

Wojciech Marcinkowski

Muzeum Narodowe w Krakowie

„Od van Eycka do Dürera. Staroniderlandzcy mistrzowie a malarstwo Europy Środkowej 1430–1530” Brugia, Groeningemuseum, 28 października 2010 – 30 stycznia 2011

Chcąc właściwie uchwycić znaczenie omawianej wystawy, musimy cofnąć się w czasie o lat dziesięć. Jednym z najważniejszych wydarzeń wystawienniczych 2002 r. była zorganizowana przez Muzea Brugijskie (Musea Brugge) wystawa „Jan van Eyck i jego czasy. Mistrzowie flamandzcy a Południe Europy 1430–1530”¹. Przedstawiała ona recepcję malarstwa niderlandzkiego po południowej stronie Alp. Tamta wystawa postępowała z kolei tropem sławnej książki Liany Castelfranchi Vegas – *Italia e Fiandra nella pittura del Quattrocento* (Milano 1983)², która dwadzieścia lat wcześniej sugestywnie dowiodła, że „odrodzenie” sztuki na przełomie średniowiecza i nowożytności nastąpiło równocześnie w dwóch miejscach – nie tylko we Włoszech, ale i w Niderlandach. Teza Liany Castelfranchi Vegas brzmiała, że tak dynamiczny rozwój sztuki tego okresu we Włoszech nie byłby możliwy bez inspiracji niderlandzkiej. Oba centra artystyczne były sobą wzajemnie zafascynowane, podtrzymywały dialog poprzez wymianę zleceń i migrację artystów. Brugijska wystawa z 2002 r. odniosła kolosalny sukces frekwencyjny (320 tysięcy zwiedzających) i doczekała się pochlebnych recenzji fachowców. Po blisko dziesięciu latach autor tamtego projektu, dr Till-Holger Borchert – urodzony w Hamburgu (1968), wybitny znawca sztuki późnogotyckiej o transatlantyckiej renomie – główny kurator Muzeów Brugijskich, przedstawił kontynuację tego przedsięwzięcia. Tym razem chodziło o „wyczerpujące i panoramiczne” przedstawienie relacji między Niderlandami a innymi krajami Europy Północnej. W początkowym zamierzeniu wystawa, jak się zdaje, nie miała wykraczać poza dość „standardowy”, porządnie już przebadany zakres oddziaływań niderlandzkich (kształtowanie formy, motywy ikonograficzne, innowacje techniczne) na kraje niemieckiego obszaru językowego. To inicjatywie polskich placówek dyplomatycznych w Brukseli, przede wszystkim Instytutu Polskiego, zawdzięczamy rozszerzenie koncepcji projektu na kraje Europy Środkowo-Wschodniej. Instytut Polski zaprosił Borcherta na „objazd” po polskich muzeach, a także dofinansował zakup odnośnego materiału ilustracyjnego i not do katalogu. Okazało się to znakomitym posunięciem, które

¹ *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430–1530. [Anlässlich der Ausstellung [...] im Groeningemuseum, Brügge...]*, Stuttgart 2002.

² World Catalog informuje o 18 wydaniach tej książki w czterech językach, tylko do końca XX w.

