

KRZYSZTOF PRZYLICKI

KORDEGARDA MAŁP
PREZENTACJA MOTYWU
NA PRZYKŁADZIE OBRAZU FLAMANDZKIEGO
ZE ZBIORÓW ARTYSTYCZNYCH INSTYTUTU HISTORII SZTUKI KUL*

W zbiorach artystycznych Instytutu Historii Sztuki KUL znajduje się wysokiej klasy obraz z kręgu malarstwa flamandzkiego, zatytułowany *Kordegarda małp* (nr inw. MU KUL I-127). Do tej pory uchodził za dzieło znakomitego malarza Davida Teniersa Młodszeo (1610-1690), na co wskazywała umieszczona u dołu sygnatura •DT•¹. Niniejszy artykuł ma na celu zaprezentowanie najnowszych ustaleń dotyczących atrybucji obrazu oraz przybliżenie genezy i znaczenia motywu małp w malarstwie flamandzkim XVII w.

Lubelski obraz o wymiarach 30,5 x 40 cm (w świetle ramy) namalowany został w technice olejnej na miedzianej blasze. Oprawny jest w oryginalną ramę w typie holenderskim. Charakteryzuje się wirtuozerią pędzla, silnymi kontrastami barwnymi oraz spotęgowaną grą światła i cienia (il. 1).

W mrocznej scenerii wnętrza wartowni rozgrywa się tłumne widowisko, którego aktorami nie są ludzie, lecz przebrane za nich małpy. Lewą, jaśniejszą stronę obrazu wypełnia grupa pięciu małp oraz pojmany przez nie kot, prawą zaś gromady zwierząt siedzące przy stołach, pochłonięte grą w karty

Mgr KRZYSZTOF PRZYLICKI – asystent naukowy w Pracowni Zbiorów Muzealnych Instytutu Historii Sztuki KUL; e-mail: pzm@kul.pl

* Artykuł otwiera cykl poświęcony malarstwu dawnemu ze zbiorów Instytutu Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.

¹ Obraz nie doczekał się dotąd opracowania. Wspomniany został jedynie w ogólnym omówieniu zbiorów artystycznych KUL jako *Karczma małp* Davida Teniersa Młodszeo – por. S. G o m u l a n k a, *Muzeum Uniwersyteckie KUL*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 63(1994), s. 67.

i paleniem fajek. Głównym źródłem światła w obrazie jest pochodnia trzymana przez małpę w zielonym stroju i czerwonym berecie. Towarzyszy ona małpiemu dowódcy, odzianemu w żółty strój, wykończony misternej roboty koronkami, przepasanemu czerwoną szarfą, w kapeluszu z piórami, w wysokich butach z ostrogami oraz szablą w łapie. Dowódca koncentruje swą uwagę na białym kocie w czerwonym kubraku, trzymanym przez dwóch małpich strażników w brązowych pelerynach i fantazyjnych kapeluszach z piórami. Kontrast świetlny w tej partii obrazu potęguje odwrócona tyłem do widza, pozostająca w cieniu, małpa odziana w pancerz, w wysokim, brązowym kapeluszu, z halabardą w ręku i zawieszoną u boku szpadą. Przy dolnej krawędzi obrazu dostrzec możemy porzucane elementy uzbrojenia i bęben. Dominantę architektoniczną mrocznego wnętrza kordegardy stanowi usytuowany centralnie kominek z zawieszonym na jego okapie kinkietem z płonąca świeczką. Na lewo od niego widoczna jest podwieszona u sufitu duża latarnia rzucająca blade światło.

Zainicjowane niedawno badania nad lubelskim obrazem zweryfikowały dotychczasowe ustalenia dotyczące jego autorstwa. Margret Klinge, wybitna znawczyni twórczości Davida Teniersa Młodszeo, uznała obraz za XVII-wieczną kopię dzieła flamandzkiego artysty, namalowaną najpewniej przez malarza z jego kręgu². Świadczy o tym przede wszystkim sposób prowadzenia pędzla – płynny, acz zdecydowanie mniej szkicowy, niż w dziełach mistrza.

Pierwowzór naszego obrazu, pochodzący z wczesnego, antwerpskiego okresu twórczości artysty, datowany na lata 1633-1634, przechowywany jest obecnie w Musée des Beaux-Arts w Marsylii³. W odróżnieniu od naszej kompozycji ma wyższe i przestronniejsze wnętrze oraz większą liczbę ukazanych w nim małp.

W tym kontekście warto przywołać jeszcze dwa inne własnoręczne dzieła Teniersa. Pierwsze to obraz z około 1634 r., którego układ kompozycyjny w dużej mierze pozostaje analogiczny do dzieła z Marsylii, stanowiąc jednak jego lustrzane odbicie⁴. Co ciekawe, to właśnie dzieło utrwalone zostało w pochodzącym z 1635 r. *Autoportrecie artysty w atelier*⁵. Drugie zaś to

² List z dn. 21 IV 2008, opinia wydana na podstawie fotografii.

