

BEATA PURC

*SPIŻARNIA* PAULA DE VOSA  
I *POLOWANIE Z SOKOŁAMI* JANA HACKAERTA.  
O DWÓCH OBRAZACH Z MOTYWEM MYŚLIWSKIM  
I ICH ZNACZENIU W DZIEJACH PRZEMIAN MALARSTWA  
FLAMANDZKIEGO I HOLENDERSKIEGO

Przedmiotem artykułu są dwa obrazy z tematem myśliwskim, przypisywane przez autorkę niniejszego artykułu Paulowi de Vosowi (1595–1678) we współpracy z Janem Fytem (1611–1667) (il. 1a)<sup>1</sup>, drugi Janowi Hackaertowi [Hackaertowi] (1629 – po 1685) (il. 2b)<sup>2</sup>. Te dwa dzieła zostały nabyte do zbiorów Muzeum Miejskiego w Gdańsku (Stadtmuseum) podczas II wojny światowej. Obrazy na odwrotnej stronie blejtramów noszą oznaczenie Stadtmuseum. Celem artykułu jest zaprezentowanie nowych badań atrybucyjnych, ikonograficznych i wskazanie na wartościowy charakter tych przykładów barokowego malarstwa europejskiego w polskich zbiorach. W artykule podjęto także próbę ustalenia losów obiektów ruchomych, które po latach odzyskały swoją prawdziwą historię. Waleory artystyczno-formalne wspomnianych obrazów, ich znaczenie w dziejach przemian malarstwa flamandzkiego i holenderskiego zasługują też na uwagę.

HISTORIA OBRAZÓW I ICH ZWIĄZEK Z GDAŃSKIEM

Od co najmniej 60 lat obraz pt. *Spiżarnia* był przechowywany w Muzeum Narodowym w Gdańsku (MNG)<sup>3</sup>. Praca jest własnością Muzeum Narodowego

Dr BEATA PURC — Uniwersytet Gdański, Instytut Historii Sztuki, Zakład Teorii Sztuki; kustosz dyplomowany w gdańskim Muzeum Narodowym, Pracownia Malarstwa Europejskiego; adres do korespondencji: ul. Bielańska 5, 80-952 Gdańsk; e-mail: [beata.purc@ug.edu.pl](mailto:beata.purc@ug.edu.pl); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1026-5574>.

<sup>1</sup> Frans Snyders (1579-1657), *Spiżarnia*, ol./pł., wym. 129×195 cm, M.Ob.2707 MNW.

<sup>2</sup> *Polowanie z sokołami*, ol./pł., wym. 113×96 cm, MNG/SD/358/M.

<sup>3</sup> MNG/SD/54/MD (2/MED). Obraz w ramie złotej powleczonej laserunkową warstwą przyściemniająca w kolorze jasnej zieleni. Na rewersie ramy napis czarną farbą: Stm. 548. Na ramie

w Warszawie (MNW) i figuruje w księdze rewindykacyjnej tego muzeum z 1946 r. (il. 3)<sup>4</sup>. Ta wielkoformatowa martwa natura, ukazująca żywność spiętrzoną i eksponowaną na stole zakrytym białą tkaniną, była wiązana z flamandzkim malarzem Franssem Snydersem (1579–1657). Doskonały sposób malowania, względy artystyczne i wirtuozeria oraz dekoracyjny aspekt kompozycji tłumaczą ochotę na jego eksponowanie. Do muzeum w Gdańsku obiekt trafił po raz pierwszy 3 lipca 1953 r. jako depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie (M.Ob. 2709 MNW). Można by sądzić, że został pożyczony wyłącznie w celu wzbogacenia kolekcji. Była jednak jeszcze inna przyczyna sprowadzenia tego obrazu do Gdańska, głośno niewypowiedziana w tamtych trudnych politycznie czasach. Na odwrotnej stronie ramy dało się zauważyć oznaczenie: Stm. 548, które świadczy, że dzieło zostało włączone do inwentarza Muzeum Miejskiego w Gdańsku (Stadtmuseum) w trakcie II wojny światowej i było nabyte do zbioru przez ówczesnego dyrektora placówki Willi Drosta. Obrazu nie przetransportowano w 1945 r. z Gdańska do Rosji, a wywieziono go do Niemiec i w ramach rewindykacji w 1946 r. przekazano do Warszawy ze składnicy w Salzburgu<sup>5</sup>. To może świadczyć, że dzieło zostało wybrane do wystawienia w Muzeum Hitlera w Linzu. Historia narastania zbiorów malarstwa w gdańskim muzeum po 1945 r. była uzależniona od polityki i jej wpływu na losy placówki<sup>6</sup>. Dlatego, pragnąc nadać jej charakter ciągły, sprowadzano depozyty i korzystano z użyczeń obrazów. Zwłaszcza do

---

blejtramu naklejka papierowa: Muzeum Narodowe w Warszawie 186966; Muzeum Pomorskie w Gdańsku D. 288, M. 217 Fr. Snyders Spizarnia; naklejka, papier różowy: 20.085/26/76 oraz naklejka o poszarpanych obrzeżach z czarną drukowaną oblamówką i wpisem czarnym atramentem: nr. 4486 Rew oraz białą farbą: nr. DM/153/MPG — Muzeum Pomorskie w Gdańsku, dodatkowo papierowa naklejka ośmiokątna: DM/153/MPG, także dwa napisy czerwoną farbą: MNG/SD/2/MED; MNG/SD/54/ME. Na odwrotnej stronie płótna po lewej stronie, w górnym lewym kwadracie napis czerwoną farbą w owalnym kole: 229, pod nim tą sama farbą: 3-XII-45 Fisch... dalej nieczytelne.

<sup>4</sup> Księga rewindykacyjna M.Ob.2709 – nr rew. 4486. Archiwum MNW, Transport rewindykacyjny z Salzburga z dn. 24.IV. 1946 r., s. 136 – nr rew. 4486-4487,7851-7852; zapakowane w skrzyni nr 400, wypakowana w maju 1946 r.; sygnatura transportu: 299, Sneiders, Martwa natura, ol./pl., 124×196 cm, sygnatury i marki pochodzenia: 460 079.

<sup>5</sup> Dziękuję za pomoc w odnalezieniu wpisu kustosz Aleksandrze Janiszewskiej z Muzeum Narodowego w Warszawie.

<sup>6</sup> Michał Stryczyński, *Gdańsk w latach 1945-1948, odbudowa organizmu miejskiego. Studia i materiały do Dziejów Gdańska*, t. 9 (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981); O historii muzeum i kolekcji: *Europejskie Dziedzictwo rozproszone, Muzeum Historii Miasta Gdańska* (Gdańsk: Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego, 1992); Krystyna Górecka-Petrajtis, „Zbiory malarstwa dawnego w Muzeum Narodowym w Gdańsku – historia i współczesność”, *Jantarowe Szlaki* 36, nr 3 (233) (1994); 35–39; *Muzea Pomorza Nadwiślańskiego. Tradycja i współczesność*, red. Michał Woźniak (Toruń: Muzeum Okęgowo, 1996), 69; Helena Kowalska, *Straty wojenne muzeum miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku*, t. 1: *Malarstwo* (Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2017), 7–67.

czasu, gdy transport dzieł rewindykowanych w 1956 r. przyjechał z ZSRR do Polski i znacznie zasilił w wartościowe dzieła zasoby gdańskiego muzeum<sup>7</sup>.

Powojenne losy Muzeum Miejskiego w Gdańsku były kształtowane wraz z przemianami, które uwarunkowały historyczne realia polityczne miasta po 1945 r. Gdańsk z Pomorzem znalazły się w granicach Polski. Odbudowa zniszczonego w wyniku wojny miasta nadała nowy charakter Muzeum Miejskiemu, nad którym jeszcze do 1947 r. opiekę sprawował Skarb Państwa. Od 1 lipca 1947 r. nazwano je Państwowym Muzeum w Organizacji, a od 1948 r. działało jako Muzeum Pomorskie<sup>8</sup>. Ogołocona z zasobów dawnego Stadtmuseum<sup>9</sup> instytucja funkcjonowała częściowo w tamtym okresie jako miejsce deponowania i przechowywania zabytkowych obiektów, które pochodziły ze zrujnowanych lub zburzonych podczas wojny gmachów użyteczności publicznej, kościołów, willi, majątków i składnic, a także z przemytu, darowizn, przekazów administracji państwowej. Wszystkich zgromadzonych przedmiotów w 1946 r. było ok. 800. Zwarta dawniej kolekcja utraciła spójności<sup>10</sup>, a gromadzone w Stadtmuseum przed wojną obrazy, w większości należące do kolekcji Kabruna, nie wróciły jeszcze z ZSRR. Pierwszą ekspozycję muzealną wspomóżono obiektami przekazanymi przez Naczelną Dyрекcję Muzeów i Ochrony Zabytków<sup>11</sup>. Z Muzeum Narodowego w Warszawie uzyskano zestaw płócien. Wśród nich był obraz Jana Davidsz. de Heema, *Owoce, homar, wino*, wym. 56×80 cm<sup>12</sup>, i Jana Abrahamsz. Beerstratena, *Krajobraz zimowy*, wym. 92×128 cm<sup>13</sup>, oraz *Spiżarnia*, wówczas jeszcze przypisywana Fransowi Snydersowi<sup>14</sup>.

<sup>7</sup> Anna Gosieniecka, „Wystawa rewindykowanych zbiorów gdańskich”, *Muzealnictwo*, nr 7/8 (1958): 41–51.

<sup>8</sup> Odbudowę budynku zniszczonego wojną ukończono w 1956 r.: Anna Gosieniecka, „Muzeum Narodowe w Gdańsku”, *Rocznik Gdański* 34/35 (1974/1975): 267–281.

<sup>9</sup> W 1872 r. liczyła 304 obrazy: ABMNG, Verzeichnis 1856 syg. MNG/A/I/2 oraz Inwentarium Ölgemälde und Kunstwerke in den Räumen des Franziskaner Klöster (1885?) APG, APG 1384/57; por. Helena Kowalska, „Martwe natury w XIX wiecznych zbiorach gdańskich kolekcjonerów”, w: *Spór genezę martwej natury. Materiały z sesji naukowej 25–26.X.2021*, red. Sebastian Dudzik i Tadeusz J. Żuchowski (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2002), 194.

<sup>10</sup> W marcu 1945 r. w Muzeum Miejskim spłonęło 301 obrazów; 128 ocalało, 11 tylko częściowo: Grażyna Antoniewicz, „‘Spłoszone konie’ dotarły do Moskwy. Wojenne losy gdańskich zabytków”, *Dziennik Bałtycki* z 8.09.2017.

<sup>11</sup> Jan Chranicki, „Muzeum Pomorskie w Gdańsku 1945-1953”, *Rocznik Gdański* 33 (1954): 197; Gosieniecka, „Muzeum Narodowe w Gdańsku”, 273.

<sup>12</sup> M.Ob.2707 MNW za pośrednictwem „rewindykacji” w 1946 r. trafił ze składnicy w Głogowie. Za informację dziękuję A. Janiszewskiej. Księga Inwentarzowa dla zbiorów Artystycznych Muzeum Pomorskiego w Gdańsku. Malarstwo. Depozyty 1953; s. 15, nr. inw. 155, MNW 186547, D 90, dziś jako depozyt MNW w MNG: MNG/SD/56/MD (3/MED).

<sup>13</sup> Archiwum Działu Inwentarzy MNG, Malarstwo, Prot. III 400/46, sposób nabycia: Księga Inwentarzowa dla zbiorów Artystycznych Muzeum Pomorskiego w Gdańsku. Malarstwo Depozyty. 1953; s. 15, nr. inw. 156, Muzeum Narodowe w Warszawie 131634, D 291, zwrócono do Warszawy, prot. 5.IX.1977.

W 1954 r. zaprezentowano publiczności gdańskiej wystawę malarstwa flamandzkiego i holenderskiego XVII w., która w 1956 r. została przekształcona w ekspozycję stałą. Być może dostrzeżono wtedy *Spizarnię* jako obraz zakupiony przez niemieckiego dyrektora do zbiorów Stadtmuseum i zatrzymano depozyt w Gdańsku na dłużej. To samo mogło dotyczyć innych depozytów, m.in. wspomnianej wyżej pracy Beerstratena<sup>15</sup>. Wiadomo, że podczas wojny prof. Willi Drost zakupił obraz *Krajobraz zimowy* Jana Abrahamsz. Beerstratena z monogramem J.B na dole, pośrodku obrazu. Świadczy o tym list do prof. Drosta z 1 czerwca 1944 r., wysłany z domu handlowego Goudstikker. W liście proponowano malowidło o takiej nazwie do zakupu za sumę 30 000–54 260 RM<sup>16</sup>. Udało się ustalić, jak obraz wygadał<sup>17</sup>, dziś jednak dzieło uważane jest za zaginione, być może zostało wywiezione do Rosji.

W Muzeum Pomorskim, a od 1972 r. Muzeum Narodowym, pozostawał wciąż obraz *Spizarnia*. Gdy w 2006 r. została zorganizowana w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku ekspozycja *Jak żywa jest martwa natura*, dzieło wystawiono jako pracę z warsztatu Fransa Snydersa ze wskazaniem, że może tu chodzić o martwą naturę wykonaną przez flamandzkiego malarza, Paula de Vosa<sup>18</sup>. Podczas organizacji wystawy *Rubens Jordaens van Dyck* w 2007 r.<sup>19</sup> miałam

<sup>14</sup> Dla MNG/SD/54/MD (2/MED): Archiwum Działu Inwentarzy MNG, Malarstwo, Prot. III 400/46; Sposób nabycia: nr. księgi wpływów Księga Inwentarzowa dla zbiorów Artystycznych Muzeum Pomorskiego w Gdańsku. Malarstwo. Depozyty. 3.VII. 1953; s. 14, nr. inw. 153 [*Spizarnia* zapasy ułożone na stole: mięso, ryby, paw, owoce. Na ziemi kocioł miedziany i pies walczący z kotem o kawał ryby. MNW 186966, D 28 47; 55; 75.

<sup>15</sup> Obraz Beerstratena wystawiano na wystawie stałej w Gdańsku do 1977 r. jako depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie, następnie zwrócono go do Warszawy [na podstawie protokołu z 5.IX. 1977].

<sup>16</sup> ABMNG, sygn. MNG/A/III/2 tu korespondencja w sprawie zakupów Willi Drosta z przedstawicielami salonów handlujących sztuką, s. 26. Jako [Jan Abraham Beerstraten, *Winterlandschaft*, 78,5×20 cm, Monogramm JB].

<sup>17</sup> Jan Abrahamsz. Beerstraaten, *Zimowy krajobraz z Grote Kerk w Beverwijk*, 78×120 cm, Amsterdam, Londyn, Handel dziełami sztuki Gebr. Douwes, dostęp 5.09.2023: <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?filters%5Bkunstenaar%5D=Beerstraaten%2C+Jan+Abrahamsz.&query=&st art=117>.

<sup>18</sup> *Jak żywa jest martwa natura. Przykłady martwych natur i scen animalistycznych w nowożytnej sztuce europejskiej*. Katalog wystawy ze zb. Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Gdańsku, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, red. Beata Purc Stępiak, współpraca Beata Zgodzińska (Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 2006), 30–31.

<sup>19</sup> Wystawa: *Złoty wiek malarstwa flamandzkiego. Rubens, Van Dyck, Jordaens 1608-1678*, na której prezentowano dzieła malarstwa flamandzkiego ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, Gemäldegalerie Akademie der bildenden Künste w Wiedniu, Muzeum Narodowego w Warszawie i Muzeum Narodowego w Gdańsku (Muzeum Narodowe w Warszawie 6.11-30.12. 2007, Muzeum Narodowe w Gdańsku 14.01–26.03.2008).

okazję ponownie przypisać dzieło do Paula de Vosa<sup>20</sup>. Obraz został pierwszy raz szerzej omówiony w katalogu towarzyszącym wystawie w Słupsku i reprodukowany, a następnie podczas wystawy flamandzkiej, która miała miejsce w Warszawie i w Gdańsku<sup>21</sup>. Wcześniej był wzmiankowany w katalogu zbiorów MNW pod red. Jana Białostockiego<sup>22</sup>.

Drugi z obrazów, któremu poświęcony jest niniejszy artykuł, został po 1945 r. błędnie przypisany do twórczości Jacoba Philipa Hackerta (1737–1807), utalentowanego pejzażysty niemieckiego i z tego względu znalazł się w pracowni malarstwa gdańskiego. Wiadomo było, że w Muzeum Miejskim w Gdańsku ok. 1922 r. znajdował się w zbiorach obraz Jacoba Philipa Hackerta<sup>23</sup>. Sugerowano się ponadto adnotacją archiwalną z tzw. transportu moskiewskiego, w której Rosjanie, pracujący w 1945 r. w Gdańsku, zaznaczyli, że pakują do skrzyni pracę Jacoba Philipa Hackerta<sup>24</sup>. I pod takim szyldem obraz wystawiano w 2017 r. w Muzeum w Kozłówce podczas ekspozycji na temat tradycji sokolnictwa<sup>25</sup>. W rzeczywistości jest to dzieło holenderskiego malarza Jana Hackaerta (1629 – po 1685), oznaczone na ramie blejtramu czerwoną farbą Stm 453<sup>26</sup>, co dowodzi, że trafiło do kolekcji Stadtmuseum w czasie wojny.

Poziom artystyczny przedwojennej kolekcji malarstwa dawnego w Stadtmuseum został wzbogacony za czasów dyrektora Fransa Friedricha Seckera (1888–1960), ale jej wartość na dobre wzrosła podczas zarządzania placówką przez Willi Drosta, dzięki obiektom nabywanym w latach 1939–1945. W prze-

<sup>20</sup> Atrybucję ustnie potwierdziła dr Renate Trnek z Wiednia, specjalizująca się w malarstwie italianistów flamandzkich i holenderskich oraz w malarstwie Rubensa i jego pracowni.