będzie procentować przez długie lata. Z jednej strony przedsięwzięcie Tilla-Holgera Borcherta uzyskało nowy, unikatowy, często zaskakujący dla zachodnioeuropejskiego badacza (nie mówiąc już o zachodnioeuropejskim widzu) wymiar. Pamiętać trzeba bowiem, że w powojennej Europie, rozbitej na dwa bloki polityczne, dostęp do wielu dzieł sztuki był utrudniony – także i z perspektywy zachodnioeuropejskiej. Przykładem tego była spektakularna nieobecność eksponatów z krajów realnego socjalizmu choćby na wystawie „Europäische Kunst um 1400” w Wiedniu (1962). W rezultacie środkowoeuropejskie dzieła sztuki często znikają z perspektywy badawczej zachodnich instytucji naukowych. Wystarczy sięgnąć choćby po trzy, wydane już po przełomie 1989 r., skądinąd znakomite syntezы sztuki późnogotycko-wczesnoreniesansowej (Craig Harbison 1995, Michael Camille 1996, Jeffrey Chipps-Smith 2004) – nie znajdziemy tam ani jednego dzieła sztuki z terenu dzisiejszej Polski! Z drugiej strony dzięki poszerzeniu formuły wystawy „nasze” dzieła sztuki zyskały szansę prezentacji nie na sztampowym pokazie typu „the best of Poland”, lecz na problemowej, obudowanej naukowym programem wystawie w najlepszym miejscu i w najlepszym towarzystwie. I, co może najważniejsze, zaproponowano dla nich nową, inną niż „narodowa” perspektywę, inny historyczny kontekst. Przy czym trzeba zaznaczyć, że jest to z natury rzeczy propozycja na przyszłość, bowiem w tekście obszernej publikacji towarzyszącej wystawie³ nie zdołano jeszcze wykorzystać tej wiedzy. Otwierające tom eseje o problemowym zakroju⁴ przedstawiają raczej stan wiedzy przed wystawą, nie są dostatecznie sprzężone z materiałem katalogowym⁵. Nie jest to jednak zarzut, tak być musiało skoro przyjęto bardzo ambitne założenie, że katalog dostępny jest już od pierwszego dnia wystawy, co w praktyce wykluczało synchronizację problemowych esejów wprowadzających z nadsyłanymi do ostatniej chwili notami katalogowymi.

Wystawę otwierała sekcja poświęcona sztuce przed pojawieniem się protagonistów *ars nova*, tj. przed ustawieniem *Ołtarza Gandawskiego* braci van Eyck – 1432 r. Takie ekspozycje jak burgundzkie tondo z Matką Boską z Dzieciątkiem – ujętą do pasa, na półksiężycu – pokazują, że już w pierwszych dekadach wieku odbywała się wymiana między sztuką franko-niderlandzką a środkowoeuropejską. Tu wskazano, jako na paralełę, na Marię w *Zwiastowaniu* w Niederwildungen w Westfalii, dzieło Conrada z Soest (1403)⁶.

Przejsie od pięknego stylu do realizmu dokonuje się poprzez bardziej plastyczne kształtowanie formy, bardziej przestrzenne traktowanie scenerii, większą dbałość o zgodność tego co przedstawiane ze światem widzialnym.

³ *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430–1530. [Anlässlich der Ausstellung [...] im Groeningemuseum in Brügge...]*, Lannoo 2010.

⁴ „Programowe” teksty o recepcji sztuki niderlandzkiej – samego Borcherta (s. 13–33), jego asystentki Antje-Fee Köllermann (s. 69–81) oraz Stephana Kemperdicka (s. 65–67), bardzo ciekawy aczkolwiek rozmiągający się z doborem eksponatów wystawowych tekst Reinharda Karenbrocka o ukształtowaniu się typu niderlandzkiej nastawy ołtarzowej z rzeźbami drobnoplastycznymi w korpusie (s. 35–53), nadto cztery teksty o „nowych mediach – rysunkach i grafice – i ich znaczeniu dla wymiany artystycznej, z tego najbardziej dopracowany wydaje mi się tekst Christoph Metzgera (s. 105–111).

⁵ Przy (nielicznych) próbach pospinania esejów z notami katalogowymi nie brak pomyłek wynikających zapewne ze zmieniającej się w czasie prac redakcyjnych numeracji obiektów.

⁶ *Van Eyck bis Dürer...*, nr kat. 1, s. 124 (T.-H. Borchert).

