeuropejskiego 1690-1720 „ jest uzasadniony bowiem w polskiej literaturze naukowej badania takie nie był podejmowane. Choć od razu trzeba zaznaczyć ,że jest to ujęcie zbyt szerokie i zbyt różnorodne.

Spis treści został niezwykle rozbudowany, mieści się na czterech stronach, podzielony został na osiem części : osiem rozdziałów oznakowanych cyframi

rymskimi , każdy z rozdziałów zawiera od 2- 14 podrozdziałów oznaczonych cyframi arabskimi.

Niebywale obszerne tytuły poszczególnych rozdziałów dają niemal ich streszczenia co nie przyczynia się do jasności tekstu. Od razu trzeba zaznaczyć, że Autor, pisząc o martwych naturach wielokrotnie używa stworzonego przez siebie neologizmu „martwonaturowa.”- więc „malarstwo martwonaturowe „.Moim zdaniem termin jest wyrazem artystycznego impulsu ale w dysertacji doktorskiej kłopotliwy do przyjęcia.

Autor przyznaje, że nazwanego Europą Środkową obszaru jako miejsca powstawania martwych natur nigdy nie zdefiniowano ,natomiast określa te ziemie jako zamknięte między „imperium Habsburgów i Węgry, na południu oraz tereny po granice Cesarstwa(Niemieckiego) na Renie na zachodzie (czyli obszar obejmujący kraje leżące między Alpami i Karpatami od południa, Morzem Północnym i Bałtykiem od Północy, oraz między Bugiem na Wschodzie i Renem na Zachodzie).” (cyt.s.2).

Uwzględniony został też Siedmiogród i Gdańsk . Autor zdaje sobie sprawę ze zmienności granic badanego obszaru i zastrzega , że gatunek martwej natury jest „międzynarodowy”; „nigdy nie podlegający przyjmowanym sztywnym podziałom danego terytorium na wydzielone rozgraniczone obszary”(cyt.s.3) „ Centralną Europę traktuje jako teren na którym występuje określony zespół czasami ledwo uchwytnych cech mentalnych, własnych” uważa, że „ środkowoeuropejscy twórcy umiejętnie łączyli i przetwarzali uniwersalne wzorce, tworząc sztukę podniosłą, pełna niepokoju, czasami oryginalną, czasami nostalgiczną”. Zadeklarowanym celem Autora jest wydobycie tej odmienności.

Doktorant nie stawia jasnych granic między gatunkami ,między malarzami działającymi na emigracji stałej a twórcami, którzy pozostali w miejscu zamieszkania w środku Europy .

Omówienie dzieł powstających w określonych ramach chronologicznych i geograficznych Autor poprzedza wstępem pisząc o narodzinach gatunku w starożytności , potem w średniowieczu , w czasach nowożytnych omawia najbardziej znane środowiska twórcze w dziedzinie martwej natury w Europie

Północnej- Flandrii, Holandii, Francji i Południowej- Włochy, Hiszpania. Wspomina sławny Kosz owoców Caravaggia z Pinakoteki Ambroziańskiej jako przykład pierwszej samodzielnej martwej naturze, otwierającej oczy artystów na możliwości gatunku.

Stan badan nie został specjalnie wyodrębniony . Autor zaznacza ,że zebranie rozproszonej wiedzy będzie jednym z jego celów. Omawia zarówno artykuły jaki wiele katalogów wystaw, zwłaszcza sławnej wystawy martwej natury w 1952 w Luwrze dzieła Karola Sterlinga . Wydaje się, że ten uczyony najbardziej przyczynił się do ukształtowania naukowej postawy Doktoranta. Doktorant wymienia polskich badaczy malarstwa holenderskiego, wspomina wystawę Michała Walickiego przerwana przez wybuch wojny w 1939 roku . Walicki przyjaźnił się z Karolem Sterlingiem, który niejako spełnił marzenia Walickiego tworząc w Luwrze w 1952 ,sławną wystawę „ *La nature morte de l' antiquite a nos Tours.*” Jego książka pod tym samym tytułem w języku polskim ukazała się w znakomitym przekładzie Wiktora Dłuskiego i Joanny Pollakównej ze sławnym koszem owoców Caravaggia na okładce . Sterling był wybitnym uczonym, zasłużonym, jeszcze w latach 30 tych odkryciem Georga de la Toura i prymitywistów francuskich, również jego rozważania o martwej naturze na długo określiły sposób myślenia o tym gatunku. Sterling nie wyodrębnił artystów środkowoeuropejskich , może więc Doktorant zapragnął wypełnić t ę lukę.