<sup>21</sup> Beata Purc-Stępiak, „Bogaty świat zwierząt”, w: *Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, van Dycka i Jordaensa 1608–1678*, red. Antoni Ziemia (Warszawa: Przedsiębiorstwo Wydawnicze „Rzeczpospolita” S.A., 2007), 211–233.

<sup>22</sup> *Malarstwo Europejskie, katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Jan Białostocki, t. 2 (Warszawa: Muzeum Narodowe, 1967), 121.

<sup>23</sup> Przykład późnej twórczości, gdy opuścił Neapol. Malował wtedy krajobrazy z antycznymi ruinami: [Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*], Bd. 15 (Leipzig: Verlag E.A. Seemann, 1922), 413.

<sup>24</sup> ABMNG, Spisy rewindykacyjne, tzw. Transport Moskiewski, MNG/A/VII/3, s. 2, poz. 37, 453, skrzynia nr 3.

<sup>25</sup> „Chwał Ćwik! Żywa tradycja sokolnictwa” wystawa Muzeum Zamoyskich w Kozłówce (9.06. 2017– 29.10. 2017) w Muzeum Myślistwa i Łowiectwa w Warszawie (17.11. 2017 – 29.04. 2018) Kozłowy Kantonistów Muzeum Zamoyskich w Kozłówce i Polski Klub Sokolników PZŁ „Gniazdo Sokolników”.

<sup>26</sup> *Polowanie z sokołami*, ol./pł., wym. 113×96 cm. Na odwrotnej stronie obrazu są ślady po zdjętych nalepkach, a na ramie krosna napis białą farbą: M/513/MPG oraz czerwona farbą: MNG/SD/538/M. Te same napisy są na ramie obrazu. Dodatkowo nad górną belką wzmacniającą naklejona mała papierowa karteczka z cyfrą 37, świadcząca, że obraz należał do kolekcji. Na dolnej ramie napis czarną kredką: 1661 i mała papierowa naklejka zabrudzona z literą K.

ważącej mierze były to obrazy zdobywane przez samego Drosta, wspomagane darowiznami gauleitera Gdańska i Prus Zachodnich Alberta Forstera (1902–1952), traktującego sztukę jako narzędzie pomocne władzy<sup>27</sup>. Profesor Drost czynił zakupy na niemieckich aukcjach w krajach okupowanych w latach 1940–1944<sup>28</sup>.

Znanych jest kilka obrazów Paula de Vosa o tej tematyce. W handlu dziełami sztuki już w kwietniu 1930 r. w Berlinie u Lepkego zlicytowano z kolekcji Lamberta de Vriesa obraz zatytułowany *Katzen in eine Anrichtestube*, sprzedany jako dzieło Franza Snydersa<sup>29</sup>. Obrazem Paula de Vosa przedstawiającym Spiżarnie, nr. 1877 z sygnaturą P.d.Vos przed 1939 r. szczyliło się Muzeum Prado w Madrycie; także podobny temat wystąpił w zbiorach Gemäldegalerie Mainz o nr. 73 oraz w Alte Pinakothek Monachium nr. 5557.

Znawstwo Drosta w dziedzinie malarstwa przyczyniło się niewątpliwie do utworzenia znaczącej kolekcji w Muzeum Miejskim, podkreślającej tradycje Gdańska jako ważnego na mapie Europy Środkowej miejsca działania silnego mecenatu mieszczańskiego, zainteresowanego sztuką i wyczulonego na impulsy artystyczne z Niderlandów. Nic dziwnego, że do kontynuacji kultury Gdańska należał wybór dzieł wybitnych artystów baroku, które zakupił Drost. Dwa najważniejsze tu obrazy są przykładami typów prac często sprowadzanych także do magnackich i szlacheckich siedzib na tereny Królestwa Polskiego poprzez zlecenia dokonywane w Gdańsku. W obrazie kultury XVII w. Europy gdański port handlowy i kontakty kupieckie pomagały w transmisji i przyswajaniu osiągnięć sztuki flamandzkiej i holenderskiej. Dwa prezentowane dzieła ilustrują różnorodność i bogactwo malarstwa tworzonego w Niderlandach z myślą o zagranicznych nabywcach z Europy Środkowej. Skoncentrujemy się teraz na tytułowych obrazach, przybliżymy scenę z polowaniem, a następnie wskażemy na eksponowanie trofeów, których pokaz w Niderlandach stał się sztuką godną upamiętnienia w martwych naturach typu nakryty stół, spiżarnia.

---

<sup>27</sup> Albert Forster, *Kunstschaffen im Deutschen Danzig* (Danzig: Verlag A.W. Kafemann, 1939); Marian Podgóreczny, *Albert Forster – gauleiter i oskarżony* (Gdańsk: Wydawnictwo Morskie, 1977); Dieter Schenker, *Albert Forster Gdański Namiestnik Hitlera* (Łódź: POLNORD, 2002); Patricia Kennedy Grimsted, „A Goudstikker van Goyen in Gdańsk. A Case Study of Nazi-Looted Art in Poland”, *International Journal of Cultural Property* 22 June (2020): 53–96.

<sup>28</sup> ABMNG, sygn. MNG/A/III/3 tu korespondencja w sprawie zakupów W. Drosta z przedstawicielami salonów handlujących sztuką: *Tätigkeitberichte 1933–1944*.

<sup>29</sup> [Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*], Bd. 37 (Leipzig: Verlag E.A. Seemann, 1940), 557–558.

JAN HACKAERT (1628/29 – po 1685)  
*POLOWANIE Z SOKOŁAMI* (ok. 1660)

Między 1939 a 1944 r. nabyto do zbiorów Muzeum Miejskiego w Gdańsku *kompozycję Jana Hackaerta* (il. 2 a i b). O autorstwie Hackaerta poświadcza sygnatura odkryta na lewej, dolnej części kompozycji widoczna na fotografii (il. 2c). W artykule nie zostaną jednak zanalizowane kwestie technologiczno-formalne z powodu braku fotografii rozwarstwiających. Zwrócona zostanie natomiast uwaga na ikonografię obrazu i osadzenie dzieła w *œuvre* artystycznym Hackaerta.

Omawiany obraz przedstawia drogę w skalistym wąwozie, po której poruszają się powracający z polowania sokolnik i kobieta na koniu, prowadzonym za uzdę przez młodzieńca. Pośrodku wąwozu uwagę przykuwają dwa bardzo wysokie drzewa, a pod nimi odpoczywająca rodzina. Trzecie drzewo po lewej stronie równoważy kompozycję. W dali jest widoczny rozległy krajobraz i efekt zachodzącego słońca. Kompozycja jest namalowana na płótnie rozpiętym na drewnianym krzyżowym blejtramic. Obraz był konserwowany, płótno zdublowano, stan zachowania dobry. Stary werniks o pożółkłym licu zakłamuje jednak tonację barwną malowidła. Płótno osadzono w drewnianą, złożoną ramę. Podobną ramę do omawianej możemy zobaczyć przy pracy Jana Hackaerta *Krajobraz leśny z polowaniem na jelenie*, 1651–1672, ol./pł., wym. 55,5×44,5 cm, przed 1939 r., dawna własność Kunsthandel Goudstikker, Amsterdam<sup>30</sup>. Niedawno także wypłynął w handlu dziełami sztuki obraz Jana Hackaerta *Krajobraz leśny*, wym. 61×53 cm (il. 15), znajdujący się w XVIII-XIX w. w słynnej Collection Jules Porgès, a przed 1939 r. w Collection Adolphe Schloss<sup>31</sup>. Historia obrazu z Francji zasługuje, by ją zasygnalizować, ponieważ jeszcze nie udało się archiwalnie ustalić, z jakiego źródła trafiła do Gdańska omawiana tu praca Hackaerta. Charakter oprawy ramy francuskiego obrazu przywodzi na myśl malowidło z gdańskich zbiorów. Sam też krajobraz jest utrzymany w konwencji prac Hackaerta z ok. 1660 r.<sup>32</sup> *Krajobraz leśny* ma szacowną historię, wpisaną w wojenne dzieje zabytków. Aby chronić dzieła z kolekcji Collection Adolphe Schloss w 1939 r. przeniesiono je do Laguenne, od listopada 1943 r. jednak w ramach ustawy o Żydach rodzina straciła obrazy, które przetransportowano do Mona-

<sup>30</sup> BD/RKD/Ektachromenkast-Kluis fotodienst (img.nr. 0001342902), Original location BD/RKD/0592 - ONS/Italianate Landscapes (img.nr. 1000278497), <https://rkd.nl/explore/images/236351>.

<sup>31</sup> Antichità San Felice, Paintings and Sculptures from the 16th to the 19th century, dostęp 24.11.2020, <https://www.anticstore.art/75422P>.

<sup>32</sup> Scena na nim rozgrywa się w gęstym lesie, gdzie słońce wnikające w listowie między gałęziami drzew tworzy bogate efekty światłocieniowe; górzysty teren otacza staw i tak samo jak drzewa odbija się w wodzie zabarwionej blaskiem zachodzącego słońca.

chium, wszelako nie wszystkie trafiły do Muzeum Hitlera czy kolekcji Goeringa, niektóre sprzedano<sup>33</sup> i losy ich pozostają do dziś nieznane<sup>34</sup>.

Jan Hackaert to malarz i akwaforzysta holenderski, który rysował topograficzne widoki do wielkoformatowego atlasu Laurensa van der Hema<sup>35</sup>. Około 1685 r. wykonał ostatnie datowane obrazy. Często wyjeżdżał do Niemiec. Lubował się w krajobrazach Szwajcarii, do której kilka razy podróżował<sup>36</sup>. Między innymi był tam w latach 1653–1656<sup>37</sup>. Potem powrócił do Amsterdamu. Podczas eskapad wykonał liczne rysunki i szkice malowniczych górskich przełęczy, studia skał, wodospadów i leśnych ostępów. To oczywiście nie pozostało bez wpływu na jego obrazy. Być może odbył podróż do Italii, ale nie jest ona nadal potwierdzona archiwalnie<sup>38</sup>. W jego twórczości można dostrzec silny wpływ holenderskich italianistów Jana Asselijna (1647–165) i Jana Botha (ok. 1618–1652)<sup>39</sup>. Właśnie w obrazie z Gdańska obserwujemy w postaciach mężczyzn i kobiety na koniu reminiscencje malarstwa Botha, np. *Krajobraz ze sztafajem* (Kunst-Auktionshaus Wendl) (il. 16)<sup>40</sup>. Hackaert był kolekcjonerem obrazów, zbierał prace Jana Botha i kopiował je. Zajmował się też handlem sztuką. Wykazywał wielkie uzdolnienia i był uznawany za świetnego malarza krajobrazowego, ceniono efekty świetlne w jego obrazach. Prace malarza nie były jednakowej jakości, a pod koniec życia w ogóle zarzucił malarstwo<sup>41</sup>. Zgodnie z tradycją uważa się, że

<sup>33</sup> Losy kolekcji z 27. XI. 1943 r. : kolekcja przechodzi przez bank Dreyfus w Paryżu, Luwr przejmuje 49 obrazów. 230 obrazów trafia do Muzeum Hitlera w Linzu, a 22 do kolekcji Goeringa, ten jednak je odrzuca. Pozostałe obrazy sprzedano tajemniczemu holenderskiemu kupcowi o nazwisku Buittenweg. Losy ich pozostają tajemnicą. Grabieżą obrazów zajmował się Bruno Lohse, szef Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg i Erhard Goepel, odpowiadający za dział „Malarstwo holenderskie” w Muzeum Hitlera, a głównym kustoszem w Monachium był Hermann Voss.

<sup>34</sup> Dzięki skrupulatnym notatkom Rose Valland znany jest inwentarz dzieł malarskich przed 1943 r. Warto będzie w przyszłości dotrzeć do niego.

<sup>35</sup> Eugène Dutuit, *Dictionnaire, Jan Hackaert – Rembrandt. Manuel de l'amateur d'estampes. Réimpr* (Paris: A. Lévy, 1884-1888; wznowienie 1972), 596; Robert Genaille, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, przeł. Ewa Maliszewska i Krystyna Secomska, uzupełnienia Maciej Monkiewicz i Antoni Ziemia (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 2001), 159.

<sup>36</sup> Emmanuel. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, dessinateurs et Graveurs*, t. 5 (Paris: Gillet, 1976), 341.

<sup>37</sup> *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken*, bearbeitet von Georg Kaspar Nagler (München: Verlag von A.E. Fleischmann, 1837), s. 484; Walo von Fellenberg, „Alpenreise 1655. Conrad Meyer und Jan Hackaert, *Weltkunst*, 49 (1979): 1569.

<sup>38</sup> Bernard Aikema, rec.: Gustav Solar. *Jan Hackaert, Schweizer Ansichten 1653-1656*. Zürich 1981, *Oud-Holland* 100 (1986): 71–74.

<sup>39</sup> Mauritshuis. *Hollandse Schilderkunst. Landschappen 17de eeuw*, Gravenhage: Staatsuitgeverij, 40.

<sup>40</sup> Jan Both, *Krajobraz ze sztafajem*, ol./pł. wym. 35×45 cm, z ramą 60–69 cm, sygn. pośrodku 1637, Los 3744, Aukcja: 02.03.2019 Kunst-Auktionshaus Wendl.

<sup>41</sup> [Theme-Becker], Bd. 15, 407–408.



w obrazach Hackaerta ludzi i zwierzęta malowali amsterdamscy artyści: Jan Lingelbach, Adriaen van de Velde oraz Nicolaes Berchem<sup>42</sup>. Ciekawym jest zestawienie obrazu z Gdańska z *Polowaniem na jelenia w lesie*, ok. 1660 (Londyn), tu myśliwych namalował Nicolas Berchemem<sup>43</sup>, oraz ze znajdującym się w Petersburskim Ermitażu obrazu *Polowanie na jelenia*, w którym sztafaż malował Lingelbach. Są także znane obrazy wykonane przez artystę w całości, co poświadczają zachowane ryciny (il. 14) i studia rysunkowe<sup>44</sup>.

Prezentowany obraz należy rozpatrywać w kategorii widoków leśnych, a nie tych w tematyce italianizujących pejzaży, obecnych również w twórczości Hackaerta. Motywem do nich nawiązującym wydaje się być kobieta jadąca na koniu. Wysokie, wielopiętrowe drzewa stwarzają dla wędrujących kadr widziany minimalnie oddolnie, stąd też określa się ten widok jako „spod korony drzew”<sup>45</sup>. Obraz z Gdańska wykazuje inspiracje typowymi, wysmukłymi drzewami malowanymi przez Jana Botha, które w twórczości Hackaerta nabrały specyficznych cech widocznych w korze drzew, malowanej w niektórych partiach bielą. Inspirowały go też panoramiczne widoki Jana Asselijna. Charakterystyczne dla dzieł Hackaerta jest detaliczne ukazanie poszycia i runa leśnego. W obrazie z Gdańska także obecne. Gdy artysta malował las, tak go komponował, by kierować wzrok patrzącego na lewą stronę obrazu, ażeby widz nie patrzył na las, ale na niego „czekał”. W obrazie gdańskim widoczny jest przesmyk widokowy, w głąb, między dwoma skałami z wyraźną zapadliną i obniżeniem terenu po prawej stronie. Jednocześnie na pierwszym planie jest droga, a jej linia wydaje się prowadzić wzrok widza poza kompozycję.

Obraz z gdańskich zbiorów ma często stosowany w rysunkach Hackaerta pojedynczy motyw skały — formacji skalnej (określanej w XIX w. literaturze jako „postrzępione górskie kształty”). Był to motyw zapożyczony od szwajcarskich malarzy krajobrazów, którzy uwzględniali go w swoich malowanych niby z natury, lecz fantastycznych krajobrazach. Hackaert także stosował tendencję *naar het Leuven* i z podróży do Szwajcarii przywiózł do Amsterdamu tego typu rysunki. Były potem wykorzystane do tworzonych przez niego krajobrazów w wersji graficznej, wydanych w XVIII w. W omawianym obrazie kształt skały po lewej stronie powtarza jeden z rysunków Hackaerta, zastosowany już raz

<sup>42</sup> Mauritshuis, *Hollandse Schilderkunst*, 41–42.

<sup>43</sup> Edgar Preston Richardson, „Jan Hackaert’s landscape with a stag hunt”, *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 30 (1950/51): 66–68.

<sup>44</sup> Teyler Museum w Harlemie – 9 rys., także w Albertinie w Wiedniu — 4 rysunki; British Museum; Sammlung des Züricher Kunstgesellschaft.

<sup>45</sup> Por. Jan Hackaert, *Polowanie na jelenia w lesie*, ol./pł., 69×54 cm, Amsterdam, Mauritshuis, nr. inv. 1039.

w obrazie przez niego malowanym, a rozpowszechniony w rycinie rytowanej przez J.F. Borgneta pt. *Krajobraz* z ok. 1781, wym. 14×18,2 cm według Jana Hackaerta, z serii *Du Cabinet de Mr. Poullain* (il. 14)<sup>46</sup>. Jan Hackaert w swoich pracach bazował na syntezie włoskich pejzaży oraz skalistych i leśnych krajobrazów Szwajcarii. Obrazy tego cenionego malarza holenderskiego złotego wieku były obecne w kolekcjach holenderskich mieszczan i chętnie kupowane przez XIX-wiecznych manszardów. Wprowadzał bowiem do swoich prac tematy prestiżowe dla bogatych mieszczan. Jednym z nich było polowanie z ptakami, czyli sztuka sokolnicza.