³ Ph. A u q u i e r, *Catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins. Ville de Marseille. Musée des Beaux-Arts*, Marseille 1908, s. 444-445, poz. 932.

⁴ *Royal Picture Gallery Mauritshuis. A Summary Catalogue*, compiled Q. Buvelot with contributions by C. Vermeeren, Zwolle 2004, s. 303-304, poz. 1092.

⁵ D. L ü d k e, *David Teniers d. J. – Maler vom Stillleben*, [w:] *David Teniers der Jünge-*

późny, bo datowany na 3. ćw. XVII wieku, wykonany grafitem, lawowany rysunek z Gabinetu Rycin Biblioteki Metropolitalnej w Zagrzebiu. Opublikowany po raz pierwszy przez Erwina Pokornego na łamach „Acta Historiae Artis Slovenica”, odwzorowuje stosunkowo dokładnie kompozycję obrazu z Marsylii⁶.

Do dziś zachowanych jest co najmniej kilka analogicznych kordegard, mniej lub bardziej wiernie powtórzonych za Teniersem przez współczesnych mu artystów. Najbliższa kompozycji z Marsylii, a co za tym idzie, także i naszej, jest kopia nieokreślonego malarza z kręgu Teniersa, wystawiona na sprzedaż w domu aukcyjnym Christie's w Monako, różniąca się drobnymi detalami⁷. W grupie kordegard miejsce wyjątkowe zajmują także wertykalna kompozycja młodszego brata artysty, Abrahama (1629-1697)⁸ oraz dwie późne realizacje przypisywane Ferdinandowi van Kessel (1648-1696). W jednej artysta stosunkowo wiernie powtórzył schemat kompozycyjny kreacji Teniersa, w drugiej natomiast odzegał się od stylu mistrza, nadając jej piętno własnej manieri⁹. W wypadku tego ostatniego dzieła akcja rozgrywa się w kordegardzie, której wnętrze nie jest spowite mrokiem, lecz wypełnione dziennym światłem, wpadającym przez otwarte na oścież drzwi i przeźroczyście szybki okien. Po raz wtóry widzimy małych żołnierzy, prowadzących przed oblicze swego dowódcy – w tym jednym tylko wypadku – nie jednego, lecz aż trzy pojmane koty.

Na marginesie niniejszych rozważań warto wreszcie wspomnieć o zaginionej podczas II wojny światowej kompozycji ze zbiorów wilanowskich, znanej nam już jedynie z lakonicznego opisu J. Młodeckiego: „We wnętrzu wysokiej komnaty z wielkim kominem, na którym płonie ogień, grupa małych w ludzkich strojach gra w karty: Przez otwarte drzwi dwie mały wprowadzają kota, również w ludzkim stroju. Olejno na blasze miedzianej. 20,5 x 26 [...] Po środku na drewnianej ławie monogram: D:T:”¹⁰. Powyższa nota zdaje się

re 1610-1690. *Alltag und Vergnügen in Flandern*, (kat. wyst., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 05.11.2005-19.02.2006), red. M. Klinge, D. Lüdke, Heidelberg 2005, s. 65-66.

⁶ E. P o k o r n y, *Unbekannte Zeichnungen von David Teniers dem Jüngeren in der Sammlung Valvasor*, „Acta Historiae Artis Slovenica” 11(2006), s. 193, il. 28 na s. 195.

⁷ *Christie's Monaco*, (kat. aukcji, 03.04.1987), poz. 5.

⁸ *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Departement Oude Kunst. Inventarisatocatalogus van de Oude Schilderkunst*, red. H. Pauwels, Brussel 1984, s. 288, poz. 1059; P o k o r n y, *Unbekannte Zeichnungen*, s. 193.

⁹ *Tajan. Tableaux anciens et du XIXe siècle* (kat. aukcji, 14.12.2006), Paris 2006, s. 32, poz. 25, il. 25 na s. 33.

¹⁰ Przytoczony opis, jedyny jakim dziś dysponujemy, sporządził J. Młodecki przy okazji

wskazywać na alogiczne elementy kompozycyjne w stosunku do wcześniej wspomnianych dzieł flamandzkiego mistrza. Nie sposób jednak na jej podstawie określić, czy obraz z kolekcji Potockich wyszedł spod pędzla wielkiego Flamanda, czy też był dziełem jego naśladowcy.

Autorzy opracowań poświęconych Teniersowi nie przywiązywali dotąd szczególnej uwagi do określenia gatunku małp ukazywanych przez mistrza oraz jego naśladowców. Choć w tym wypadku mamy oczywiście do czynienia z daleko posuniętą antropomorfizacją, utrudniającą identyfikację gatunkową zwierząt, to najbliższe naszym małpom zdają się być koczodany (łac. *cercopithecus*), z tym wszakże zastrzeżeniem, że Teniers przydawał im szympansie uszy¹¹. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, iż małpy z gatunku *cercopithecus* sprowadzane były do Niderlandów drogą morską i stąd najpewniej wzięło się ich niderlandzkie określenie: *meerkat*¹², które dosłownie tłumaczyć należy jako kot morski. Nazwa ta nie funkcjonuje obecnie w języku polskim, ale pamiętać należy, że była powszechnie stosowana w dawnych inwentarzach polskich gabinetów sztuki i osobliwości. Pojawiają się w nich dla przykładu obrazy: *Kotów morskich które się stryga i gola*, *Koci morscy tabakę piją*, *Kotów morskich kuchnia*, czy też *Piesek czarny z kotem morskim*¹³.

