

Recenzja pracy doktorskiej Pana Marka Płuciniczaka
KOPIE W PIŚMIENICTWIE O SZTUCE
I PRAKTYKACH KOLEKCJONERSKICH OK. 1550–1650

Kopie malarskie pozostawały przez długie lata poza głównym obszarem zainteresowań historyków sztuki. Unikano też ich wystawiania w muzeach (przynajmniej w tych pierwszorzędnych), przypisując im małą wartość estetyczną i edukacyjną. Z czasem zaczęto zauważać jednak oczywisty fakt, że w postrzeganym w sposób ilościowy dorobku dawnego malarstwa stanowią one bardzo znaczącą część. W coraz liczniejszych pracach poświęconych kopiom, brakowało jednak wyrazistego zamysłu metodologicznego i zdecydowanego określenia, ku jakiemu celowi zmierzają te studia. Dopiero w ostatnich latach zaczęto traktować takie repetycje jako kluczowe źródła w badaniach nad recepcją malarstwa nowożytnego i popularnością poszczególnych tendencji i szkół malarskich, a także konkretnych malarzy w społeczeństwie.

Obszerna praca Pana Płuciniczaka (347 stron tekstu i aż 201 ilustracji) mieści się zasadniczo w tym nurcie badawczym, choć w sposób interesujący penetruje także – że tak powiem – jego pogranicza. Autor przeczytał przede wszystkim bardzo wiele opracowań na temat nowożytnych kopii, szukając w nich wzorców metodologicznych. Najważniejszą jego zasługą jest dokonanie wielkiej syntezy, ponieważ „materiał”, na którym pracował, ma przede wszystkim pryncypialny charakter. Trzeba choćby zauważyć – także w bibliografii załączonej do pracy – że większość książek o nowożytnych kopiach malarskich to prace zbiorowe, składające się z artykułów, poświęconych wycinkowym zjawiskom. Połączenie faktów zawartych w tych rozważaniach przynosi z pewnością istotne ustalenia, ale niezwykle trudno zmierzyć się z różnorodnością prezentowanych w nich perspektyw. Uważam, że Doktorant uporał się jednak znakomicie z tym wyzwaniem, o czym świadczy zarówno przemyślany (i bez wątplenia trafiony układ pracy), jak i jego wypełnienie. Kolejne ujęcia problematyki kopii są bowiem trafnie zdefiniowane i dobrze podbudowane przypisami.

Tytuł pracy obiecuje – moim zdaniem – znacznie mniej niż zawarł w niej Autor. Nie ulega wprawdzie wątpliwości, że PaN Płuciniczak koncentruje się na kwestiach teoretyczno-

artystycznych i kolekcjonerskich, ale niejako przy okazji kreśli ponadto kompleksowy obraz znaczenia kopii w malarstwie nowożytnym. Takie ujęcie problematyki jest oczywistą konsekwencją stanu badań nad nowożytnymi kopiami malarskimi, który nie pozwala często na odwołanie się do literatury naukowej, zamiast omawiania w pracy kwestii ogólnych lub pobocznych. W recenzji odnoszę więc także do tych aspektów pracy, a nawet kieruję się przede wszystkim ku nim, ponieważ w zasadniczych wywodach – mówiąc kolokwialnie – trudno jest się do czegoś przyczepić.

Na początku swoich rozważań Pan Płucinićzak wyjaśnił w przekonujący sposób swoją koncepcję badań a także wskazał główne problemy zdefiniowania, co jest kopią i analizowania tego typu dzieł. W drugiej – bardzo ważnej – części pracy zajął się teoretyczno-artystycznymi aspektami funkcjonowania kopii w epoce nowożytnej, dowodząc w erudycyjny sposób, że w epoce nowożytnej ceniono je znacznie wyżej niż obecnie i dostrzegano znakomicie ich rolę w upowszechnianiu wybitnych rozwiązań artystycznych.

