

Jacek Kołtan

Europejskie Centrum Solidarności

ORCID: 0000-0002-2154-5697

Anna Sobecka

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-8234-0559

Martwa natura Philippha Sauerlanda i narodziny nowoczesnej podmiotowości

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2020.19.04>

Mądrość jest rozmyślaniem
nie o śmierci, lecz o życiu.

Baruch Spinoza, *Etyka w porządku
geometrycznym dowiedziona*

Alegoria przemijania Philippha Sauerlanda (1677–1762), mało znanego gdańsko-wrocławskiego artysty specjalizującego się w malowaniu martwych natur i zwierząt, pojawiła się na praskim rynku sztuki na początku 2015 r. Brak pracy typowej dla *oeuvre* tego malarza w zbiorach ośrodków, w których tworzył, skłaniał do podjęcia kroków, by obraz znalazł się w jednym z muzeów publicznych¹. Ze względu na fakt, że przepisy stanowiące o ochronie zabytków w Czechach nie pozwalają na wywóz z kraju dzieł sztuki dawnej bez zgody służb konserwatorskich, potrzebne było wsparcie instytucjonalne na szczeblu państwowym. Wysłaliśmy więc dokumentację do ówczesnej Ministry Kultury – Małgorzaty Omilanowskiej. Znając dramatyczne losy i zubożenie kolekcji sztuki gdańskiej, zareagowała ona natychmiast – nie tylko przyznając fundusze na zakup dzieła przez Muzeum Narodowe, lecz także umożliwiając uzyskanie zgody na jego wywóz do Polski. Aukcja odbyła się 7 marca 2015 r. To zaangażowaniu Małgorzaty Gdańsk zawdzięcza wzbogacenie swojej kolekcji o wyjątkowe dzieło, którego znaczenie chcieliśmy w tym ofiarowanym Jubilatce tekście przeanalizować.

¹ Cena estymacyjna praskiego Dorotheum była niska, jednak jakość obrazu i świadomość, jakie kwoty osiągały już na rynku prace Sauerlanda, skłoniły mnie [A.S.] do przygotowania dokumentacji pokazującej, do jakiej kwoty może wzrosnąć cena obrazu podczas aukcji. Informacje o obrazie przekazałam dr Magdalenie Mielnik z Muzeum Narodowego w Gdańsku, która zareagowała z wielką przychylnością i lobbowała za zakupem dzieła.



Il. 1. Philipp Sauerland, *Alegoria przemijania*, 1709, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. MNG

Martwa natura Philippa Sauerlanda II, będąca przedmiotem niniejszej analizy (il. 1), pozwala na pogłębienie wiedzy zarówno o artystycznych korzeniach tego malarza, jak i na interpretację obrazu w społeczno-kulturowym kontekście rozwoju Europy początków XVIII w. W niniejszym tekście stawiamy tezę o lejdejskich źródłach twórczości Sauerlanda związanych z tradycją malarską tzw. *fijnschilders*, w tym szczególnie z twórczością Willema van Mierisa, i wskazujemy na marginalizację znaczeń charakterystycznych dla przedstawień *vanitas*. W dalszej części tekstu przechodzimy do interpretacji dzieła będącego odzwierciedleniem przemian kulturowych początku XVIII w. Na koniec charakteryzujemy nowożytny ideał wolności oparty na paradygmacie racjonalistycznym

i określamy jego funkcję w kształtowaniu się nowoczesnej podmiotowości, a także wskazujemy na rolę sztuki w procesie liberalizacji, która towarzyszyła ówczesnym przemianom społecznym.

Philipp Sauerland i jego edukacja artystyczna

Twórczość Sauerlanda wzmiankowana była przez jednego z najważniejszych współczesnych mu kolekcjonerów i teoretyków sztuki – Christiana Ludwiga von Hagedorna², który opisał go jako pochodzącego z rodziny artystycznej znakomitego malarza zwierząt³. Krytyk opisywał artystę współczesnego sobie, a jego twórczość traktował jako przejaw sztuki „nowoczesnej”⁴. Już od końca XVIII w. Sauerland stał się postacią całkiem zapomnianą. Sytuację zmienił dopiero artykuł Piotra Oszczanowskiego z 1999 r.⁵ W 2008 r. opublikowałam [AS] materiały o kolejnych odkrywanych obrazach Sauerlanda⁶, ale znajdowały się one głównie w kolekcjach prywatnych. Po zakupie martwej natury do zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku można się wreszcie przyjrzeć bliżej technice malarskiej twórcy i zbadać źródła jego inspiracji artystycznych. Odkrywana twórczość Sauerlanda wypełnia dojmującą lukę w naszej wiedzy na temat sztuki początków XVIII w.

Nie ulega wątpliwości, że Sauerland musiał dobrze znać malarstwo holenderskie – wskazują na to niemal wszystkie zachowane dzieła⁷. Niemniej zarówno gdańska martwa natura, jak i obraz ze zbiorów prywatnych w Nowym Jorku (il. 2)⁸ wskazują na konkretną zależność, a nawet bezpośrednią edukację w środowisku

² Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack: Studien zur Kunstkenntenschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Bonn 1989.

³ Ojcem Philippa II był Philipp I, a dziadkiem Lorenz. Obaj byli członkami cechu w Gdańsku. Sam Hagedorn zapewne posiadał w zbiorach jego obraz, gdyż wzmianki te zawarł w anonimowo wydanym opisie swej kolekcji, zob. Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec Des Eclaircissemens Historiques Sur Un Cabinet et Les Auteurs Des Tableaux qui le composent. Ouvrage entremêté de digressions sur la vie de plusieurs peintres modernes*, Dresde 1755, s. 344–345. Obszerne fragmenty francuskich tekstów Hagedorna opublikował po niemiecku Christoph Friedrich Nicolai, *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*, Leipzig 1757, Bd. 2, St. 1, s. 200–212; Bd. 2, St. 2, s. 267–302.

⁴ Na temat pojęcia „nowych mistrzów” zob. Antoni Ziemia, *Mistrzowie dawni. Szkic do dziejów dziewiętnastowiecznego pojęcia* (w niniejszym tomie, s. 35–52), <https://doi.org/10.26881/porta.2020.19.01>.