Autor pisze o dokonaniach Antoniego Ziemby, opracowaniach martwych natur w Gdańsku Anny Sobockiej i Danuty Zasławskiej, Teresy Grzybkowskiej. Przedstawiając stan badań charakteryzuje szczegółowiej książkę Sybille Ebert Schifferer (*Die Geschichte der Stilleben*, München 1998) wskazującej Niemcy jako ważny obszar powstawania różnych typów martwych natur, omawia prace Da Costy Kauffmana i Jana Białostockiego.

Pierwszy rozdział jest poświęcony początkom gatunku martwej natury i jej występowaniu i kształtowaniu się od starożytności w Grecji i Rzymie do czasów nowożytnych w Niderlandach i Włoszech.

W rozdziale drugim zostały omówione martwe natury i ich twórcy we Włoszech i Francji, Niderlandach i Holandii, w rozdziale trzecim natomiast uwarunkowania polityczne. Tak więc właściwa praca rozpoczyna się na stronie 66. Na kolejnych 70 stronach w rozdziale IV Autor charakteryzuje główne ośrodki w Europie Środkowej oraz w siedmiu podrozdziałach omawia twórczość pracujących tam artystów.

Znajdujemy tu wiadomości o Pradze czasów Rudolfa II, zwłaszcza uwagę Autora zajmuje przybyły z Mediolanu Giuseppe Arcimboldo, który motyw martwej natury wykorzystywał do tworzenia erudycyjnych portretów. Autor sam z dużą elokwencją omawia manierystyczne dzieła Włocha łączące magię z nauką i sztuką. Powraca do Arcimboldiego w końcowych rozdziałach. Pisze o obrazach Hansa Hoffmanna ukazujących martwe ptaki i zwierzęta w krajobrazie, oraz Jorisa Hoefnagla, który tworzył dla cesarza albumy zwierząt i roślin nie był jednak typowym twórcą martwych natur, ale zasłynął jako najśłynniejszy rysownik topograficzny swoich czasów, rysunkami miast na tle pejzażu do atlasu Geорга Brauna i Franza Hogenberga *Civitates orbis terrarium*. Wymienieni są także Joseph Heintz i twórca „rajskich ogrodów,” Roelandt Savery przebywający dłużej w Pradze, wspomniany jest Ambrosius Bosschaert autora bukietów kwiatowych.

Doktorant bardzo trafnie zwraca uwagę na wyjątkowe dzieło Bartholomeusa Sprangera, powstałe po śmierci żony z piękną martwą naturą. Wymienione zostały obrazy Hansa von Aachen, który sławę zdobył jako malarz mitologicznych scen erotycznych. Praga pojawi się też w charakterystyce następnego pokolenia twórców martwych natur w drugiej połowie XVII i początku XVIII wieku.

W kolejnym podrozdziale omówiono artystów pracujących we Frankfurcie nad Menem, w Hesji blisko Flandrii, Holandii, Francji. Głównym tematem są tu prace pochodzącego z Czech Geорга Flegla, który powraca w dalszych rozdziałach. Następny podrozdział poświęcony jest Gottfriedowi von Wedigowi i typowi „nocnej” martwej natury.

Wirtuozem oddania struktury przezroczystego szkła był urodzony w Strasburgu Sebastian Stoskopf, uczył się w Paryżu - to środowisko

zdecydowało o charakterze jego twórczości. Jednak do rodzinnego miasta powrócił. Artysta ten pojawia się ponownie w następnym podrozdziale i pod koniec rozprawy.