### POLOWANIE Z SOKOŁEM CZY MOTYW SOKOLEGO OKA?

Polowania z sokołem były widowiskowe, oparte na znajomości układania ptaków drapieżnych do łowów i pozyskiwania ptaków do hodowli. W polowaniu brała udział służba i podwładni łowcy, mistrzowie psiarscy, pisarczykowie, ptasznicy i sokolnicy. Zakupywano też niezbędne akcesoria — od strojów do polowań po obroże dla psów, oporządzenia dla koni, kapturki dla sokołów<sup>47</sup>. Wykwintne polowania z sokołem opierały się na umiejętności oceny przydatności drapieżnych ptaków do łowów, znajomości ich zachowań w praktyce. Potrzebna była też wiedza ornitologiczna, zebrana w doświadczeniu z ptakami i ich instynktem<sup>48</sup>. Najwyżej ceniono sokoły z północy Europy — białozory. Przez polowania można było podnosić swój prestiż, nawiązywać przyjaźnie i załatwiać interesy. Z czasem, wraz ze wzrostem pozycji możnych, rezygnowano w XVII w. na rzecz mieszczaństwa z uprawnień łowieckich<sup>49</sup>. Wydawano przepisy zakazujące kłusownictwa i regulujące okresy ochronne dla zwierzyny łownej. W niektórych częściach Europy za kłusowanie groziła kara śmierci. Jest to ważny moment i bodziec, który zrodził także ikonografię polowania i rozumienia tej problematyki w kulturze jako swoistej alegorii dotyczącej rozważań moralnych. Im bliżej do XVIII w. wzrastały rzesze myśliwych już nieprzynależnych do arystokracji, a do bogatego mieszczaństwa. Mieszkańcy wsi i miast, pragnąc zaopatrzyć się w żywność, ale mieć także rozrywkę, zaczęli intensywniej trzebić lasy ze zwierzyny. Dlatego administratorzy majątków wprowadzali gajowych i leśniczych

<sup>46</sup> RKD, <https://rkd.nl/explore/images/232661>.

<sup>47</sup> Zygmunt Doczewski i Renata Sobczak-Jaskulska, *Myślistwo jako styl życia. Broń, akcesoria, przedstawienia i motywy myśliwskie od połowy XVI do początku XX wieku*, Muzeum Narodowe w Poznaniu (Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1999),

<sup>48</sup> Kazimierz Wodzicki, *O sokolnictwie i o ptakach myśliwskich* (Warszawa: Grafika, 1858).

<sup>49</sup> Henryk Paner, *Dawne łowiectwo* (Gdańsk: Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, 1994), 33–39.

penetrującą tereny łowne. Mimo to do końca XVII/XVIII w. ciągle w obrazach przedstawiano eleganckie polowania w dawnym stylu. Jednym z nich było polowanie z sokołami. Wytworne „polowanie z sokołem”, zwane też „polowaniem pod piórem” lub „pod pierzem”, było znane przed czasami broni palnej. Polowania z sokołami odbywały się przy użyciu ptactwa drapieżnego, takiego jak orły, dzierzby, krogulce, jastrzębie, sowy, sokoły i rarogi. Te ostatnie były okrutne; od razu po porwaniu ptaków rozrywały je. Ptaki oswajano i wypuszczano na inne ptaki. Potrzebne do tego było szkolenie ptaka, by mógł pomagać myśliwym w pogoni za żurawiami, czaplami i łabędziami<sup>50</sup>. W polowaniu na ptactwo używano sieci, zapór, różnego rodzaju pułapek, także jam i kłód, a oprócz tego specjalnej broni, różnej od tej, którą posługiwano się podczas boju. Zwyczaj polowania z ptakiem był stosowany wśród Turków, Tatarów, gdzie dominowało polowanie z jastrzębiami, rozpowszechnione wśród możnowładców, królów i rycerzy, zastrzeżone jedynie dla szlachetnie urodzonych<sup>51</sup>. Taki typ polowania był znany w starożytności na Bliskim Wschodzie i w Afryce północnej. Krzyżowcy wracający z Ziemi Świętej zwyczaj ten zaszczyli do Europy Zachodniej. W XII w. ten styl na sycylijskim dworze kultywował Fryderyk II Hofenstauf, a ugruntował na Malcie, gdzie była znana szkoła „układania” szponiastych ptaków do polowań. Fryderyk II napisał podręcznik *O sztuce polowania z ptakami*.

Polowanie z sokołami opierało się na sztuce układania ptaków drapieżnych do łowów zwanej sokolnictwem. Sokoły, a być może orły układano do polowania na dropie, żurawie, czaple, dzikie gęsi, głuszce i przepiórki. Ptaki do polowań dobrze traktowano i kąpano. Krogulce przygotowywano do polowań na przepiórki, skowronki i gołębie. Jastrzębie ćwiczone na kuropatwy, cietrzewie i kaczki. Ptaki wykradano z gniazd wypatrywanych w lasach przez myśliwych i ptaszników lub wyławiano nietoty i osadzano je w niewoli. Sokoły atakowały zwierzynę w powietrzu, stąd nazywano je ptakami górnego lotu. Natomiast jastrzębie i orły napierały zwierzynę z ziemi (ptaki dolnego lotu)<sup>52</sup>. Ptaka niskiego lotu puszczano z rękawicy, idąc po ziemi, a ptaka górnego lotu — dojeżdżając do zwierzęcia na koniu. Do polowań z ptakami były używane też psy myśliwskie, których zadaniem było płoszyć zwierzynę. Sukcesem sokoła było zdobycie ptaka czyli tzw. dosiad. W obrazie Hackaerta przedstawiano polowanie z ptakiem górnego lotu. Ścigano zwykle w towarzystwie, dodatkowo z drugim ptakiem —

<sup>50</sup> Ibidem, 36–37.

<sup>51</sup> Jan Rzymelka, *Sokolnictwo* (Katowice: bw., 2002), 44.

<sup>52</sup> Arkadiusz Michał Stasiak, *Ptaki drapieżne układane do polowań w nowożytnej Rzeczypospolitej*, w: *Intelektualia myśliwskie*. Materiały VI sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoy-skich w Kozłówce, 18.06.2012 (Kozłówka: Muzeum Zamoy-skich w Kozłówce, 2012), 21–60.

jastrzębiem. Jastrząb wypłaszał ptaki, a sokół dopadał zdobyczy. W innych przypadkach polowano też z dwoma sokołami, ponieważ samica wypatrywała zdobycz i ją wypłaszała, a samiec, startując po niej z rąk sokolnika, dosiadał takiego wypłoszca. Ptaki z dobrych sokolarni dostarczano arystokratom i patrycjuszom, dawano je też jako podarunki. Sokołów jako prezentów chętnie używano w dyplomacji i podczas podpisywania traktatów.

Polowanie pod piórem było przywilejem królów i książąt. Zamożne warstwy społeczne od XVI, a zwłaszcza w XVII w. także jednak oddawały się tej widowiskowej rozrywce. Była ona, tak jak prawo noszenia szpady czy szabli, oznaką przynależności do stanu szlacheckiego. Polowanie pod piórem należało w XVII w. do szlachetnej rozrywki i takiegoż sposobu spędzania czasu, rozwijało strategiczny sposób myślenia. Do dobrego tonu należał także zakup obrazu o tej tematyce dla mieszczaństwa, marzącego o koneksjach i mariażach ze szlachetnie urodzonymi. Niektórzy z mieszczan holenderskich posiadali zameczki lub pałacyki myśliwskie. Także i oni trzymali sokoły, hodowali ptaki drapieżne i szczylicili się posiadaniem aparatu łowieckiego. Dopiero pod koniec XVIII w. z powodu rozwoju broni palnej polowanie z sokołami zaczęło zanikać. Nim do tego doszło, chętnie malowano polowania z sokołami i przedstawienia naśladowujące łowy, także portretowano się z sokołami — zob. np. Jan Boeckhorst (ok. 1603-1668), *Młody mężczyzna z sokołem* (Royal Collection, Buckingham Palace)<sup>53</sup>, czy Jan Le Ducq, *Książęta de Wildt na polowaniu*, MNG/SD/279/M (74/ME)<sup>54</sup>, innym rodzajem były nieokreślone bliżej sceny z polowania, które chętnie nabywano dla uświetnienia gabinetów. Być może z takiej przyczyny Hackaert malował polowania, w tym także te z sokołami.

W obrazie z gdańskich zbiorów jest pokazany sokół, duży białozór, z sylwetką o ostro zakończonych skrzydłach, z plamkowanym upierzeniem lub sokół wędrowny (*Falco peregrinus*), zwany sokołem szlachetnym, o bardziej krępej sylwetce. Ptaki te poprzez tresurę uczono posłuszeństwa i zyskiwały sprawność. W kompozycji Hackaerta sokolnik jest ukazany z kołem sokolniczym, na którym znajdują się sokoły w czerwonych kapturkach. Kobieta siedząca bokiem na koniu spogląda na sokoła i unosi w górę rękę uzbrojoną w skórzaną rękawicę. Z rękawicy usiłuje wzbic się sokół, nie może jednak, bo ma założony kaptur. Kobieta, dostаточно ubrana, ma nakrycie głowy ozdobione piórami czapli, w tym białym. Był to zwyczaj rozpowszechniony we Francji. Piór jest wiele, a czapla ma je tylko

<sup>53</sup> Christopher White, *The latter Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, (London: Royal Collection Trust, 2007), 55.

<sup>54</sup> Willi Drost, *Die Danziger Gemäldegalerie, Neuwerbungen* (Danzig: Verlag A.W. Kafemann 1940/41), 5, il. 18.

dwa, dlatego były cenne, gdyż pochodziły z wielu złowionych ptaków. Czaple zaś były groźnym przeciwnikiem sokołów, przed zdjęciem więc kaptura dobrze było, by dobrze ułożony sokół zobaczył pióra czapli, nim przygotowuje się do lotu. Do polowań na czaple wybierano najlepsze ptaki, które lotem z góry zniżały się do zanurkowania i chwycenia czapli od dołu. To szczyt doskonałej tresury, a tak szkolone ptaki były najdroższe. W XVII w. myśliwi traktowali polowanie z sokolem jako sport, ponieważ najlepsze ptaki potrafiły strącić czaplę na ziemię i uniknąć przy tym jej ostrego dzioba, czyli najczęściej śmierci. Czapli po strąceniu wrywano ozdobne pióra i nie zabijano. Sprawność drapieżników i ich „sokoli wzrok” stały się przysłowiowe. Zyskały ujęcie w aforyzmach i mowie związanej. Powiedzenie rozumiane jako „przeciwieństwo” odnoszono do kapryśnych leniwych i nieposłusznych. Sokolicy były też symbolem tych, którzy utracili wolność, źle ją znosili, ale nie okazywali nieposłuszeństwa. W rzeczywistości obraz Jana Hackerta nie pokazuje polowania w akcji, a powrót z polowania z psami i sokolnikiem, który dokonuje się pośród dwóch urwisk — symbol mety życia, granicy. Krajobrazowe tło sugeruje zachodzące słońce i dzień zmierzający do kresu. W oddali jest widoczny pasterz z trzodą owiec. Natomiast z prawej strony pod drzewem widać ubogą rodzinę, która na chwilę zatrzymała się na odpoczynek. Zestawienie bogatej kobiety na koniu w towarzystwie psa i podsokolnika<sup>55</sup> z widoczną na drugim planie biedną rodziną jest kluczowe dla zrozumienia ikonografii obrazu. W tym kontekście spojrzenie na zakapturzonego sokoła<sup>56</sup> odnosi się do przysłowia na temat wyostrzonego wzroku: (na przykład „patrzeć jak na roroga”, „sokole oko”). Tematem jest wytropienie<sup>57</sup>. Ma sens w aluzji do ślepoty duchowej. Prestiż i przepych zderzono z nędzą ludzką. Nie bez powodu w tym aspekcie umieszczono drzewo uschnięte i drzewo bujnie się rozwijające, które były częstym motywem w emblematyce. W emblemacie Roemera Vischera w *Sinnepoppen* (1614) wizerunek dwu drzew wystąpił pod hasłem „Keurbaert angst” (Wybór powoduje niepokój). Sens emblematu dotyczył niebezpieczeństw związanych z dokonywanym wyborem (il. 17)<sup>58</sup>. Człowiek często postępuje źle, kierując się pozorami i brakiem wiedzy. Fałszywe wyobrażenia

<sup>55</sup> Nieocenioną rolę w łowach z ptakami odgrywa pies podsokolni, wierny tropiciel. Jego zadaniem jest odnalezienie zwierzyny, a następnie wskazanie sokolnikowi i ptakowi miejsca jej przebywania. Kiedy człowiek i ptak są gotowi do polowania, pies na sygnał myśliwego wypłasza zwierzę.

<sup>56</sup> Karnal — kapturek zasłaniający oczy ptaka łowczego.

<sup>57</sup> Dla sokolnika liczy się satysfakcja z samego polowania, mniejsze znaczenie ma pokot.

<sup>58</sup> Peter C. Soutton, *Masters of the seventeenth-century Dutch Landscape Painting. Katalog wystawy Rijksmuseum Amsterdam, Museum of Fine Arts Boston oraz Philadelphia Museum of Art* (Amsterdam: Museum of Fine Arts Boston, 1986), 15, fig. 11.

i złudzenia przyczyniają się do złego pojmowania zjawisk i spraw tego świata<sup>59</sup>. Niektórzy ludzie lubią żyć w ułudzie, nie zważając na to, co naprawdę dzieje się wokół nich. Zmysłowe radości wikłają człowieka w sidła, a głupie i bezmyślne patrzenie symbolizowało grzesznika, który nie potrafi wyjść poza ramy własnych przyjemności, nie dostrzegając prawdziwego sensu życia. Sądzono, że ślepotą i bezmyślne spojrzenie to aluzja do bezrefleksyjnego prowadzenia życia, co w końcowym rozrachunku przynosi zgubę duszy. Obraz jest alegorią zmysłu wzroku i wskazuje na wewnętrzny wzrok, organ duszy, który w porę rozbudzony rozpoznaje prawdę, a w sensie religijnym — wiedzie do zbawienia. Malowidło można uznać za metaforę samorozpoznania wartości w życiu. Stąd porównanie, paralela bogactwa i wielkopańskiej rozrywki z ubóstwem. Obraz Hackaerta, na wskroś dydaktyczny, odwołujący się do widza erudyty, mógł inspirować. Oprawiony w bogate ramy, umieszczony na ścianie domu, w XVII w. przypominał o właściwym wzroku penetrującym własne wnętrze, by zobaczyć więcej, tak jak sokół. Napominał o duchowym doskonaleniu i rozwadze. Był to swoisty paradoks, ukryty w chęci posiadania malowidła z tematem polowania i zarazem świadomości dystansu do rozrywki szlachetnie urodzonych<sup>60</sup>.

#### SPIŻARNIA PAULA DE VOSA MALOWANA WE WSPÓŁPRACY Z JANEM FYTEM

Kompozycja obrazu pt. *Spizarnia* (il. 1a) została oparta na diagonalu i przedstawia uporządkowaną, w dwu równoległych rzędach, zaaranżowaną na blacie stołu i pod nim, martwą naturę, składającą się z owoców, ptactwa ryb i mięsa, kilku dyń, karczochów i miedzianego garnka, której towarzyszą pies i dwa koty. Praca nawiązuje do tradycji niderlandzkich scen kuchennych i targowych XVI w. W początkach jednak XVII w., w związku z wytworzeniem się nowych specjalizacji w kręgu Rubensa, obrazy przedstawiające spiżarnie stały się odrębnym

<sup>59</sup> Zob. w Rijksmuseum, dostęp 5.09.2023, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/BI-1893-3539-17> oraz [https://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01\\_01/viss004sinn01\\_01\\_0014.php](https://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/viss004sinn01_01_0014.php).

<sup>60</sup> Dawniej polowanie było wyrazem panowania, a w XVII w. stawało się tylko ceremonialną rozrywką. Była to gra pozorów przy świadomości, że naturalne polowanie może być miarą wartości, a osiągnięcia myśliwskie budzą respekt. Myśliwemu i zwierzęciu w aspekcie moralnym przypisywano hart ducha, ich starcie symbolizowało walkę dobra ze złem. Erich Hobusch, *Das grosse Halali. Eine Kulturgeschichte der Jagd und der Hege der Tierwelt* (Leipzig: MV — Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik, 1985) oraz Richard Alewyn, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste* (Berlin: Henschelverl, 1985); *Ogród. Forma-symbol-marzenie*, katalog wystawy Zamek Królewski w Warszawie 18.12.1998 — 28.02.1999, red. Małgorzata Szafrńska (Warszawa: Arx Regia, 1989), 196.

gatunkiem. Gatunek ten ukazywał bogactwo jadała, wiktuały i dziczyznę. Były to malowidła wielkoformatowe, osiągały do 2,5–3 m szerokości. Na kompozycjach pokazywano ryby, dzikie ptactwo, zwierzyńcę, owoce, jarzyny, kosze, patery, kamionkowe dzbany, porcelanę chińską, miedziane naczynia oraz ludzi i żyjące zwierzęta. Sceny nie były traktowane w sposób opisowy, jak w martwych naturach XVI w., a przez ożywienie ich postaciami nabierały innego charakteru niż tylko prezentacji pokarmu. Martwa natura z depozytu warszawskiego jest przykładem bogatych martwych natur spiżarnianych, na jakie wywarł wpływ Peter Paul Rubens (1577–1640), współpracujący z Fransem Snydersem i Paulem de Vosem<sup>61</sup>. Na uwagę zasługuje w malowidle żywa kolorystyka z żółto brunatnymi akcentami<sup>62</sup>, anatomia zwierząt i ptactwa. *Spiżarnię* przypisaną Snydersewi<sup>63</sup> zaczęto wiązać z Paulem de Vosem<sup>64</sup>. Wiadomo było, że kompozycje Snydersego charakteryzowały się dużymi formatami, malowniczością i witalnością. Frans Snyders (Snijders) (1579–1657), tak jak Rubens i jego przyjaciel Jan Brueghel Starszy, przebywał we Włoszech i wstąpił do stowarzyszenia romanistów działającego w Antwerpii<sup>65</sup>. Dzięki podróży nabył umiejętność łączenia technik barwnych i posługiwania się wieloma didaskaliami budującymi obraz<sup>66</sup>. W kompozycjach pokazywał targi, kuchnie (*Dziewczynka z papugą, dziczyzna, owoce i warzywa* z Drezna czy kunsztownie ułożone owoce (*Martwa natura z wieściorką*, ok. 1650–1660, Schloss Vaduz, Sammlungen des Fürsten von Lichtenstein), także martwe natury myśliwskie ze zwierzętami i pełne wystawności śniadania oraz spiżarnie. Dodatkami były w nich patery, kosze, chińska porcelana, dzbany, tkaniny, czasami postacie ludzkie. Te rozświetlone i podporządkowane dominancie martwe natury były ułożone horyzontalnie. Ich kolorystyka jednak wydaje się zimniejsza od ciepłych tonów prac Paula de Vosa.