⁵ Piotr Oszczanowski, *Philipp Sauerland – zapomniany malarz gdańskiego i wrocławskiego baroku*, „Porta Aurea” 1999, t. 6, s. 127–146.

⁶ Anna Sobecka, *Nieznane obrazy Philippa Sauerlanda*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2008, t. 1 (7), s. 45–57, http://www.historiasztuki.uni.wroc.pl/quart/pdf/quart07_Sobecka.pdf [dostęp: 28.03.2020].

⁷ Oszczanowski, *Philipp Sauerland...*; Sobecka, *Nieznane prace Philippa Sauerlanda...*

⁸ Sygnowany i datowany obraz *Dawid i Uriasz* jest unikatowym w *oeuvre* Sauerlanda dziełem o tematyce historycznej. Co najmniej od lat siedemdziesiątych XX w. (wówczas poddany konserwacji, podczas której odczytano sygnaturę) znajduje się w kolekcji prywatnej w Nowym Jorku.

lejdejskim początku XVIII w. Malarze z tego ośrodka uniwersyteckiego często podejmowali temat przemijania⁹. Obecność książek, świec, baniek mydlanych czy przedstawionych z anatomiczną dokładnością czaszek była cechą charakterystyczną ich malarstwa. Perfekcyjnie namalowane przedmioty o znaczeniu wanitatywnym często występują na obrazach Gerrita Dou (1613–1675), ujmujących postaci w niszy, za kotarą, oraz w dziełach jego ucznia Fransa van Mierisa I (1635–1681).



Il. 2. Philipp Sauerland, *David i Uriasz*, 1712 (?), kolekcja prywatna, fot. Chuan Ding

Lejdejscy *fijnschilders*¹⁰ już od połowy XVII w. specjalizowali się przede wszystkim w przedstawieniach rodzajowych, które malowali z wyjątkową wręcz dbałością o szczegóły i dopracowanie powierzchni obrazu, tak by nie nosiła ona śladów poszczególnych dotknięć pędzla.

Bardzo produktywnym i wysoko cenionym przez współczesnych kontynuatorem manieri perfekcyjnego malarstwa *fijnschilders* był Willem van Mieris (1662–1747), który najpewniej w latach dziewięćdziesiątych XVII w. założył wraz z Jacobem Toorenvlietem (1640–1719) i Carelem de Moorem (1655–1738) lejdejską akademię malarstwa¹¹. Środowisko to miało więc aspiracje do teoretycznego przygotowania przyszłych adeptów sztuki. Twórczość van Mierisa, poza perfekcyjną techniką i czerpaniem z *oeuvre* wcześniejszych twórców lejdejskich (przede wszystkim jego ojca – Fransa van Mierisa st.), cechuje nawiązywanie do tekstów Gérarda de Laïresse (1640–1711). Ten ostatni zalecał malarzom niższych gatunków urozmaicanie dzieł rodzajowych czy portretów poprzez wprowadzanie póż zaczerpniętych ze sztuki antycznej i malarstwa historycznego, elementów symbolicznych nadających im szlachetności, a także scenografii architektonicznej¹².

Po publikacji tekstu *Nieznane prace Philippa Sauerlanda...* właściciel zwrócił się do mnie w celu uzyskania informacji o dziele.

⁹ Elisabeth de Bièvre, *Dutch Art and Urban Cultures 1200–1700*, New Haven 2015, s. 242–246.

¹⁰ *The Leiden Fijnschilders from Dresden* [katalog wystawy], ed. Annegret Laabs, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, Zwolle 2001.

¹¹ Piet Bakker, *Willem van Mieris* [w:] *The Leiden Collection Catalogue*, ed. Arthur K. Wheelock Jr., New York 2017, <https://www.theleidencollection.com/archive/> [dostęp: 12.03.2020].

¹² Claus Kemmer, *In Search of Classical Form: Gerard De Laïresse's „Groot Schilderboek” and Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, „Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of



Il. 3. Philipp Sauerland, *Młoda niewiasta we wnętrzu kuchni (Smaczny kąsek)*, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. Krzysztof Wilczyński

Willem van Mieris malował sprzedawców warzyw i ryb oraz kucharki lub służące, które przyjmowały wytworne pozy, jak na obrazach z Luwru czy Wallace Collection¹³. Sauerland w pierwszych latach XVIII w. przedstawił *Młodą niewiastę we wnętrzu kuchni* (il. 3)¹⁴ w otoczeniu perfekcyjnie oddanych wiktuałów, wykonującą gest podobny do tego, który Lairesse proponował w *Grondlegginge der teekenkonst*, a van Mieris zastosował w *Pułapce na myszy*¹⁵. W tym, być może najwcześniejszym znanym, obrazie Sauerlanda, sygnowanym „Ph. Sauerland Anno 170_”, dostrzegamy talent gdańszczanina do malowania przedmiotów i odtwarzania faktur.

Sauerland podejmował w swej twórczości także tematykę historyczną. Na wspomnianym już, sygnowanym obrazie z kolekcji prywatnej w Nowym Jorku przedstawił rzadką scenę *Dawid wręczający Uriaszowi list do Joaba*

Art⁹ 1998, nr 1–2, s. 87–115, doi:10.2307/3780872 [dostęp: 30.03.2020]. Zob. też Lyckle de Vries, *How to Create Beauty: De Lairesse on the Theory and Practice of Making Art*, Leiden 2011.

¹³ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Willem_van_Mieris_Greengrocer.jpg; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Willem_van_Mieris_-_The_Poultry_Shop.jpg [dostęp: 24.03.2020].

¹⁴ Obraz będący najpierw depozytem, a następnie własnością Muzeum Narodowego w Warszawie, wiązany był z nieznanym artystą francuskim. Nie był dotąd wystawiany ani publikowany. Dopiero podczas fotografowania obrazu odkryto sygnaturę i podano jej brzmienie na stronie Cyfrowe MNW. Tam właśnie na niego natrafiłam. Dziękuję w tym miejscu kustosz Aleksandrę Janiszewskiej za możliwość przyjrzenia się obrazowi w magazynie MNW.

