

Poznań, 30 września 2024 r.

Dr hab. prof. UAM Michał Mencfel

Wydział Nauk o Sztuce

Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Recenzja rozprawy doktorskiej p. mgra Marka Pluciniczaka pt. *Kopie w piśmiennictwie o sztuce i praktykach kolekcjonerskich, ok. 1550-1650*, przygotowanej na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem prof. dra hab. Antoniego Ziembę

Aż do około połowy XIX wieku kopie miały swoje istotne miejsce w europejskiej rzeczywistości artystycznej. Nie bez dobrych racji, skoro skutecznie mogły wypełniać szereg istotnych funkcji przypisywanych dziełom sztuki, niektóre nie gorzej od oryginałów. Udana kopia w nie mniejszym stopniu niż oryginał pełnić mogła rolę dekoracyjną. Nie mniej skutecznie niż tamten przekazywać treści religijne czy świeckie. Stanowiła skuteczną pomoc w nauczaniu praktyki artystycznej i dziejów sztuki. Pozwalała cieszyć się kolekcjonerowi dziełem w obliczu niedostępności oryginału. Nic zatem dziwnego, że kopie były elementem produkcji i konsumpcji artystycznej od najdawniejszych czasów; większość dzieł antycznej rzeźby greckiej – by przywołać ten oczywisty skądinąd przykład – znamy przecież za pośrednictwem rzymskich kopii.

Ta cokolwiek pretensjonalna introdukcja, zbierająca pierwsze skojarzenia wywoływane przez pojęcie artystycznej kopii, służyć ma temu, by już na wstępie recenzji zasygnalizować, jak dalece poza ten podstawowy zakres asocjacji wykracza w swoim studium p. mgr Marek Plucieniczak. Mamy bowiem do czynienia w przypadku jego rozprawy z erudycyjnym, pomysłowym, bardzo wszechstronnym – choć przecież, o czym dalej, zarazem świadomie ograniczonym – opracowaniem eksplorującym różnorodne i po części nieoczywiste miejsca i sposoby objawiania się i funkcjonowania kopii w epoce nowożytnej. Już na podstawie tej ogólnej charakterystyki łatwo domyślić się, że moja ocena pracy jest bardzo wysoka. Zanim ją

jednak w sposób definitywny sformułuję, należy wybrane aspekty rozprawy przeanalizować uważniej, poczynając od jej początku – czyli tytułu.

Ten – powiedzmy to od razu, nie robiąc jednak z tego poważnego zarzutu, a raczej wykorzystując jako okazję do zwrócenia uwagi na kilka istotnych aspektów pracy – został sformułowany z nadmiernym rozmachem. Mianowicie zawarta w nim sugestia podejścia do zagadnienia kopii z ograniczeniami jedynie wedle kryterium funkcjonalnego („w piśmiennictwie o sztuce i praktykach kolekcjonerskich”) i chronologicznego („ok. 1550-1650”) jest nieco na wyrost. Właściwy temat badań został bowiem ograniczony jeszcze w co najmniej dwójnasób. Co zatem jest rzeczywistym przedmiotem rozważań Autora, skoro tytuł wskazuje nań nieprecyzyjnie?