Małpy, mimo iż są w swej fizjonomii i zachowaniach podobne człowiekowi jak żaden inny przedstawiciel świata fauny, to od najdawniejszych czasów postrzegane były jako jego karykatura. Na negatywny obraz małpy wpłynął zapewne jej nieznośny charakter, niepohamowana wręcz ciekawość i bezmyślne naśladowanie ludzkich zachowań. Już Ezop (VI w. p.n.e.), słynny twórca greckich bajek, napiętnował wspomniane przywary małp, które prowadziły nieuchronnie do ich własnej zguby. W bajce pt. *Małpa i rybacy* opisał bowiem zwierzę, które chcąc powtórzyć wykonywane przez rybaków prace, sa-

opracowywania katalogu obrazów wilanowskich w 1925 r. Za informację uprzejmie dziękuję p. Krystynie Gutowskiej-Dudek z Muzeum Pałacu w Wilanowie. Dzieło wzmiankują także: I. V o i s é, T. G ł o w a c k a - P o c h e ć, *Galeria malarstwa Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie*, Warszawa 1974, s. 95, poz. 26 (tam wcześniejsza literatura).

¹¹ Za pomoc przy identyfikacji gatunku małp wdzięczny jestem paniom Birgit Benzing z Stiftung Artenschutz Münster oraz Dominice Mierzawie z Muzeum Zoologicznego Polskiej Akademii Nauk.

¹² A. R o s e n b e r g, *Teniers der Jüngere. Mit 79 Abbildungen von Gemälden und Zeichnungen*, Bielefeld–Leipzig 1901, s. 94.

¹³ T. S u l e r z y s k a, *Inwentarz galerii Radziwiłłów z XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 23(1961), nr 3, s. 280, poz. 701-703, s. 276, poz. 433; t a ż, *Galerie obrazów i „Gabinety Sztuki” Radziwiłłów w XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 23(1961), nr 2, s. 90, przyp. 41.

mo zarzuciło sieć, jednak uczyniło to tak nieumiejętnie, że się w nią zaplątało i zaczęło dusić¹⁴.

Pliniusz Starszy (23-79 po Chr.) w *Historii naturalnej* (VIII, 215) także zwraca uwagę na niepodważalne podobieństwo małp do rodzaju ludzkiego. Przytacza ważny, również z naszego punktu widzenia, pogląd Mucjanusa (I w. po Chr.), jakoby małpy potrafiły grać w szachy i rozróżniać wykonane z wosku figury¹⁵.

Antyczny, groteskowy obraz zwierzęcia odbił się echem w sztuce średnio-wiecznej, posłużył bowiem za kanwę autorom dekoracji marginesów ówczesnych rękopisów. W drolieriach małpy pojawiały się najczęściej w sytuacjach komicznych¹⁶. Taką właśnie wymowę ma chociażby *Szkoła małp* w manuskrypcie z końca XIII w., w której uczeń na oczach całej klasy dostaje razy od swego nauczyciela¹⁷. Co znamienne, cztery stulecia później temat ten sparafrazował Teniers w niewielkim obrazie z Prado¹⁸.

W sztuce późnego średniowiecza dużą popularnością cieszył się także motyw małp i domokrażcy. Najstarsza jego znana realizacja zdobi margines XIV-wiecznego *Dekretu Grzegorza IX*¹⁹. Ukazuje ona grupę niesfornych małp grabiących zuchwale dobytek domokrażnego handlarza, który po trudach wędrówki przysnął pod rozłożystym drzewem. Zwierzęta te, nie mogąc powstrzymać wrodzonej ciekawości, bezmyślnie nakładają na siebie skradzione ubrania i biżuterię²⁰.

W historii o okradzionym podczas snu wędrownym handlarzu należy doszukiwać się krytyki nie tyle lekkomyślnego zachowania skutkującego utratą mienia, ile przede wszystkim uszczypliwej aluzji do samej profesji do-

¹⁴ *Ezop i inni. Wielka księga bajek greckich*, przekład, wstęp i komentarz M. Wojciechowski, Kraków 2006, s. 110-111, nr 304.

¹⁵ *Caii Plinii Secundi Historiæ naturalis libri XXVIII*. Quos recensuit & Notis illustravit G. Brotier, t. II, Parisiis 1779, ks. VIII, s. 231, poz. LXXX, 54.

¹⁶ H. W. J a n s o n, *Apes and Ape Lore*, London 1952, s. 163 n.; M. G u t o w s k i, *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa 1973, s. 77-92; S. K o b i e l u s, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 208.

¹⁷ J a n s o n, *Apes and Ape Lore*, s. 168, tab. XXVI a.