¹⁵ Traktat, wydany po holendersku w 1701 r., dostępny jest w wersji niemieckiej, zob. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/lairesse1745> [dostęp: 27.03.2020].

(por. il. 2). Ikonografia niewielkiego dzieła (41 × 36 cm) nawiązuje do dwóch znanych edycji tego tematu autorstwa Pietera Lastmanna¹⁶, niemniej Sauerland umieścił ją w scenografii podobnej do obrazów van Mierisa. Król Dawid siedzi na tronie ujętym baldachimem, za postaciami widzimy architekturę – po lewej balustradę schodów, a za nią łuk triumfalny, po prawej stronie kompozycji dostrzegamy stół przykryty kobiercem i harfę. Podobnie przedstawiał wnętrza na swoich obrazach historycznych van Mieris, czego przykładem jest obraz *Józef i żona Potifara*¹⁷. Analogiczną aranżację z architekturą w tle, kotarą i nakrytym kosztowną tkaniną stołem odnajdujemy także w jego scenach rodzajowych¹⁸, w których zarówno kostiumy postaci, jak i rekwizyty są takie same jak w jego *storiach*. Czerpanie z malarstwa lejdejskiego jest charakterystyczną cechą wczesnej twórczości Sauerlanda. Najlepszym przykładem jest tu obraz gdański, w którym dostrzegamy perfekcję wykonania podobną do dzieł twórców z kręgu *fijnschilders*, ale i samodzielność doboru motywów i znaczeń.

Martwą naturę (38 × 34 cm) Sauerlanda (por. il. 1) możemy porównać zarówno z takimi pracami, jak *Alegoria przemijania* van Mierisa z Rijksmuseum (il. 4), której tematem jest nietrwałość rzeczy ziemskich, jak i z obrazami tegoż autora, na których w dolnej partii pojawia się relief z przedstawieniem figuralnym, np. w *Portrecie Diny Margarety de Bye*¹⁹ (il. 5). Na pierwszym z obrazów dostrzegamy motywy charakterystyczne także dla pracy Sauerlanda – barwny kobierzec i czaszkę leżące na kamiennym blacie oraz bańki mydlane, na drugim – relief figuralny według wzoru Francisa van Bossuita (1635–1692); podobne płaskorzeźby występują na wielu obrazach van Mierisa.

Sauerland bliski jest twórcy z Lejdy nie tylko pod względem doboru tematów i motywów czy sposobu malowania. Artysta stosował też bardzo często podobny format obrazów: około 32–42 × 26–36 cm. Gdańszczanin, tak jak van Mieris, sygnował swoje dzieła dłuższymi inskrypcjami – obraz gdański nosi podpis „Ph. Sauerland fecit Ano 1709”. Zapożyczenia od lejdejczyków są na gdańskim obrazie Sauerlanda ewidentne, niemniej jego obraz nie jest wtórny. Malarz nie kopiuje rozwiązań, tylko je przetwarza, koncentrując się na martwej naturze – gatunku, który choć popularny w XVII w., dopiero z początkiem

¹⁶ Rachel Pollack, *David Gives Uriah a Letter for Joab* [w:] *The Leiden Collection Catalogue*, <https://www.theleidencollection.com/artwork/david-and-uriah/> [dostęp: 25.03.2020].

¹⁷ <https://www.wallaceprints.org/image/320837/willem-van-mieris-joseph-and-potiphars-wife> [dostęp: 25.03.2020].

¹⁸ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Willem_van_Mieris_-_The_Lute_Player_-_WGA15646.jpg [dostęp: 1.04.2020].

¹⁹ Van Mieris najpewniej kilkakrotnie portretował Margaretę de Bye. Obraz tu reprodukowany, sygnowany i datowany na 1705 r., <https://www.theleidencollection.com/artwork/portrait-of-dina-margareta-de-bye/> [dostęp: 7.04.2020]. Obraz sprzedany w Christie's prawdopodobnie też przedstawia tę samą kobietę, aukcja w Nowym Jorku, 29.10.2019, lot 737, https://www.christies.com/old-master-paintings-and-28302.aspx?saletitle=#lot_6228733 [dostęp: 7.04.2020].



Il. 4. Willem van Mieris, *Alegoria przemijania*, Rijksmuseum, fot. Rijksstudio



Il. 5. Willem van Mieris, *Portret Diny Margarety de Bye*, fot. The Leiden Collection

XVIII stulecia zyskuje teoretyczne podstawy zawarte w tekstach wspomnianego już de Lairese. Był on pierwszym pisarzem piszącym o sztuce, który poświęcił osobną część swego traktatu o malarstwie obrazom przedstawiającym przedmioty: rozdział XI jego *Het groot Schilderboek* dotyczy właśnie *stillevens*²⁰.

²⁰ Gérard de Lairese, *Het groot Schilderboek*, Amsterdam 1707, https://books.google.pl/books/about/Het_groot_schilderboek.html?hl=nl&id=r3JbAAAAcAAJ&redir_esc=y [dostęp: 8.04.2020].

Barokowa alegoria przemijania czy obraz dla oświeconego kolekcjonera?

Na gdańskim obrazie Sauerlanda widzimy przedmioty typowe dla dzieł o znaczeniu wanitatywnym: czaszki, kwiaty, podniszczone księgi, instrumenty muzyczne, astrolabium, klepsydrę. Jednak patrząc na ten intensywny kolorystycznie obraz, podzielony mocną linią diagonalną, dostrzegamy nie strach przed śmiercią, ale przeciwnie – jego racjonalne okiełznanie. U szczytu kompozycji, po lewej stronie zauważamy ukrytą w mroku sowę, spoglądającą na widza. To ona panuje nad ułożonymi przedmiotami, wytyczając drogę od przedmiotów zgromadzonych na postumencie do ostu i motyla umieszczonych w prawym dolnym rogu. Przedstawieniu nadają lekkości gałązka róży z jeszcze nierozwiniętymi pąkami oraz bańki mydlane²¹, a także ożywiający kompozycję ciepłem barw kobierzec.