Poszukujący odpowiedzi na to pytanie czytelnik musi wykazać się pewną dozą cierpliwości, bowiem nie od razu staje się to jasne. Nie jest to jednak, podkreślmy od razu, wynik niefrasobliwości Autora, lecz efekt zamierzonej przez niego strategii narracyjnej, która zakłada prowadzenie czytelnika do celu drogą nie najkrótszą wprawdzie, ale za to malowniczą. Tak więc Autor najpierw przekonuje czytelnika o wszędobylskości kopii i kopiowania w nowożytnej teorii i praktyce artystycznej, uznając tę ekspansję za w jakimś stopniu pochodną nieoczywistych granic zjawiska, które tymi terminami określano i nadal się określa. Prowadzi nas więc dalej Autor przez gąszcz dawnych i nowych propozycji definicyjnych i klasyfikacyjnych, by w końcu (jesteśmy już na s. 20) zaproponować własną – nie definicję nawet, a raczej dość ogólną charakterystykę interesującego go fenomenu. Otóż, pisze on, „przedmiotem analizy będą te przykłady [dzieł], które w warstwie kompozycyjnej na tyle dokładnie podążają za istniejącym oryginałem, że pozwalają na jednoznaczną identyfikację pierwowzoru”. Ta dość miękka, opisowa i w sumie bardzo otwarta formuła ma swoje zalety – przede wszystkim dwie. Po pierwsze, odpowiada dość płynnej, zawsze-niedookreślonej naturze kopii, można więc powiedzieć, że jest w tym sensie zgodna z historyczną rzeczywistością. Po drugie, daje Autorowi wiele swobody w zakresie doboru zagadnień, którymi chce się zająć; stworzone przez siebie w ten sposób szerokie pole manewru Autor istotnie skrzętnie wykorzystuje. Zarazem można sobie wyobrazić, że na potrzeby swojego studium zdecydowałby się Autor na bardziej ścisłą wykładnię pojęcia kopii, na ujęcie jej fenomenu w wyraźniej zakreślone ramy definicyjne i pracował w oparciu taki wypreparowany, można by rzec: laboratoryjny model. Dałby on obraz mniej zniuansowany, ale może dobitniej wydobywający niektóre zagadnienia? Faktem pozostaje wszelako, że przyjęte w pracy

rozumienie kopii okazuje się operatywne i prowadzi Autora do nowatorskich i interesujących rozpoznań.

Jednak w odniesieniu do jakiego materiału historycznego są formułowane wnioski? I na tę wiedzę musi czytelnik poczekać, tymczasem (w rozdziale I.3) zapoznając się z historią kopii i kopiowania w pigułce od starożytności po wczesną nowożytność, przy czym w tej erudycyjnej rozprawce interesuje Autora nie tylko praktyka sporządzania kopii, ale i teoretyczne, nieraz głęboko filozoficzne, dla niej uzasadnienie (czyli, jak pisze, kwestia „statusu obrazu i obrazowania w długiej tradycji filozofii, teologii i estetyki”). Ów wykład filozoficznych doktryn od Platona, przez scholastów, nominalistów i empirystów, po nowożytnych teologów, z konieczności bardzo skondensowany, wypada dość schematycznie i nazbyt prosto – ale jak tu streścić wielce złożone koncepcje myślowe w paru akapitach? W każdym razie w następstwie tego wykładu historyczny materiał, na którym pracuje Autor w swym studium, zostaje wskazany precyzyjnie dopiero na stronie 34. I wówczas dopiero manifestuje się *expressis verbis* jedno z dwóch dodatkowych ograniczeń niesugerowanych przez tytuł rozprawy, mianowicie ograniczenie topograficzne. Mianowicie „przedmiotem niniejszej rozprawy jest analiza powstających na północy Europy między 1550 a 1650 rokiem kopii „dawnych mistrzów” (topograficzny zasięg zostaje potem – na s. 41 – jeszcze doprecyzowany, gdy pisze Autor, że „koncentruję się na Europie Północnej rozumianej przede wszystkim jako niemieckojęzyczny obszar kulturowy oraz Niderlandy Północne i Południowe, a także Anglia”). I rzeczywiście, porusza się Autor kręgu wybranych ośrodków kultury północnoeuropejskiej. Problematyka włoska, przecież bardzo bogata w odniesieniu do zagadnienia kopiowania, pojawia się wprawdzie w pracy, ale jest drugorzędna. Włosi funkcjonują w pracy przede wszystkim w dwóch rolach: albo jako teoretycy, głównie autorzy anegdot o artystach-kopistach, albo jako praktycy, w roli dostawców wzorów do kopiowania przez artystów północnych.