Przełom stanowi, jak powszechnie wiadomo, *Ołtarz Gandawski* Huberta i Jana van Eyck, paradygmat założeń malarstwa staroniderlandzkiego. Najistotniejsze pola, na których dokonana się przemiana, określić można hasłowo:

1. krajobraz (dolna kondygnacja stanu otwartego) – pięć tablic składa się na jedną scenę (w terminologii niem.: *das Landschaftskontinuum*) *Adoracji Baranka Mistycznego*. Dotychczasową konwencjonalność i schematyczność krajobrazu zastępuje suma szczegółowych, czynionych z akrybią, obserwacji⁷;

2. światłocien – interpretacja zjawisk świetlnych malarskimi środkami. Cienie służą wskazaniu źródła światła przy uwzględnieniu warunków świetlnych w Kaplicy Vijdów w południowym obejściu chóru gandawskiego kościoła. Rzeczywiste, drewniane ramy poszczególnych segmentów obrazowych składających się na scenę *Zwiastowania* rzucają malowany cień na flizy posadzki. Naturalne (w Kaplicy Vijdów światło faktycznie pada od prawej strony) światło skontrastowane zostaje z boskim światłem emanującym z gołębia symbolizującego Ducha Świętego, gdyż naturalistyczne odtwarzanie widzialnego świata nie jest tu celem samym w sobie, tylko służy uwydatnieniu kontrastu między jego naturą a boskim pierwiastkiem⁸;

3. symulowanie właściwości powierzchniowo-teksturalnych wyłącznie malarskimi środkami. Najbardziej uderza motyw „malowanych rzeźb”, ale też sposób przedstawiania metalowej zbroi, kryształu, różnych tkanin, ruchliwej tafli wody⁹;

4. perspektywa – przestrzenne pogłębienie wnętrza. Perspektywa ma sens symboliczny, inny niż we wczesnorenesansowym malarstwie włoskim, gdzie jest rezultatem zastosowania matematycznych pryncypiów. Tu perspektywa jest empiryczna, stwierdzamy sterowanie skalą (każdy aspekt obrazu ma swój odrębny punkt obserwacji), przerysowywanie proporcji (postacie w *Zwiastowaniu* są zbyt duże w stosunku do przestrzeni komnaty)¹⁰;

5. przekraczanie „przestrzeni obrazowej”. „Kamienne” figury śś. Janów (pierwotne wezwanie kościoła) zestawione są z barwnymi przedstawieniami fundatorów, gdyż intencją malarza było zasugerowanie różnego „poziomu rzeczywistości” („levels of reality”) obrazowanych postaci¹¹.

Ten zaoferowany przez braci van Eyck nowy sposób przedstawiania realnego świata nazywa Borchert „rewolucją jakościową” („die qualitative Revolution”)¹². W tym widzi odpowiedź na pytanie: Dlaczego akurat sztuka niderlandzka jest odtąd rozumiana jako, mówiąc językiem prawniczym, „wyższa instancja” („der Rekurs”)?

W konsekwencji przełomu, jakim był *Ołtarz Gandawski*, w latach 40. i 50. XV w. cała fala artystów środkowoeuropejskich rozpoczyna eksperymenty z odkryciami van Eycków. Tylko wyjątkowo przejmują się cały schemat ikonograficzny (*vide* relacja między *Madon-*

⁷ T.-H. Borchert, *Die Erneuerung der Malkunst. Überlegungen zur altniederländischen Tafelmalerei*, [w:] *Van Eyck bis Dürer...*, s. 22–23.

⁸ *Ibidem*, s. 23–24.

⁹ *Ibidem*, s. 24–25.

¹⁰ *Ibidem*, s. 26–29.

¹¹ *Ibidem*, s. 29.

¹² *Ibidem*, s. 19–23.

ną z Lukki Jana van Eycka, ok. 1436, Frankfurt n.M., Städel, a *Madonną opata Wolpharda Straussa* u św. Emmerama w Ratyzbonie¹³).