Tematem nie jest więc wyłącznie przemijanie. Na obrazie Sauerlanda nie występuje jedna czaszka, tylko dwie, ukazane w różnym ustawieniu. Nie są to już symbole śmierci, lecz obiekty w kolekcji anatomicznej. Towarzyszą im podniszczone dzieła nauki i sztuki, w tym przedstawienia kartograficzne, wskazujące na powszechne już w XVIII w. poczucie panowania nad światem. Przedmioty umieszczone na przykrytym barwnym kobiercem cokolwiek są pieczołowicie zakomponowane, prezentowane na swoistej scenie, a perfekcja wykonania może być dowodem na to, że dzieło powstało jako popis umiejętności malarza adresowany do odbiorców poszukujących obrazów nie tylko dekoracyjnych czy niosących prostą symbolikę wanitatywną, lecz także zawierających wyrafinowaną zagadkę, która odsłania się przed nimi na płótnie²².

Ważnym elementem martwej natury Sauerlanda jest relief, widoczny dzięki zsunięciu kobierca (il. 6). Przedstawia on uskrzydłonego Chronosa z klepsydrą na głowie i kosą w ręku, powstrzymanego przez Rozwagę (Prudencję) przed niszczeniem posągów (jedna z rzeźb, już zniszczona, leży pod ich stopami). Przedstawienie to, nawiązujące pod względem stylistycznym do gdańskich rysunków Johanna Kriega i Bartholomäusa Strobla, potraktowane jest bardzo szkicowo, stąd też nie od razu postrzegamy je jako znaczące dla sensu całego obrazu²³.

Rzadka ikonografia reliefu na obrazie Sauerlanda nawiązuje do frontyspisu zbioru braci van Reynst. Ich kolekcja obrazów i rzeźb antycznych była bardzo znana ze względu na jakość artystyczną zgromadzonych dzieł i odwzorowanie

²¹ Znaczenie baniek mydlanych, wcześniej ewidentnie wanitatywne, zaczyna się zmieniać, zob. *Soap Bubbles. Forms of Utopia Between Vanitas, Art and Science*, ed. Michele Emmer, Marco Pierini, Umbria 2019, s. 11.

²² Horst Bredekamp, *Der Schleier als Verhüller und Öffner [w:] Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo* [katalog wystawy], Hg. Claudia Blümle, Beat Wismer, Kunstpalast Düsseldorf, Düsseldorf 2016, s. 174–181.

²³ Obaj artyści przedstawiali Chronosa w różnych scenach. Kolekcjonerski charakter tych rysunków potwierdza m.in. obecność jednego z rysunków Kriega na obrazie *Kunstkamera Władysława IV*, zob. Jacek Tylicki, *Rysunek gdański ostatniej ćwierci XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, Toruń 2005, s. 60–63.



Il. 6. Detal il. 1

ich w grafice²⁴. Tytułowy miedzioryt autorstwa de Lairese przedstawia analogiczną do opisaney wyżej scenę powstrzymywania przez Prudencję niszczącego posągi Chronosa (il. 7). Rozwaga to też mądrość życiowa (gr. *φρόνησις*), która chroni sztukę i naukę, potrafi zatrzymać czas. Najbardziej oświetlonym elementem tej części kompozycji jest oset z siedzącym na nim motylem symbolizującym przemianę. Na astrolabium

²⁴ Jan kolekcjonował rzeźby antyczne, a Gerit (Gerard) obrazy dawnych mistrzów włoskich. Kolekcja była prezentowana w domu na Keizergracht i reprodukowana w miedziorytach kilku znakomitych grafików, m.in. gdańszczyzanina Jeremiasa Falcka. Kolekcja została rozproszona. W 1660 r. najznakomitsze dzieła zakupiły Stany Generalne Republiki Zjednoczonych Prowincji za gigantyczną kwotę 80 000 guldenów i przekazały jako tzw. Holenderski Dar Karolowi II Stuartowi w związku z jego powrotem do władzy, zob. Anna-Marie S. Logan, *The „Cabinet” of the Brothers Gerard and Jan Reynst*, Amsterdam–Oxford–New York 1979.



Il. 7. Gerard de Lairese, *Chronos i Prudencja*, *Collectorum Signorum Veterum*, Rijksmuseum, fot. Rijksstudio

widoczne są zodiakalne symbole Raka i minionych już Bliźniąt. Malarz wyraźnie więc określa w czasie moment zatrzymania, który może być momentem powstania obrazu lub innego wydarzenia istotnego dla odbiorcy.

Chociaż tzw. martwe natury²⁵ przedstawiają „zatrzymanie czasu”, to jednak na tym obrazie dostrzegamy czasowość. Ukazanie dymu gasnącej świecy, żarzących się węgielków i zaproszenia kobierca ogniem, a szczególnie pęknięcia jednej z baniek mydlanych, gwałtowność ruchów postaci ukazanych na reliefie, a także układ całości kompozycji z dynamicznymi diagonalami – wskazują na podkreślenie roli czasu w tym przedstawieniu. Niewidoczna ręka odsunęła kobierzec, by zainteresowany sztuką widz przyjrzał się tej szarej, z pozoru mniej atrakcyjnej części obrazu i odczytał sens całości²⁶. Po prawej stronie widzimy słomkę opartą na muszli i trzy bańki mydlane (czwarta pęka nad „rzeźbionym popiersiem”). Zabieg ten jest próbą wciągnięcia widza do gry – zaproszenia odbiorcy do dostrzeżenia w iluzyjnym obrazie artystycznego konceptu, który odkrywa przed nami artysta²⁷.