¹⁸ J. P o r t u s, M. S a b a n, *Museo del Prado, Catalogo de las pinturas*, Madrid 1996, s. 382-383, poz. 1808.

¹⁹ J a n s o n, *Apes and Ape Lore*, s. 216, tab. XL; B. Y o u n g, *The Monkeys and the Peddler*, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, New Series, 26(1968), nr 10, s. 443, il. 3 na s. 444.

²⁰ Y o u n g, *The Monkeys*, s. 441-454.

mokrańcy – „nadwornego błazna świata handlu”, nierzadko przecież zwyczajnego naciągacza i kuglarza²¹. Z tego też powodu porównywano czasami tego rodzaju handlarzy do małp, a w skrajnych wypadkach wyobrażano ich nawet pod postacią tych zwierząt, jak np. w angielskiej *Księdze Godzin* z lat 1300-1325²².

W początkach ery nowożytnej temat ten powrócił w obrazie olejnym Henri met de Bles'a z około 1550 r.²³ oraz datowanym na lata 1561-1562 rysunku Pietera Brueghla Starszego, powtórzonym w grafice przez Pietera van der Heydena (1530-1575)²⁴, czy wreszcie na rycinie Peetera van der Borchta (około 1545-1608) z lat 80. XVI wieku. Należy podkreślić, że w wypadku Van der Borchta małpy uległy daleko idącej antropomorfizacji. Na drugim planie jego kompozycji możemy dostrzec stragan z małpim handlarzem, sprzedającym zrabowane przed momentem przedmioty, „małpim kobietom” odzianym w powłóczyście suknie i charakterystyczne nakrycia głowy. Realizacja ta należy do większego cyklu ukazującego małpy w ludzkich sytuacjach, złożonego w sumie z osiemnastu grafik wykonanych według wzoru tegoż artysty przez rytowników Filipa Galle (1537-1612) oraz Jana Baptistę Vrientsa (1552-1612). Serię, na którą składają się prace o tak wymownych tytułach, jak np.: *Kuchnia małp*, *Małpie koronczarki*, *Zabawy małpiątek na wolnym powietrzu*, czy też *Małpy na lodzie*, powszechnie interpretuje się jako parodię na ludzkie zachowania oraz profesje i uznaje się, iż to właśnie za jej sprawą motyw małp w rolach ludzkich wszedł na stałe do repertuaru malarstwa flamandzkiego Złotego Wieku²⁵.

Do spopularyzowania motywu małp przyczynił się również słynny obraz Pietera Brueghela Starszego pt. *Dwie małpy*, z berlińskiej Gemäldegalerie.

²¹ Tamże, s. 443.

²² Tamże, s. 445, il. 6 na s. 446.

²³ M. W e e m a n s, *Henri met de Bles's Sleeping Peddler. An Exegetical and Anthropomorphic Landscape*, „The Art Bulletin” 88(2006), nr 3, s. 459-481, il. 1.

²⁴ F. W. H. H o l l s t e i n, *Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, t. III, Amsterdam 1950, s. 284; *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, (kat. wyst., Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 24.05.-05.08.2001; Nowy Jork, *The Metropolitan Museum of Art*, 25.09.-02.12.2001), red. N. M. Orenstein, New Haven-London 2001, s. 219-221.

²⁵ U. H ä r t i n g, *Frans Francken der Jüngere (1581-1642)*, Freren 1989, s. 72; B. S c h e p e r s, *Aepen, simmekens, bevejanen en mertecooien. De aanwezigheid en symbolische betekenis van de aap in de maatschappij en beeldcultuur van de Lage Landen, 1500-1700*, [w:] *Wonderlycke dieren op papier in de tijd van Plantin* (kat. wyst., Antwerpia, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, 05.05.-05.08.2007), red. H. Devisscher, Antwerpen 2007, s. 114, 167-171.

Badacze dostrzegają w nim alegoryczny obraz człowieka zniewolonego przez wewnętrzne żądze, który, zatraciwszy się w nich, zbacza z drogi chrześcijańskich cnót i wartości, a tym samym sprowadza na siebie potępienie. W najnowszych interpretacjach obrazu podnoszony jest fakt, że małpy Brueghla mogłyby z łatwością uwolnić się z okowów, gdyby wykazały się choćby niewielką bystrością. Jest to zatem czytelna aluzja do człowieka, który w imię przyjemności i uciech życia doczesnego zamyka sobie drogę do zbawienia²⁶. Małpa na uwięzi symbolizować mogła grzesznika, który łamiąc Boże nakazy dobrowolnie oddał się w niewolę szatanowi²⁷. Inni chcą widzieć w obrazie alegorię skąpstwa i rozrzutności, którą Brueghel mógł zaczerpnąć z horacjańskiej satyry *O dwóch synach*²⁸.

Motyw małp podejmowali z powodzeniem jego następcy – Jan Starszy, zwany Aksamitnym (1568-1625) i Jan Młodszy (1601-1678), a także malarze z kręgu Fransa Franckena Młodszego (1581-1642)²⁹. Artyści ci malowali małpy naturalistycznie, bądź jako stały element sztafazu wewnątrz galerii, woalując pod ich postacią twórcze naśladowanie natury, bądź podczas wykonywania ludzkich czynności³⁰, czego dobitnym przykładem są *Małpy grające w beggamona* Franckena z Staatliches Museum w Schwerinie³¹.