Dominuje natomiast przejmowanie wybiórcze poszczególnych osiągnięć niderlandzkiej *ars nova*:

1. atmosferyczność – perspektywa powietrzna. U Lucasa Mosera w *Ołtarzu w Tiefenbronn* (1432!) pejzaż na horyzoncie jest bardziej fantastyczny niż u van Eycków, ale np. przejście wody z ujść rzecznych do otwartego morza przedstawione zostało optycznie jako srebrne wstążki, bardzo w duchu niderlandzkim (zestawienie ze sceną ze św. Julianem w *Godzinkach Mediolańsko-Turyńskich*). Podobnie sposób obrazowania portowego miasta przy użyciu głębi perspektywicznej, z postaciami-przecinkami zintegrowanymi z otaczającą przestrzenią, co daje wrażenie rozległego, zamieszkałego świata. Jednak w malarstwie Mosera nie znajdziemy konsekwentnej, całościowej koncepcji oświetlenia. Farba zachowuje lokalną autonomię i pozostają złote tła¹⁴. Natomiast podobną do malarstwa niderlandzkiego atmosferyczność poszarzałego nieba, motyw bladego księżyca w pełni (znany tylko Janowi van Eyck) i iluzję przestrzeni (figurki owiec) wskazać można w *Narodzinach Chrystusa* Stefana Lochnera (Monachium, Stara Pinakoteka, 1445)¹⁵;

2. przedstawianie przestrzeni. W przeciwieństwie do Lucasa Mosera nacisk na ten aspekt kładzie Konrad Witz. W *Zwiastowaniu* w Norymberdze (Germanisches Nationalmuseum) wnętrze pozbawione jest wyposażenia, a niezwykle silna sugestia trójwymiarowej przestrzeni wynika głównie z operowania światłem.

3. efekty świetlne. U Konrada Witz'a występuje malowany cień rzucany przez „realne” ramy obrazu (efekt znany z *Ołtarza Gandawskiego*). Jeszcze inny, niezwykle efektowny efekt świetlny znajdujemy na tablicy ze św. Katarzyną i Marią Magdaleną (Strasburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame). Nie widać wprawdzie świecznika na lewej stronie mensy ołtarzowej, przesłania go filar nawy kościelnej, ale uwzględnione jest jego światło, które kładzie się w powierzchni obrazu umieszczonego na tym ołtarzu. Co do innych zjawisk optycznych, w sławnym *Cudownym połowie z Ołtarza Genewskiego* Konrada Witz'a (1444) kształty odbijają się w przezroczystej wodzie. Ale nie dotyczy to Chrystusa, którego postać nie odbija się w toni jeziora! Naturalistyczna obserwacja szczegółu służy tym większemu uwydatnieniu nadnaturalnego charakteru centralnego wydarzenia na obrazie¹⁶;

4. typ figuralny. Typowy dla Witz'a efekt cienia wiąże się z nowym „Eyckowym” typem figuralnym o zwiększonej plastyczności, zgoła różnym od ciągle idealizujących postaci Lucasa Mosera. Podobnie krzepkie postacie o wymownych fizjonomiach spotykamy u Hansa Multschera na *Retabulum* tzw. z *Wurzach* (1437). Przejmowanie niderlandzkich typów fizjonomicznych pokazuje zestawienie jednej z postaci w *Złym Łotrze* (przechowany fragment monumentalnej *Kalwarii* Mistrza z Flémalle, Städel, ok. 1430) ze *Św. Herme-sem* na salzburskim *retabulum* Conrada Laiba (1449)¹⁷. Styl ciężkich, twardo łamanych

¹³ Van Eyck bis Dürer..., nr kat. 183, s. 358 (A.-F. Köllermann).

¹⁴ S. Kemperdick, *Die erste Generation*, [w:] Van Eyck bis Dürer..., s. 66.

¹⁵ *Ibidem*, s. 59–60; nr kat. 97, s. 352–353 (J. Chapuis).

¹⁶ S. Kemperdick, *op. cit.*, s. 58.