Rozdział szósty poświęcony jest martwej naturze w Holandii w Haarlemie, Hadze i Utrechcie. Pojawia się tu skrótowe omówienie twórczości Petera Claesza urodzonego w Westfali twórcy znakomitych martwych natur holenderskich, który wtopił się w bez reszty w to środowisko. W Haarlemie pracował Willem Claesz Heda. Obaj tworzyli niemal monochromatyczne martwe natury stołowe. Następnie pojawia się Frankfurt nad Menem gdzie pracował Georg Flegel (s.173) Wspomniany został przybyły z Frankfurtu Jacob Marrell, Abraham Mignon(1640-1679) urodzony we Frankfurcie ,uczył się u Morrella niemieckiego malarza martwych natur ,w 1664 wyjechał do Utrechtu i uznany został za malarza holenderskiego , znów o tych artystach czytamy w rozdziałach końcowych .

W podrozdziale siódmym omówiona została martwa natura drugiej połowy XVII wieku Georga Hinza z Hamburga, w kolejnych podrozdziałach Autor zajmuje się twórczością Christophora Paudiusa, Joachima von Sandrarta . Kolejno wspomina o Martinie Dietrichu w Norymberdze, Ottomarze Elligerze w Berlinie, następnie pojawiają się wzmianki o artystach malujących dekoracyjne martwe natury kwiatowe tworzone w Rzymie i Florencji.

W dwóch kolejnych podrozdziałach mamy powrót do Pragi i Wiednia wspomniani są artyści działających w 2 poł XVII wieki i w pierwszych dekadach wieku XVIII. Wreszcie w 11 i 12 podrozdziale pojawia się Siedmiogród i Gdańsk a tu martwe natury Daniela Schultza i Andreeasa Stecha oraz Teodora B. Lubienieckiego pracującego we Florencji i Berlinie. Zabrakło rozwinięcia twórczości urodzonego i początkowo działającego w Gdańsku bardzo ciekawego malarza martwych natur Philippa Sauerlanda(znanego później we Wrocławiu) którego sygnowana monogramem Martwa natura z czaszką znajduje się w Muzeum Narodowym w Gdańsku.(O tym obrazie pisał Piotr Oszczanowski *Pilipp Sauerland zapomniany malarz gdańskiego i wrocławskiego baroku, Porta aurea 1999,t.6* oraz A. Sobecka w Słowniku artystów polskich,t.10 ,2016). Autor reprodukuje trzy Martwe natury Sauerlanda ale w tekście enigmatycznie artystę charakteryzuje.

Zdecydowanie za mało scharakteryzowano martwe natury powstające w Gdańsku, który był jednak bardzo wyrazistym ośrodkiem artystycznym w Rzeczypospolitej.

Wypada tu zaznaczyć, że martwe natury Stecha nie mają genezy flamandzko-holenderskiej ponieważ ich kolorystyczna elegancja płynie ze źródła czysto flamandzkiego.

Autor wspomina o martwych naturach w portretach uczonych reprodukując sławny portret astronoma Jana Heweliusza nad rękopisem *Machinae coelestis*. W Gdańsku było więcej takich portretów uczonych otoczonych przedmiotami swej pracy, które tworzyły martwe natury ;. Matcheus Deisch jak i Johann Jacob Fabricius portretowali znanego gdańskiego historyka Gottfrieda Lengnicha nieco później bo w 1740 roku powstał portret pędzla Jakoba Wessela przedstawiający uczonego lekarza, Adama Kulmusa z przyrządami medycznymi i przyrodniczymi.

W rozdziale piątym Autor zapowiada zajecie się kolekcjonerstwem martwych natur i ich sposobem eksponowania i funkcją społeczną. Jednak nie chodzi tu o zawieszanie obrazów w galeriach kolekcjonersko-muzealnych lecz funkcję martwej natury w domu szlacheckim lub mieszczańskim.