Rozdział poświęcony kolekcjonowaniu kopii wyróżnia się z kolei interdyscyplinarnością i szerokością spojrzenia. Doktorant zauważa, że kopie były wykorzystywane jako swoisty znak prestiżu właściciela i jego światowości, dlatego stanowiły często bardzo atrakcyjny dar dyplomatyczny. Taka funkcja kopii (zapowiadająca intensywne wykorzystanie dzieł sztuki we współczesnej dyplomacji kulturalnej) była ostatnio analizowana intensywnie w literaturze historyczno-artystycznej, ale jej ujęcie w recenzowanej pracy jest chyba najwnikliwsze i najbardziej wszechstronne. Druga część pracy świadczy, że Pan Płucienniczak orientuje się znakomicie w nowożytnej historii politycznej i społecznej oraz znakomicie wykorzystuje tę wiedzę w dogłębnej interpretacji funkcji dzieł sztuki. Może na marginesie tych rozważań warto byłoby rozszerzyć informacje o kopiach rekompensacyjnych, wykonywanych w miejsce dzieł zabieranych do kolekcji, tak jak stało się choćby w przypadku słynnego *Zdjęcia z krzyża* Rogera van der Weyden z kościoła Onze-Lieve-Vrouw-ginder-buiten w Lowanium.

Bardzo podobają mi się analizy poszczególnych kopii, zaprezentowane przede wszystkim w trzeciej części pracy, które ze względu na jej syntetyczny charakter są lakoniczne, ale mimo tego – wnikliwe i przekonujące. Doktorant wychodzi w nich poza oczywiste kwestie (wierność oryginałowi, umiejętność naśladowania indywidualnej manieri oryginału, środki stosowane, aby uzmysłwić klientowi/odbiorcy, że kopia jest tylko kopią), podejmując problem roli kopii w kształtowaniu mód i kanonów artystycznych, co określa jako ich sprawczość. Terminu tego wprawdzie nie lubię, ale muszą przyznać, że jest on stosowany w kręgu Promotora recenzowanej pracy z żelazną konsekwencją i precyzją, a przede wszystkim okazuje

się użyteczny w badaniach nad oddziaływaniem konkretnych wytworów artystycznych na społeczeństwo. Pozwolił on także zobaczyć lepiej w kopiach nie tylko mniej lub bardziej mechaniczne repetycje oryginałów, ale także autonomiczne artefakty, funkcjonujące na rynku sztuki i w środowisku jej miłośników. Pan Płucienniczak stwierdził, że przekonanie o niskim poziomie większości kopii, znajdujących się w licznych kolekcjach dworskich wynika przede wszystkim z ich złego stanu zachowania (braku interwencji konserwatorskich uczyniających ich walory) i jeszcze gorszego przebadania. Doktorant dowartościował więc na różne sposoby kopie, co przyczynia się do rozszerzenia pola zainteresowań historii sztuki nowożytnej, a zatem jest istotnym osiągnięciem badawczym.

Praca została napisana potoczystym, a zarazem precyzyjnym językiem, naznaczonym retoryczną dobitnością. System terminologiczny, zastosowany w pracy, jest dość skomplikowany, ale zarazem stosowany bardzo konsekwentnie. Bardzo dobre wrażenie robi aparat naukowy – czasem nader obszerny, ale wolny od „ornamentyki” przypisowej. Doktorant sięgnął do prac w wielu językach i bardzo rzetelnie jej przeczytał. Wykorzystał także skrzętnie aktualne ożywienie w publikowaniu źródeł teoretyczno-artystycznych, sięgając – o ile to było możliwe – do krytycznych edycji źródłowych. Zatrzaszczył się także o staranne przekłady tekstów, choć w przypadku bilingwicznego wydania dzieł Fryderyka Boromeusza kierował się chyba trochę zbyt mocno angielskim tłumaczeniem łacińskiego oryginału.

Recenzowana praca przynosi więc bardzo wiele interesujących i świeżych ustaleń, choć dla polskiego czytelnika równie ważne jest także zrelacjonowanie cudzych wniosków, postawionych w trudno dostępnej, obcej literaturze. Rozprawa jest pierwszym polskim wnikliwym studium i kopiach i od razu – studium o dużej wartości. Powinna być więc jak najszybciej wydana drukiem w zasadniczym kształcie nadanym jej przez Autora. Trzeba bowiem docenić także jej literacką spójność. Narracja rozwija się w niej nadzwyczaj płynnie i jest dobrze domknięta kluczowymi wnioskami. Być może nie warto zatem zaburzać jej dodatkowymi wtrętami, nawet jeśli – zdaniem recenzenta – pomnażałyby one zasób materiału i siłę ornamentów. Zdecydowałem się jednak na sugestię kilku dopełnień, nie chcąc bynajmniej w ten sposób umniejszać wartości recenzowanej rozprawy.

