

Wojciech Marcinkowski

„Piękne Madonny nad Renem” – wystawa w Reńskim Muzeum Krajowym w Bonn

Od grudnia 2009 do kwietnia 2010 roku można było w Reńskim Muzeum Krajowym w Bonn oglądać wystawę „Piękne Madonny nad Renem”. Wystawę tę słusznie reklamowano jako wydarzenie szczególne. Była to bowiem jedna z tych ekspozycji, które nie tylko prezentują fascynujące, najwyższej jakości artystycznej dzieła sztuki, ale przede wszystkim zmieniają pogląd na wystawione obiekty, proponują nowe wyobrażenie o nich, przewartościowują je, układają w nowe konteksty – bywa, że prowokacyjnie, ale zawsze inspirująco.

Pomysłodawcą wystawy, jej kuratorem i autorem większości tekstów w katalogu¹ był bodaj najwybitniejszy z żyjących historyków sztuki średniowiecznej – Robert Suckale, urodzony w Królewcu w roku 1943, w latach osiemdziesiątych XX wieku profesor historii sztuki na uniwersytecie w Bambergu, od roku 1990 czynny na Uniwersytecie Technicznym w Berlinie, gdzie do roku 2004 wykształcił całą armię magistrów i doktorów, jako chyba najpopularniejszy w swojej dyscyplinie nauczyciel akademicki w Niemczech. Jednak przede wszystkim jest Suckale autorem wielu klasycznych książek: od monografii konkretnych dzieł sztuki (*Rogier van der Weyden – Die Johannestafel. Das Bild als stumme Predigt*, Frankfurt a. Main 1995), poprzez ujęcia problematyki regionalnej (Bawaria czasów cesarza Ludwika Bawarskiego – *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993; malarstwo gotyckie w Bambergu – *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, 2 t., Petersberg 2009) aż po syntezę (z Dieterem Kimpelem: *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*, München 1985; *Geschichte der Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis heute*, Köln 1998; z Matthiasem Wenigerem: *Malerei der Gotik*, Köln 1999) i prace o zacięciu teoretycznym, budujące aparat pojęciowy, szczególnie w zakresie styloznawstwa (*Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, München 2003). Słowem: Suckale to „pełny” historyk sztuki, poruszający się po wszystkich wymiarach studiów – od odkrywania nieznanych zabytków podczas badań terenowych aż po najbardziej ogólne refleksje metodologiczne.

Temat wystawy, renuma miejsca, a nade wszystko nazwisko kuratora – wszystko to skłania mnie do podzielenia się poniższymi refleksjami w przekonaniu, że dotyczą one wydarzenia ważnego także i dla naszego środowiska.

Zacząć trzeba od tego, że tytuł wystawy jest dość zwodniczy. Można by bowiem sądzić, że tematem wystawy są Piękne Madonny około roku 1400, czyli sławne wapienne figury stoją-

¹ *Schöne Madonnen am Rhein. LVR-Landesmuseum Bonn, 26. November 2009 bis 25. April 2010*, hrsg. von R. Suckale; mit Beitr. von R. Didier [et al.], Leipzig: E. A. Seemann, cop. 2009. – 246 s.; 227 il. kol. i 28 il. cz.-b., 29 cm. – ISBN 978-3-86 502-235-6.

cej Matki Boskiej z Dzieciątkiem, wysokości ok. 100 cm, sytuowane swobodnie w przestrzeni kościelnej. Tymczasem na wystawie pokazano tylko jedną taką rzeźbę: *Piękną Madonnę Bońską*, a do tego nie musiano jej tu sprowadzać, bo należy do stałej ekspozycji Reńskiego Muzeum Krajowego. Zaprezentowano około 70 eksponatów (głównie rzeźby) datowanych od przełomu pierwszej i drugiej ćwierci wieku XIV aż do przełomu pierwszej i drugiej ćwierci wieku XV. Przy tym materiał porównawczy, zaprezentowany w katalogu, z jednej strony sięga jeszcze bardziej wstecz dla przedstawienia genezy omawianych zjawisk, z drugiej zaś – dla pokazania ich następstw wkracza w epokę późniejszą. Wynika to naturalnie nie z jakiegoś błędu koncepcyjnego czy niestaranności językowej, lecz jest wyrazem świadomej, nieco prowokującej postawy, idącej w poprzek naszym nawykom językowym, terminologicznym i generalnie – myślowym. Suckale w pewnym miejscu katalogu odnosi się do zdecydowanie jałowej dyskusji terminologicznej o wzajemnej relacji pojęć „styl linearny” (początek XIV wieku), „styl miękki” (połowa XIV wieku) i „styl piękny” (koniec XV wieku). W latach mojej nauki próbowano jeszcze skrupulatnie rozróżniać te terminy, oczywiście z mizernym rezultatem. Suckale pyta retorycznie, czy forma dzieł stylu pięknego nie jest aby miękko kształtowana i czy z kolei dzieła stylu miękkiego (choćby *Madonna* ze zbioru Thyssen-Bornemisza i pokrewna jej *Madonna w słońcu* w Muzeum Schnütgena) nie są piękne². Zarazem, jak podnosi Suckale, piękność Marii, Matki Boskiej, jest Jej ponadczasowym atrybutem, aktualnym we wszystkich epokach. Piękność Marii to symbol Jej wyróżnienia – *pulchritudo spiritualis* jest tożsame z *pulchritudo naturalis*³. Wyraża się to choćby w wizjach św. Brygidy Szwedzkiej, które mówią np. o złotych włosach Marii, mających blask słońca.