Martwe natury na rynku kolekcjonerskim były wysoko cenione, bowiem chciano podziwiać namalowane drogie przedmioty, klejnoty, kwiaty. Te tak zwane obrazy bogate zdobiły przede wszystkim pałace. Początkowo miały znaczenie symboliczne z czasem stały się niemal wyłącznie dekoracyjnymi. Tworzyli takie Jan Davidsz de Heem (*Ute Keinmann, Kulinarische Inszenierungen: Prunkstleben von Jan Davidsz de Heem, 2005, Weltkunst, 75, 2005, 7*, oraz Willem Kalf (*Mai Ekkehard, Willem Kalf (1619-1693) Original und Wiederholung, ein Prunkstilleben des 17 Jahrhunderts, Köln 1990.*)

Rozdział szósty zapowiada analizę głównych programów treściowych martwej natury, jej rodzaje i założenia, odmiennosc zależą od ośrodka powstania i wskazuje na ważną rolę iluzyjnego odtwarzania przedmiotów . Autor znów powraca do Pragi i twórczości Arcimboldiego oraz dzieł Georga Flegla we Frankfurcie, które zostały już dobrze opracowane dzięki kilku wystawom i w dobrych katalogach, znanych Autorowi.

Doktorant zgromadził ogromny materiał podjął się pracy odważnej i ryzykownej bowiem, jak wynika z lektury rozprawy niezwykle trudno jest wyodrębnić postulowaną w tytule grupę artystów pracujących w Europie Środkowej. Wędrowni artyści byli naturalni, czasami powracali do miejsc urodzin ale najczęściej urodzeni w Niemczech emigrowali do Niderlandów przedtem ucząc się we Włoszech i Francji jak wspomniany już sławny malarz martwych natur Stoskropf, w których przezroczyste szkło oraz instrumenty muzyczne spełniały ważną funkcję jako nośniki myśli dające pretekst do uczonej rozmowy.

Dlatego sztuka martwych natur w czasach nowożytnych nie była, jak twierdzi Autor, nie zaangażowana, dekoracyjna, czysto malarska, a zatrzymany w nich czas nostalgiczny. Pisali na ten temat autorzy, znanych Doktorantowi, bo cytowanych w bibliografii tekstów zawartych choćby w zbiorze konferencji toruńskiej z października 2001 roku *Spór o genezę martwej natury*, Toruń 2002.

Jednak to co przede wszystkim uderza przy lekturze całej pracy to chaos; ci sami artyści i te same fakty powracają w różnych rozdziałach dotyczy to wielu wymienianych artystów. Wiedza Autora o martwych naturach jest powierzchowna np.. s.28 obrazy Aertsena nie są pretekstem do malowania martwych natur. Przemyślane obrazy odznaczały się wyjątkowym kunsztem, artysta malował je specjalnie dla koneserów nadając kompozycji wyszukane konstrukcję (pisał o tym Sergiusz Michalski w materiałach wspomnianej konferencji toruńskiej). Przez pryzmat doczesności fizycznej artysta zwracał uwagę na duchowość świata na erotyzm i wyszukane kosztowne przedmioty podziwiane przez ówczesnych odbiorców, problemy omawiano w literaturze XVII wieku.

Martwa natura w podwójnym symultanicznym pokazaniu dwóch kompozycji na jednym obrazie: żywności (jedzenia) na pierwszym planie i tematu religijnego w tle, ilustrowała sferę sensualną ale nie dla czystej radości podziwiania piękna przedmiotów, istotny był w tych kompozycjach podtekst moralny. Martwe natury w krajach niemieckojęzycznych wyrażały zmysłową radość ucztowania a jednocześnie miały przypominać trydencką dyskusję o postach.

Dobrze byłoby żeby Autor pracy na temat martwej natury w Europie Środkowej zbadał pod względem formalno-artystycznym wybraną grupę dzieł powstałych na terenie Europy Środkowej, namalowanych przez artystów na tych terenach urodzonych lub tych którzy emigrowali do Niderlandów (Flandria, Holandia), Dani Szwecji, Francji, Włoch. A w tej dysertacji omawiani malarze wtopili się w nurt malarstwa niderlandzkiego lub krajów północnej Europy czy Włoch. Nie wytworzyli nowej sztuki tylko byli kontynuatorami istniejących już nurtów malarstwa.