Drugi ze wspomnianych przeze mnie na wstępie ograniczeń w podejściu do zagadnienia kopii nie zostało zdeklarowane wprost, ale daje się łatwo zrekonstruować w toku lektury. Otóż uwaga Autora nakierowana jest w znakomitej większości, niemal wyłącznie, na kulturę – w tym kulturę kolekcjonerską – elit. Pozostajemy w kręgu znaczących artystów, najbardziej prestiżowych zamówień i najmożniejszych, często zarazem najbardziej wyrobionych, odbiorców, zwłaszcza z kręgów dworskich. Decyzja o takim sprofilowaniu pracy była niewątpliwie całkowicie świadoma i jest głęboko uzasadniona. Można by wręcz powiedzieć, że była nieuchronna. Skoro Autor traktuje wytwórstwo kopii nie jako prostą konsekwencję ekonomicznych uwarunkowań, banalny element gry pomiędzy podażą a popytem produktów

rzemieślniczych i artystycznych (choć przecież znaczenia owych okoliczności rynkowych nie lekceważy), lecz argumentuje, że kopie pełniły w obiegu artystycznym i pozaartystycznym cały szereg wcale złożonych ról i bywały nośnikami wyrafinowanych treści, to jasne jest, że musi zwrócić się ku środowisku, które było skłonne osadzić kopie w owych wyrafinowanych rolach oraz które potrafiło odczytać owe złożone, niesione przez nie treści – czyli środowisko społecznej, politycznej i kulturalnej elity właśnie. I gdybym miał sformułować najbardziej ogólną uwagę wobec pracy, to brzmiałaby ona właśnie tak: interesujące byłoby przyjrzeć się również „ludowej historii kopii” (proszę wybaczyć modną frazeologię). Zapewne ta byłaby pełna dzieł kiepskiej jakości pełniących dość banalne funkcje, ale przecież mówiłaby niemało – inaczej, ale może nie mniej zajmująco niż ma to miejsce w pracy – i o nowożytnej praktyce kopiowania, i o ówczesnej kulturze kolekcjonerskiej. Oczywiście brak takiej perspektywy nie może być i nie jest zarzutem wobec Autora, jego zamysł był przecież zupełnie inny. Formułuję tu po prostu postulat kolejnych badań, dając wyraz własnemu zaciekawieniu w zakresie badania kolekcjonerstwa.

Cóż więc zajmuje Autora w rozprawie, jakie zagadnienia z zakresu elitarniej historii kopii? Jak podkreślałem na początku – bardzo różnorodne. Nie ma w tym miejscu potrzeby ich streszczania, wystarczy je wymienić, by pokazać, jak szerokie są horyzonty Autora. Po pierwsze, interesuje go nowożytne piśmiennictwo o sztuce, w którym zagadnienie kopiowania pojawia się przede wszystkim w dwojaki sposób: rzadziej jako przedmiot teoretycznej refleksji (często zresztą bezkonkluzywnej lub zakończonej konkluzją ambiwalentną co do oceny kopiowania i kopii), częściej – jako element anegdotycznej biografii artystów. Po drugie, analizuje Autor obecność i funkcjonowanie kopii w rzeczywistości dworskiej, a więc omawia przykłady zamawiania kopii słynnych dzieł przez możnych ówczesnego świata, rekonstruuje miejsce zajmowane przez kopie w monarszych i arystokratycznych rezydencjach, wskazuje na ich rolę jako darów w złożonym systemie komunikacji dyplomatycznej. Wreszcie, po trzecie, traktuje kopie jako popisy artystycznej maestrii i erudycji, a zarazem przedmioty delektacji najbardziej wyrobionych ich odbiorców.