Tytuł wystawy jest przewrotny nie tylko ze względu na przyjęte ramy czasowe, ale i z drugiego powodu – ze względu na rodzaj zgromadzonych eksponatów. Są to, owszem, przedstawienia maryjne, lecz w daleko szerszym wymiarze, niżby można przypuszczać, mamy tu bowiem nie tylko Madonny, tj. przedstawienia Marii z Dzieciątkiem, ale i Piety, czyli przedstawienia Marii z martwym Chrystusem. Suckale tłumaczy to ścisłym związkiem tematycznym obu tych typów ikonograficznych: Maria z Dzieciątkiem ma bardzo często konotacje pasyjne (eksponowanie stópki Dzieciątka jako miejsca przyszłej rany Chrystusa; obecność ptaka – szczygła – z którym bawi się Dzieciątko, a wiemy, że szczygieł w legendach pasyjnych wyjmuje ciernie z korony na czole Ukrzyżowanego; sięganie przez Dzieciątko ku chuście Marii, która zostanie użyta jako *perizonium* itp.). Z kolei Pietà bardzo często przedstawia nienaturalnie małe ciało Chrystusa, co zdaje się projekcją wyobrażeń Matki Boskiej, sięgającej myślą do Wcielenia, przez co obejmuje jakby wielką klamrą czasową początek i koniec dziejów Odkupienia, od Betlejem do Golgoty.

Obszar zainteresowań kuratorów wystawy to trzy nadreńskie archidiecezje: Kolonia, Trewir, Moguncja oraz przyległe biskupstwa – würzburskie, wchodzące w skład metropolii w Moguncji i, jak wykazują autorzy, zależne podówczas artystycznie od Nadrenii, oraz w westfalskim Paderborn, przynależne do metropolii kolońskiej⁴. Trzy reńskie archidiecezje to zarazem siedzi-

² R. Suckale, *Schöne Madonnen am Rhein* [w:] *Schöne Madonnen am Rhein...*, s. 55.

³ Idem, *Maria: Jungfrau – Mutter – Königin* [w:] *Schöne Madonnen am Rhein...*, s. 34n. (za Janem Gersonem).

⁴ V. Kessel, *Zur Politik der Kurfürsten am Rhein in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts* [w:] *Schöne Madonnen am Rhein...*, s. 8–23.

by trzech duchownych elektorów Rzeszy. Ich rola niepomernie wzrasta w wieku XIV – widać to choćby w rozstrzygnięciu przez arcybiskupa mogunckiego Gerlacha von Nassau o wyborze Karola IV na cesarza w roku 1346. Głosy tych elektorów trzeba było kupować – przywilejami, nadaniami etc. – czego doświadczył tenże Karol IV, gdy starał się o zapewnienie następstwa po sobie Wacławowi IV. To naturalnie nie gwarantowało jeszcze lojalności: za rządów słabej politycznie, choć świetnego jako mecenas sztuki Wacława IV władza ponownie przesuwa się na Zachód. Niemieccy historycy nazywają to współrządzeniem (*Nebenregierung*) elektorów reńskich. Kulminację stanowi tu odsunięcie od władzy Wacława IV. Wtedy też czwarty elektor reński, palatyn Ruprecht (siedziba w Heidelbergu) zostaje nowym królem Niemiec.

Jest to, jak się wydaje, bardzo mądre zakreślenie obszaru studiów. Możemy też i z naszych polskich doświadczeń potwierdzić, że granica diecezji wyznaczała faktycznie *radius* oddziaływań artystycznych, jak o tym świadczy zakres rozsyłania niemodnych elementów wyposażenia wnętrza kościelnego, zalecenia co do ikonografii, propaganda kultów.

Tło duchowe dla eksponatów to nowa pobożność epoki gotyku. Wcześniej, do końca XII wieku, przeważały boskie rysy w przedstawianiu tak Chrystusa, jak i Marii. Triumfalne krucyfiksy romańskie przedstawiały zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią, a w wyobrażeniach *Sedes sapientiae* wyrażał się majestat tronującej Matki Boskiej. Przełom przyniosło dopiero sławne zapytanie Anzelm z Canterbury: *Cur deus homo?* – Dlaczego Bóg [stał się] człowiekiem? Odpowiedź brzmi: Bo człowiek okazał się godny miłości Boga. Bóg upodobał się do przedmiotu swojej miłości – jest cierpiący. Podobny przełom znajdujemy w przedstawieniach Marii, która – tak jak niegdyś realnie brała udział w Pasji Chrystusa – teraz uczestniczy w zwykłych boleściach człowieka. Wyrazem tego jest już samo przejście od frontalnego, hieratycznego tronowania do pokornej pozy stojącej. Nadto widać tu nowy stosunek do Dziecka: Maria chroni je, uśmiecha się doń, przytula je. Wpływ na tę przemianę miało choćby utożsamienie Marii z Niewiastą Apokaliptyczną (Ap 12), zagrożoną przez smoka, uciekającą, postawioną w nowej sytuacji, krańcowo różnej od majestatycznego tronowania⁵. Odnośny fragment z Objawienia św. Jana jest wypisany wokół przedstawienia Madonny na retabulum z prefiguracjami ze stałej galerii w Bonn⁶.