W ostateczności nie został zbadany problem zapowiadany w tytule oraz w poszczególnych rozdziałach. W tekście brak analiz i badań zabytków, mamy zamiast tego zapożyczenia z przeczytanych opracowań i artykułów, ogólne wnioski na temat martwych natur w malarstwie europejskim, co powoduje chaos informacyjny. Brak zrozumienia historycznych uwarunkowań genezy martwych natur. Widoczne jest mieszanie nurtów martwej natury flamandzkiej i holenderskiej, włoskiej i francuskiej, brak odniesienia dla nurtów wyznaniowych. Zakończenie pracy poświęcone twórczości Georga Flegela jest merytorycznie sprawne z wykorzystaniem dobrze opracowanych katalogów ostatnich wystaw tego wybitnego artysty.

Natomiast brakuje ikonografii martwych natur czyli próby rozpoznania celu ich przeznaczenia, miejsca jakie zajmowały w domu, pałacu, przestrzeni intymnej, a także ich socjologicznego aspektu w przestrzeni publicznej tzw. bogactwo domu arystokratycznego i mieszczańskiego. Także roli politycznej i strategicznej polowania. Oddzielnym potężnym nurtem malarstwa obszaru niemieckojęzycznego były sceny polowań na łonie natury i myśliwskie trofealne martwe natury wraz ze scenami animalistycznymi. Brakuje wyjaśnienia dlaczego w malarstwie Środkowej Europy nie rozwinęła się tzw. bogata martwa natura, charakterystyczna dla malarstwa flamandzkiego. Rozwinęła się w katolickiej Flandrii, inny był splendor kościoła katolickiego innego protestanckiego. Pisał o tym Jan Harasimowicz (*Die Kunst als Medium der Konfessionalisierung und Intensivierung des Glaubens In der Frühen Neuzeit, Regensburg 2017*). W katolickiej Flandrii rozkoszowano się pokazanymi na obrazach drogimi przedmiotami tkaninami, naczyniami ze złota srebra, kunsztownymi nautilusami, które podziwiano.

Bogate martwe natury kupowali arystokraci. Natomiast w malarstwie holenderskim nie ma tego przepychu, zgodnie z protestancką powściągliwością. Stąd malarstwo Hedy w którym prosta elegancja równoważy przepych, często olśniewa doskonałością przedstawienia pojedynczej wazy czy wschodniej filiżanki. Malarze niemieccy i francuscy kierowali się ku północnym mieszczańskim prowincjom uprawiając taki jak tam typ martwych natur.

Na marginesie można dodać, drobne uwagi s.36 Everesto Baschenis nie jest interpretatorem malarstwa Caravaggia lecz twórcą jednego z najbardziej wysublimowanych rodzajów martwej natury muzycznej, w której widoczna jest znajomość teorii sztuki i stosunku jemu współczesnych do relacji *paragone* między sztuką plastyczną a muzyką. s.25 drewniane układanki to intarsje, s.27 niefortunne sformułowanie ..Luca Della Robbia(cała rodzina Della Robbia) nie wykonywali emaliowanych prac rzeźbiarskich a tworzyli ceramiczne rzeźby powlekane glazurą.

W rozdziale V Autor zapowiada przedstawienie sposobu eksponowania martwych natur, jego funkcje społeczne i ukazanie malarstwa martwych natur na tle epoki. Jednak cały wywód tonie w dywagacjach z których trudno wyłowić istotne treści. Autor nie wspominał o tak ważnej sprawie jak o sposobie zawieszania obrazów w pałacach i domach mieszczańskich.