¹⁷ Van Eyck bis Dürer..., nr kat. 245, s. 445 (A.-F. Köllermann).

fałdów szat (szczególnie u Konrada Witz) wyprowadzać można choćby od Św. Barbary Jana van Eycka z r. 1437 (podmalowany rysunek w Antwerpii)¹⁸;

5. motywy rodzajowe. Karierę zrobił np. niderlandzki motyw etui na przybory piśmienne z podwieszonym kałamarzem. Tę „martwą naturę”¹⁹ znajdujemy u Mistrza Ołtarza Króla Albrechta (*Zwiastowanie*, dawniej w Berlinie), dalej na pewnym witrażu w Ulm, na tablicy Mistrza z Polling, u Mistrza z Iserlohn¹⁹ – wszystko to jednak bez precyzyjnie uchwytnego wzoru!²⁰

6. pejzaż. Konrad Witz stworzył „portret” Jeziora Genewskiego z masywem Mont Blanc w tle – w tym zakresie przelicytował nawet współczesnych mu malarzy niderlandzkich²¹. Miejską paralełą do pejzażu Witz jest weduta Lüneburga u hamburskiego malarza Hansa Bornemanna (*Retabulum św. Lamberta*, pierwsza odsłona). Jest to pełna panorama miasta, a nie – jak dotychczas – jedynie najważniejsze, charakterystyczne budowle²²;

7. koloryt. Figury malowane *en grisaille*, tak uderzające na *Ołtarzu Gandawskim*, szybko przyswojone zostały przez Gabriela Anglera na *retabulum* lektorialnym w Tegernsee (ok. 1440). Pośrednie miejsce zajmuje tu ograniczenie skali kolorystycznej w rodzaju *Zwiastowania* Stefana Lochnera na rewersach *Retabulum św. patronów Kolonii* (tzw. *Dommbild*). Ale nie dotyczy to już Hansa Multschera – skrzydła „z Wurzach” odznaczają się przesytem kolorystycznym, co wynika pewnie z faktu, że musiały one harmonizować ze złożonymi, monumentalnymi, rzeźbionymi figurami w korpusie nastawy. U Lochnera pojawia się też szczególne zestawienie kolorystyczne, „trójdzwięk”²³: czerwony – niebieski – zielony (stroje trzech głównych postaci w korpusie *Retabulum św. patronów Kolonii*) wzorowany na barwach szat postaci w scenie *Deesis z Ołtarza Gandawskiego*²³;

8. samoświadoma postawa twórcy. Wyraża się ona już w samym fakcie sygnowania dzieła. Co więcej, motto Jana van Eycka „Als ich kann” przejmują Conrad Laib, Hans Multscher, Konrad Witz, Lucas Moser.

Zgoła odmienny charakter ma druga fala inspiracji niderlandzkiej, związana z recepcją malarstwa Rogiera van der Weyden, miejskiego malarza Brukseli²⁴. Teraz artyści nie zadowolają się już sięganiem po cytaty, tylko przenoszą kompletne kompozycje. Co najmniej jeden Rogierowy wzorzec był łatwo dostępny: *Retabulum św. Kolumbana* (ok. 1458), dziś w Starej Pinakotece w Monachium, podówczas w kościele św. Kolumbana w Kolonii. Do najstarszych znanych nam szkiców-zapisków z podróży artystów należy *Ofiarowanie w świątyni* Rogiera van der Weyden przerysowane przez Hansa Burgkmaira²⁵. Jeszcze większą karierę zrobiła jednak kompozycja korpusu, mianowicie *Pokłon Trzech Króli*

¹⁸ *Van Eyck bis Dürer...*, nr kat. 18 na s. 145 (T.-H. Borchert).

¹⁹ *Van Eyck bis Dürer...*, nr kat. 82, s. 231–232 (T.-H. Borchert).

²⁰ S. Kemperdick, *op. cit.*, s. 64.

²¹ *Ibidem*, s. 58–59.

²² *Ibidem*, s. 59.

²³ *Ibidem*, s. 59.

²⁴ A.-F. Köllermann, *Modelle der Aneignung. Anmerkungen zur Rezeption der Kunst Rogier van der Weydens in Deutschland*, [w:] *Van Eyck bis Dürer...*, s. 69–81.

²⁵ *Van Eyck bis Dürer...*, nr kat. 165 s. 332 (J. von Fircks).

z centralnie umieszczoną Marią, a całkiem szczególnie *Zwiastowanie* na awersie lewego skrzydła.