Na początku procesu wykształcania się późnogotyckiego typu stojącej Matki Boskiej z Dzieciątkiem znajduje się oczywiście katedralna rzeźba francuska z klasycznym ujęciem na *trumeau* portalu północnego (transeptowego) Notre-Dame w Paryżu (około 1245; il. 1). Tak więc w Paryżu około połowy XIII wieku powstaje wizerunek stojącej Madonny, odznaczający się nową naturalnością pozy, elegancką powściągliwością ruchu i gestu przy jednoczesnym przemyślanym kierowaniu uwagi widza ku Dzieciątku, posadowionemu wysoko, w punkcie zbiegu fałdów szat⁷. W stosunku do tylko nieznacznie starszej Madonny na zachodniej fasadzie katedry w Amiens uderza tu skrócenie uczuciowego dystansu do patrzącego, przystępność emocjonalna.

Wymowne zmiany w stosunku do tego klasycznego wzorca przedstawia tzw. *Madonna Mediolańska* z ołtarza w kaplicy Panny Marii w katedrze w Kolonii (il. 2)⁸. Nazwa rzeźby

⁵ Suckale, *Maria: Jungfrau...*, s. 27n.

⁶ *Ibidem*, il. na s. 24.

⁷ Suckale, *Schöne Madonnen am Rhein...*, s. 40n.

⁸ *Ibidem*, s. 42n.

wzięła się stąd, że figura ta zastąpiła właściwą *Madonnę Mediolańską*, przywiezioną faktycznie z Mediolanu przez arcybiskupa Rainalda von Dassel w roku 1164. Ta „cudowna” figura spłonęła w pożarze w roku 1284. Stąd datowanie „nowej” *Madonny Mediolańskiej* na około 1300. Nowa rzeźba została włączona w założenie memorialne arcybiskupa. Na podstawie przechowanego fragmentu baldachimu rekonstruuje się całe zwieńczenie jako potężną sześcimetrową strukturę. Zaszło tu coś niezwykłego: do tej pory podobne baldachimy, potężne tabernakula, były do pomyślenia tylko nad relikwiami, jako relikwiarze, obudowa dla świętej substancji. Drewniana, materialnie tania rzeźba została tu – w przełomowy sposób – uhonorowana, jakby zrównana w swoim znaczeniu z relikwiami. W tym samym czasie i w nieodległym miejscu, w roku 1310 w Trewirze, synod postanowił, że każdy ołtarz ma być zaopatrzony w *imago* (wizerunek), w ostateczności w napis – *scriptura* – informujący o wezwaniu ołtarza.

Madonna Mediolańska przedstawia nowy ideał piękna około roku 1300: smukłość sylwetki, uderzająco mała głowa, elegancja dworska może nawet – paradoksalnie – większa niż w o pół wieku wcześniejszej rzeźbie paryskiej. Szaty są znacznie bogatsze, przy czym ich załamania nie są już „standaryzowane”, lecz naśladują naturalne właściwości różnych materiałów. I tu Dzieciątko umieszczone jest wysoko, oko w oko z Marią, i dukt fałdów znów koncentruje się na nim. Suckale celnie zauważa, że mnogość motywów formalnych, bogactwo ukształtowania powierzchni rzeźby oznacza jej przeznaczenie do długich kontemplacji⁹. Rzeźbę „odczytywało się” powoli. Służyła temu subtelna rytmika fałdów, inna dla każdej części stroju. Suckale, jak wiadomo, od dawna postuluje łączne rozpatrywanie formy, funkcji i ikonografii, jako trzech wymiarów struktury dzieła sztuki, wzajemnie się warunkujących. Jest to bezwzględnie słuszna teza. Trzeba dodać, że właśnie koncentracja na jednym temacie – w tym przypadku na Madonnie – umożliwiała sugestywne wychwytywanie tych wzajemnych powiązań i zależności.

Kolejny typ stojącej Madonny upowszechniło paryskie malarstwo książkowe. Suckale odsyła do miniatur warsztatu Jeana Pucelle’a w *Godzinkach królowej Joanny II z Nawarry*, około 1336 (il. 3)¹⁰. Mamy tu nową kompozycję figury: płaszcz szczelnie otula Marię w taki sposób, że uwaga patrzącego, jego wzrok podążający za duktem fałdów, kieruje się ku atrybutowi w Jej prawej ręce. Powstaje przez to swoista dwubiegunowość kompozycji (Dzieciątko *versus* atrybut), inaczej niż w stojącej na początku cyklu przemian *Madonnie* w transepcie paryskiej Notre-Dame (il. 1)¹¹.

⁹ *Ibidem*, s. 44.

¹⁰ *Ibidem*, s. 49n., zestawienie ilustracji na s. 50–52.