A wiemy o tym nieco zwłaszcza jak to czyniono w Holandii z badań i publikacji przede wszystkim Claudie Fritzsche (*Der Betrachter im Stilleben, Weimar 2010*) i Caecilie Weissert (*Die kunstreichste Kunst der Künste, Zur niederländischen Malerei im 16.Jahrhundert, München 2011*). Chodzi tu o proste sprawy jak to w jakim stopniu dekoracja obrazami domu zależała od tego jaki sens chciał tym obrazom nadać właściciel, jakie było w nim miejsce martwej natury. Odpowiednio dobrane obrazy tworzyły sferę intelektualną, odzwierciedlały intencje właściciela, przemawiały do zmysłów, ale też odkrywano w nich nasycenie pierwiastkiem duchowym, religijnym. Obrazy wiszące w domach w jednym pokoju formowano w grupy. Przedstawiały różne tematy, po to by widz podejmował trud odgadywania, rozpamiętywania malarstwa i wyciągania wniosków, dobry obraz miał koncept i wykorzystywał sztukę iluzji, prowokował do myślenia, zaciekał. Nie do końca wiadomo jakie kryteria

przy tym doborze i systemie wartościowania były stosowane. Zachowały się testamenty, spisy dzieł, inwentarze. Dom miał być mikrokosmosem odbiciem Holandii i małym Kościołem, początkiem dobrego wychowania dzieci (*John Loughman, Between reality and Artful Fiction. The representation of the domestic interior In seventeenth century. Deutch art.(w) Imagined Interiors the Domestic interior Since the renaissance, London 2006*). Wszystkie obrazy przyczyniały się do komfortu wewnątrz i odzwierciedlały przyjęty schemat reprezentacji oraz tradycji. Widzimy to na obrazach ukazujących obrazy we wnętrzach, choć bywały one często artystyczną fikcją (*John Loughman;John Michael Montias,Public and private spacer. Works of art. In seenteenth-century Dutch house. Studies In Netherlandish art and cultural history, Zwolle 2000*) Jednak dają wyobrażenie o tym jak goście odbierali dom i znajdującą się w nim sztukę . Kupieckie domy holenderskie w XVII wieku były wypełnione obrazami . Na przykład w Amsterdamie w przeciętnym mieszczańskim domu znajdowało się od 25-40 obrazów a martwe natury zajmowały ważne miejsce(*John Michael Montias, How notaries and other scribes recorded Works of art. In seventeenth-century sales and inventories /w/ Simiolus ,30 (2003) nr.3-4*)

W Lejdzie w bogatych domach wisało od 65-96 obrazów((*M. North, Wirtschaft und Kunst im Goldenen Zeitalter der Niederlandy [w] Freiheit Macht Pracht.Niederlandische Kunst im 17.Jahrhundert...Wuppertal 2009*). Co dla naszego tematu ważne gust odbiorców ulegał zeświedczeniu .Jeszcze na początku XVII wieku sprzedawano sporo obrazów religijnych potem coraz większym powodzeniem cieszyły się właśnie martwe natury podziwiane ze względów estetycznych ale też na zawarty w nich morał, zwłaszcza w kalwińskiej Holandii , co podkreślał Michael North w 2009 r.

Badacz ten pisał o ważnym aspekcie towarzyskim obrazów będących źródłem radości jaką daje obcowania z pięknym dziełem i nauki przy okazji wnikliwego oglądania obrazu i odnajdywania w nim ukrytych treści .

W Niderlandach obrazy w domu mieli wszyscy od chłopów po arystokrację. Obrazy były szkołą moralności we wszystkich reprezentowanych w malarstwie gatunkach, również martwej naturze. W obrazach rodzajowych umieszczano też martwe natury. Ujęcia rodzajowe to najbardziej potężny nurt

niderlandzkiej kultury *mieszczańskiej* (*Philipp Ackermann, Textfunktion Und Bild In Genreszene der niederlandischen graphik 17.Jahrhunden, Aifter 199 3.*) Malowano obrazy w obrazie stąd pytanie wedle jakiego klucza te dzieła zawieszano. Wiadomo, że wyznaczano obraz najważniejszy w domu, specjalnie też dobierano pary obrazowe, nawet cykle by tworzyć nowe wartości estetyczne oraz intelektualne, obrazy ostrzegały przed popełnieniem błędu moralnego, były rodzajem zdobywania wiedzy, pomocą w etyczno- moralnym wychowaniu ale też ważną lokatą kapitału. W zamożnych domach, kupców, lekarzy, profesorów, architektów, prawników tworzone kolekcje z dziełami sztuki i bibliotekami nazywane *thesaurus, museum*, gdy temat się podobał kupowano powtórzenia. Tak powstały kolekcje Arnoldusa Bucheliusa, Bernardusa Paludanusa, Nicolaesa Jongelinga, Do opracowania kolekcji angażowano wybitnych znawców. (*Ellinoor Bergvelt, Schatten In Delft: burgers verzamelen 1600-1750. Treasures In Delft: burghers collections, 1600-1750 Exhibition 11 April-14 June 2002, Zwolle 2002; Loughman 2000*).