<sup>61</sup> Rubens w 1628 r. był ojcem chrzestnym dziecka Paula de Vosa, Petera. *Illustrated Dictionary of 17th century Flemish painters*, red. Jan de Maere i Marie Wabbes, tekst Jennifer Martin (Brussel: La Renaissance du Livre, 1994), 416.

<sup>62</sup> Genaille, *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*, 387–388.

<sup>63</sup> Białostocki, *Katalog*, t. 2, 121, kat. 1222 – jako: owoce, ptactwo, ryby i mięso, nr. inw. MNW 186966.

<sup>64</sup> Purc-Stepniak, „Bogaty świat zwierząt”.

<sup>65</sup> Gildia romanistów — bractwo humanistów, artystów i zwolenników sztuki, którzy w celach edukacyjnych odwiedzali Rzym, działało w latach 1572–1785. Snyders był dziekanem tego stowarzyszenia w 1628 r. a w latach 1613–1614 przewodził mu Rubens. Frans Jozef Peter van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool* (Antwerpen, 1883), <https://doi.org/10.11588/diglit.20670>. 1132–1133.

<sup>66</sup> Susan Koslow, *Frans Snyders, The noble estate. Seventeenth-century still-life and animal painting in the southern Netherlands* (Antwerp: Exhibitions International, 1995).

Wiadomo, że Paul de Vos w latach 1637–1638 znajdował się pod silnym wpływem Snydersa i Rubensa. Frans Snyders i de Vos byli wszak malarzami polowań, często współpracowali. De Vos chętnie przyswajał motywy szwagra<sup>67</sup>, dlatego obrazy ich mylono<sup>68</sup>. Vos współpracował także z Erasmusem Quellinusem, Anthonisem van Dyckiem oraz Thomasem Willeboirtsem Boschertem i Janem Wildensem<sup>69</sup>. Rozwinął swój własny styl. Warsztatowo opanował kunsztowną harmonię półtonów, opartą na odcieniach ciemno brązowych, żółto-czerwonych po piaskowo-złote. Jego obrazy tworzyły klimat oblanej tonem kości słoniowej poświaty barwnej. Statyczne akcesoria i wiktuały wyobrażone w martwych naturach de Vosa wydają się żyć przez skoncentrowanie uwagi widzów na zaciętości walczących lub skaczących zwierząt i ich rywalizacji<sup>70</sup>. Te animalistyczne, ożywcze akcenty w obrazie równoważyły statykę przedmiotów ułożonych w bezruchu. Tak wyolbrzymiona ruchliwości prezentacji pożywienia pozwalała budować bardziej różnorodne kompozycje, potęgowane realizmem, zaskakiwać treścią i puentą intelektualnej gry z widzem. Niestety malarz rzadko sygnował prace, dlatego trudno ustalić chronologię jego dzieł<sup>71</sup>. Paul de Vos współdziałał również ze swoim młodszym bratem Cornelisem de Vosem i kolegą Janem van den Hoecke. Działający w pracowni malarze, pragnąc sprostać licznym zamówieniom, tworzyli powtórzenia obrazów<sup>72</sup>. Do dziś w domach aukcyjnych można spotkać repliki oraz kopie obrazów Paula de Vosa. W archiwum Kunstgeschichtliche Institut Marburg znajduje się zdjęcie wykonane ok. 1937 r., przedstawiające identyczną jak warszawska spiżarnię, przypisaną warsztatowi Snydersa, która przed II wojną światową znajdowała się w Städtische Galerie, Frankfurt am Main (nr. fot. 84 447, 225) (il. 6)<sup>73</sup>. Dziś obraz jest w zbiorach Städel Museum, Frankfurt am Main (il. 7). Kompozycja *Spiżarnia z dziczyzną* jest podobna do obrazu w Warszawie, ale różni się detalami i sposobem wykonania. Greindl w 1956 r. uważał obraz ze Städel za pracę Fransa Sydersa<sup>74</sup>.

<sup>67</sup> Frans Snyders poślubił siostrę de Vosa Margarethe w 1611 r.

<sup>68</sup> [Thieme-Becker], vol. 34 (1940), 556; Horst Funk, „Frans Snyders oder Paull de Vos”, w: *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag*, red. Georg Rohde i Ottfried Neubecker (Berlin: E. Bläschker, 1955), 316–321.

<sup>69</sup> *Jak żywa jest martwa natura?*, 30–31.

<sup>70</sup> *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der Flämischen Malerei*, Wallraf-Richartz-Museum, Konzeption Ekkehard Mai, Hans Vlieghe (Köln, 1992), 478–480.

<sup>71</sup> [Thieme-Becker], vol. 34 (1940), 557.

<sup>72</sup> *Catalogus schilder-kuns. Oude Meesters* (Antwerpen: Antwerpen Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1988), 114.

<sup>73</sup> Frans Snyders, *Martwa natura kuchenna*, Frankfurt ma Main Städel — nr. 84447, 225, Bildarchiv Marburg.

<sup>74</sup> Edith Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVII<sup>e</sup> siècle* (Bruxelles: Elsevier, 1956), 180.



W katalogu wystawy *Die Magie der Dinge* obraz ze Städel Museum Sander przypisał Peeterowi Snyersowi (1681-1752)<sup>75</sup>. W 2008 r. Fred G. Mejer widział w obrazie frankfurckim pracę Paula de Vosa<sup>76</sup>. Kluczowe jednak jest tu zdanie Helli Robels, która sądziła, że pomysł kompozycji mógł dać Paul de Vos, ale nie wskazała obrazu-prototypu<sup>77</sup>. W 1989 r. na podstawie reprodukcji uważała, że anonimowy obraz z Warszawy (jak go określała) to kopia martwej natury ze Städel Museum. W 2009 r. sfotografowano obraz z Frankfurtu i na mikroskopowej fotografii dostrzeżono bez wątplenia podpis „P. Snyers. f.”<sup>78</sup>. Płótno warszawskie zatem, idąc za zdaniem Robels, musiałyby powstać dopiero w XVIII w.

Peeter Snyeres (1681–1752) działał w Antwerpii, był mistrzem cechu i nauczał w Antwerpskiej Akademii<sup>79</sup>. Wskazana *Spiżarnia z dziczyzną* z Frankfurtu, o wymiarach 151,8×212 cm, jest autorstwa Snyersa, powstała między 1705–1752 r., co świadczy, że to jest właśnie kopia malowidła z XVII w. Prototyp zatem obrazu *Spiżarnia* musiał znajdować się w XVIII w. jeszcze w Antwerpii i możliwe, że był pomysłem Paula de Vosa. Wiadomo, że Peeter Snyeres posiadał kolekcję malarstwa i niewykluczone, że sam dla siebie skopiował dzieło de Vosa, które mu się podobało, lub uczynił to na zlecenie. Obraz Snyersa był poświadczony w Städel Galerie już w 1816 r. i figurował w wykazie jako Schnÿers<sup>80</sup>. Kolorystyka pracy Snyersa jest stonowana i przygaszona — przeciwnie do ciepłych tonacji stosowanych przez Paula de Vosa. Obraz z Frankfurtu (il. 7) jest malowany ciężko i brak mu tej finezji, jaką posiadały obrazy Fransa Snydersa czy Paula de Vosa. Inaczej niż w warszawskim dziele potraktowany jest

<sup>75</sup> *The Magic of Things, Still-Life Painting 1500-1800*, red. Jochen Sander, katalog wystawy Städel Museum Frankfurt am Main 20.03.–17.08. 2008, Kunstmuseum Basel 5.09.2008–4.01.2009, Frankfurt am Main 2008, kat. nr. 93, s. 342-343. Podtrzymał zdanie w *Katalog der Gemälde im Städel Museum* z 2009 r. Agnes Tietze, *Flamische Gemälde im Städel 1550-1800. Katalog der Gemälde im Städel Museum Frankfurt am Main*, red. Max Hoollein i Jochen Sander (Petersberg, Frankfurt am Main: Michael Imhof Verlag GmbH & Co, 2009), 424–429.

<sup>76</sup> Fred G. Meyer, pismo z 31.03.2008 za *Katalog der Gemälde im Städel Museum Frankfurt am Main*, X, 426.

<sup>77</sup> Hella Robels, „Entwicklungsphasen der Antwerpener Stillebenmalerei von 1550-1650”, w: *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der Flämischen Malerei*, Wallraf-Richartz-Museum, konzeption Ekkehard Mai, 203–214 (Köln: Hans Vlieghe, 1992), 459, nr. A 180.

<sup>78</sup> Agnes Tietze, *Flamische Gemälde im Städel 1550-1800. Katalog der Gemälde im Städel Museum Frankfurt am Main*, red. Max Hoollein i Jochen Sander (Petersberg, Frankfurt am Main: Michael Imhof Verlag GmbH & Co, 2009), 428.

<sup>79</sup> Peeter Snyers pracował w Londynie i portretował angielską arystokrację. W 1705 r. był mistrzem w brukselskiej gildii, a w 1707 r. jest wymieniany w antwerpskiej. W 1726 r. malarz ożenił się w Antwerpii z Marią Catharina van der Boven i w 1739 r. odziedziczył tam dom. Od 1741 r. nauczał w Antwerpskiej Akademii.

<sup>80</sup> Städel Museum Frankfurt, Archiv. 1817, s. 15 za: Tietze, *Flamische Gemälde im Stadel 1550-1800*, 426.

biały obrus — tu malowany ostro, wyraziście i światłocieniowo, zamaszystymi pociągnięciami pędzla tak, by uwidocznic linie złożenia tkaniny. Była to zatem jedna z tych prac, w których kopista na specjalne zamówienie zadbał o dekoracyjny charakter dzieła. Obraz warszawski w każdym wypadku mógł być prototypem. Wiele przemawia za tym, że prototyp wykonał Paul de Vos, uczeń i szwagier Snydersa. Dla de Vosa typową była dwuczęściowa kompozycja, inscenizowana na niskim długim stole i pod nim<sup>81</sup>. Najczęściej z prawej strony leżały na podłodze melony, dynie, karczochy<sup>82</sup>, czasami szparagi. W warszawskim obrazie obserwujemy charakterystyczne wzmoczenie ruchu w kompozycji uzyskane przez wyrzucenie poza stół ptactwa, np. ułożenie na stole pysznego pawia z luźno opadającą głową, drewnianej dzieży z rybami, sposób malowania garnków i zwierząt. Vos ukazywał zwierzęta ze znanstwem psychologii, w naturalnych pozach, warczące, gotowe do rzucenia się na siebie. Na razie tylko przyczajone, pies i kot za chwilę zaczną walkę o wielki kawał łososia<sup>83</sup>. Inny kot wskakuje do pomieszczenia<sup>84</sup>. Na obrazie do 2018 r. nie odnotowano sygnatury.

Możliwości technologiczne i wykonanie makrofotografii (w promieniach UV, IR) ułatwiło dalsze rozpoznanie obiektu. Kompozycja w kształcie wydłużonego prostokąta powstała na zagruntowanych dwóch kawałkach płótna zszytych pośrodku krótszych krawędzi, rozciągniętych na drewnianych krosnach (il. 1b). Stan zachowania obrazu jest zadawalający, przy bliższych jednak oględzinach można dostrzec ślady wgnieceń, przetarć powierzchni warstwy malarskiej, dawnych napraw, zwłaszcza w górnych partiach obrazu, które są dobrze widoczne na zdjęciu w promieniach UV (il. 4)<sup>85</sup>. Obraz warszawski okrywa gruba warstwa zmatowiałego, pożółkłego werniksu i licznych reparacji, które z pewnością w przyszłości uda się usunąć, docierając do naturalnego wyglądu dzieła. Na fotografii w podczerwieni zauważamy delikatny, wprawny miękki rysunek i ślady mocniejszego podrysowania, wzmocnionego farbą naniesioną cienkim pędzlem, zauważalne w miejscach upierzenia pawia, sierści zwierząt (il. 5). Na obrazie widać

<sup>81</sup> Robels, *Frans Snyders*.

<sup>82</sup> Karczochy przywieziono z Lewantu. Używano je do polepszania smaku potraw. Ich smak wstawiał P. Hondius: Norbert Schneider, *Stilleben. Realität Und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit* (Köln: Rolf Taschen, 1989), 43–44.

<sup>83</sup> Por. Katalog Aukcyjny Dorotheum 1.10.2003, kat. nr. 143.

<sup>84</sup> Por Paul de Vos, *Martwa natura z dziczyzną i homarem*, St. Petersburg, Ermitaż.

<sup>85</sup> Stary werniks o mlecznej poświacie ujawnia kilkakrotne ingerencje dokonane w różnym czasie, w przeszłości naruszające pierwotny werniks, te partie malarskiej warstwy są ciemniejsze, o zróżnicowanym odcieniu. Barwa o odcieniu jasno zielonym z lekką białą poświatą świadczy o partiach obrazu dawno nieodkrywanych. Największe ingerencje miały miejsce wzdłuż lewej strony obrazu. Czarne plamy i linie na zdjęciu UV to znaki po punktowaniach, silne ślady tych czynności widoczne nad skaczącym z okna kotem i nad winogronami.

zmiany autorskie, co świadczy o oryginalności dzieła<sup>86</sup>. Przy skaczącym z okna kocie jest rozmyta sygnatura, z której z trudem da się odczytać „P de Vos ...33”, wykonana tą samą farbą, co na podrysowaniu oraz wyżej na wysokości lewej łapy kota druga słaba sygnatura „Ioannes Fyt. F” (il. 5a)<sup>87</sup>. To zaskakujące. Obraz być może powstał ok. 1633 r. i był malowany przez Paula de Vosa w warsztacie Snydersa przy udziale młodszego współpracownika, jakim wówczas był Jan Fyt. Fyt specjalizował się w malowaniu upierzenia ptactwa i połyskliwej sierści i do 1633/34 r. pozostawał w pracowni<sup>88</sup>. Następnie udał się na krótko do Paryża, dalej do Italii, skąd wrócił do Antwerpii w 1641 r.

Paul de Vos w 1604 r. został uczniem Denisa van de Hove, potem Davida Remeusa<sup>89</sup>. Był bratem Corneliusa de Vosa, znakomitego portrecisty i malarza religijnego. Siostra de Vosa, Margaretha wyszła za mąż w 1611 r. za Fransa Snydersa, tym samym obaj malarze rozpoczęli współpracę warsztatową, która przynosiła zyski w sferze ekonomicznej. Kariera zapowiadała się obiecująco; w 1620 r. malarz wstąpił do gildy w Antwerpii<sup>90</sup>, a w 1624 r. ożenił się z Isabellą van Waerbecke, córką antwerpskiego bogatego notariusza<sup>91</sup>. W ten sposób mógł znaleźć czas na sztukę. Tworzył dla najlepszych miłośników malarstwa. Kolekcjonował także obrazy, podobnie jak Rubens. Z 1621–1622 r. mamy informacje, że był członkiem towarzystwa retorycznego De Vliolieren, co świadczy o jego wysokiej kulturze oraz o zainteresowaniach literackich<sup>92</sup>. Stan ten tłumaczy obecne w jego malarstwie zacięcie do wplatania w przedstawienia odwołań do literackiej spuścizny językowej, do mowy wiązanej, przysłów i kalamburów słownych. Paul de Vos tworzył obrazy w latach 1604–1678, głównie z myślą o klienteli flamandzkiej i hiszpańskiej, współpracował z wieloma artystami<sup>93</sup>.

<sup>86</sup> Pierwotnie głowa wężorza była dłuższa, osadzona niżej, a lewa łapa kota bardziej wysunięta do przodu, jego linia grzbietu przesunięta w prawo.

<sup>87</sup> Podmalowanie i podrysowanie wykonane szczegółowo z wielką delikatnością i miękkim modelunkiem, uwzględniające światłocień. Delikatny i stanowczy sposób malowania mięsistości tkaniny świadczy o autentyczności warsztatu malarskiego P. de Vosa, był on bowiem dla niego charakterystyczny. Kto jest zatem autorem zwierząt w obrazie, pozostaje kwestią otwartą.

<sup>88</sup> *Illustrated Dictionary*, 171.

<sup>89</sup> [Thieme-Becker] vol. 34 (1940), 556–559.

<sup>90</sup> „Paul (Pauwel) de Vos”, w: Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon; auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet*, vol. 2 (Wien, Leipzig: Verlag von Halm und Goldmann, 1906), 822.

<sup>91</sup> Edith Greindl, *Les peintres flamands de nature morte au XVIIIe siècle* (Michigan: Editions d'Art Michel Lefebvre, 1983), 94–95.

<sup>92</sup> *Od Brueghela do Rubensa. Złoty wiek malarstwa flamandzkiego. Obrazy ze zbiorów Koninklijk museum voor Schoen Kunsten w Anwerpii i z belgijskich kolekcji prywatnych*, katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie 17.11.1997–31.01.1098 (Warszawa: Arx Regia, 1997), 201.

<sup>93</sup> Między innymi z J. Jordaensem, J. Wildensem i J. van den Hoecke.