Narodziny nowoczesnej podmiotowości

Siedemnastowieczna Holandia jako potęga handlu zamorskiego i centrum działalności kompanii handlowych stała się sercem procesów globalizacji oraz motorem rozwojowym zachodniego świata, wyznaczając nie tylko przyszły kształt kapitalistycznej ekonomii, lecz także kierunki kulturowego, w tym intelektualnego rozwoju. Cyrkulacja idei w miastach nadmorskich ówczesnej Europy, zazwyczaj najpierw wśród wąskich grup elit intelektualnych, z różnym natężeniem i szybkością znajdowała swoje odzwierciedlenie także w imaginarium coraz szerszych kręgów społecznych²⁸. Bliskość obrazu świata reflektowanego przez Sauerlanda w analizowanej tu martwej naturze z nurtem filozofii racjonalizmu, rozwijającego się w drugiej połowie XVII w. w Holandii, szczególnie

²⁵ Pojęcie to jest oksymoronem, zob. *Stilleben*, Hg. Eberhard König, Christiane Schön, Berlin 1996; Tadeusz J. Żuchowski, *Od świata przyrody do dzieła sztuki. Martwa natura jako problem autonomizacji sztuki* [w:] *Spór o genezę martwej natury*, red. Sebastian Dudzik, Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2002, s. 13–27.

²⁶ Victor I. Stoichita, *Der Vorhang des Parrasios. Das Bild der Ähnlichkeit von Giotto bis Magritte* [w:] *Hinter dem Vorhang...*, s. 66–73 (szczególnie s. 71).

²⁷ Tym implikowanym odbiorcą może być mieszczanin żyjący na początku XVIII w. w Lejdzie, Amsterdamie czy Gdańsku, ale też zgodnie z koncepcją Stoichity – widz współczesny, zob. Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image: An Insight Into Early Modern Meta-Painting*, New York 1997 (wyd. polskie: 2010). Na temat „gry z widzem” w malarstwie holenderskim zob. Antoni Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, *passim*.

²⁸ Na temat analiz procesów sekularyzacji i narodzin nowoczesności przeprowadzonych w studium Charlesa Taylora zob. *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. Adam Puchejda, Karolina Szymaniak, Kraków 2010. Jego pogłębioną i systematyczną formę Taylor zaprezentował w swej monumentalnej pracy *A Secular Age*, Cambridge, Mass. 2007.

w wariacie reprezentowanym przez Barucha Spinozę (1632–1677), posłuży jako narzędzie pojęciowe dla niniejszej interpretacji. Historycznie ukształtowane relacje człowieka ze światem znajdują swój wyraz zarówno w przedstawieniach przedmiotów, jak i w samej strukturze kompozycji. Martwa natura Sauerlanda wskazuje na narodziny nowoczesnej podmiotowości, które są wynikiem nakładających się na siebie zróżnicowanych zjawisk kulturowych.

Ze społeczno-kulturowego punktu widzenia imaginarium przedstawione przez Sauerlanda jest opowieścią o dostępności świata²⁹. Świat jest tu sferą znajdującą się w zasięgu ludzkich możliwości: obiekty podkreślają moc sprawczą podmiotu, który wyemancypowuje się z ram porządku natury dzięki rozumowi. Księgi wskazują na wiedzę, wykształcenie i naukę, do której należy także muzyka, reprezentowana tu przez lutnię, flet i zeszyt z zapisem nutowym. Klepsydra, mapy i astrolabium – narzędzia umożliwiające obiektywne mierzenie czasu i przestrzeni, wskazują na nauki przyrodnicze i matematykę jako dominujący wzorzec, według którego świat staje się dostępny ludzkiej podmiotowości.

Zdolność do określenia szerokości geograficznej i precyzyjnego lokalizowania w przestrzeni, jaką daje astrolabium, otwiera zaawansowane możliwości sprawnego poruszania się po świecie. Odtąd eksplorowanie świata zapewnia poczucie panowania nad nim jako całością, która daje się przewidzieć i wyobrazić. Sauerland, świadomie lub nie, dokumentuje szczególnie proces narodzin podmiotowości, która umieszcza siebie w centrum wszelkiego bytu – świat staje się tu sferą do naukowej eksploracji. Umieszczenie na obrazie księgi z grafikami przedstawiającymi mapy obu półkul jest tu nieprzypadkowe – rozwój kartografii służy naukowemu opisaniu świata. Jak zauważa Peter Sloterdijk, filozof badający przemiany przestrzennych wyobrażeń o świecie, z przedstawień malarskich na przełomie XVII i XVIII w. stopniowo znika globus jako model kuli ziemskiej precyzyjnie oddający kształt planety, ale też stanowiący atrakcyjny estetycznie element wystroju wnętrza³⁰. Użyteczność i precyzja, nie zaś wierność oddania kształtu i piękno, decydują o wyparciu globusa przez płaskie mapy, a tym samym uproszczeniu kuli ziemskiej do dwuwymiarowego przedstawienia, które służyć ma odtąd pragmatycznej dostępności świata.

Przedstawienie map i astrolabium używanych przez żeglarzy w kompozycji Sauerlanda jest znaczące jeszcze z innego powodu. Imaginarium związane z morzem można zinterpretować jako metaforę nowoczesnego życia, które pozbawione gruntu – trwałej podstawy, jaką tworzą tradycja i religia, uwalnia się z niezmiennych porządków sensu. To właśnie podróże morskie wyznaczają

²⁹ Nawiązujemy tu do pojęcia dostępności używanego przez badacza epoki nowoczesności i teoretyka społecznego, Hartmuta Rosę. Syntetyczne wprowadzenie w interpretację narodzin nowoczesnego stosunku do świata zob. Hartmut Rosa, *Przyspieszenie, wyobcowanie, rezonans. Projekt krytycznej teorii późnonowoczesnej czasowości*, przeł. Jakub Duraj, Jacek Kołtan, Gdańsk 2020, s. 184 n.

³⁰ Zob. Peter Sloterdijk, *Sphären II. Globen. Makrosphärologie*, Frankfurt am Main 1999, s. 910 n.

wówczas dynamikę rozwojową cywilizacji i – jak puentuje Sloterdijk – „czynią prawdziwą podstawą nowożytnego doświadczenia pokład statku”³¹. Obraz Sauerlanda wskazuje tym samym na rodzący się nowy paradygmat podmiotowości. W jego ramach wzrasta rola indywiduum, które kwestionuje dane z góry modele i odkrywa, że życie jest zależne od niego samego.