Abraham Ortelius dla pomieszczenia swojej kolekcji zbudował specjalny dom Początkowo obrazy były grupowane pod względem moralizatorskim, rozmieszczano je w całym domu. Badania dawnych inwentarzy, opisów domów i malowideł ukazujących wnętrza mieszkalne pokazują wiele obrazów gabinetowych. Dekorowały dom i wyrażały status społeczny właściciela. Portrety, krajobrazy, sceny mitologiczne i rodzajowe spełniały w domu podobną rolę jak aktorzy w ówczesnych teatrach (dom jako scena teatralna) na której prezentuje się właściciel i obrazy, które reprezentują jego pojmowanie świata. Pisała o tym Catherina Richardson (*Home, Household and domesticity In Drama In Early Modern London [w] Imagined interiors Representing the Domestic interior Since the renaissance, London 2006*). Najważniejszy pod względem artystycznym i znaczeniowym obraz zawieszano w reprezentacyjnym miejscu, nad bufetem, nad drzwiami. Dążąc do stopniowania przyjemności oglądania obrazów, najprostsze martwe natury zawieszano w kuchni, sklepach, małych pokojach, a najbogatsze w salonach. Dobrym przykładem zwiększającej się teatralnej reprezentacji było urządzenie w domu dwóch kuchni; reprezentacyjnej z cennymi przedmiotami i martwymi naturami i drugiej prawdziwie użytkowej.

Pierwszy prywatny inwentarz zachował się w Niderlandach domu Michiela van der Heyden z 1552 roku. Tu największym pokoju na parterze wisiało Zmartwychwstanie, nad kominkiem alabastrowy relief Wenus z kupidynem za zastoną. Rozmieszczano w domu obrazy o treści religijnej i mitologicznej miały pouczać, pomagać w szukaniu prawdy, uprawiania filozofii więc inspirowania myśli. Zauważył to już w latach 40 tych XX wieku Hans Kauffmann w analizie *Piszęcej list* Gabriela Metsu z 1665 roku, w którym pokazano nawet specjalny pulpit do oglądania i kontemplacji obrazów. (H. Kauffmann, *Die Fünfsinne der niederländischen Malerei des 17. Jahrhundert* [w] *Kunstgeschichtliche Studien, Festschrift für Dagobert Frey, Breslau 1943*)

Najwcześniejsze opisy sposobu zawieszania w domu obrazów pochodzą z XVI wieku; 1538 roku spis przedmiotów w domu Juan Luis Vives. Inne z XVII stulecia Williama Sandersa (1658) wynika z nich, że urządzając dom przewidywano zwiedzanie obrazu. Właściciel stawał się przewodnikiem, inicjatorem uczonych rozmów na temat znajdujących się w domu obrazów. Oprowadzał gości zwłaszcza po uczcie i rozdaniu prezentów (M. Martens, N. Peeters, *Paintings In Antwerp house (1532-1567)* [w] *Mapping markets for paintings In Europa; 1450-1750, Truthout 2006*, tu na temat inwentarzy). Stan faktyczny urządzenia domu obrazami jest trudny do odtworzenia przy pomocy testamentów i inwentarzy spadkowych (Montias, 2003). Nie zachowało się żadne oryginalne wnętrza z XVII wieku, można tylko mieć o tym pewne pojecie studiując domy dla lalek, których kilka zachowało się n.p domy dla lalek z 1639 roku w Norymberdze w Germanisches Nationalmuseum, Rijksmuseum w Amsterdamie, w Utrechcie Central Muzeum z ok. 1670-90 są znani właściciele tych domów. (Henriëtte Helena Dommissse, *Het Hollandse pronkpopenhuis. Interieur en huishouden In de 17 de en 18de eeuw, Leiden 2000*).