Najważniejszym z nich był Rubens. To z nim Paul de Vos współpracował w 1637 i 1638 r. przy wykonaniu obrazów i dekoracji do królewskiej rezydencji Buen Retiro w Torre de la Parada, malując zwierzęta. Wspólnie stworzyli pierwszy prototyp tego typu kompozycji naściennej, przemawiający rozmachem i spójnym stylem. Do mecenasów de Vosa zaliczali się znani szlachetnie urodzeni Europejcy: Filip IV, król Hiszpanii, kardynał infant Ferdynand, Filip d'Arenberg, książę Arschot, rezydujący w Hiszpanii między 1633 a 1640 r. oraz markiz de Léganès, przewodniczący Rady Flandrii w Madrycie, i arcyksiążę Leopold Wilhelm. Prace Paula de Vosa traktowano jak obiekty kolekcjonerskie, potrafił bowiem zjednoczyć w nich wirtuozerię, flamandzki folklor martwych natur, malarstwo rodzajowe i elementy anegdoty<sup>94</sup>. Podejmowane tematy doczekały się replik, powtórzeń i naśladownictwa. De Vos miał dwóch uczniów: Aleksandra Daempsa (1627) i Lancelota van Daelena (1636). Ten ostatni kontynuował styl mistrza, podobnie jak współpracujący z de Vosem Jan Wildens.

#### SPIŻARNIA NA TLE ANTWERPSKIEGO PRZEŁOMU W MARTWEJ NATURZE

Antwerpia, w której mieszkał de Vos, była w 1. poł. XVII w. najbogatszym miastem Europy, tu prowadzono międzynarodowe pertraktacje handlowe i kolonialne. Kontekst historyczny i kulturalny malarstwa antwerpskiego wynikał z zawiedzionych nadziei na niepodległość, silnego wpływu katolicyzmu, kontaktów między artystami i kolekcjonerami, z zapotrzebowania na rynek antykwaryczny i złagodzenia protestanckiej surowości ze względu na napływ obrazów włoskich. Wybujały zmysł malarski potęgował w widzach ochotę na kolor i celebrację oglądania<sup>95</sup>. Antwerpia w tym czasie była silnym ośrodkiem malarstwa. Tu w wyniku specjalizacji artystów i ich współdziałania w określonych obszarach sztuki doszło do wyodrębnienia gatunków malarskich<sup>96</sup>. Duża liczba malarzy specjalizujących się w określonych rodzajach, zwłaszcza malarzy od martwej natury, pokazywała na swoich płótnach luksus, obfitość, przepych, na który było

<sup>94</sup> Rubens, van Dyck, Jordaens. *Barock aus Antwerpen, Ausstellung des Bucerius Kunst Forums mit Werken des Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, Hamburg 11.06-19.08. 2010; Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo 10.02-22.05. 2011 (Hamburg: Michael Philipp, 2010), 114.

<sup>95</sup> *Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, red. Stefano Zuffi, przeł. Katarzyna Wąnago (Warszawa: Arkady, 2000), 71.

<sup>96</sup> Katlijne van der Stighelen, „Productiviteiten en samenwerking in het Antwerpse kunstenaarsmilieu 1620-1640”, *Gemeentekredite. Driemaandelijks tijdschrift van het Gemeentekrediet van België* 172 (1990): 5-15.

zapotrzebowanie klas wyższych, kultywujących wielkopańskie życie<sup>97</sup>. W Antwerpii działało przedsiębiorstwo stworzone pod egidą Rubensa, produkujące i eksportujące dzieła sztuki, także wyroby artystyczne. Dobrze tę rolę spełniały tapiserie i dekoracyjne martwe natury<sup>98</sup>. Klienci o sprecyzowanym guście składali zamówienia, wysyłali do Flandrii przedstawicieli handlowych, aby nabywać godne bogactw dzieła. Frans Snyders dokonał z Rubensem od ok. 1603 r. przełomu w komponowaniu martwych natur i stworzył dla wymagających zleceniodawców okazałe wielkoformatowe obrazy. Przełomu dokonali podczas pracy nad obrazem *Prometeusz* (Philadelphia Museum of Art), w którym Snyders malował gwałtownego orła, a pomagał w tym Pieter Brueghel Młodszy. Od ok. 1608 r. Rubens, Snyders i Jan Brueghel Starszy przedstawili w jednym malowidle razem zaaranżowane przedmioty, ptactwo, dziczyznę i postaci<sup>99</sup>. Nie były to martwe natury *sensu stricto*, lecz aranżacje dwustrefowe na wzór XVI-wiecznych kompozycji z żywnością. Na pierwszym planie umieszczano wyraziste akcesoria; ich blask to przedłużenie dynamicznego nastroju sceny dopełnionej ludźmi lub zwierzętami — witalność życia. Taką estetykę heroiczną narzucił Rubens<sup>100</sup> poprzez nadawanie nierealnego charakteru najbardziej zwykłym przedmiotom. Celem był widz, jego ciekawość i ochota na gromadzenie obrazów. Przykładem tego typu malarstwa jest najwcześniejsza praca nowego gatunku, czyli *Rozpoznanie Filopomeny*, ok. 1609/10 (Paryż, Luwr)<sup>101</sup>.

Snyders i Rubens wzbogacili pomysłowo typ obrazów wprowadzony przez Pietera Aerstena i Joachima Beuckelaera. Ukształtowali nowy, barokowy model martwej natury typu „bogatej”<sup>102</sup>. Świadczy o tym obraz *Służąca i młodzieniec w spiżarni*, ok. 1636/37 (Kolekcja Lady Bute, Dumfries House). Stworzono poetycki ideał *dapes inemptae* (zapasy gastronomiczne), który w XVI i XVII w. inspirował literaturę, a zaczerpnięty został z bukolicznej twórczości Horacego i Wergiliusza<sup>103</sup>. Wielką rolę odegrały też poematy

<sup>97</sup> Hella Robels, „Entwicklungsphasen der Antwerpener Stillebenmalerei von 1550-1650”, w: *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der Flämischen Malerei*, Wallraf-Richartz-Museum, konzeption Ekkehard Mai (Köln: Hans Vlieghe, 1992), 203–214.

<sup>98</sup> *Martwa natura*, 72.

<sup>99</sup> Karl Schütz, „Die Geschichte des Stillebens”, w: *Das flämische stilleben. 1550–1680*, Kunsthistorisches Museum Wien 10.03.2002; Kulturstiftung Ruhr Essen, Villa Hügel 1.09–8.12.2002, Lingen 2002; Kulturstiftung Ruhr Essen, Villa Hügel 1.09.–8.12.2002, Lingen 2002, 17–31.

<sup>100</sup> Charles Sterling, *Martwa natura*, przeł. Wiktor Dłuski i Joanna Pollakówna (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998), 78.

<sup>101</sup> Schütz, „Die Geschichte des Stillebens”, 28–29.

<sup>102</sup> Robels, *Frans Snyders*, 353.

<sup>103</sup> Alexander Wied, „Markt-und Küchenstilleben”, w: *Das flämische Stilleben, 1550-1680: eine Ausstellung der Kulturstiftung Ruhr Essen und des Kunsthistorischen Museums Wien: Kulturstiftung Ruhr Essen*, Villa Hügel, 1. September – 8. Dezember 2002, 165–166.

chwalące życie wiejskie<sup>104</sup>. Niektóre z tych martwych natur spiżarnianych traktowano jako alegorie pięciu zmysłów<sup>105</sup>. Uzupełniali je malarze specjaliści od kosztowności, kwiatów, krajobrazów i zwierząt. Ta różnorodność oszałamiała tak samo jak sposób malowania<sup>106</sup>. Z czasem martwe natury stały się drogie, kojarzyły się ze stanem posiadania. Nabywano je do bogatych siedzib, by pokazem dobrobytu zawieszono w holu, westybulu lub paradnej wejściowej sali witać przybywających gości. Szczególną estymą cieszyły się wśród arystokracji obrazy z upolowaną zwierzyną, polowanie bowiem było przywilejem szlachetnie urodzonych. Ogromne martwe natury, sceny myśliwskie i walki zwierząt<sup>107</sup> ceniono za dużą dozę patetyzmu i wykwintność formy.

Snyders, współpracując z Paulem de Vosem, uświetnili kompozycje, wprowadzając dziczyznę i sceny animalistyczne, także przedstawienia zwierząt hodowlanych, po to, by obrazy zapowiadały swoim przepychem huczną zabawę. Często w detalach obrazu akcentowali łowiectwo. Wykonane perfekcyjnie obrazy eksponowały świeżość jada i realizm jego wyglądu, który egzemplifikował dobrobyt. Dla nabywców podkreślały dostatek i samozadowolenie eksponowane w domu. Zachwycająca, pełna frapujących zagadek do odkrycia w detalach martwa natura, dobrze namalowana była kwintesencją „pragnień ekonomicznych” jako towar, ale także refleksji duchowych. W tym leżała żywotność i aktualność owej formy „przedmiotów sztuki”, polegająca na paradoksie dwuwarstwowości ich rozważania przez widzów, również pod względem przekonań religijnych w czasach głębokiego kryzysu wiary<sup>108</sup>. Martwe natury są zwierciadłem epoki, lęków ludzi i gustów po upadku starej wizji świata i pogodzenia tradycji z naukowym postępowaniem w XVII w. (medycyna — sekcje zwłok, luneta, zegar wahadłowy, mikroskop). W martwej naturze są ukryte takie sprawy, jak: śmierć i drogocенność, problemy wyznaniowe, społeczne i ekonomiczne, przetrwanie i nędza życia, przywileje i łowiectwo.

<sup>104</sup> Pisane przez Huygensa, Jana Vosa, Philberta van Borssele, Petrusa Hondiusa: *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*, Katalog wystawy Rijksmuseum Amsterdam 19.06. – 19.09.1999; The Cleveland Museum of Art. 31.10.–09.01.2000, red. Alan Chong i Wouter Kloek (Zwolle, 1999), 20.

<sup>105</sup> Niektóre martwe natury Snydersa traktowano jako alegorie pięciu zmysłów, w nich kot symbolizował zmysł wzroku, pies — powonienia, sarna — słuch, para ptaków — czucie, a obrywający winogrona chłopiec — smak. *Alte Pinakothek München*. [Katalog Zbiorów] (München: Prestel Verlag, 1999), 499.

<sup>106</sup> Alain Tapié i Philippe Duvanel, *Tables et festins. L'hospitalité dans la peinture flamande et hollandaise et la bande dessinée Flandres, 1585-1660* (Grenoble: Glénat Livres, 2015), rozdz. „Du simple plaisir du partage Épicurien vers la dépense Somptuaire”, 36–55.

<sup>107</sup> *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils 1525–1725*, red. Adriaan van der Willigen i Fred G. Meijer (Leiden: Primavera Press, 2003), 210.

<sup>108</sup> *Jak żywa jest martwa natura?*, 7–12.

Dziełem, który należy przywołać w kontekście *Spizarni* Paula de Vosa, jest obraz Franza Snydersa *Martwa natura z ptactwem i dziczyzną*, 1614, ol./pł., 156×218 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum (il. 8)<sup>109</sup>. Tu poprzez spiętrzone na stole ptactwo są widoczni kobieta i mężczyzna. Zabite zwierzęta, przeznaczone do przygotowania jedzenia, kontrastują z żywymi ludźmi, obserwowanymi z daleka. Paralelne obrazy są mimo wszystko estetyczne. Szyja białego łabędzia dotyka ziemi, nieopodal leżą orzeł<sup>110</sup>, karczochy i nieoczekiwanie pod stołem siedzą dwie żywe perliczki. Nie odnosi się jednak wrażenia obrzydzenia mięsem, na zabitych ptakach nie ma śladów krwi<sup>111</sup>. Ptactwo jest dorodne i czyste<sup>112</sup>. Czy tak pokazywano zwycięstwo nad naturą czy marność egzystencji? A może należy badać te obrazy z punktu widzenia socjologicznego<sup>113</sup>. Taka komora była przeznaczona do przechowania żywności w patrycjuszowskich domach, gdzie sfera dobrego wyżywienia była istotna. Mięsiwo było najdroższym środkiem żywnościowym, obowiązywała kurtuazja obchodzenia się z nim. Pochodziło albo z hodowli, albo z polowania, które było okazją do rywalizacji, zdobycia w sposób godny pożywienia. Tym samym traktowano je jako ekwiwalent męskości, odwagi. Z czasem stało się rozrywką bogatych<sup>114</sup>.

W tym okresie głód i brak żywności nie należały do wyjątków. Dlatego jedzenie malowane z realizmem powodowało myśl, że dobrze wypełniona wiktuałami spizarnia pozwoli przetrwać zimę. Myśl ta była miła jak *xenia* w starożytności, sygnał zapobiegliwości gospodarza domu w jego zarządzaniu i w wymiarze refleksyjnym o czasie i przemijaniu. W mentalności ludzi epoki baroku martwe natury postrzegano nie jako realistyczne wiktuały żywnościowe w prawdziwym ich wyglądzie, a w panteistycznej syntezie wyłącznie jako narzędzia władzy i siły perswazji. Mocną stroną tych obrazów był dobór detali i kompozycja. Teoretycy malarstwa cenili pomysłowość artysty i ekstrawagancję żartu. Nacisk położono na aspekt artystyczny, mimo że przedstawiano mało znaczące przedmioty, wtedy

<sup>109</sup> Schneider, *Stilleben*, 59.

<sup>110</sup> Ibidem, 52.

<sup>111</sup> *Von Schönheit und Tod. Tierstilleben von der Renaissance bis zur Moderne*, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, vom 19. November 2011 bis zum 19. Februar 2012 (Heidelberg: Kehrer Verlag, 2011), 176–225.

<sup>112</sup> Fred G. Meijer, „Virtuosität, Wohlstand und geträumte Trophäen. Niederländische Stilleben mit toten Tieren zwischen 1600 und 1800, w: *Von Schönheit und Tod. Tierstilleben von der Renaissance bis zur Moderne*. Kunsthalle Karlsruhe, 2011-2012. Exhibition catalogue, 51–79.

<sup>113</sup> *Stilleben und Tierstücke. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SOR Rusche-Sammlung*, oprac. Hans Joachim Raupp, t. 5 (Münster: LIT Verlag, 2005), 11.

<sup>114</sup> Polowanie na grubego zwierza — niedźwiedź, tur, żubr jelen — to przywilej monarchów i książąt. Henryk Paner, *Dawne łowiectwo* (Gdańsk: Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, 1994), 31–34.

*parerga* stawała się *erga*<sup>115</sup>. W tym tkwi sukces gatunku, jego autonomicznej samodzielności i ukrytych w tym malarstwie aluzji, często już dziś nieczytelnych. Łatwość, z jaką gatunek przyjęto, wiązano z entuzjazmem patrzenia na naturę, jej opisywaniem i dokumentowaniem także przez protomuzealne kolekcje w gabinetach osobliwości<sup>116</sup>. W malarstwie flamandzkim martwych natur podkreślano pokaz iluzji myśliwskich trofeów oraz zmysłowo oddanych barw w ich naturalnej połyskliwości, jak tylko na to pozwalało dobranie palety barwnej. Malarze flamandzcy zwracali uwagę na kolorystykę, różnorodność tego, co przedstawiano i żywołowość odcieni. W ten sposób także de Vos budował wzniosłość tego gatunku malarstwa, który nie był tak wysoko ceniony jak malarstwo mitologiczne czy religijne. Nikt lepiej niż Jan Fyt, Frans Snyders, Adriaen van Utrecht czy Paul de Vos nie potrafił osiągnąć wspaniałych efektów kolorystycznych obrazu, potęgujących realizm<sup>117</sup>.

#### MOTYWY W *SPIŻARNI* PAULA DE VOSA I JANA FYTA

W obrazie Paula de Vosa rozmiary ogromnego płótna, także wyważona, oparta na subtelnościach kompozycja tego, co martwe, spoczywająca na stole, zostaje zdynamizowana pokazem ożywionych energią zwierząt (il. 1a). Sprawność skrótów ich ciał, umiejętność oddania podpatrzonych zaczajonych na siebie zwierząt oraz ich zwinność podczas planu skoku jest opanowana przez artystę do perfekcji. To swobodna afirmacja życia tak zwanego żyjącego obrazu, który w teorii sztuki XVII w. najwyżej oceniano za umiejętność malarza w zatrzymaniu na dłużej w obrazie wzroku widza. Były to kompetencje, kontynuowane z tradycji niderlandzkiej. Owa zdolność do strategicznego komponowania bogactwa suto zastawionego stołu była realizacją marzenia dla każdego widza, który chciał mieć pokaz obfitości jadła w swym domu. Wbrew trywialności wybranego tematu moc

<sup>115</sup> Ten termin został przeniesiony z retoryki przez Franciscusa Juniusa Młodszego w 1638 r. na oznaczenie ozdoby, a gdy ozdoba staje się tematem głównym, następuje przełom w rozumieniu autonomii dzieła w dobie nowożytnej: Tadeusz Żuchowski, „Od świata przyrody do dzieła sztuki. Martwa natura jako problem autonomizacji sztuki”, w: *Spór genezę martwej natury. Materiały z sesji naukowej 25–26.X.2021*, red. Sebastian Dudzik i Tadeusz J. Żuchowski (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2002), 15.

<sup>116</sup> Lorraine Daston, „Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft”, w: *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Göttingen: Wallstein, 2002), 147–177; Ulrike D. Ganz, *Neugier und Sammelbild. Rezeptionsästhetische Studien zu gemalten Sammlungen in der niederländischen Malerei ca. 1150-1650* (Weimar: VDG, 2006), 165–174.

<sup>117</sup> Jean-Pierre de Bruyn, *Erasmus II Quellinus (1607–1678), De Schilderijen met Catalogue Raisonné* (Freren: Luca, 1988), kat. Nr. 67–71.



tych kompozycji dodatkowo wzbogacano o możliwość etyczno-filozoficznego odczytania obrazu.