Kolejnym etapem rozwoju tematu w malarstwie flamandzkim XVII wieku było nadanie mu *stricte* satyrycznego charakteru. Mistrzem tego gatunku został David Teniers Młodszy³². Już w samych początkach swej malarskiej kariery Teniers stosunkowo często podejmował temat małp parodiujących ludzi, i co znamienne, wątki te obecne były w całej jego późniejszej twórczości. Do najwcześniejszych realizacji tego typu zaliczyć należy datowany

²⁶ H. B o c k, *Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke. Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz*, Berlin 1998, s. 188-189.

²⁷ S. D i t t r i c h, L. D i t t r i c h, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts*, Petersberg 2002, s. 23.

²⁸ M. A. S u l l i v a n, *Peter Bruegel the Edler's Two Monkeys. A New Interpretation*, „The Art Bulletin” 63(1981), nr 1, s. 121.

²⁹ H ä r t i n g, *Frans Francken der Jüngere*, s. 83 n.; por.: D i t t r i c h, D i t t r i c h, *Lexikon der Tiersymbole*, s. 24-34; S c h e p e r s, *Aepen, simmekens, bevejanen*, s. 114.

³⁰ H ä r t i n g, *Frans Francken der Jüngere*, s. 71-83.

³¹ Tamże, s. 341, poz. 357, il. 71 na s. 72; D i t t r i c h, D i t t r i c h, *Lexikon der Tiersymbole*, il. 4 na s. 30.

³² P. P. P a s z k i e w i c z, *Alegoria palacza tytoniu w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim i flamandzkim*, „Rocznik Historii Sztuki” 15(1985), s. 298.

na 1633 r. *Festyn małp* (kolekcja prywatna)³³ oraz znaną z kilku autorskich powtórzeń *Kordegardę małp*³⁴.

Małpy w jego obrazach oddają się na ogół typowo ludzkim zajęciom – palą tytoń, spożywają mocne trunki, grają w karty etc., a zajmowane przez nie przestrzenie w zasadzie niczym nie różnią się od tych, które malarze Złotego Wieku utrwalali w rodzajowych scenach z życia prostego ludu i żołnierzy. Można zatem śmiało powiedzieć, że w tym wypadku małpy opanowały przestrzeń życiową człowieka, wręcz dosłownie zajęły jego miejsce, stanowiąc – poprzez nedorzecznosc zestawienia – doskonałą jego parodię³⁵.

W naszym obrazie akcja rozgrywa się w typowym wnętrzu kordegardy. Trzeba zaznaczyć, że w ogarniętych przez całe lata wojną w Niderlandach przedstawienia żołnierzy we wnętrzach kordegard oraz sceny batalistyczne stały się jednym z popularniejszych motywów w sztuce XVII wieku³⁶. Przyczyną tego stanu rzeczy była niewątpliwie prowadzona w latach 1566-1609 wojna o niezaleznienie się Niderlandów od zwierzchnictwa Hiszpanii, w wyniku której nastąpił podział kraju na dwie części – południową – katolicką, zależną od królów hiszpańskich, oraz północną – protestancką, zwaną Republiką Zjednoczonych Prowincji, której suwerenność Hiszpania uznała dopiero po zawarciu pokoju westfalskiego w 1648 r.³⁷

Czas wojen stwarzał malarzom okazję do piętnowania bratobójczych zachowań. W *Kordegardzie małp* mamy zapewne do czynienia z satyrą na zawód żołnierza³⁸, bezpardonowo piętnującą dzikie instynkty, które biorą górę w ludziach podczas zmagani wojennych. Bogata w treści zdaje się być szczególnie scena wprowadzenia pod eskortą małpich żołnierzy ubranego w czerwony kontusz kocura, mistrzowsko wydobyta przez malarza skupieniem światła bijącego od trzymanej przez jedną z małp pochodni (il. 2). Margret Klinge w nocie katalogowej do analogicznej kompozycji z Gallery Colnaghi zwraca uwagę na wykorzystywaną często w emblematyce negatywną cechę kotów, którą jest wrodzona, niepohamowana, czasem granicząca wręcz z bezmyślność-

³³ M. K l i n g e, *David Teniers de Jonge. Schilderijen – Tekeningen* (kat. wyst., Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 11.05-01.09.1991), Antwerpen 1991, s. 34-37, poz. 5; *David Teniers der Jüngere 1610-1690*, s. 90, poz. 1 (autor noty: M. Klinge).

³⁴ K l i n g e, *David Teniers de Jonge*, s. 38-39, poz. 6.

³⁵ P a s z k i e w i c z, *Alegoria palacza*, s. 298.

³⁶ E. B o r g e r, *Geschilderde wachtlokalen. De Hollandse kortegaard uit de Gouden Eeuw* (kat. wyst. Naarden, Vestingmuseum, 02.07.-30.09.1996), Zwolle 1996, passim.