Racjonalistyczny ideał wolności

Skoro zatem kompozycja Sauerlanda jest przesycona znakami rodzącej się na przełomie wieków mocy sprawczej i wyzwania się podmiotu z rygorów przestrzennych, to jaką rolę w tej nowej relacji ze światem odgrywa druga z fundamentalnych kategorii określających ludzkie życie, czyli czas? Przemijanie naznacza wszak wszystkie niemal elementy obrazu, łącznie ze zgasłą lampą oliwną ukrytą w najciemniejszej prawej części kompozycji.

Obraz nie stanowi konwencjonalnej przestrogi przed nieuniknionym charakterem śmierci. Cel jest inny – chodzi tu o pokazanie możliwości przezwyciężenia lęku przed skończonością życia zgodnie z racjonalistycznym ideałem wolności. Martwa natura Sauerlanda staje się opowieścią o transgresji – kształtowaniu takiej relacji ze światem, w której podmiot przekracza własne, najbardziej fundamentalne ograniczenia. Tę specyficzną, bo nowoczesną z ducha martwą naturę, wykorzystującą język gatunku *vanitas*, należy odczytywać jako opowieść o napięciu między życiem i śmiercią, lecz z wychyleniem na korzyść życia.

Widać to wyraźnie w sposobie eksponowania ludzkich czaszek i w oddaniu ich detali z analityczną precyzją. Do głosu dochodzi tu paradygmat racjonalizmu, w ramach którego odwołujący się do ludzkiego doświadczenia emocjonalny stosunek do śmierci zostaje zneutralizowany i zobiektywizowany. Przedstawienie czaszek jako obiektów studiów zapewnia podmiotowi dystans wobec własnej skończoności, doznawanej zmysłowo i emocjonalnie. Mimo centralnego położenia to nie one stanowią zasadę porządkującą narrację. Zasadą tą jest siedząca na lutni sowa.

Sowa symbolizuje mądrość w jej racjonalnym kształcie, dysponuje zmysłem rozumu kluczowym dla poznania prawdy. Chodzi tu więc nie o mądrość w ogóle, lecz o jej szczególną postać opartą na wiedzy naukowej (gr. σοφία, łac. *sapientia*). Znaczenie, jakie zostało jej przypisane w kompozycji obrazu, dostrzeżemy wyraźniej, odwołując się do ideału poznania ze spinozańskiej filozofii, opartej na rozróżnieniu i hierarchizacji poziomów poznania. Najniższym z nich, pozornym, bo bazującym na subiektywnych danych zmysłowych i emocjach, jest poznanie według wyobraźni (*imaginatio*). Poznanie to stoi w sprzeczności z dwoma wyższymi poziomami poznania – przez rozum (*ratio*) i wiedzę

³¹ *Ibidem*, s. 890.

intuitywną, względnie intelektualną intuicję istoty rzeczy (*scientia intuitiva*)³². „Im więcej rzeczy rozumie dusza przy pomocy drugiego i trzeciego rodzaju wiedzy, tym mniej podlega afektom, które są złe, i tym mniej lęka się śmierci” – stwierdza Spinoza, wskazując na prymat wiedzy rozumowej nad wiedzą płynącą z ludzkich wrażeń i emocji i puentując: „śmierć tym mniej jest szkodliwa, im większa jest jasna i wyraźna wiedza duszy”³³.

Dzięki mądrości rozumowej podmiot jest w stanie przekroczyć rzeczywistość zmysłowego pozoru, zobaczyć prawdy wieczne niedostępne tym, którzy żyją wyłącznie według szczątkowej wiedzy wraźniowej. Ukryta w mroku sowa odsłania zatem tajemnicę życia – wskazuje na możliwość wyzwolenia z ograniczeń zmysłowego doświadczenia i czyni to, patrząc wprost na odbiorcę obrazu. Ten gest ma charakter dydaktyczny i oświeceniowy jednocześnie – wzywa do ćwiczenia się we właściwym kształtowaniu relacji ze światem, do odkrywania w sobie człowieka racjonalnego, któremu niezmiennie prawdy rozumu pozwolą przezwyciężyć doznanie przemijania i umieścić je w pełniejszym kontekście rozumienia życia.

Interpretację tę wzmacnia główna oś kompozycyjna obrazu – linia biegnąca od sowy w lewym górnym rogu kompozycji, przez obiekty wyeksponowane w centrum (knot świecy, astrolabium, czaszki) i podkreślona przez diagonalną krawędź kamiennej płyty. Brak odłamanego narożnika tejże Sauerland równoważy przedstawieniem ostu i umieszczonego na jego liściu motyla. To wypełnienie, silnie eksponowane światłem, zmienia prawą monochromatyczną partię kompozycji, która reprezentuje kres życia. W porządku zmysłowym świat jawi się jako przemijający i niszczący. Rozum otwiera jednak możliwość transgresywnej relacji ze światem – przedstawienie motyla to symbol przemiany – kto odkrył i zrozumiał wieczne prawo przemijania, ten przekracza świat zmysłowy. Oset w tym kontekście można odczytać zarówno jako zsekularyzowany symbol pierwotnego upadku, który stoi u podstaw ludzkich zmagania z dobrem i złem, prawdą i iluzją, jak i symbol ochrony przed niebezpieczeństwami złudnej rzeczywistości.

Kompozycję Sauerlanda należy zatem interpretować jako opowieść o przemianie życia opartej na ideale rozumu, który wyzwala z iluzoryczności świata zmysłów. Kluczowe twierdzenie Spinozjańskiej *Etyki*, w której autor kreśli racjonalistyczny ideał wolnościowy, precyzyjnie oddaje paradoks narracyjny martwej natury Sauerlanda. Spinoza stwierdza: „Człowiek wolny o niczym nie myśli mniej niż o śmierci, a mądrość jego jest rozmyślanie nie o śmierci, lecz

³² Syntetyczne wprowadzenie w filozofię Spinozy zob. Steven Nadler, *Baruch Spinoza* [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2020 Edition)*, ed. Edward N. Zalta, 2020, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/spinoza/> [dostęp: 30.03.2020]. Szczegółowe rozważania o miejscu śmierci w spinozjańskiej koncepcji racjonalizmu zob. Yitzhak Y. Melamed, Oded Schechter, *Spinoza on Death, „Our Present Life” & the Imagination*, 2015, https://www.academia.edu/17582829/Spinoza_on_Death_Our_Present_Life_and_the_Imagination [dostęp: 30.03.2020].