¹¹ Na tej samej zasadzie płaszcz *Madonny z Regulic* (Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK I-136) został poprowadzony przed Jej korpusem ku Dzieciątku, spowija nóżki Dzieciątka i jest podtrzymywany pod prawą ręką Marii. Stanowi to zwierciadlane (figura z *Regulic* to „*Dexiokratousa*”, trzyma Dzieciątko na prawej ręce, podobnie jak to widzimy w dziełach Mistrza *Madonny z Michle*) odtworzenie układu płaszcza Marii na relikwiarzu fundacji królowej Joanny d’Évreux, szwagierki Joanny II z Nawarry, podarowanym opactwu Saint-Denis w roku 1339 (Musée du Louvre). Relikwiarz w Luwrze i *Godzinki* w Cloisters, dwa dzieła sztuki związane z królową Joanną, skłaniają do przyjęcia tezy, że właśnie wtedy, za Karola IV Pięknego, ostatniego z głównej linii Kapetyngów, w latach dwudziestych i trzydziestych XIV wieku, skryształizował się ostatecznie schemat ikonograficzny, jaki reprezentuje *Madonna z Regulic*. Interesujący nas wariant tego typu z frontalnie usytuowanym Dzieciątkiem znajdujemy w kolońskiej *Madonnie z Bramy Fryzyskiej*, około 1360–1370 (*Schöne Madonnen am Rhein...*, s. 205–206, nr kat. 38).

W okresie, o którym traktowała bońska wystawa, powstawały też sławne *crucifixi dolosi*. W języku polskim przyjął się na nie termin „krucyfiksy mistyczne”. Szczególnie znaczenie przypadło tu Kolonii. Odpowiednikiem „krucyfiksów mistycznych” w obrębie ikonografii maryjnej (jeśli w ogóle można mówić o takim podziale: chrystologiczny – maryjny) są Piety w rodzaju *Piety* ze zbiorów Carla Roettgena (1350–1360)¹². Akcentuje się tu cierpienie i współcierpienie. Zbawczy, zwycięski aspekt Pasji jakby w ogóle nie docierał do świadomości twórców tych dzieł. Johannes Tauler pisał, że nie ma lepszego sposobu uwolnienia się od grzechu i osiągnięcia łaski niż rozważanie cierpienia Chrystusa. Ludolf z Saksonii (Ludolf Kartuz) zalecał rozłożenie rąk podczas modlitwy *in modo crucis*. Można sobie wyobrazić, że właśnie takie przedstawienia – mistyczne krucyfiksy i mistyczne Piety – skutecznie wprowadzały w ten stan emocjonalny. Przypomnę, że na rok 1298 przypada pierwsza wzmianka o rzeźbiarskim przedstawieniu Piety, odnosząca się do figury u karmelitów w Kolonii, określonej jako *statua vespertina et dolorosa*.

Na wystawę nie udało się wypożyczyć słynnej *Piety* z Unna w Westfalii. Zdaniem Suckalego nie jest to jednak dzieło westfalskie, lecz środkoworeńskie, powstałe w Moguncji. Maria – co jest rzadkim motywem, przykłęka na wzgórzu Golgoty. Ciało Chrystusa, inaczej niż w *Picie* Roettgena, nie układa się „schodkowo”, lecz jest pośmiertnie zeszywniałe. Zostajemy tu skonfrontowani z problemem wyboru kierunku patrzenia, wysokości usytuowania dzieła, co wiąże się naturalnie z właściwym odczytaniem pierwotnej lokalizacji tej figury. Zdaniem autorów wystawy ustawienie Marii ma być boczne, a ciała Chrystusa – frontalne. Lokalizacja – niska, niższa niż cokolwiek muzealny na poziomie oczu widzów. Przesłanie treściowe tej *Piety* (Suckale mówi tu o „tematyzacji”) wyraża się w zbliżeniu głów Obojga¹³. Zgoła odmienną ideę, czy „tematyzację”, przedstawia inna Pietà z tej wystawy – z Boppard (Frankfurt, Liebieghaus, około 1380; il. 4). W tym przypadku też mamy do czynienia z bocznym usytuowaniem Marii i frontalnemu Chrystusa, ale głowy Obojga są już odwrócone od siebie, rozdzielone przez śmierć¹⁴.

Kluczowe miejsce w przedstawianiu rozwoju sztuki nadreńskiej drugiej połowy w. XIV zajmuje w ujęciu Suckalego *Madonna* tzw. od augustianów w Moguncji (*recte*: z nieistniejącego kościoła Panny Marii przy katedrze; niestety nie udało się jej pozyskać na wystawę). Suckale opowiada się za datowaniem tej dużej, robiącej niezwykle wrażenie, tronującej *Madonny* na lata „przed 1382”¹⁵. Wbrew bardziej rozpowszechnionemu datowaniu tej rzeźby na około roku 1420, Suckale odnosi jej powstanie do pierwszej wzmianki o kulcie figury maryjnej w mogunckim kościele Panny Marii¹⁶. Mamy tu oczywiście nowe, „gotyckie” podejście do tematu tronującej *Madonny* – brak hieratycznej symetrii – a sztywną frontalność subtelnie przełamuje lekkie poruszenie. Ptaszek dziobie palec nagiętego (!) Dzieciątka; włosy Marii są odsłonięte. Figura ta była posadowiona na ołtarzu po północnej stronie lektorium. Wokół ołtarza biegły balaski, na których rozmieszczano dary wotywnie,

¹² Suckale, *Schöne Madonnen am Rhein...*, s. 70.