Problem znaczenia kopii artystycznych w dziejach sztuki nowożytnej jest tak rozległy i zróżnicowany, że każda próba jego omówienia musi polegać przede wszystkim na selekcji „materiału badawczego”. Wypominanie Doktorantowi, że nie uwzględnił jakiegoś dzieła lub pominął jakieś opracowanie, jest zatem zawsze przejawem małostkowości. Recenzent musi jednak podjąć takie kwestie, choćby po to, żeby pokazać, że skonfrontował ustalenia rozprawy ze stanem swojej wiedzy.

Wielkim prawie–nieobecny w pracy jest moim zdaniem *Przemienienie Pańskie* Rafaela, które pojawia się w niej tylko raz w mało interesującym kontekście. Wydaje się zaś, że dzieło to było nie tylko nader często kopiowane, ale także wykonywaniu jego repetycji towarzyszyła bardzo wnikliwa refleksja. Zostało ono zamówione do katedry w Narbonne przez kardynała Juliana Medyceusza, który sprawował z Rzymu funkcję ordynariusza tamtejszej diecezji. Obraz ten malowany przez Rafaela w ostatnich tygodniach jego życia został *ad hoc* uznany za jego najznakomitsze dzieło i testament artystyczny. Publiczność rzymska protestowała więc przeciwko wysłaniu *Przemieniania Pańskiego* do Francji, skłaniając w końcu Medyceusza do umieszczenia tego obrazu w ołtarzu głównym kościoła San Pietro in Mortorio. Hierarcha ten, zasiadłszy wkrótce na tronie papieskim jako Klemens VII, zlecił Giovanniemu Francescowi Penniemu wykonanie kopii dzieła Rafaela, która miała zostać wyeksponowana w Narbonne. Niebawem jednak Penni opuścił Rzym i wywiózł swoją kopię do Neapolu. Kopia ta, trafiwszy do kościoła San Spirito degli Incurabili, wzbudziła wielki zachwyt w tym mieście i była opisywana jako jedna z najważniejszych jego atrakcji artystycznych w nowożytnych przewodnikach. Niebawem zaczęto wykonywać jej kopie zarówno do kościołów w Neapolu jak i do świątyń na Półwyspie Iberyjskim. Obraz Penniego postrzegano jako genialną kopię, co sprawiło, że zabrano go w końcu do zbiorów królewskich w Hiszpanii (dziś jest on wystawiony w Prado), zastępując go w Neapolu kolejną kopią. (zob zwłaszcza Tom Henry, Paul Joannides, *G.F. Penni y taller de G. Romano 'Transfiguración del Señor'*, [w:] *El ultimo Rafael*, Madrid 2012, s. 160–167; Andrea Zezza, *Rafaello da Napoli alla Spagna. Copie e originali*, [w:] *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado*, Madrid 2021, s. 55–58). Historia ta egzemplifikuje więc wiele aspektów związanych z zasadami wykonywania i recepcji kopii, a jej początek jest dokładnie opisany przez Giorgia Vasariego. Warto też pamiętać, że *Przemienienie Pańskie* Rafaela było jednym z najczęściej kopiowanych obrazów (znakomita kopia wykonana około 1600 znajduje się w kościele farnym w Tarnogrodzie), a zjawisko jego powielania zostało wnikliwie przeanalizowane przez historyków sztuki (Gregor Bernhard Königstein, *Raffaels Weltverklärung. Die berühmteste Gemälde der Welt*, Petersberg 2007).

Doktorant nie zasygnował też – moim zdaniem – odpowiednio wyraziście, że w literaturze historyczno–artystycznej opisuje się często rolę kopii jako ważnych dokumentów pełnej podziwu recepcji ich oryginałów. Czasem są to dokumenty o wyjątkowej wadze. Na przykład bardzo liczne kopie dzieł Caravaggia, wykonanych przez niego pod koniec życia w Królestwie Neapolu i gromadzone skrzętnie przez tamtejszych kolekcjonerów, świadczą zdecydowanie (wbrew milczeniu aktualnych źródeł pisanych), że koncepcja sztuki religijnej,

zaproponowana przez tego artystę, spotkała tam z wielkim uznaniem. Wagę tych kopii wyeksponował szczególnie Michele Cuppone, który opracował ich inwentarz, odtwarzając wnikliwie okoliczności ich powstania (*Caravaggio in Siracusa. Un itinerario nel Seicento aretuseo*, Ragusa 2020; *Caravaggio. La 'Natività' di Palermo. Nascita e scomparsa di un capolavoro*, Roma 2023).