Wszystkie te zagadnienia zostały opracowane z podobną, wyróżniającą się starannością, w oparciu o ogromną, dobrze przyswojoną literaturę przedmiotu. Z łatwością nawiguje Autor wśród wielkiej liczby przekazów źródłowych i interpretacyjnych propozycji współczesnych badaczy. Zwróćmy przy tym uwagę, że i źródła, i opracowania są wielojęzyczne i bardzo rzadko przyłapujemy Autora na drobnych nieścisłościach natury translatorskiej, zresztą nie wypaczających nigdy generalnego sensu wypowiedzi (wypatrzyłem następującą drobnostkę,

na s. 62 – przekład z Juniusa powinien brzmieć raczej: „podobnie ci, którzy kopią najdoskonalsze dzieła znamienitych mistrzów, rzadko potrafią zrobić to tak dobrze, lecz stale oddalają się od oryginału. *Tak jak trudno uchwycić podobieństwo z życia* – powiada tenże Pliniusz gdzie indziej – *tak naśladowanie z naśladownictwa jest jeszcze trudniejsze*”).

W ogóle nie ulega wątpliwości, że warsztat badawczy Autora jest świetny. Ma on wysoką świadomość metodologiczną; potrafi precyzyjnie wskazać źródła swych inspiracji w tym zakresie – na ogół przekonująco (Hans Belting), z rzadka jedynie prowokując pytanie, jak się owe deklarowane podniety przekładają na jego rzeczywistą praktykę badawczą (chciałoby się na przykład zapytać, w czym przejawia w pracy twórcza recepcja teorii aktora-sieci Bruno Latoura – której angielski skrót rozwija się zresztą jako *Actor-Network-Theory*, a nie, jak pisze Autor na s. 57, *Actors-Net-Theory*?). Autor dysponuje ogromną, szczegółową, wprost imponującą, a przy tym sprawnie wykorzystywaną wiedzą z zakresu interesującego go zjawiska, ale i znacznie szerzej: wielu zagadnień nowożytnej kultury artystycznej. Ma to oczywiście istotne konsekwencje dla wywodu, który charakteryzuje się między innymi obfitością informacji faktograficznych i jako taki wymaga od czytelnika skoncentrowanej lektury, by pośród tego bogactwa nie umknęły mu najważniejsze myśli Autora.

Ryzyko takiego przypadku zmniejsza zresztą fakt, że praca została napisana bardzo dobrym, specjalistycznym, ale w pełni komunikatywnym językiem, nie bez pretensji do elegancji i językowych popisów. Została również z wielką starannością zredagowana i niewielka liczba usterek, które wymieniam poniżej tytułem przykładów, w żaden sposób nie wpływa na obniżenie przyjemności obcowania z nią. Pośród owych drobnych niedociągnięć reakcyjnych wskazać można: na s. 6, jest „wspierało pisaniu tej rozprawy”, powinno być: „wspierało pisanie tej rozprawy”; na s. 22 jest „*Młodzieniec* nie jest to jednak”, powinno być: „*Młodzieniec* nie jest jednak”; na s. 73 jest: „pisząc o kopiowania”, powinno być: „pisząc o kopiowaniu”, na s. 81 jest „funkcja obrazu-kopiii”, powinno być: „funkcja obrazu-kopii”; na s. 121 jest „w razie pozyskana”, powinno być: „w razie pozyskania”.

Podsumowanie

Wziąwszy pod uwagę wszystko, co powiedziano powyżej, rozprawę doktorską p. mgra Marka Płuciniczaka pt. *Kopie w piśmiennictwie o sztuce i praktykach kolekcjonerskich, ok. 1550-1650* oceniam jednoznacznie pozytywnie; w gruncie rzeczy nie dostrzegam żadnych istotnych cech, które miałyby obniżać jej wartość. Tym samym z pełnym przekonaniem stwierdzam, że spełnia

ona kryteria merytoryczne i formalne przyjęte dla dysertacji doktorskich i jako taka może stać się podstawą dalszego procedowania. Wnoszę zatem o dopuszczenie p. mgr Marka Płuciniczaka do dalszych etapów powstępowania w sprawie nadawania mu stopnia naukowego doktora.

Jednocześnie zgłaszam wniosek o wyróżnienie pracy i postuluję wydanie jej, po niewielkich korektach, drukiem.



Michał Mencfel