¹³ *Ibidem*, s. 73–75.

¹⁴ *Ibidem*, s. 76–77.

¹⁵ *Ibidem*, s. 62n.

¹⁶ Było to oczywiste i dla mnie przed laty, zob. W. Marcinkowski, *Przedstawienia dewocyjne jako kategoria sztuki gotyckiej*, Kraków 1994, s. 51.

a także stroje, biżuterię itp. Nadto była tam jeszcze druga, zewnętrzna balustrada żelazna, na której mocowano świece. Rzeźbę nazywano *Regina misericordiae*; wiemy też zresztą, że śpiewano przed nią antyfonę *Salve regina*. Zawsze była pilnie strzeżona. Po pożarze kościoła Panny Marii w roku 1793, została przeniesiona do augustianów, jeszcze z całą oprawą balasek, krat, przedmiotów ofiarowanych *ex voto*. Niestety w roku 1851 nakazano usunięcie wotów i szat. Jest to tzw. *goldene Madonna* („złota Madonna”) – wszystkie elementy Jej stroju są pozłoczone. Pewnie trzeba tu widzieć reminiscencję przedromańskich i romańskich Madonn kultowych, obkładanych złotymi blachami. Na rzeźbie przechowały się ślady mocowania szat i nasadzania metalowej korony.

Przesunięcie powstania rzeźby o czterdzieści lat, tj. o półtora generacji wstecz, zmienia jej status. Z epigona pięknego stylu staje się *Madonna* augustiańska dziełem awangardowym, od którego wyprowadzane są przez Suckalego inne nadreńskie tronujące Madonny: z Ockenheim, analogicznie przedatowana z około 1430 na około 1380–1390 (il. 5), bądź ta w Metropolitan Museum (il. 6)¹⁷. Wspaniały zwornik z krążanka katedry w Moguncji (il. 7) stanowi z kolei przykład nałożenia się na ciąg rozwojowy wywodzący się od *Madonny* augustiańskiej (charakterystyczny S-kształtny przebieg brzegu płaszcza) właściwości stylu pięknego około roku 1400 (uplastycznione fałdy półmiskowe)¹⁸.

Na wystawie spotkały się trzy sławne środkoworeńskie „Madonny pasyjne” (*Kreuzzепter-Madonnen*; il. 8). Miejscem ich powstania była Moguncja¹⁹. Figury te przywoływano zwykle w kontekście *Madonny Jackowej* u krakowskich dominikanów. Rzecz jasna chodzi tu raczej o wspólną podstawową ideę, zawartość treściową, a nie związki warsztatowe²⁰.

W ten sposób dochodzimy do słynnego Portalu św. Piotra (il. 9), południowego wejścia w zachodniej fasadzie katedry kolońskiej. Na wystawie zaprezentowano oryginały kilku figur z archiwolt. W rzeźbach tych pojawia się nieznana dotąd w Kolonii dynamika, cieleśność, monumentalność, ekspansja przestrzenna w miejsce wcześniejszej płaskości i drobnych podziałów kompozycji²¹. Kolejne generacje historyków sztuki spierają się, czy ten przełom został wypracowany przez artystów na praskim dworze cesarza Karola IV Luksemburskiego, czy też może prascy artyści „podglądnęli” sztukę paryską czasów króla Karola V podczas wizyty cesarza we Francji w roku 1378. Skądinąd dzieła sztuki importowane z Czech są w Nadrenii dobrze poświadczane źródłowo: „ein künstlich Marienbild [...] von Prag aus Böhmen” znalazł się w Strasburgu w roku 1404; podobnie, około roku 1400 odnotowano u dominikanów w Moguncji *imago beatae Virginis sculpta de Praga*, zaś w roku 1410 pewien patrycjusz moguncki zamówił w Pradze rzeźbę dla tamtejszej katedry²².

Wreszcie najwspanialszy import czeski – *Piękna Madonna* w Bonn (il. 10), najbliższa zaginionej *Madonnie Toruńskiej*. Dokumentacja fotograficzna tej drugiej pozwala domyślnie re-

¹⁷ Suckale, *Schöne Madonnen am Rhein...*, s. 64–65.

¹⁸ *Ibidem*, s. 66–67.

¹⁹ *Ibidem*, s. 67, 69–70, zestawienie il. na s. 70.

²⁰ W. Marcinkowski, *Lwowska Madonna Jackowa. Stan i perspektywa badań*, „Folia Historiae Artium”, S. N. 5/6, 1999/2000, s. 71–72.

²¹ *Schöne Madonnen am Rhein...*, s. 201, nr kat. 31.