Na pochwałę zasługuje znaczny wysiłek włożony przez Doktoranta w ustalenie, w którym miejscu nowożytni miłośnicy sztuki zakreślali granicę pomiędzy kopią a swobodniejszym naśladownictwem danego dzieła. Chciałbym jednak zwrócić jego uwagę na szczególnie złożoną kwestię „kopiowania” rzeźb na obrazach. Pan Płuciniczak zaakcentował szczególnie znaczenie miniaturowych repetycji *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła, wykonanych przez Giulia Clovia, uznając je za kopie (a nie swoiste adaptacje). Należy jednak przypomnieć, że Clovio wykonał też malutki malarski wizerunek *Piety watykańskiej*, dopełnionej rzeź jasna o kolory, który jest przechowywany w Accademia Carrara w Bergamo. Ten znakomity artystycznie obraz zaprezentowaliśmy z prof. Giovannim Morello na wystawie *Maria Mater Misericordiae* w Muzeum Narodowym w Krakowie, licząc że ta kopia/niekopia zwróci uwagę polskich badaczy. Może więc warto zainteresować się tym dziełem jako punktem wyjścia do dyskusji, czy (i ewentualnie – w jakich okolicznościach) zamiana techniki artystycznej oryginału pozbawia dzieło statusu kopii.

W rozważaniach poświęconych temu zagadnieniu w recenzowanej pracy dostrzegam jej najpoważniejsze (choć i tak niezbyt poważne) uchybienie. W pracach o nowożytnych malarskich kopiach obrazów trzeba szukać jakieś miejsca dla uwzględnienia kopii graficznych. Nie ulega bowiem wątpliwości, że „pośredniczyły” one często między oryginałem a kopią. Autor odnotowuje tę kwestię, ale mam wrażenie, że nie może się zdecydować czy ją wyciszyć, czy też zaakcentować mocniej w swoich wywodach. Nie potrafię rozstrzygnąć tej kwestii, ale mogę wskazać ciekawe egzemplum dla rozważenia tego zagadnienia. Pierfrancesco Palazzotto (*Da Santa Rosalia a Santa Rosalia. Opere d'arte restaurate del Museo Diocesano di Palermo dal XVII al XIX secolo*, Palermo 2003, s. 17–18) stwierdził, że Giacinto Calandrucci wykonał w roku 1703 obraz świętej Rozalii na podstawie jej trzynastowiecznej „verae effigiei” z katedry w Palermo, „widzianej” za pośrednictwem „kopii” graficznej, w której zostały wprowadzone nowożytne udoskonalenia, takie jak pejzaż w tle i uplastycznienie oblicza (ilość słów ujętych za włoskim tekstem w cudzysłów wskazuje skądinąd, jak trudno znaleźć precyzyjną terminologię dla takich wywodów). Nowożytny malarz odwołał się jednak także bezpośrednio do średniowiecznego oryginału, przejmując z niego skrzętnie szczegóły, a także kolorystykę

ubioru świętej. Można więc chyba stwierdzić, że starał się naśladować oryginał malarski, a rycinę wykorzystał jako pomocnicze narzędzie do jego uczytelnienia.

Doktorant przyjął założenie, że zajmuje się repetycjami dzieł sztuki podejmowanymi ze względów artystycznych i estetycznych, pomijając akcje kopiowania motywowane w inny sposób. Wybór taki wydaje mi się nieco ryzykowny, ponieważ pozostawia najprawdopodobniej na marginesie większość kopii wykonanych w epoce nowożytnej. Może zatem warto byłoby go mocniej uzasadnić i zasygnalizować w rozprawie problemy z wyraźnym rozgraniczeniem najważniejszych przyczyn multiplikowania dzieł sztuki.