³³ Baruch Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, cz. 5, przeł. Ignacy Mościcki, oprac. Leszek Kołakowski, Warszawa 2010, s. 338, twierdzenie XXXVIII i przypis.

o życiu”. Podmiot uwolniony od ograniczeń zmysłów i negatywnych uczuć, w swoim stosunku do świata kieruje się dynamiką rozwoju i jej podporządkowuje swój życiowy projekt, ponieważ, jak dowodzi Spinoza: „Człowiek wolny, tj. taki, który żyje wyłącznie według wskazań rozumu, nie powoduje się obawą śmierci [...], lecz pożąda wprost dobra [...], tj. [...] pragnie działać, żyć, zachowywać swe istnienie na podstawie dbania o własny pożytek”³⁴. Nie twierdzimy, że Sauerland – człowiek z pewnością nieźle wykształcony, lecz wszak tylko malarz – inspirował się pismami Spinozy, funkcjonującego zarówno poza „ortodoksją” chrześcijańską, jak i judaistyczną. Wskazujemy na ówczesne przemiany społecznych wyobrażeń o świecie, a nie bezpośredni wpływ nowego sposobu myślenia na Sauerlanda.

Prudentia i *ars*. Podsumowanie

W naszej interpretacji kompozycji Sauerlanda istotną rolę odgrywa wyobrażenie mądrości. Obok tej opartej na wiedzy naukowej (*sapientia*) pojawia się jej druga postać, przedstawiona w dolnej partii kompozycji, na reliefie eksponującym walkę Chronosa z Prudencją. Sauerland poszerza tym samym pojęcie mądrości o jej wymiar praktyczny, który w tradycji określanymi jest także mianem roztropności (*prudentia*). Bieguny te nie są sobie przeciwstawne – chodzi tu raczej o dopełnienie obu typów mądrości. Dają one podmiotowi zarówno dostęp do prawd rozumu, jak i umiejętność budowania w oparciu o odkrywane prawdy własnej autonomii – w dystansie do wrażeń zmysłowych i emocji, które ograniczają dążenie do pełni życia.

W dziele Sauerlanda to praktyczna mądrość jest w stanie przeciwstawić się szaleństwu zniszczenia, jakie niesie ze sobą czas, dopowiedzmy – szaleństwu tragicznemu, bo nieodwracalnemu. Prudencja nie jest w stanie ocalić tego, co zniszczone, a już z pewnością nie ma mocy, by unicestwić Chronosa – czas jest procesem nie do powstrzymania. Jaka jest zatem rola praktycznej mądrości? W porządku racjonalnym mądrość praktyczna oznacza dla człowieka doskonalenie się w takim rozumieniu oraz akceptacji przyczyn i konieczności życia, by iluzoryczność emocjonalnych poruszeń nie przysłoniła tego, co pobudza samo pragnienie życia. Ćwiczeniem w takim dociekanii sensu jest w racjonalistycznym paradygmacie przełomu XVII i XVIII w. nauka, reprezentowana przez wyeksponowane na kobiercu przedmioty symbolizujące ideał humanistycznego wykształcenia.

Sauerland w swej kompozycji podkreśla znaczenie jeszcze innej, kluczowej dla nas sfery. Jest nią sztuka (*ars*) jako praktyka estetycznej refleksji nad ludzkim życiem. Gest Prudencji – ratowanie artystycznych dzieł przed zniszczeniem przez Chronosa, pokazuje wyraźnie szczególne miejsce, jakie zajmuje sztuka

³⁴ *Ibidem*, cz. 4, s. 287–288, twierdzenie LXVII i dowód.

w wyobrażeniach ideału wolnego życia. Poprzez zwrócenie uwagi na jej istotną rolę docieramy wprost do autoreferencyjnego charakteru samego dzieła Sauerlanda. Funkcją tej martwej natury nie jest więc przypominanie o śmierci, lecz zwrócenie uwagi, że kontemplacja sztuki to ćwiczenie intelektualne i duchowe, pozwalające na odnalezienie właściwego stosunku do własnego życia.

Analizowana martwa natura Sauerlanda uwidacznia, jak trzydziestodwuletni artysta sprawnie operując iluzyjnością przedstawienia w typie *fijnschilders*, dysponuje artystyczną swobodą i przetwarza język estetyczny, który opanował zapewne podczas swojej edukacji w Lejdzie. Swoboda ta jest szczególnie zauważalna tam, gdzie Sauerland redefiniuje zwyczajowe sensy alegoryczne scen wanitatywnych i tworzy obraz dla wyrafinowanego intelektualnie odbiorcy, któremu bliska jest nowa – oparta na ideale rozumu – afirmatywna wizja świata.

Tym samym obraz ten staje się wyrazem procesów emancypacyjnych, jakie następują na przełomie XVII i XVIII w. w kulturze europejskiej. Miejsce tradycyjnej symboliki zajmują idee racjonalizmu z towarzyszącym im wyobrażeniem rozumnego dystansowania się od zmysłowych i emocjonalnych ograniczeń. Za pomocą gestu „odsłaniania” kobierca Sauerland proponuje „wciągniętemu w grę” widzowi alternatywne klucze interpretacyjne, dostępne dostrzegającym znaczenie przedstawienia na reliefie. Sens dzieła dopełnia się poprzez sztukę – dzięki tworzeniu, odczytywaniu czy też kolekcjonowaniu jej człowiek rozumny wyzwala się od strachu przed własną skończonością. Morska muszla wypełniona mydlanym płynem i oparta na niej słomka czekają zatrzymane, zapraszając do gry w życie tych, którzy nie chcą się poddać szaleństwu Chronosa.