²² Suckale, *Schöne Madonnen am Rhein...*, s. 80–81.

konstruować braki egzemplarza bońskiego: sięganie po jabłko – motyw Nowej Ewy, chwytanie za stópkę – motyw pasyjny. Jedyna znacząca różnica to ta, że rzeźba w Bonn miała metalową koronę. Zgodnie ze schematem kompozycyjnym klasycznych, prototypowych Pięknych Madonn Dzieciątko jest umieszczone nad nogą swobodną, wbrew zasadom racjonalnego dźwignia ciężaru. W strukturze szat uderzają wielkie półmiskowe fałdy pod lewą ręką Marii; podobnie uwydatniony jest fałd agrafowy, biegnący od prawego biodra do lewej stopy, i kaskada fałdów spadająca spod prawego ramienia Marii. Ciało jest zaakcentowane bardzo nieznacznie: kolano swobodnej nogi ledwo prześwituje pod warstwami szat, widać tylko czubek prawego bucika. Dzieciątko nie jest już posadowione u zbiegu fałdów, jak w klasycznej rzeźbie katedralnej i jej XIV-wiecznych kontynuacjach, lecz otaczają je półkoliste fałdy płaszcz²³.

Dalsze wyróżnione przez Suckalego Madonny – importy czeskie – to zarówno dzieła niewielkie (m.in. Maastricht, bazylika Panny Marii), jak i prawdziwie monumentalne (m.in. Kolonia, kościół Panny Marii, tzw. Lyskirchen; il. 11; Akwizgran, kościół św. Foillana – tu Dzieciątko jest posadowione nad nogą pracującą!)²⁴.

Miejscową, nadreńską reakcją na sztukę praską dobrze pokazuje *Madonna* u św. Gereona w Kolonii (około 1410; il. 12), wykorzystująca jeszcze staromodny, wzięty z francuskiej rzeźby katedralnej motyw przepasania płaszcz, co stwarza dziwny efekt przemierzania progresywnych i regresywnych elementów stylu²⁵. Innym razem przejmowane są tylko – uznane najwyraźniej za bardzo atrakcyjne – motywy ikonograficzne: drobna statuetka w Gruuthuse Museum w Brugii przedstawia Dzieciątko zawinięte w chustę Marii (il. 13), tak jak na *Tablicy z Jindrihův Hradca* w Galerii Narodowej w Pradze²⁶.

Ważne miejsce w narracji wystawy przypadło *Madonnie* z kaplicy Mariackiej na rynku w Würzburgu (il. 14). Rzeźba pochodzi z *trumeau* zachodniego portalu, a od niedawna znajduje się we wnętrzu kaplicy. Tradycyjnie była datowana na około 1440. Suckale przedatowuje ją na lata 1400–1410 i wiąże z Kolonią. W tej figurze o wysmukłych proporcjach uderza niezwykle wysunięcie Dzieciątka znacznie poza sylwetkę Marii. Jest Ono usytuowane, zgodnie z „czeską zasadą”, nad nogą swobodną. Dla układu szaty znów wielkie znaczenie ma przepasanie płaszcz, staroświecki motyw, jak się zdaje ulubiony w Kolonii. Nieliczenie się z ekonomią obróbki materiału, jak również nerwowe poruszenie pozy, rodzaj taneczności – wszystko to nadaje rzeźbie znamiona pewnej manieryczności²⁷.

Wielką atrakcją wystawy były trudno dostępne, bo przechowane nie w muzeach, lecz w peryferyjnych kościołach diecezji mogunckiej monumentalne figury terakotowe z lat około 1410–1420 (il. 15). Materiał użyty do ich wykonania – glina – umożliwił szczególnie miękkie modelunek, uzyskiwanie absolutnie harmonijnych, nieprzerwanych przebiegów linii²⁸. Wilhelm Pinder, po wielu latach banicji teraz z upodobaniem cytowany przez Suckalego, określał to pryncypium formalne mianem „Ununterbrechlichkeit”, *continuum* krążących, międko zawra-

²³ *Ibidem*, s. 81n., 182–183, nr kat. 6.

²⁴ *Ibidem*, s. 82–83.

²⁵ *Ibidem*, s. 86.

²⁶ *Ibidem*, s. 87, 91, zestawienie il. na s. 88–89.

²⁷ *Ibidem*, s. 91n., 217–218, nr kat. 61.

²⁸ *Ibidem*, s. 97–104, 182, 197, nr kat. 5 i 25.

cających linii. Szczytowym osiągnięciem tej później fazy pięknego stylu około roku 1400 jest grobowiec arcybiskupa Friedricha von Saarwerden w katedrze kolońskiej, między obejściem chóru a kaplicą Mariacką. Zamówiony został zapewne na krótko przed śmiercią arcybiskupa w roku 1414. Na wystawie pokazano odlewy gipsowe fragmentów kolońskiej tumbi²⁹.