Koncept dzieła de Vosa *Spiżarnia* opiera się na relacji człowieka do żywności na dwu poziomach: estetycznym (kolor, sztuka wykonania) i ikonograficznym, dotyczącym możliwości jej interpretacji w kontekście religijnym i filozoficznym przez ówczesnego widza. Geneza sięga układania po łowach mięsiva, także sprzedaży nadwyżek. Łowy początkowo służyły zdobywaniu pożywienia. To jest podstawa do zrozumienia, dlaczego martwa natura flamandzka jest monumentalna, a jej upozowanie ma wiele wspólnego z prezentacją upolowanej zdobyczy myśliwskiej. Ponieważ upodobniono ją do trofeów jako ukoronowania polowania. Wszak tego typu malarstwo powstało w kraju katolickim dla arystokratycznego odbiorcy, który cenił tradycję rycerską. O sukcesie zdobycia pożywienia opowiadano, chwalono się. Martwe natury flamandzkie są kontynuacją znanego już w starożytności tematu — bogactwa domu. Dlatego obrazy tego typu umieszczano w sieni, holu, ażeby witały przybywających gości. Obwieszały o dostatku, obfitości kuchni, gościnności i otwartości. Podkreślona w nich zostaje tajemnica życia i śmierci, ale cechy charakterologiczne ludzi zostają uwypuklone w żywych zwierzętach towarzyszących martwemu ptactwu, złowionym rybom i poćwiartowanej dziczyźnie. Zachowanie zwierząt opisuje zachowanie ludzkie w sytuacjach krytycznych i to właśnie przedstawia pies i dwa koty na pierwszym planie *Spiżarni* de Vosa. Ten symboliczny rys nadany zwierzętom charakteryzował typy ludzkie i wystąpił już u Hildegardy z Bingen w *Physica* VII, 20 i w *Physiologus* XVII, w *Bestiariuszach* XII w. i w *Bajkach* Ezopa. W nich pies symbolizował wierność. Pozytywnie scharakteryzowany został przez Izydora z Sewilli jako towarzysz człowieka, znak lojalności i wiary przy dobrym pasterzu. Już w XIV-wiecznych rzeźbach (nagrobek Isabelle de Labroce, ok. 1316, St-Sdeulpice de Favieres)<sup>118</sup> psa uznawano za najwierniejszego przyjaciela człowieka<sup>119</sup>. Na rycinie Hieronima Wierixa pies oznaczał gotowość wierzącego do czujności i kontemplacji<sup>120</sup>. W swoich kompozycjach Paul de Vos specjalnie uwypuklał nagie instynkty zwierząt: wrogość, gwałtowność, gniew, dumę, strach, łagodność i czujność. Chodziło o wskazanie w dydaktycznej formie dobrego lub złego zachowania (nieumiarkowanego pożądania w sferze duchowej, brak harmonii i upo-

<sup>118</sup> Erwin Panofsky, *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*. Hrsg. v. Horst W. Janson. Übers. v. Lise Lotte Müller (Köln: DuMont Schauberg, 1964), 334.

<sup>119</sup> Lucia Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, przeł. Hanna Cieśla (Warszawa: Arkady, 2006), 203–211.

<sup>120</sup> John B. Knipping, *Iconography of the counter reformation in the Netherlands*, t. 1 (Nieuwkoop: De Graaf, 1974), 35, il. 20.

rządkowania). W polowaniu, zabijaniu rozgrywa się milczący dramat zwierząt, ale w XVII w. nie ma w obrazach nawet śladu krwi na upierzeniu czy na sierści zabitych zwierząt. Jedyнным dramatycznym wspomnieniem śmierci w obrazie jest leżąca po prawej stronie stołu na omawianym tu obrazie Paula de Vosa góra mięsiwa, a przed nią odrąbana, zniekształcona głowa dzika, zwierzęcia mocnego, ostrego w walce o przeżycie<sup>121</sup>. Martwota mięsiwa jest jedynie śladem przywołania świadomości śmierci. Uwaga widzów przeniesiona jest na karnego, walczącego psa z kotem i zazdrość o pożywienie — płat łososia. Czy chodzi o siłę wytrwania i odwagi czy ochronę dóbr? Czujny pies był towarzyszem polowań. W mitologii łączony z funkcją przewodnika dusz zmarłych, tu stoi na straży. W Ewangelii według św. Mateusza wierny pies stoi na straży pasącej się trzody. Symbolicznie jest przeciwnikiem zła czającego się na łatwą zdobycz. Kot natomiast oznaczał ochotę na usidlenie duszy grzesznika<sup>122</sup>. Pies pilnuje ryby, spożywanej w dni postów. Być może w sferze religijnej była to aluzja do trzymania postów i pracy nad własnym charakterem. Pies wierny, czujny i oddany, towarzysz myśliwego<sup>123</sup>. Myślistwo traktowano dawniej jako szkołę charakteru, ćwiczenie ducha, zajęcie rycerskie, uczące wytrwałości, sprawności fizycznych i psychicznych, wyrabiające refleks, decyzję, bystrość, spostrzegawczość i czujność. Ten temat w malarstwie XVII w. podejmowano w nawiązaniu do charakterystyki modelu życia o znamionach dydaktycznych, ludycznych i utylitarnych<sup>124</sup>. Podejmując go w malarstwie, zwracano uwagę na znoszenie trudów z nadzieją na nagrodę. Przez wizualizację łatwo można było odnieść ten rodzaj paraboli do życia chrześcijanina i dyscypliny duchowej. Łowiectwo dostarczało skór, futer, mięsiwa, uświetniało ceremoniał i stan majątkowy, pozwalało zyskiwać popularność i zwiększać szanse awansu, dodawało powagi. Tym bardziej jeśli były w nim pokazywane psy<sup>125</sup>. Niektórzy zbierali w domach broń i akcesoria myśliwskie wystawiane nieopodal martwych natur<sup>126</sup>. Z upolowanej zwierzyny

<sup>121</sup> Na herbach dzika kojarzono z siłą i bohaterstwem, szyk wojskowy w klin zwano „łbem dzika”.

<sup>122</sup> Impelluso, *Natura i jej symbole*, 224.

<sup>123</sup> Tomasz Konarski, „Człowiek i zwierzę”, w: *Intelektualia myśliwskie. Materiały VI sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 18.06.2012* (Kozłówka: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2012), 18.

<sup>124</sup> Tomasz Bielawski, *Myśliwiec*, oprac. i wstępem poprzedzili Zbigniew Nowak i Waclaw Odyniec (Olsztyn: Pojezierze, 1980).

<sup>125</sup> Agnieszka Samsonowicz, „Tysiącroc więcej psi w roku kosztują niżli uszczują”, w: *Intelektualia myśliwskie polowania dworskie. Materiały z II sesji zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce 10-11 maja 2003* (Kozłówka: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2003), 29–43.

<sup>126</sup> Jarosław Dumanowski, „Fuzje, jamniki, trąbki elementy kultury myśliwskiej szlachty wielkopolskiej w XVIII w.”, w: *Intelektualia myśliwskie. Polowania dworskie. Materiały II sesji zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce 10–11 maja 2003* (Kozłówka: Muzeum Zamoyskich

czyniono podarunki, ale mocno ganiono polowania dla zachcianki i bezmyślnego zabójstwa<sup>127</sup>. Moralizatorzy, komentując obrazy, wytykali bezmyślną konsumpcję i rozrzutność, piętnowali także polowania niszczące chłopskie zasiewy. Napominali o zachowaniu umiaru. W mowach sygnalizowano, że dziczyzna nie ma być daniem głównym, a świątecznym.

### POKAZ WYSTAWNOŚCI

*Spizarnia* Paula de Vosa i Jana Fyta z MNW należy do gatunku zwanego w XVI w. „zastawionym stołem”. Początki motywu sięgają scen kuchennych i prezentacji wiktuałów w malarstwie Pietera Aertstena (1507/8–1575) i Joachima Beuckelaera (ok. 1530 – ok. 1573). Te zgodne z etyką chrześcijańską obrazy były oparte na strefowej kompozycji, ukazującej w przedstawieniach handlarzy, służących, rzeźników, a ich wymowa była religijna<sup>128</sup>. Sektor jedzenia traktowano jako rodzaj alegorii i przestrzeni przejściowej, należącej jednocześnie do sfery obrazu i do rzeczywistości codziennej widza [inscenizacja]. Obszar informował o rzeczywistości fizycznej — ciągłości; ewokował symbolikę religijną, do której mógł odwołać się odbiorca penetrujący obraz. Kompozycje prezentujące zbytek i przyjemności jadła odnosiły się w symboliczny sposób do wstrzemięźliwości w jedzeniu i picu jako znaku duchowej przemiany. Im silniej w tych obrazach podkreślano dostatek i przepych tym bardziej chciano uwypuklić wartość skromności i prostotę zachowania w postawie chrześcijanina, powściągliwość i umiarkowanie. Luksus i wykwintność akcentowano w martwych naturach złotymi i srebrnymi akcesoriami zastawy, drogocennymi kielichami, paterami, misami lub porcelanowymi talerzami — drogimi i trudnymi do zdobycia w tamtych czasach. Paul de Vos przenosi to na szlachetność kunsztu naśladowania żywności. Jedzenie wykwintne wskazywało na luksus, chciwość i potencjalnie brak umiaru. W ten sposób myśl oglądających kierowano na moralne pouczenie, by nie interesować się wyłącznie dobrobytem materialnym<sup>129</sup>. Pasującym fragmentem do *Spizarni* Paula

---

w Kozłowie, 2003), 81–84; Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja. XVI–XVIII wiek*, przeł. Andrzej Pieńkos (Warszawa: PIW, 1996).

<sup>127</sup> Samsonowicz, „Tysiącrocę więcej psi w roku kosztują niżli uszczują”, 38–39.

<sup>128</sup> Sergiusz Michalski, „Martwa natura a sceny religijne na obrazach Pietera Aertstena i jego kręgu: próba interpretacji, w: *Spór genezę martwej natury. Materiały z sesji naukowej 25–26.X. 2021*, red. Sebastian Dudzik i Tadeusz J. Zuchowski (Toruń: Wydawnictwo UMK, 2002), 71–91.

<sup>129</sup> Leo Wuyts, „Kilka uwag na temat martwej natury w latach 1550–1650”, w: *Od Brueghela do Rubensa. Złoty wiek malarstwa flamandzkiego. Obrazy ze zbiorów Koninklijk museum voor Schoen Kunsten w Anwerpii i z belgijskich kolekcji prywatnych*, katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie 17.11.1997–31.01.1098 (Warszawa: Arx Regia, 1997), 47–48.

de Vosa wydaje się Mt 6,25–26 czy Łk 16,19–31. Dodatkowo martwe natury były rozbudowywane po to, by malarze mogli pokazać popis umiejętności technicznych i w komponowaniu, i w misterności iluzji zgromadzonego bogactwa. Tacy malarze jak Frans Snyders, Jan Fyt, Paul de Vos i Pieter Boel pokazywali w obrazach zwierzęta domowe i egzotyczne — mały oraz papugi<sup>130</sup>. Frans Snyders w kompozycji *Martwa natura z parą chłopską* (Gemäldegalerie, Drezno), przedstawiał psa jak żywego<sup>131</sup>. Paul de Vos umieścił w spiźarni rywalizujące, zazdrosne koty. W walce zwierząt interesowała go zaciętość, gwałtowność, to on wprowadził do obrazów psy napadnięte przez wilki. Obrazowe pomysły robiły furorę jeszcze w XIX wieku. W pracowni de Vosa wykonywano w tym duchu powtórzenia raz wymyślonego konceptu. Warto tu przywołać *Martwą naturę* z ok. 1640 r. według Paula de Vosa, która wypłynęła w handlu sztuką (il. 9)<sup>132</sup>. Kompozycja rozwija motyw wpadających do spiźarni przez okno trzech kotów, które tym razem zauważają psa zjadającego głowę dzika. W podobnej konwencji jest utrzymany obraz Paula de Vosa *Koty walczące w spiźarni* (Madryt, Prado; il. 13a).

Liczne rysunki wykonywane przez Paula de Vosa na papierze brązowym tuszem ze śladami czarnej kredy i niebieskim lawowaniem obrazują system jego pracy nad kunsztowną kompozycją tak, by wykorzystać epatowanie feerią kształtów, profuzją wystawności i takiego zaprezentowania ubitego mięsiwa, by nie kojarzyło się ze śmiercią a przepychem (il. 10)<sup>133</sup>. Swoisty rodzaj szaleństwa, które swój sens osiągnęło przez efekt paradoksu. Ta sprzeczna logika w kontekście retorycznym moralistów mogła wzbudzać potrzebę posługiwania się takim obrazami w opisie ambarasu z bogactwem, brzemienia zasobności na zasadzie oksymoronu, np. „gorzki balast bogactwa”. Paul de Vos temat *Spiźarni* przedstawionej w podobnym znaczeniu do tu omawianej z zasobów MNW pokazał w obrazie z ok. 1678 r. pt. *Martwa natura ze służącą* (Colección Fundación Banco Santander, Salamanca; il. 11). Tym razem wśród akcesoriów dominuje dziczyzna i upolowane ptactwo. Połysk sierści i ślizgające się po piórach ptaków refleksy światła Vos pokazał z godnym podziwu realizmem. Po lewej stronie patrząca w dal służąca trzyma w rękach kuropatwę. Miedziany garnek, ten sam

<sup>130</sup> Rubens, van Dyck, Jordaens. *Barock aus Antwerpen*, 120.

<sup>131</sup> Ol./pł., 182×284 cm, *Drezdeńska Galeria Obrazów. Dawni mistrzowie*, wyd. 7 (Drezno: Nakładem Naczelnej Dyrekcji Państwowych Zbiorów Szuki, 1974), 97, il. na s. 95.

<sup>132</sup> *Pies i kilka kotów jedzących w spiźarni*, wym. 118,5×169 cm, Florian Seidel, (Ahlden) aukcja 14.05.2011–21.05.2011, lotnr. 1136, <https://rkd.nl/explore/images/254698>.

<sup>133</sup> Paul de Vos lub Frans Snyders, I poł. XVII w., 20,5×35, 3 cm, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerp, inv./cat.nr PK.OT.00141, dostęp 29.11.2020: <https://rkd.nl/explore/images/294999>; Galera i Monegal, Montserrat (Barcelona : Institut Cartografic de Catalunya, 1998), 202 oraz Paul de Vos lub Frans Snyders, I poł. XVII w., 20,8×22, 3 cm, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, Antwerp, inv./cat.nr PK.OT.00139.

rekwizyt namalowany w obrazie z MNW, został tym razem umieszczony na samej górze kunsztownej kompozycji w taki sposób, że wylewająca się spod niego kaskada białego obrusu tworzy tło dla przepysznego pawia. Zające, sarna i łabędź o równie nieskazitelnym białym upierzeniu tworzą dostojność martwej natury. Jadło zostaje ożywione na pierwszym planie scenką z kotem i psem, walczących o kawał ryby, podczas gdy drugi kot jest przyczajony za koszem z zajęciami i małym ptactwem. Wydzwitek tej martwej natury jest bardziej dosadnie skierowany na ostrzeżenie przed grzechem, małe upolowane ptaki symbolizowały bowiem schwymane w sidła grzechu ludzkie dusze, a myśliwy jest przyrównany do kota. To aluzja do myśliwego — szatana polującego na grzeszną naturę człowieka. W tym kontekście ma sens kosz z winogronami, które w chrystologicznej symbolice, wciąż żywej w XVII w., oznaczały Chrystusa i jego ofiarę, a także wiarę chrześcijańską<sup>134</sup>. Umieszczona zaś na winogronach wiewiórka symbolizuje diabła. Jedynymi dającymi upust namiętnościom są w tym obrazie zwierzęta na pierwszym planie, walczące o mięsivo, i ptaki machające skrzydłami tak, jakby czuły niebezpieczeństwo<sup>135</sup>. Bezmyślność i apatię ludzką oznaczała w obrazie służąca, synonim lenistwa i gnuśności<sup>136</sup>. Dlatego ta martwa natura mogła implikować filozoficzne zamyślenie, idące w kierunku *vanitas* z religijną zadumą nad grzechem. Cały koncept podkreślał styl oddziaływania władzy i odnowy religijnej. Był skoncentrowany na wytworzeniu nowych środków oddziaływania obozu katolickiego. Rozumiany w ten sposób obraz chętnie był przyjmowany przez odwiedzających Niderlandy arystokratów, aprobujących program potrydenckiej odnowy. W martwej naturze osiągnięto apogeum sztuki i syntezy gatunków, skojarzono malarstwo rodzajowe z animalistycznym, wykorzystując umiejętnie wirtuozerię malarzy potrafiących obserwować zachowania zwierząt, instynkty i sposoby bycia, symbolizując nimi bycie ludzi w świecie. Jednocześnie wyeksponowano w malarstwie cechy zwierząt, którymi można scharakteryzować ludzi w przysłowiach, w mowie wiązanej i porzekadłach ludowych. Ciche trwanie przedmiotów, roślin, owoców, warzyw i upolowanej zwierzyny uzyskało w tych kompozycjach autonomiczne życie. Nadane im przez struktury kładzionej farby, wykorzystano też sens odnośników do symbolicznych treści zawartych w akcesoriach. Znamiona tej ikonografii są religijne, wykorzystywane w sporze wyznaniowym z protestantami. Dla porównania przypomnijmy obraz Snydersa *Spiżarnia* (Bruksela, Muzeum) oraz *Owoce i warzywa*, ol./pł.,

<sup>134</sup> Odnosząc się do J 15,1–8.

<sup>135</sup> Sito — aluzja do wyroku Sądu Ostatecznego, przesiewania, odróżniania dobra od zła.