³⁷ Tamże, s. 23-24.

³⁸ K l i n g e, *David Teniers de Jonge*, s. 38-39, poz. 6.

cią żądza upolowania myszy³⁹. Teniers zestawiając kocura z nie mniej próżnymi od niego małpami wyraził bodaj przekonanie, że małpy w swych zachowaniach – mimo fizjonomicznego podobieństwa do *homo sapiens* – bliższe są kotom, niż ludziom. W tym kontekście można przywołać też emblemat ukazujący małpę w królewskim stroju, którego lemma głosi, że w cokolwiek by się małpa ubrała, to i tak pozostanie tylko małpą. Zdaje się on stanowić bezpośrednie nawiązanie do ukutej przez Erazma z Rotterdamu (1469-1536) sentencji: „Simia, Simia est, etiamsi aurea gestet Insignia” (*Adagia* 1.07.11)⁴⁰.

Pozostając w tematyce małp nie sposób nie wspomnieć na koniec o datowanym na wczesne lata czterdzieste cyklu graficznym, zatytułowanym wymownie *Het Apenspeel in de Werelt*, na który składa się sześć sztychów według rysunków Teniersa wykonanych przez Coryna Boela (1620-1668)⁴¹. Grafiki ukazują małpią wizytę u lekarza, palenie fajek, grę w karty i w trick-tracka, muzykowanie i spożywanie ostryg⁴². Duży zespół prac o podobnej tematyce znajduje się w Prado, m.in. wspomniana już *Szkoła małp*, a także *Małpy w winiarni*, *Bankiet małp*, *Małpy pijące i palące* oraz ukazane w swoich pracowniach *Małpa malarz* i *Małpa rzeźbiarz*⁴³.

Zwłaszcza ostatnie dwa obrazy wymagają krótkiego komentarza. Chodzi o przedstawienia ukazanych przy pracy małpy malarza i małpy rzeźbiarza. Ich atelier wypełnione są klasycznymi dziełami sztuki, na podstawie których małpi artyści tworzą nowe dzieła, nie bacząc przy tym na rozwój indywidualnego stylu i zaniedbując studia z natury. Obrazy te wyrażają w zawołowany sposób krytykę ówczesnych tendencji akademickich w sztuce, ale jednocześnie trawestują przewrotnie starożytny topos zawarty w słowach *ars simia naturae* – *sztuka małpą natury*⁴⁴.

³⁹ Tamże, s. 38, poz. 6; por.: D i t t r i c h, D i t t r i c h, *Lexikon der Tiersymbole*, s. 254; *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, oprac. A. Henkel, A. Schöne, Stuttgart–Weimar 1996, szp. 587-588.

⁴⁰ R. B l a n d, *Proverbs, chiefly taken from the Adagia of Erasmus, with explanations and further illustrated by corresponding examples from the Spanish, Italian & English languages*, t. I, London 1814, s. 153.

⁴¹ H o l l s t e i n, *Dutch and Flemish*, s. 13.

⁴² *David Teniers der Jüngere 1610-1690*, s. 90 (autor noty: M. Klinge).

⁴³ P. B a u t i e r, *Les tableaux des singeries attribués à Teniers*, Extrait des „Annales de la Société Royale d’Archéologie de Bruxelles” 32(1926), passim; P o r t u s, S a b a n, *Museo del Prado*, s. 383, poz. 1805-1810; S c h e p e r s, *Aepen, simmekens, bevejanen*, s. 114.

⁴⁴ J a n s o n, *Apes and Ape Lore*, s. 310.

Przedstawione przykłady uświadamiają nam, jak bogate konotacje symboliczne, alegoryczne i emblematyczne posiadała małpa w sztuce i jak dalece posunął się proces jej antropomorfizacji. Wraz z coraz częstszym pojawianiem się zwierzęcia w Europie, szczególnie po wyprawach krzyżowych, a co za tym idzie, możliwością bezpośredniego obserwowania jego zachowań, zaprzestano identyfikować go jedynie z Szatanem na rzecz podkreślania zdolności komicznych. Małpa ukazana w roli człowieka stanowiła doskonałą satyrę na obyczaje i przywary, karykaturę ludzkich zachowań i norm społecznych. Z biegiem czasu nabrała dodatkowego znaczenia – przywoływała mimetyczną funkcję sztuki, oznaczała niemal dosłownie „małpowanie” natury przez artystę. Fizjonomiczne podobieństwo zwierzęcia do człowieka sprawiało zaś, że wszystkie te przedstawienia miały niezwykłą siłę wyrazu i oddziaływania na widza.