Doktorant nie podejmuje zupełnie problemu kopii dzieł sztuki religijnej cieszących się wielką czcią wiernych. Dzieła takie powielano przede wszystkim w celu powiększenie owej czci, ale owa motywacja mogła być wzmagana (a czasem nawet zastępowana) podziwem dla form wizerunku kultowego (problem ten podejmują m.in. Alexander Nagel i Christopher S. Wood w *Anachronic Renaissance*, New York 2010). Jest rzeczą oczywistą, że nędzne naśladownictwa obrazu częstochowskiego, malowane przez „obraźników” spod Jasnej Góry nie są tym samym, co wierne kopie mitologicznych obrazów Tycjana, namalowane przez Rubensa. Wydaje się jednak, że nieco odmienny status od tego polskiego egzemplum miały kopie cudownego obrazu z kościoła Santissima Annunziata we Florencji, który był wybitnym freskiem z połowy XIV wieku, nieodmiennie podziwianym w kolejnych stuleciach. Miłośnicy sztuki szczególnie cenili takie kopie malowane w warsztacie Carla Dolciego i nieraz sprowadzali je za względu na ich walory artystyczne i kontemlowali je w domowych galeriach (Zygmunt Ważbiński, *Zwiastowanie NMP z kościoła SS. Annunziata we Florencji (Przyczynek do nowożytnego kultu obrazów)*, „Acta Univesitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 13, 1989, z. 176, s. 159–177; Bernice Ida Maria Iarocci, *The Santissima Annunziata of Florence, Medici Portraits and the Counter Reformation in Italy*, praca doktorska, Department of Art, University of Toronto, 2015). Figura Matki Boskiej Loretańskiej była też przez pewien czas otoczona kultem nie względu na cudotwórczą moc, ale z powodu uznania jej za unikatowe dzieło sztuki starożytnej. W okresie Rewolucji Francuskiej rzeźbę tę zrabowano z Loreto i umieszczono w Luwrze jako unikatowy zabytek sztuki starożytnej. Specjaliści z tego muzeum uwierzyli bowiem po części w legendę o stworzeniu tego dzieła przez św. Łukasza i wystawili je jako wytwór sztuki egipskiej z I wieku naszej ery, przemilczając dyskretnie jej ikonografię. Być może warto byłoby więc także spojrzeć nieco inaczej na recepcje jej malarskich kopii, trafiających nie tylko do świątyń, ale także do prywatnych kolekcji artystycznych.

W rozprawie nie została poruszona kwestia kopii portretów, które wykonywano przede wszystkim z przyczyn pozaartystycznych, multiplikując na przykład wizerunki władcy dla różnych urzędów, lub wykonując kilka przedstawień danej osoby dla jej krewnych. Wiadomo jednak, że sporządzano na kopie portretów pędzla Jana van Eycka nie bacząc na identyfikację ukazanych na nich postaci, a kierując się wyłącznie uznaniem dla ich walorów artystycznych (zob. np. Noa Turel, *Living Paintings. Jan van Eyck and Painting's First Century*, New Haven s. 142–143). Nie znam żadnego opracowania poświęconego problemowi funkcjonowania kopii portretów na rynku artystycznym i kolekcjach sztuki, ale problem zasługuje na przestudiowanie, choć muszę przyznać, że jest on zapewne zbyt świeży i złożony, żeby rozpatrywać go w syntetycznej pracy.

Mogę też stwierdzić z uznaniem, że trudno sformułować jakieś zdecydowane zastrzeżenia merytoryczne do recenzowanej pracy. Pozostaje tylko prowadzić z nią dialog, w którym sugestie dopełnień są skutkiem nieco odmiennego spojrzenia, a nie odrzucenia zaproponowanych przez Doktoranta wniosków i uzasadnień, lub dostrzeżenia jakiś poważnych braków w jego wywodzie. Rozprawa jest po prostu bardzo inspirująca dla czytelnika, a ja uważam, że ważniejsze dla badań historyczno-artystycznych jest otwierania nowych kierunków badawczych niż pozorne domykanie zagadnień. Dzieło to należy uznać za erudycyjne, bardzo dojrzałe i świadczące zarówno o wszechstronnym przyswojeniu przez Pana Płuciniczaka ogólnej wiedzy teoretycznej w zakresie dyscypliny nauki o sztuce, jak i o jego dużej samodzielności badawczej. Konstatując to, a także przypominając walory rozprawy przywołane w pierwszej części recenzji, mogę więc stwierdzić bez cienia wątpliwości, że spełnia ona wymogi, pozwalające ocenić ją pozytywnie, zgodnie z kryteriami wskazanymi w artykule 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, co uzasadnia postawienie wniosku o jej przyjęcie, dopuszczenie do publicznej obrony i kontynuowanie czynności w ramach przewodu doktorskiego Pana Marka Płuciniczaka. Wnioskuje także o nagrodzenie jego pracy doktorskiej.