Bibliografia

- Bakker Piet, Willem van Mieris [w:] *The Leiden Collection Catalogue*, ed. Arthur K. Wheelock Jr., New York 2017, <https://www.theleidencollection.com/archive/> [dostęp: 12.03.2020].
- Bièvre Elisabeth de, *Dutch Art and Urban Cultures 1200–1700*, New Haven 2015.
- Bryson Norman, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, London 1990.
- Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo*, Hg. Claudia Blüml, Beat Wismer, Düsseldorf 2016.
- Logan Anna-Marie S., *The „Cabinet” of the Brothers Gerard and Jan Reynst*, Amsterdam–Oxford–New York 1979.
- Melamed Yitzhak Y., Schechter Oded, *Spinoza on Death, ‘Our Present Life’ & the Imagination*, 2015, https://www.academia.edu/17582829/Spinoza_on_Death_Our_Present_Life_and_the_Imagination [dostęp: 30.03.2020].
- Nadler Steven, *Baruch Spinoza* [w:] *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2020 Edition)*, ed. Edward N. Zalta, 2020, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/spinoza/> [dostęp: 30.03.2020].
- Oszczanowski Piotr, *Philipp Sauerland – zapomniany malarz gdańskiego i wrocławskiego baroku*, „Porta Aurea” 1999, t. 6, s. 127–146.

- Jacek Koltan
Anna Sobecka
- Rosa Hartmut, *Przyspieszenie, wyobcowanie, rezonans. Projekt krytycznej teorii późnowoczesnej czasowości*, przeł. Jakub Duraj, Jacek Koltan, Gdańsk 2020.
- Sloterdijk Peter, *Sphären II. Globen. Makrosphärologie*, Frankfurt am Main 1999.
- Sobecka Anna, *Nieznane obrazy Philippa Sauerlanda*, „Quart: kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2008, t. 1 (7), s. 45–57.
- Soap Bubbles. Forms of Utopia Between Vanitas, Art and Science*, ed. Michele Emmer, Marco Pierini, Umbria 2019.
- Spinoza Baruch, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, przeł. Ignacy Myślicki, oprac. Leszek Kołakowski, Warszawa 2010.
- Stilleben*, Hg. Eberhard König, Christiane Schon, Berlin 1996.
- Stoichita Victor I., *The Self-Aware Image: An Insight Into Early Modern Meta-Painting*, New York 1997 (wyd. francuskie: 1993, wyd. polskie: 2010).
- Taylor Charles, *A Secular Age*, Cambridge–Massachusetts 2007.
- Taylor Charles, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. Adam Puchejda, Karolina Szymaniak, Kraków 2010.
- The Leiden Fijnschilders from Dresden* [katalog wystawy], ed. Annegret Laabs, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, Zwolle 2001.
- Tylicki Jacek, *Rysunek gdański ostatniej ćwierci XVI i pierwszej połowy XVII wieku*, Toruń 2005.
- Ziomba Antoni, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.
- Żuchowski Tadeusz J., *Od świata przyrody do dzieła sztuki. Martwa natura jako problem autonomizacji sztuki [w:] Spór o genezę martwej natury*, red. Sebastian Dudzik, Tadeusz J. Żuchowski, Toruń 2002, s. 13–27.

Still Life by Philipp Sauerland and the Birth of Modern Subjectivity

The Allegory of Transience by Philipp Sauerland (Gdańsk 1677 – Wrocław 1762), an artist specializing in still life and animal painting, was purchased in 2015 by the National Museum in Gdańsk. The painting allows us to deepen our knowledge of Sauerland's artistic roots, as well as the interpretation of the painting in the socio-cultural context of the development of Europe in the early 18th century.

In the paper a thesis is put forward about the Leiden sources of Sauerland's work, which are connected with the painting tradition of the so-called *fijnschilders*, especially the work of Willem van Mieris. In the first decade of the 18th century, Sauerland painted *The Young Woman in the Kitchen Interior*, surrounded by perfectly rendered victuals, showing a similar gesture as in the famous painting by Van Mieris *The Mouse Trap*. In the signed painting from a private collection in New York, Sauerland chose historical themes. He presented a rare scene of *David Giving Uriah a Letter to Joab*. The painting refers to two famous works by Pieter Lastmann, but it is placed in an architectural set design analogous to Van Mieris's paintings. An important element of the *Allegory of Transience*, in turn, is the relief visible by sliding down a carpet. This motif is also taken from the work of Van Mieris, but the iconography of the sculptural representation refers to Gerard de Lairesse's print showing Chronos prevented by Prudence from destroying the statues. Sauerland is therefore close to the artists from Leiden in terms of

the choice of themes, motifs, and the way they are painted. He also usually used a similar format of paintings. Like Van Mieris, the artist from Gdańsk signed his works with longer inscriptions. Although references to the Leydians are obvious in Sauerland's early works, he does not make copies of their works, but focusing on the still life genre, he transforms them in his own style.

*Martwa
natura...*

The second thesis of our essay is related to the transformation of vanitas motifs, which in Sauerland's work reveal their secularized character. The traditional symbolism of transience, which draws on religion, is replaced by the ideas of rationalism, accompanied by the idea of reason that opens a possibility of overcoming sensual and emotional limitations. The work becomes an expression of emancipatory processes that take place at the turn of the 17th and 18th centuries in European culture. Referring to the philosophical work of Baruch Spinoza (notion of knowledge), we interpret Sauerland's work as an expression of the emerging modern ideal of freedom, which was based on a rationalistic paradigm. It is thanks to wisdom (*sapientia*) that the subject is able to transcend the reality of the sensual guise.

In the last part of the text we point to the important role of practical wisdom (*prudentia*) and art (*ars*) in the process of liberalization that accompanied the social changes of the time. Using illusionism, Sauerland proposes an interpretative key to the viewer: the meaning of life is complemented by art: by making art, understanding art, or collecting artworks, the rational man can free himself from the fear of his own finiteness. The function of this still life is not to remind us of death, but to point out that contemplation of art is an intellectual and spiritual exercise that allows us to find the right attitude to life.