<sup>136</sup> Piotr Oczko, *Miotła i krzyż. Kultura sprzątnania w dawnej Holandii, albo historia pewnej obsesji* (Kraków: Collegium Columbinum, 2013), 413–417.

wym. 201×333 cm (München, Alte Pinakothek) z postaciami służących, sprzedawców i kupujących. Widzimy różnicę pomimo pokrewieństwa tych obrazów — te dwa ostatnie podkreślały aspekt komercjalizacji rolnictwa i produkcji płodów rolnych. Natomiast omawiana *Spizarnia*, malowana przez de Vosa i Fyta, dotyczy sfery ekonomii domu. Pod tym względem był to szczególnie rodzaj inscenizacji, w którym bogactwo wszelkiego jadła legło na stole, ale było w nadwyżce wystawiane na podłodze poniżej. Jadłem interesowano się podczas ekonomicznych kryzysów — przyzwyczajęń konsumpcji. Tak wychwytywano różnicę między bogatymi i biednymi, nakłaniano do lepszej agrarnej produkcji<sup>137</sup>. Nic dziwnego, że właściciele ziemscy, zarządcy takie obrazy nabywali. Mięso i ryby, jak na obrazie ze zbiorów MNW, figurowały w komentarzach XVI- i XVII- wiecznych jako teologiczne odnośniki do nauki o dobrych czynach. Mięso ryb i tłuste mięso akcentowano jako postne i *voluptas carnis*<sup>138</sup>. Paw, z którego przygotowywano pyszny pasztet, jak wykazał Jan A. Emmens w myśl gry słów — w języku mówionym dotyczącym ptactwa *vögeln* używano w asocjacji z pożądaniem erotycznym<sup>139</sup>, uwydatniając wpływ na libido poprzez spożycie mięsa. Tak oto de Vos przyczynił się do bardziej subtelnej i eleganckiej formuły opowieści o skromnej i bogatej kuchni, znanej w tradycji malarstwa niderlandzkiego XVI w. Przygotowana przez niego układanka gastronomicznej galanterii bez cienia chrześcijańskich wątków, pozornie tylko dekoracyjna i do podziwiania, zawierała katolicką wymowę i moralne przesłanie — a że tak było w istocie, udowodni jej porównanie do kuchennej martwej natury Adriaen van Nieulandt, *Scena Kuchenna*, 1616, ol./pl., 194×247 cm (Braunschweig, Herzog Anton — Ulrich-Museum)<sup>140</sup> i obrazu Joachima Antonisz. Uytewaela, *Kuchnia*, 1605, ol./pl. 65×98 cm (Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museum zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz; il. 12), na którym zestawiano drób z rybami i warzywami. Na pierwszym planie kompozycji pies z kotem warują, skierowując swoje spojrzenia na leżącą między nimi rybę. Połączeniu w tym obrazie uległa martwa natura znana z tzw. zastawionych stołów, rozbudowana w kierunku dwupasmowej kompozycji, przypominającej kuchenne martwe natury oraz targowe stoły z żywnością przy obecności żywych zwierząt, co nadaje obrazowi charakteru anegdoty.

<sup>137</sup> Schneider, *Stilleben. Realität*, s. 39-49; Keith P.F. Moxey, *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation* (New York, London: Garland Pub., 1977).

<sup>138</sup> Günter Irmscher, „Ministrae voluptatum. Stoicizing ethics in the Market and Kitchen scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer” *Simiolus* 16, no. 4 (1986): 219–232.

<sup>139</sup> Jan A. Emmens, „Ein aber ist nötig — zu Inhalt und Bedeutung von Markt — und Kuchenszenen des 16. Jahrhunderts”, w: *Album Amicorum J. G. van Gelder* (Den Haag: Nijhoff, 1973), 93–101.

<sup>140</sup> Schneider, *Stilleben. Realität*, 45.

Kot z psem warczą i prychają na siebie, walcząc o płat łososia, podczas, gdy inny kot szykuje się do skoku. Tak zinterpretowano zasadzkę na zachłanność człowieka na dobra ziemskie. W myśl przysłowia o zawiści „Twee honeden vechten om'n been, de derde loop er ras mee heen” (Gdzie dwóch się bije, tam trzeci korzysta), czy „Zij Leven, kijven” (walczą jak pies kotem) — wieczna wojna<sup>141</sup>. Sprzeczką zwierząt alegoryzuje wady i cnoty (il. 13a i b)<sup>142</sup>.

Pies myśliwski jest psem tropiącym zwierzynę i taki został pokazany w obrazie, ale na chwilę stracił trop, zainteresowany — rybą<sup>143</sup>. Obraz Paula de Vosa *Spiżarnia* zapewne da się odczytać, w kontekście religijnej sytuacji Antwerpii, jako głos w sprawie *voluptas carnis* (pokuszenie ciała). Posty służyły przewyciężeniu doczesnych pragnień, przygotowaniu duszy do modlitwy, a także pobożnych medytacji. Ryby i mięso to symbole dni obfitych i postnych, jak też teologiczne symbole dobrych uczynków. Mięso, o które walczą pies i kot<sup>144</sup>, to nie tylko znak obfitości, ale — w biblijnym znaczeniu — „słabe mięso”, aluzja do przemijania uwodzicielskiej ziemskość<sup>145</sup>. Pies i kot są ostrzeżeniem przed śmiercią i Sądem Ostatecznym. Miedziane naczynie na podłodze — durszlak, cedzidło — wzmacnia tę aluzję. Rozwścieczony kot może oznaczać demona opętania, którego wypędzano egzorcyzmami ze zwierząt. Mógł być także metaforą erotycznych tęsknot i żądzy łupu<sup>146</sup>. Ryby jako potrawa postna i tuż obok nich postawiony kosz z owocami tradycyjnie odnoszono do nagrody za dobre uczynki. W koszu przeważają winogrona, znak wiary w zmartwychwstanie. To odpowiadałoby głoszonym w kazaniach katolickich naukom o pobożnych ćwiczeniach umiaru i wytrwałości w osiągnięciu wieczności<sup>147</sup>. W środku stołu paw, złożony triumfalnie w wachlarzu piór, ostrzegał przed pychą<sup>148</sup>. Malarstwo ukazujące zwierzęta zawierało wiele informacji od przesłań natury religijnej,

<sup>141</sup> Tieze, *Flamische Gemälde im Stadel 1550-1800*, 425–426.

<sup>142</sup> Il. 13a, Paul de Vos, *Koty skaczące w spiżarni*, ok. 1630–1640, wym. 116×172 cm, Madryt Prado; jako Frans Snyders (?), *Koty skaczące w spiżarni*, aukcja 27. April 2017 Christies (il. 13b).

<sup>143</sup> Frans Snyders już w 1620 r. wprowadził do swojej kompozycji (Monachium, Bayerische Staatsgemaldesammlungen Alte Pinakothek) psa pilnującego pożywienie i psa rabusia.

<sup>144</sup> Raupp, *Stilleben und Tierstücke*, 294.

<sup>145</sup> Mięso jako teologiczna wskazówka na perspektywę Sądu Ostatecznego (Mt 26,41) — „Czuwajcie i módlcie się, abyście nie ulegli pokusie; duch wprowadzie ochoczy, ale ciało słabe”.

<sup>146</sup> H.J. Raupp, *Untersuchungen zur Künstlerdarstellungen*, Bd. 25 (Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1984), 294.

<sup>147</sup> *Die Sprache der Bilder, Realität und Bedeutung in der Bilder niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Katalog wystawy Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 6.09.–5.11.1978 (Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1978), 138.

<sup>148</sup> Peter Isselburg, *Emblemata Politica*, Nürnberg 1640 Por. *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, t. 1–2, wyd. Arthur Henkel i Albrecht Schöne (Stuttgart: J.B. Metzler, 1967), t. 1, LV–LVI, 809 — emblemat z hasłem *Nosce te ipsum*.

moralnej po sferę gospodarki, uprawiania sportów i przyjemności. Dziś sens ten jest trudny do odkrycia, dawniej zrozumiwały. Powyżej pokazano kilka możliwości interpretacyjnych. Pewne jest, że martwe natury flamandzkie XVII w., tak jak ta autorstwa Paula de Vosa i Jana Fyta, były pochwałą natury i dowodem wy-sublimowanej, sensualistycznej estetyki<sup>149</sup>.

\*

Dwa omówione w artykule obrazy, przykłady nowożytnego malarstwa niderlandzkiego, w sensie artystycznym i treściowym dają wgląd w kryteria wartościowania, jakimi w sztuce dawnej posługiwali się malarze, tworząc te komercyjnie traktowane dzieła, by znalazły szybko nabywców. Wskazują też, jak rozumiano świat kultury obrazowej w europejskiej społeczności protestanckiej i katolickiej XVII wieku. Katolicy podkreślali perswazyjną rolę obrazów, protestanci Holendrzy cenili obrazy w domach dla kontestacji rozmaitych poziomów wyobrażeń i ich filozoficznej mocy. Wyobrażenie jednak zawsze mogło zyskać nową funkcję, umieszczone w określonym kontekście przeznaczonym do odbioru dla widzów w czasach nawet życia malarza. Tworzenie kolekcji z obrazów jest sztuką zestawiania i ma coś z asamblażu po to, by powstał między obrazami w kolekcji dyskurs, zwykle poznawczy i coś odkrywający.

#### BIBLIOGRAFIA

- Aikema, Bernard. Rec.: Gustav Solar. *Jan Hackaert, Schweizer Ansichten 1653–1656*. Zürich 1981. *Oud-Holland* 100 (1986): 71–74.
- Alewyn, Richard. *Das große Welttheater, Die Epoche der höfischen Feste*. Berlin: Henschelverl, 1985.
- Alte Pinakothek München*. [Katalog Zbiorów]. München: Prestel Verlag, 1999.
- Antic Store. Dostęp 24.11. 2020. Antichità San Felice. Paintings and Sculptures from the 16th to the 19th century, <https://www.anticstore.art/75422P>.
- Antoniewicz, Grażyna. „‘Spłoszone konie’ dotarły do Moskwy. Wojenne losy gdańskich zabytków”. *Dziennik Bałtycki* z 8.09.2017.
- Benezit, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, dessinateurs et Graveurs*. T. 5. Paris: Gillet, 1976.
- Bielawski, Tomasz. *Myśliwiec*. Oprac. i wstępem poprzedzili Zbigniew Nowak i Waław Odyniec. Olsztyn: Pojezierze, 1980.
- Branden, Frans Jozef Peter van den. *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Antwerpen, 1883. <https://doi.org/10.11588/diglit.20670>.

<sup>149</sup> Claus Grimm, *Stilleben, Die Niederländischen und deutschen Meister* (Stuttgart, Zürich: Belser, 1988), 185–186.



- Bruyn, Jean-Pierre de. *Erasmus II Quellinus (1607-1678), De Schilderijen met Catalogue Raisonné*. Freren: Luca, 1988.
- Catalogus schilderikuns. Oude Meesters*. Antwerpen: Antwerpen Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1988.
- „Chwał Cwika. Żywa tradycja sokolnictwa” wystawa Muzeum Zamoyskich w Kozłówce (9.06.2017–29.10.2017) w Muzeum Myślistwa i Łowiectwa w Warszawie (17.11.2017 – 29.04.2018). Koszary Kantonistów, Muzeum Zamoyskich w Kozłówce i Polski Klub Sokolników PZŁ „Gniazdo Sokolników”.
- Chranicki, Jan. „Muzeum Pomorskie w Gdańsku 1945-1953”. *Rocznik Gdański* 33 (1954).
- Das flämische stilleben. 1550-1680*, Kunsthistorisches Museum Wien 10.03.2002; Kulturstiftung Ruhr Essen, Villa Hügel 1.09.-8.12.2002. Lingen, 2002.
- Daston, Lorraine. „Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft”. W: *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und Früher Neuzeit*, 147–177. Göttingen: Wallstein, 2002.
- Die Sprache der Bilder, Realität und Bedeutung in der Bilder niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Katalog wystawy Herzog Anton Ulrich- Museum Braunschweig 6.09.–5.11.1978. Braunschweig: Herzog Anton Ulrich-Museum, 1978.
- Doczewski, Zygmunt, i Renata Sobczak-Jaskulska. *Myślistwo jako styl życia. Broń, akcesoria, przedstawienia i motywy myśliwskie od połowy XVI do początku XX wieku*. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1999.
- Drezdeńska Galeria Obrazów. Dawni mistrzowie*, red. Angelo Walther. Przeł. Janina Ruszczyćówna i Tadeusz Dobrzeńcki. Drezno: Naczelna Dyrekcja Państwowych Zbiorów Sztuki, 1974.
- Drost, Willi. *Die Danziger Gemäldegalerie, Neuwerbungen 1940/41*. Danzig: Verlag A.W. Kafemann, 1943.
- Dumanowski, Jarosław. „Fuzje, jamniki, trąbki elementy kultury myśliwskiej szlachty wielkopolskiej w XVIII w.”. W: *Intelektualia myśliwskie. Polowania dworskie. Materiały II sesji zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 10-11 maja 2003*, 81–84. Kozłówka: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2003.
- Dutuit, Eugène. *Dictionnaire, Jan Hackaert – Rembrandt. Manuel de l'amateur d'estampes*. Réimpr. Paris: A. Lévy, 1884–1888 (wznowienie 1972).
- Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, T.1–2, wyd. przez Arthur Henkel i Albrecht Schöne. Stuttgart: J.B. Metzler, 1967.
- Emmens, Jan A. „Ein aber ist nötig – zu Inhalt und Bedeutung von Markt – und Kuchenszenen des 16. Jahrhunderts”. W: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, 93–101. Den Haag: Nijhoff, 1973.
- Europejskie Dziedzictwo rozproszone, Muzeum Historii Miasta Gdańska*. Oprac. tekstów oraz wybór ilustracji do wystawy i katalogu Aleksandra Banach et al., red. Marek Najmajer i Piotr Najmajer. Gdańsk: Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego, 1992.
- Fellenberg, Walo von. „Alpenreise 1655. Conrad Meyer und Jan Hackaert”. *Weltkunst*. 49 (1979): 1569.
- Forster, Albert. *Kunstschaffen im Deutschen Danzig*. Danzig: Danzig: Verlag A.W. Kafemann, 1939.
- Funk, Horst. „Frans Snyders oder Paull de Vos”. W: *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Georg Rohde und Otfried Neubecker, 316–321. Berlin: E. Bläschker, 1955,
- Galera Monegal, Montserrat*. Barcelona: Institut Cartografic de Catalunya, 1998.
- Ganz, Ulrike D. *Neugier und Sammelbild. Rezeptionsästhetische Studien zu gemalten Sammlungen in der niederländischen Malerei ca. 1150-1650*. Weimar: VDG, 2006.
- Genaille, Robert. *Encyklopedia malarstwa flamandzkiego i holenderskiego*. Przeł. Ewa Maliszewska i Krystyna Secomska, uzupełnienia Maciej Monkiewicz i Antoni Ziemia. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 2001.

- Górecka-Petrajtis, Krystyna. „Zbiory malarstwa dawnego w Muzeum Narodowym w Gdańsku — historia i współczesność”. *Jantarowe szlaki* 36, nr 3 (233) (1994): 35–39.
- Gosieniecka, Anna. „Wystawa rewindykowanych zbiorów gdańskich”. *Muzealnictwo* 7/8 (1958): 41–51, 83.
- Gosieniecka, Anna. „Muzeum Narodowe w Gdańsku”. *Rocznik Gdański* 34/35 (1974/ 1975): 267–281.
- Greindl, Edith. *Les Peintres Flamands de Nature Morte au XVII<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles: Elsevier, 1956.
- Greindl, Edith. *Les peintres flamands de nature morte au XVII<sup>e</sup> siècle*. Michigan: Editions d'Art Michel Lefebvre, 1983.
- Grimm, Claus. *Stilleben, Die Niederländischen und deutschen Meister*. Stuttgart, Zürich: Belsler, 1988.
- Hobusch, Erich. *Das grosse Halali. Eine Kulturgeschichte der Jagd und der Hege der Tierwelt*. Leipzig: MV – Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik 1985.
- Illustrated Dictionary of 17th century Flemish painters*, red. Jan de Maere i Marie Wabbes, tekst Jennifer Martin. Brussel: La Renaissance du Livre, 1994.
- Impelluso, Lucia. *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*. Przeł. Hanna Cieśla. Warszawa: Arkady, 2006.
- Irmscher, Günter. „Ministrae voluptatum. Stoicizing ethics in the Market and Kitchen scenes of Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer”. *Simiolus* 16, no. 4 (1986): 219–232.
- Isselburg, Peter. *Emblemata Politica*. Nürnberg: Endter, 1640.
- Jak żywa jest martwa natura. Przykłady martwych natur i scen animalistycznych w nowożytnej sztuce europejskiej*. Katalog wystawy ze zb. Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Gdańsku, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, red. Beata Purc Stępiak, współpraca Beata Zgodzińska, Słupsk: Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku 2006.
- Kennedy Grimsted, Patricia. „A Goudstikker van Goyen in Gdańsk. A Case Study of Nazi-Looted Art in Poland”. *International Journal of Cultural Property*, 22 June (2020): 53–96.
- Knipping, John B. *Iconography of the counter reformation in the Netherlands*, T. 1. Nieuwkoop; De Graaf, 1974.
- Konarski, Tomasz. „Człowiek i zwierzę”. W: *Intelektualia myśliwskie. Materiały VI sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 18.06.2012*. Kozłówka: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2012.
- Koslow, Susan. *Frans Snyders, The noble estate. Seventeenth-century still-life and animal painting in the southern Netherlands*. Antwerp: Exhibitions International, 1995.
- Kowalska, Helena. „Martwe natury w XIX wiecznych zbiorach gdańskich kolekcjonerów”. W: *Spór genezę martwej natury. Materiały z sesji naukowej 25–26.X.2021*, red. Sebastian Dudzik i Tadeusz J. Żuchowski. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2002.
- Kowalska, Helena. *Straty wojenne muzeum miejskiego (Stadtmuseum) w Gdańsku*. T. 1: *Malarstwo*, 7–67. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 2017.
- Lexikon der Christlichen Ikonographie*, red. Engelbert Kirschbaum SJ, Bd. 2, Rom, Freiburg, Basel, Wien: Brill, 1994.
- Malarstwo Europejskie, katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. Jan Białostocki. T. 1–2. Warszawa: Muzeum Narodowe, 1967.
- Martwa natura. Historia, arcydzieła, interpretacje*, red. Stefano Zuffi. Przeł. Katarzyna Wanago, Warszawa: Arkady, 2000.
- Mauritshuis. *Hollandse Schilderkunst. Landschappen 17de eeuw*. Gravenhage: Staatsuitgeverij, 1980.