Lubelska *Kordegarda małp* stanowi interesujący przykład tematyki podejmowanej w kręgu malarstwa Davida Teniersa Młodszeo. Należy wyrazić nadzieję, że upowszechnienie obrazu w literaturze fachowej przyczyni się do kolejnych ustaleń, w tym być może do wskazania jego autora.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

- Caii Plinii Secundi *Historiæ naturalis libri XXVIII. Quos recensuit & Notis illustravit G. Brotier*, t. II, Parisiis 1779.
- Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, oprac. A. Henkel, A. Schöne, Stuttgart–Weimar 1996.
- E z o p i n n i. Wielka księga bajek greckich, przekład, wstęp i komentarz M. Wojciechowski, Kraków 2006.
- B l a n d R., Proverbs, chiefly taken from the Adagia of Erasmus, with explanations and further illustrated by corresponding examples from the Spanish, Italian & English languages, t. I, London 1814.
- S u l e r z y s k a T., Inwentarz galerii Radziwiłłów z XVII w., „Biuletyn Historii Sztuki” 23(1961), nr 3, s. 267-284.

OPRACOWANIA

- A u q u i e r Ph., Catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins. Ville de Marseille. Musée des Beaux-Arts. Marseille 1908.
- B a u t i e r P., Les tableaux des singeries attribués a Teniers, Extrait des „Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles” 32(1926), s. 5-8.
- B o c k H., Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke. Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1998.
- B o r g e r E., Geschilderde wachtklokken. De Hollandse kortegaard uit de Gouden Eeuw, (kat. wyst. Naarden, Vestingmuseum, 02.07.-30.09.1996), Zwolle 1996.
- Christie's Monaco, (kat. aukcji, 03.04.1987).
- David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern, (kat. wyst., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 05.11.2005-19.02.2006), red. M. Klinge, D. Lüdke, Heidelberg 2005.
- D i t t r i c h S., D i t t r i c h L., Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts, Petersberg 2002.
- G o m u l a n k a S., Muzeum Uniwersyteckie KUL, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 63(1994), s. 65-73.
- G u t o w s k i M., Komizm w polskiej sztuce gotyckiej, Warszawa 1973.
- H ä r t i n g U., Frans Francken der Jüngere (1581-1642), Freren 1989.
- H o l l s t e i n F. W. H., Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, t. III, Amsterdam 1950.
- J a n s o n H. W., Apes and Ape Lore, London 1952.
- K l i n g e M., David Teniers de Jonge. Schilderijen – Tekeningen, (kat. wyst., Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 11.05-01.09.1991), Antwerpen 1991.
- K o b i e l u s S., Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze, Warszawa 2002.
- Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Departement Oude Kunst. Inventarisatocatalogus van de Oude Schilderkunst, red. H. Pauwels, Brussel 1984.
- L ü d k e D., David Teniers d. J. – Maler vom Stillleben, [w:] David Teniers der Jüngere 1610-1690. Alltag und Vergnügen in Flandern, (kat. wyst., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 05.11.2005-19.02.2006), red. M. Klinge, D. Lüdke, Heidelberg 2005, s. David Teniers der Jüngere 1610-1690, s. 64-75.
- P a s z k i e w i c z P. P., Alegoria palacza tytoniu w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim i flamandzkim, „Rocznik Historii Sztuki” 15(1985), s. 295-304.
- Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints, (kat. wyst., Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 24.05.-05.08.2001; Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art, 25.09.-02.12.2001), red. N. M. Orenstein, New Haven-London 2001.
- P o k o r n y E., Unbekannte Zeichnungen von David Teniers dem Jüngeren in der Sammlung Valvasor, „Acta Historiae Artis Slovenica” 11(2006), s. 177-197.
- P o r t u s J., S a b a n M., Museo del Prado, Catalogo de las pinturas, Madrid 1996.

- Rosenberg A., Teniers der Jüngere. Mit 79 Abbildungen von Gemälden und Zeichnungen, Bielefeld–Leipzig, 1901.
- Royal Picture Gallery Mauritshuis. A Summary Catalogue, compiled Q. Buvelot with contributions by C. Vermeeren, Zwolle 2004.
- Schepers B., Aepen, simmekens, bevejanen en mertecoaien. De aanwezigheid en symbolische betekenis van de aap in de maatschappij en beeldcultuur van de Lage Landen, 1500-1700, [w:] Wonderlycke dieren op papier in de tijd van Plantin, (kat. wyst., Antwerpia, Museum Plantin-Moretus/Prentenkabinet, 05.05.-05.08.2007), red. H. Devisscher, Antwerpen 2007.
- Sulczyńska T., Galerie obrazów i „Gabinety Sztuki” Radziwiłłów w XVII w., „Biuletyn Historii Sztuki” 23(1961), nr 2, s. 87-98.
- Sullivan M. A., Peter Bruegel the Elder’s Two Monkeys. A New Interpretation, „The Art Bulletin” 63(1981), nr 1, s. 114-126.
- Tajan. Tableaux anciens et du XIXe siècle (kat. aukcji, 14.12.2006), Paris 2006.
- Voisé I., Głowacka-Poché T., Galeria malarstwa Stanisława Kostki Potockiego w Wilanowie, Warszawa 1974.
- Weeman M., Henri met de Bles’s Sleeping Peddler. An Exegetical and Anthropomorphic Landscape, „The Art Bulletin” 88(2006), nr 3, s. 459-481.
- Young B., The Monkeys and the Peddler, „The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, New Series 26(1968), nr 10, s. 441-454.