Można również posiłkować się wyglądem malowanych ówczesnych *kunstkammer*, gabinetów ze sztuką ale wiadomo, że nie były to rekonstrukcje rzeczywistych zbiorów. (Zirka Zaremba-Filipczak, *Picturing Art In Antwerp 1550-1700*, Princeton 2011). Wspaniałe szafy kolekcjonerskie tworzył Georg Hinz dla króla szwedzkiego (S. Forschler, *Georg Hinz gemaltes Kunstkammerregal als Raumordnung mobiler Dinge In der Frühen*

Neuzeit, 20017; Uwe M. Schneede, Georg Hinz das Kunstkammerregal, Hamburg 1996]

Jak wykazały badania m.inn C.W. Focka wiele cennych przedmiotów pokazywanych w obrazach rodzajowych we wnętrzach było fantazjami malarza (C.W. Focka *Werkelijlheid of schnij. Het bedel von het, schnij. Het bedel van het Hallandse interieur In de zventiende eeuwse Genreschilderkunst [w] Oud Holland 112, 1998, nr.4*)

Ważne jest to, że obraz w tym martwa natura zwłaszcza w XVII wieku wymuszała dyskurs w komentowaniu świata i człowieka. Obrazy postrzegane były jako *paragone*, były nośnikiem znaczeń nieunaocznionych. Zawarte w obrazach w tym i w martwych naturach treści można było studiować jak oglądane dziś w kinie studyjnym filmy bez puenty. Po obejrzeniu takiego filmu myślimy o nim, dziś te rozmyślenia nazywamy estetyką recepcji. Stanowi ona rodzaj przyjemności jaki odnajdujemy w opisywaniu świata, przyjemności nazwanej przez Svetlane Alpers *mapping impuls*, artyści mówią o mapowaniu wyobraźni. (*S. Alpers, The Art of Describing. Deutch Art. In the Seventeenth Century, London 1989*). Obecnie w świetle nowych badań można sądzić, że w XVII wieku obrazy m. inn. martwych natur były takimi nowoczesnymi pomysłami obrazowymi, owymi *difficoltà* –trudnościami, pomocnymi w zdobywaniu wiedzy, wręcz wykorzystujące sztukę do jej wyrażania, osobom wykształconym dawały przyjemność estetyczną i duchową. Takie rozważania pozwalają poszerzyć zakres dyskusji nad problemami etycznymi, uświadamiają rolę obrazów w życiu intelektualnym i duchowym właścicieli domu i ich gości. Obrazy były elementem poznania w duchu sokratejskim *cognosce te ipsum*, poznania samego siebie, oswajały życie.

Zebrany przez Doktoranta bogaty materiał również ilustracyjny jak i wspomniany na wstępie recenzji *Katalog wraz z opracowaniem naukowym. Martwa natura środkowoeuropejska XVII- XVIII wieku w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie i muzeów polskich* stanowi dobre przygotowanie do wystawy martwych natur. Dawno już takiej w polskich muzeach nie było, a pracujący w Muzeum Narodowym w Krakowie Doktorant mógłby scenariusz

takiej wystawy bez trudu przygotować, natomiast jej katalog byłby doskonałą okazją do zweryfikowania pewnych tez dysertacji.

Zebranie tego ogromnego materiału i dotychczasowe badania stanowią doskonały materiał do dalszej pracy nad tym szeroko pojętym tematem. Właśnie z racji podjęcia tak ambitnego tematu i możliwości dalszego jego kontynuowania wnoszę o dopuszczenie doktoranta do dalszych etapów przewodu

Zgodnie z obowiązującą ustawą o stopniach naukowych i tytule naukowym stwierdzam, że recenzowana praca odpowiada warunkom określonym w artykule w/w ustawy. Stawiam więc wniosek formalny o dopuszczenie mgr Filipa Chmielewskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego; egzaminów i publicznej obrony.

(prof. zwyczajny Teresa Grzybkowska)