- Meijer, Fred G. „Virtuosität, Wohlstand und geträumte Trophäen. Niederländische Stilleben mit toten Tieren zwischen 1600 und 1800. W: *Von Schönheit und Tod. Tierstilleben von der Renaissance bis zur Moderne*. Kunsthalle Karlsruhe, 2011–2012. Exhibition catalogue, 51–79.
- Michalski, Sergiusz. *Martwa natura a sceny religijne na obrazach Pietera Aertseny i jego kręgu: próba interpretacji*, w: *Spór genezę martwej natury. Materiały z sesji naukowej 25–26.X.2021*, red. Sebastian Dudzik i Tadeusz J. Żuchowski, 71–91. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2002.
- Moxey, Keith P.F. *Pieter Aertsen, Joachim Beuckelaer, and the Rise of Secular Painting in the Context of the Reformation*. New York, London: Garland Pub., 1977.
- Muzea Pomorza Nadwiślańskiego. Tradycja i współczesność*, red. Michał Woźniak. Toruń: Muzeum Okręgowe, 1996.
- Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken*. Oprac. Georg Kaspar Nagler. München: Verlag von A.E. Fleischmann, 1837.
- Oczko, Piotr. *Miotła i krzyż. Kultura sprzątnania w dawnej Holandii, albo historia pewnej obsesji*. Kraków: Collegium Columbinum, 2013.
- Od Brueghela do Rubensa. Złoty wiek malarstwa flamandzkiego. Obrazy ze zbiorów Koninklijk museum voor Schoen Kunsten w Anwerpii i z belgijskich kolekcji prywatnych*, katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie 17.11.1997-31 01.1098. Warszawa: Arx Regia, 1997.
- Ogród. Forma-symbol-marzenie*, katalog wystawy Zamek Królewski Warszawa 18.12.1998–28.02. 1999, red. Małgorzata Szafrńska. Warszawa: Arx Regia, 1989.
- Paner, Henryk. *Dawne łowiectwo*. Gdańsk: Muzeum Archeologiczne w Gdańsku, 1994.
- Panofsky, Erwin. *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*. Hrsg. v. Horst W. Janson. Übers. v. Lise Lotte Müller. Köln: DuMont Schauberg, 1964.
- Podgóreczny, Marian. *Albert Forster -gauleiter i oskarżony*, Gdańsk: b.w. 1977
- Pomian, Krzysztof. *Zbieracze i osobliwości, Paryż-Wenecja XVI-XVIII w.*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1996
- Purc-Stępnik, Beata. „Bogaty świat zwierząt”. W: *Malarstwo flamandzkie doby Rubensa, van Dycka i Jordaensa 1608–1678*, red. Antoni Ziemia, 211–233. Warszawa: Przedsiębiorstwo Wydawnicze „Rzeczpospolita” S.A., 2007.
- Raupp, Hans Joachim. *Stilleben und Tierstücke... Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung*. Münster: LIT Verlag, 2004.
- Raupp, Hans Joachim. *Untersuchungen zur Künstlerdarstellungen*, Bd. 25, Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1984.
- Richardson, Edgar Preston. „Jan Hackaert’s landscape with a stag hunt. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 30 (1950/51): 66–68.
- Robels, Hella. *Entwicklungsphasen der Antwerpener Stillebenmalerei von 1550-1650*. W: *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der Flämischen Malerei*, Wallraf-Richartz-Museum, konzeption Ekkehard Mai, 203-214 Köln: Hans Vlieghe, 1992,
- Robels, Hella. *Frans Snyders, Stilleben und Tiermaler 1579–165*. München: Deutscher Kunstverlag, 1989.
- Rubens, van Dyck, Jordaens. Barock aus Antwerpen, Ausstellung des Bucerius Kunst Forums mit Werken des Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, Hamburg 11.06-19.08. 2010; Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design, Oslo 10.02–22.05.2011, Hamburg: Michael Philipp, 2010.
- Rzymelka, Jan. *Sokolnictwo*. Katowice: b.w., 2002.
- Samsonowicz, Agnieszka. „Tysiącokroć więcej psi w roku kosztują niżli uszczują”. W: *Intelektualia myśliwskie polowania dworskie, Materiały z II sesji zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce 10-11maja 2003*, 38–39. Kozłówka: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce 2003.

- Schenker, Dieter. *Albert Froster Gdański Namiestnik Hitlera*. Łódź: POLNORD, 2002.
- Schneider, Norbert. *Stilleben. Realität Und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*. Köln: Rolf Taschen, 1989.
- Schütz, Karl. „Die Geschichte des Stillebens”. W: *Das flämische stilleben. 1550-1680*, Kunsthistorisches Museum Wien 10.03.2002; Kulturstiftung Ruhr Essen, Villa Hügel 1.09.-8.12. 2002, Lingen, 2002.
- Soutton, Peter C. *Masters of the seventeenth-century Dutch Landscape Painting. Katalog wystawy Rijksmuseum Amsterdam, Museum of Fine Arts Boston oraz Philadelphia Museum of Art*. Amsterdam: Museum of Fine Arts Boston, 1986.
- Stasiak, Arkadiusz Michał. „Ptaki drapieżne układane do polowań w nowożytnej Rzeczypospolitej”. W: *Intelektualia myśliwskie. Materiały VI sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 18.06.2012*, 1–60. Kozłówka: Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, 2012.
- Sterling, Charles. *Martwa natura*. Przeł. Wiktor Dłuski i Joanna Pollakówna. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.
- Stighelen, Katlijne van der. „Productiviteiten en samenwerking in het Antwerpse kunstenaarsmilieu 1620-1640. W: *Gemeentekredite . Driemaandelijks tijdschrift van het Gemeentekrediet van België 172* (1990): 5–15.
- Stilleben und Tierstücke. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SOR Rusche-Sammlung*. Oprac. Hans Joachim Raupp, T. 5. Münster: LIT Verlag, 2005.
- Still-Life Paintings from the Netherlands 1550–1720*. Katalog wystawy Rijksmuseum Amsterdam 19.06.–19.09.1999. The Cleveland Museum of Art. 31.10-09.01.2000.
- Stryczyński, Michał. *Gdańsk w latach 1945–1948, odbudowa organizmu miejskiego. Studia i materiały do Dziejów Gdańska*. T. 9. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981.
- Tapié, Alain, i Philippe Duvanel, *Tables et festins. L'hospitalité dans la peinture flamande et hollandaise et la bande dessinée Flandres, 1585–1660*. Grenoble: Glénat Livres, 2015.
- The Magic of Things, Still-Life Painting 1500–1800*, hrsg Jochen Sander, katalog wystawy Städel Museum Frankfurt am Main 20.03.-17.08. 2008, Kunstmuseum Basel 5.09.2008–4.01.2009, Frankfurt am Main 2008.
- [Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*], red. Ulrich Thieme i Felix Becker. Bd. 1–37. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, później Verlag E.A. Seemann, 1907–1950.
- Tieze, Agnes. *Flämische Gemälde im Städel 1550–1800. Katalog der Gemälde im Städel Museum Frankfurt am Main*, hrsg. Max Hoollein i Jochen Sander, Petersberg, Frankfurt am Main: Michael Imhof Verlag GmbH & Co, 2009.
- Von Schönheit und Tod. Tierstilleben von der Renaissance bis zur Moderne*. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, vom 19. November 2011 bis zum 19. Februar 2012, Heidelberg 2011.
- Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der Flämischen Malerei, Wallraf-Richartz-Museum*, Konzeption Ekkehard Mai, Hans Vlieghe, Köln 1992.
- White, Christopher. *The lather Flemish Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, London: Royal Collection Trust, 2007.
- Wied, Alexander. „Markt und Küchenstilleben”. W: *Das flämische Stilleben, 1550-1680: eine Ausstellung der Kulturstiftung Ruhr Essen und des Kunsthistorischen Museums Wien: Kulturstiftung Ruhr Essen*. Villa Hügel, 1. September – 8. Dezember 2002.
- Willigen, Adriaan van der, i Fred G. Meijer. *A Dictionary of Dutch and Flemish Still-life Painters Working in Oils 1525–1725*. Leiden: Primavera Press, 2003.
- Wodzicki, Kazimierz, hr. *O sokolnictwie i o ptakach myśliwskich*, Warszawa: Graf\_ika, 1858.
- Wurbach, Alfred von. *Niederländisches Künstler-Lexikon; auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet*. Vol. 2. Wien, Leipzig: Verlag von Halm und Goldmann, 1906.

Wuyts, Leo. „Kilka uwag na temat martwej natury w latach 1550-1650”. W: *Od Brueghela do Rubensa. Złoty wiek malarstwa flamandzkiego. Obrazy ze zbiorów Koninklijk museum voor Schoen Kunsten w Anwerpii i z belgijskich kolekcji prywatnych*, katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie 17.11.1997-31.01.1098, 47–48. Warszawa: Arx Regia, 1997.

Żuchowski, Tadeusz. „Od świata przyrody do dzieła sztuki. Martwa natura jako problem autonomizacji sztuki”. W: *Spór genezę martwej natury. Materiały z sesji naukowej 25–26.X.2021*, red. Sebastian Dudzik i Tadeusz J. Żuchowski, 13–27. Toruń: Wydawnictwo UMK, 2002.

SPIŻARNIA PAULA DE VOSA  
I POLOWANIE Z SOKOŁAMI JANA HACKAERTA.  
O DWÓCH OBRAZACH Z MOTYWEM MYŚLIWSKIM  
I ICH ZNACZENIU W DZIEJACH PRZEMIAN MALARSTWA  
FLAMANDZKIEGO I HOLENDERSKIEGO

S u m m a r y

Przedmiotem artykułu są dwa obrazy z tematem myśliwskim *Spiżarnia* Paula de Vosa (1595 - 1678) we współpracy z Janem Fytem (1611-1667) i *Polownie z sokołami* autorstwa Jana Hackaerta (1629-po1685). Te dwa dzieła zostały nabyte do zbiorów Muzeum Miejskiego w Gdańsku (Stadtmuseum) podczas II wojny światowej. Artykuł prezentuje nowe badania atrybucyjne, ikonograficzne i wskazuje na wartościowy charakter przykładów barokowego malarstwa europejskiego w polskich zbiorach. Prezentuje walory artystyczne i formalne obu obrazów rozpatrując je w kontekście innych, podobnych tematów i przedstawień występujących w sztuce południowych i północnych Niderlandów. Ustalono, że obraz *Spiżarnia* Paula de Vosa (1595- 1678) we współpracy z Janem Fytem (1611-1667) można uznać za pierwowzór, który był kopiowany przez malarzy do XVIII. W artykule zwrócono także uwagę na próby ustalenia losów obiektów ruchomych, które po 1945 r. w nowych warunkach historycznych zostały przemieszczone, a ich proveniencja zasługuje na badanie.

**Keywords:** martwa natura; malarstwo flamandzkie; malarstwo holenderskie XVII w.; ikonografia; sceny myśliwskie; spiżarnia; polowanie z sokołem; Paul de Vos; Jan Fyt; Jan Hackaert

PAUL DE VOS'S PANTRY  
AND JAN HACKAERT'S HUNTING WITH FALCONS:  
ON TWO PAINTINGS WITH A HUNTING MOTIF  
AND THEIR SIGNIFICANCE  
IN THE HISTORY OF CHANGES IN FLEMISH  
AND DUTCH PAINTING

S u m m a r y

The subject of the article are two paintings with a hunting theme: *Pantry* by Paul de Vos (1595–1678) in cooperation with Jan Fyt (1611–1667) and *Hunting with Falcons* by Jan Hackaert (1629–after 1685). These two works were acquired for the collection of the City Museum in Gdańsk (Stadtmuseum) during World War II. The article presents new attributional and iconographic research and points to the valuable nature of examples of Baroque European painting in Polish collections. It presents the artistic and formal values of both paintings, considering them in the context of other, similar themes and representations appearing in the art of the southern and northern

Netherlands. It was established that Vos's Pantry painted in cooperation with Jan Fyt can be considered a prototype, copied by painters until the 18th century. The article also draws attention to attempts to determine the history of movable objects that were transferred after 1945 in new historical conditions, and whose provenance deserves to be researched.

**Keywords:** still life; Flemish painting; 17th-century Dutch painting; iconography, hunting scenes; pantry; hunting with a falcon; Paul de Vos; Jan Fyt; Jan Hackaert

## ILUSTRACJE



1a. Paul de Vos, *Spiżarnia*, Muzeum Narodowe w Gdańsku,  
Depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie



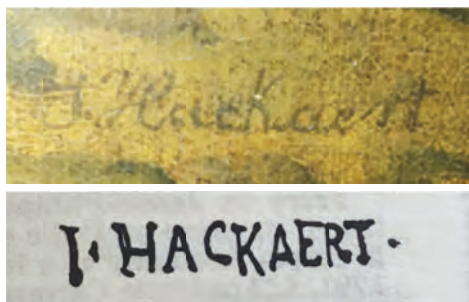
1b. Paul de Vos, *Spiżarnia*, Muzeum Narodowe w Gdańsku,  
Depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie, napisy na odwrociu obrazu



2a. Jan Hackaert, *Polowanie z sokolami*, Muzeum Narodowe w Gdańsku



2b. Jan Hackaert, *Polowanie z sokolami*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, napis na odwrociu obrazu



2c. Jan Hackaert, *Polowanie z sokolami*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, sygnatura i przykład innej sygnatury



136

Transport rewindykacyjny z Salzburga z dn. 24.IV. 46r.

Stronica sygn. 400  
w. nr. 3450-4049, 7821-7852

wyprowadza w maju 1946r.

Stron. / Sygn.	Wyszczególnienie	Technika	Wymiar	Sygnatary i marki pochodzenia	Uwagi
337	A. Siczynski z liściach (sawa rohojowa)	ol/pł.	137x148	Walepka: Siczynski Paris 15 Boissonate "In der Laube" 344	
313	P. Penesse Kochanie przy ogniu Satyr w gęsiu u niemieców	ol/pł.	169x204	N 6 Rembrandt	Markowski 407 - 411 417
345	Dawid grający na harfie. Mal. iluz. Ter-Bruggen Wendria 1628r.	ol/pł.	150x189	M.N. w W-wie 126/202	✓
314	Castiglioni Józef Bociany	ol/pł.	150x198	T.E.S.P. 1901 zakm- piony. Nr. 3	✓
316	Jan Matejko. Wit Stworz z Wniewczg 1802-1893	ol/pł.	157x140	H. Mar. 120613 dar Jakuba hr. Potockiego	✓
344	Kolberg. Sw. Emilia	ol/pł.	210x128	Peter. Alex. II F.V.W. 1232 II D 434 IX	✓ Zniszczony
339	Artas natura S.M.H.F.D.	ol/pł.	124x196	460 079	✓
338	Artas natura. Ryby	ol/pł.	145,5x185	9520 S.B.T. II A 67	✓

z dynacy - wyszczególnienie na osobnym spisie

3. Księga Rewindykacyjna z 1946 r.,  
Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie



4. Paul de Vos, *Spizarnia*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, reflektografia UV



5. Paul de Vos, *Spizarnia*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, podczerwień IR. Fot. Grzegorz Nosorowski



5. Paul de Vos, *Spiżarnia*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, podczerwień IR. Fot. Grzegorz Nosorowski



6. Frans Snyders (?), *Martwa natura kuchenna*, fotografia z ok. 1937 r.,  
Bildarchiv Marburg, nr. 84447, 225



7. Peeter Snyeres, *Spiżarnia z dziczyzną*, ok. 1705–1752,  
Städel Museum, Frankfurt am Main



8. Franz Snyder, *Martwa natura z ptactwem i dziczyzną*, 1614,  
Wallraf-Richartz-Museum, Köln



9. Paul de Vos (?), *Pies i kilka kotów jedzących w spiżarni*, Florian Seidel, Ahlden 2011





10. Paul de Vos lub Frans Snyders, 1. poł. XVII w., Museum Plantin-Moretus, Prentenkabinet, Antwerp



11. Paul de Vos, *Martwa natura ze służką*, ok. 1678,  
Colección Fundación Banco Santander, Salamanca



12. Joachim Antonisz. Uytewael, *Kuchnia*, 1605,  
Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museum zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz



13a. Paul de Vos, *Koty walczące w spiżarni*,  
Prado, Madryt



13b. Paul de Vos, *Koty walczące w spiżarni*, według Chisties, dostęp 27.04. 2017  
[https://www.christies.com/lotfinder/paintings/frans-snyders-cats-fighting-in-a-larder-6068925-  
details.aspx?from=searchresults&intObjectID=6068925](https://www.christies.com/lotfinder/paintings/frans-snyders-cats-fighting-in-a-larder-6068925-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=6068925)



14. Jean Francois Borgnet, krajobraz wedlug Jana Hackaerta, ok. 1781,  
z serii *Du Cabinet de Mr. Poullain*,  
Sammlung des Züricher Kunsgesellschaft,  
wedlug RKD, <https://rkd.nl/explore/images/232661>



15. Jan Hackaert, *Krajobraz leśny*, ok. 1660,  
przed 1939 r. znajdował się w Collection Adolphe Schloss,  
według <https://www.anticstore.com/jan-hackaert-amsterdam-1628-1685-paysage-boise-75422P>



16. Jan Both, *Krajobraz ze sztafżem*, Kunst-Auktionshaus Wendl, 2.03.2019, według <https://veryimportantlot.com/de/lot/view/both-jan-landschaft-mit-staffage-162559>



17. Emblemat „Keur baert angst”, Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, 1614, według <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/BI-1893-3539-17>