W okresie około 1420–1430 zmienia się wektor artystycznych zależności. Przez Nadrenię, a wkrótce przez całą Europę Środkową, przechodzi pierwsza fala inspiracji sztuką niderlandzką. Dokumentują to *Madonna Kartuzów*, zachowana jako torso w Muzeum Schnütgena w Kolonii, bądź *Madonna* we frankfurckim Liebieghausie³⁰. Przebieg fałdów nie jest już podporządkowany Dzieciątku, lecz „pasyjnemu” gestowi Marii ujmującej stópkę Syna. Zanika typowa dla pięknego stylu alternacja fałdów półmiskowych i bocznych kaskad, a ich miejsce zajmuje układ długich linii. Łatwo dostrzec redukcję profuzji formy – brak np. wyżywiania się w skręcaniu włosów w loki. Obok generalnego uproszczenia koncepcji formalnej (dobrym przykładem tej „redukcyjności” jest *Madonna tronu* w Riggisberg, Abegg-Stiftung³¹) uderza – zgoła przeciwstawne nastrojowi baśniowej sztuki około roku 1400 – epatowanie grozą i brutalnością, a towarzyszy temu świadoma prymitywizacja formy. Ten etap dziejów sztuki gotyckiej reprezentują najlepiej rzeźby lektorium w brandenburskim Havelbergu czy twórczość Conrada z Einbeck w Saksonii-Anhalcie.

Na koniec kilka uwag dotyczących kwestii wystawienniczych, tak w odniesieniu do aranżacji plastycznej, jak i do stojącej u jej źródeł wizji dzieła sztuki w przestrzeni muzealnej. Rzymski architekt wnętrz Paolo Martellotti, znany z oprawy plastycznej takich wystaw, jak „Cesarz Karol V – moc i niemoc Europy” (2000) czy „Barok na Watykanie – sztuka i kultura papieskiego Rzymu” (2005), większe eksponaty rozmieścił na postumentach-walcach, mniejsze zaś w szklanych gablotach (il. 16, 17). Zasadniczym kolorem etażu i ścian był niebieski, jednak najważniejsze eksponaty zostały wyodrębnione kolorem czerwonym. Rzeźby rozstawiono pozornie mechanicznie w rzędach, ale drobne manewry przestrzenne umożliwiały ich ogląd od tyłu, i to nie tylko dzieł przeznaczonych ze swej natury do oglądania ze wszystkich stron. Działo się to z wielkim zyskiem poznawczym. Ciekawy zabieg zastosowano – zapewne pod wpływem kuratora – przy *Madonnie z Oberwesele*³². Przed rzeźbą ustawiono klęcznik (il. 18). Widz korzystający z niego doświadczał intencjonalnej, nie muzealnej, perspektywy oglądania figury (il. 19–20), dzięki czemu w pełni tłumaczyły się kierunki ruchów i spojrzeń Dzieciątka i Marii.

Przez wystawę poprowadzono kilka ścieżek audioprzewodnika. Umożliwiło to dostosowanie czytanych przez lektora tekstów do różnych poziomów oczekiwań. Poziom „tabloidalny”, faworyzowany przez trzydziestoletnich wszystkowiedzących specjalistów od promocji muzealnej, nie wykluczał rzetelnej popularyzacji nauki, oferowanej przez inną ścieżkę audioprzewodnika.

Wystawa w Bonn nawiązuje do perspektywy badawczej, która jest mi szczególnie bliska. Nazwałbym ją tradycją Waltera Paatza (1902–1978), który przestrzegał: „Jak długo badania ogra-

²⁹ *Ibidem*, s. 105–107, 202–204, nr kat. 33.

³⁰ *Ibidem*, s. 108n., 195–197, 206–207, nry kat. 23 i 41.

³¹ *Ibidem*, s. 110–112, 214, nr kat. 54.

³² *Ibidem*, s. 81, 82, 83, 110, 182, 187, nr kat. 11; por. <http://www.restauratoren.de/fileadmin/red/NRW_Programm_09/Bericht_2010-11_Katharina_Liebetrau.pdf> (dostęp: 1.12.2011).

niczać się będą do pojedynczych dzieł bądź ich grup, wyodrębnianych z ogólnego zasobu zabytków (tylko dlatego, że one właśnie wydały nam się interesujące), tak długo przeoczać będziemy wszystko inne. Jak długo rezygnować się będzie ze starannego przesłедzenia nitki wybiegających z poszczególnych dzieł, tak długo moment indukcyjny oderwany będzie od momentu dedukcyjnego³³. Owe „nitki wybiegające z poszczególnych dzieł” wyznaczają ponadregionalne zależności, kierunki dominacji artystycznej właściwej dla danej epoki (podczas gdy w kolejnej epoce kierowane są często w przeciwną stronę). Paatz, nakładając na mapę Europy Środkowej swoje wektory zależności artystycznych, otrzymywał przekonujący obraz rozwoju sztuki jako relacji między regionami, miastami, dworami władców, stolicami biskupstw. W czasach moich studiów wielką estymą cieszyła się książka Karla Heinza Clasena *Mistrz Pięknych Madonn* (*Der Meister der schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin–New York 1974). W trudnych bezdewizowych czasach wiele polskich bibliotek kupowało tę bardzo drogą publikację (Muzeum Narodowe w Krakowie ma dwa egzemplarze) sądząc, że mają do czynienia z jakimś *non plus ultra* pisania o sztuce średniowiecznej. Zresztą i profesura uniwersytecka odpytywała studentów z *itinerarium* owego *Mistrza Pięknych Madonn* wedle Clasena. Clasen, jak wiadomo, rekonstruował *œuvre* tego anonimowego rzeźbiarza, przypisując mu bez mała wszystkie przechowane najwybitniejsze dokonania sztuki około roku 1400, jakby zapominając o prostym fakcie, że dysponujemy przecież wyrażającą się raczej w promilach niż procentach częścią oryginalnego zasobu sztuki i tak kompletne zachowanie dorobku jednego artysty byłoby czymś zupełnie nieprawdopodobnym. Wystawa w Bonn odwraca to widzenie o 180 stopni. Jej tematem jest badanie relacji między obszarami artystycznymi (*Kunstlandschaften*), bardzo w duchu Waltera Paatza. W tym przypadku chodzi konkretnie o relacje między Nadrenią, obszarem trzech arcybiskupstw, a sztuką czeską: jak Nadrenia zareagowała na parleryzm i styl piękny? Jak wyszła z kręgu tej inspiracji? Innymi słowy: jak trzej duchowni elektorzy odbierali impulsy artystyczne płynące z dworu cesarskiego w Pradze? Jakie znaczenie miało to, że sceną wydarzeń były stare centra sztuki, dokąd na bieżąco docierały impulsy z Zachodu – z Francji, gdzie w katedrach gotyckich zapisano pierwszy rozdział gotyku, i z Niderlandów, gdzie około roku 1420 dokonał się przełom, który można śmiało nazwać renesansowym, paralelnym do współczesnych mu zjawisk we Włoszech?