SPIS ILUSTRACJI

1. David Teniers Mł., krąg, *Kordegarda małp*, olej na blasze miedzianej, 30,5 x 40 cm w świetle ramy, nr inw. MU KUL I-127, Pracownia Zbiorów Muzealnych Instytutu Historii Sztuki KUL.
2. David Teniers Mł., krąg, *Kordegarda małp* (fragment).

DIE AFFENSOLDATEN IN IHRER WACHSTUBE –
DIE PRÄSENTATION DES MOTIVS EINES FLÄMISCHEN GEMÄLDES
AUS DER KUNSTSAMMLUNG DES KUNSTINSTITUTS KUL

Zusammenfassung

Bei dem vorliegenden Artikel handelt es sich um die Interpretation des Bildes *Affensoldaten in ihrer Wachstube* aus der Kunstsammlung des Kunstinstituts der Katholischen Universität Lublin Johannes Paul II. (Abb. 1). Bis vor kurzem hielt man unser Gemälde für ein Werk von David Teniers dem Jüngeren (1610-1690). Margret Klinge, die hervorragende Kennerin seiner

Werke, erkannte es jedoch als eine Kopie des 17. Jahrhunderts aus seinem Umkreis, die auf ein Originalgemälde des Meisters im Musée des Beaux-Arts de Marseille zurückgeht (Schreiben vom 21.04.2008, Gutachten anhand der Digitalfotografien).

Dass sich dieses Thema in der niederländischen Malerei des Goldenen Zeitalters besonderer Beliebtheit erfreute, zeigt die große Anzahl der mehr oder weniger genauen Wiederholungen dieses Motivs bei Teniers selbst, bei seinem jüngeren Bruder Abraham (1629-1697), sowie bei Ferdinand van Kessel (1648-1696) und vielen anderen. In unserem Bild wird die Szene gezeigt, in der der Kater in roter Kleidung vor den Affenoffizier gebracht wird (Abb. 2). Indem Teniers den Kater inmitten der Affen malt, will er zum Ausdruck bringen, dass die Affen trotz deren unbestrittenen physiognomischen Ähnlichkeit mit den Menschen doch den Katzen näher stehen. In diesem Zusammenhang kann man auch die Aussage eines Emblems mit der Darstellung eines Affen in königlicher Kleidung anführen: ein Affe bleibt immer nur ein Affe, egal wie er sich kleidet. Dies scheint eine direkte Anknüpfung an die Sentenz aus der *Adagia* (1.07.11) von Erasmus von Rotterdam (1469-1536): „Simia, Simia est, etiamsi aurea gestet Insignia” zu sein. Manche Forscher sehen in dem Thema auch eine Kritik an dem Stand des Soldatenberufes. Die Tradition der Darstellung von Affen in menschlicher Kleidung und in nur für Menschen typischen Situationen reicht noch ins Mittelalter zurück. In den Drollerien mittelalterlicher Handschriften kommen sie vorwiegend in komischen Situationen vor. Dies kommt auch in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts zum Ausdruck, in der ein Affenschüler vor der ganzen Klasse von seinem Lehrer geprügelt wird. Beachtenswert ist, dass Teniers vier Jahrhunderte später dieses Thema in einem kleinen Bild im Madrider Prado paraphrasierte. Populär war in der Kunst auch das Motiv *Affe und Wanderhändler*. Die älteste bekannte Darstellung schmückt den Rand einer *Dekretale des Papstes Gregor IX*. Zwei Jahrhunderte später wird dieses Thema u.a. von Pieter Brueghel dem Älteren (1525/30-1569) aufgegriffen. In diesem Werk haben wir es mit einer Gruppe von unfolgsamen Affen zu tun, die den unter einem weit ausladenden Baum nach den Mühen des Weges schlafenden Wanderhändler bestehlen. Diese Tiere, die sich neugierig, wie ihnen angeboren, verhalten, ziehen gedankenlos die gestohlenen Kleider und den Schmuck an. Das Motiv der Affen findet sich besonders oft in der Malerei der Künstler des Goldenen Zeitalters, u.a. bei Jan Brueghel dem Älteren, auch genannt *Sambtbrueghel* (1568-1625) und Jan Brueghel dem Jüngeren (1601-1678), sowie bei Frans Francken dem Jüngeren (1581-1642). Vor allem gingen jedoch dank David Teniers dem Jüngeren die Szenen mit den als Menschen verkleideten Affen in das Repertoire der flämischen Kunst des 17. Jahrhunderts ein.

Słowa kluczowe: David Teniers Młodszy (1610-1690), *Kordegarda małp*, małpy w malarstwie flamandzkim XVII w.

Key words: David Teniers the Younger (1610-1690), *Guardroom with Monkeys*, Monkeys in the Flamish Painting of the 17th century.



1. David Teniers Mł., krąg, *Kordegarda malp*; olej na blasze miedzianej, 30,5 x 40 cm w świetle ramy.



2. David Teniers Mł., krąg, *Kordegarda malp* (fragment).