Takie ujęcie metodologiczne uznać trzeba za wzorzec dla kierunków naszego myślenia. Obowiązywać powinny ramy historyczne, nigdy aktualne administracyjne. Nie należy tracić z oczu perspektywy oddziaływań ponadregionalnych. O ile rekonstruowanie biografii i dokonań artystów sprzed wielu wieków wydaje się często daremnym trudem, o tyle traktowanie ich bardziej umownie, jako personalizacji potencjału twórczego danego obszaru, a w konsekwencji – badanie relacji między obszarami artystycznymi, ma daleko większe szanse powodzenia. Braki w stanie zachowania zasobu sztuki, zazwyczaj uniemożliwiające odpowiedzialne uchwycenie powiązań na poziomie relacji interpersonalnych, nie są wtedy tak dotkliwe. Być może przyszłością studiów nad sztuką średniowiecza jest ich odpersonalizowanie. Choć zapewne redaktorzy prasowych dodatków kulturalnych nigdy nam na to nie pozwolą.

³³ W. Paatz, *Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert*, Heidelberg 1956 (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 1956/2), s. 9–10.



1. *Madonna* na *trumeau* północnego portalu transeptowego, ok. 1250, Paryż, katedra Notre-Dame (fot. autor)



2. *Madonna Mediolańska*, ok. 1290, Kolonia, katedra św. Piotra (fot. autor)

3. Warsztat Jeana Pucelle, *Godzinki królowej Joanny II z Nawarry*, ok. 1336, Paryż, Bibliothèque nationale de France, nr inw. ms. nouv. acq. lat. 3145, fol. 17^v (fot. z archiwum autora)



4. *Pietà z Boppard*, ok. 1380, Frankfurt n. Menem, Liebieghaus, nr inw. 327 (fot. autor)





5. *Tronująca Madonna*, ok. 1380–1390, Ockenheim, kościół parafialny (fot. autor)



6. *Tronująca Madonna*, ok. 1380, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, nr inw. 44.85.3 (fot. autor)

7. Zwornik krużganka katedry w Moguncji, ok. 1400–1410, Moguncja, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, nr inw. PS 00141 (fot. autor)



8. *Madonna pasyjna*, ok. 1380, Moguncja-Marienborn, kościół parafialny i pielgrzymkowy (fot. autor)





9. Portal św. Piotra, ok. 1350–1370 i ok. 1380, Kolonia, katedra św. Piotra (fot. autor)



10. *Piękna Madonna Bońska*, ok. 1390–1400, Bonn, LVR-LandesMuseum, nr inw. 16058 (fot. autor)



11. *Madonna*, ok. 1430, Kolonia, kościół Panny Marii – Lyskirchen (fot. autor)



12. *Madonna*, ok. 1410, Kolonia, kościół św. Gereona (fot. autor)

13. *Tronująca Madonna*, ok. 1410–1420,
Brugia, Gruuthuse Museum, nr inw.
O.118.V (fot. z archiwum autora)



14. *Madonna*, ok. 1410, Würzburg,
kaplica Panny Marii (fot. autor)





15. Św. Barbara, ok. 1410, Bingen n. Renem, bazylika św. Marcina (fot. autor)



16. „Piękne Madonny nad Renem” – aranżacja początkowej części wystawy z *Madonną Würzburgką* (fot. autor)



17. „Piękne Madonny nad Renem” – aranżacja końcowej części wystawy z *Madonną* ze zbioru *Clemensa* (fot. autor)



18. „Piękne Madonny nad Renem” – aranżacja przestrzeni *Tronującej Madonny* z *Oberwesel* (fot. autor)

19–20. *Tronująca Madonna z Oberwesel*, ok. 1380–1390, Bonn, LVR-Landes-Museum, nr inw. 56,56 – perspektywa z poziomego oczu i z klęcznika (fot. autor)