Naśladowców znalazły właściwie wszystkie Rogierowe ujęcia *Zwiastowania*. Przykładowo Mistrz Skrzydeł Ołtarzowych w Sterzing (1458) nawiązuje do Rogierowego *Zwiastowania* w Luwrze (kompozycja pozioma)²⁶. U Friedricha Herlina w malowanych partiach *Retabulum w Nördlingen* (powstawało najpóźniej od 1459) – fundacji właściciela zajazdu Jacoba Fuchsharta i jego pasierba Heinricha Müllera, handlującego z Niderlandami (ubranego po burgundzku na jednej ze scen skrzydeł!) – *Zwiastowanie* zainspirowane jest *Retabulum św. Kolumbana*. Podobnie rzecz się ma z architektonicznymi kulisami *Ofiarowania w świątyni*, podczas gdy kompozycja *Nawiedzenia* nawiązuje do Rogierowego obrazu z Lipska (Museum der bildenden Künste)²⁷.

Z Nördlingen wiąże się zresztą ciekawy przekaz, mówiący o stawianiu znaku równości między wysokimi kompetencjami a znajomością sztuki niderlandzkiej²⁸. Pewien „frömbd maler” starający się o obywatelstwo miasta Nördlingen podaje przed radą miejską, na dowód swoich kompetencji: „das er mit Niederlendischer arbeits umbget”, dosłownie – że umie obchodzić się z manierą niderlandzką, umie pracować na sposób niderlandzki.

Jak na tym tle przedstawiały się eksponaty z Muzeum Narodowego w Krakowie?

Obecność na wystawie dwóch obrazów relikwiarzowych z Kaplicy Kuśnierzy przy kościele Mariackim w Krakowie ok. 1470–1480 (il. 1), przypisywanych Janowi Wielkiemu (poświęcony w Krakowie od 1466 r. zmarły w 1497 r.)²⁹ wynikała z tradycyjnego podkreślania przez polską literaturę ich „niderlandyzmu”. Wskazywano tu na ich pogłębienie przestrzenne, co można jednak rozpatrywać tylko w odniesieniu do *Koronacji Marii*, bo posadzka w *Zwiastowaniu* „staje dęba”! Dalej, i to już bardziej zasadne, powoływano się na elementy realizmu w odtwarzaniu szczegółów i motywów „rodzajowych” towarzyszących głównym tematом. Z dziełami wielkich mistrzów niderlandzkich kojarzono np. typ postaci i ubiór Gabriela w *Zwiastowaniu Marii*, motyw asysty anielskiej itd. Te tezy, w świetle obserwacji poczynionych na wystawie w Brugii, trzeba zrelatywizować. Jak wspomniano już wyżej, immanentną cechą malarstwa staroniderlandzkiego było symulowanie właściwości powierzchniowo-teksturalnych wyłącznie malarskimi środkami. Tu właśnie widać kontrast do „als niederländisch geltenden” obrazów tablicowych Europy Środkowej, gdzie ciągle w duchu sztuki około 1400 r. uzyskiwano efekty powierzchniowe poprzez aplikacje, szrafowanie, puncowanie, reliefowe formowanie gruntu kredowego itd.³⁰ Co do schematu ikonograficznego to w przypadku *Koronacji* jest on górnowłoski, a nie niderlandzki³¹.

Kolejne nasze dzieło pokazane w Brugii to obraz Nicolausa Haberschracka (poświęcony od 1454 r. zmarły ok. 1486) *Modlitwa w Ogrojcu* (na rewersie *Obrzezanie Jezusa*),

²⁶ A.-F. Köllermann, *op. cit.*, s. 73–74.

²⁷ *Ibidem*, s. 74–77; nr kat. 210, s. 394–395 (A.-F. Köllermann).

²⁸ Ch. Metzger, *Als die Bilder laufen lernten. Die Rolle der Druckgrafik als vermittelndes Mediums. [w:] Van Eyck bis Dürer...*, s. 106.

²⁹ *Van Eyck bis Dürer...*, nr kat. 272, s. 500 (W. Marcinkowski).

³⁰ T.-H. Borchert, *op. cit.*, s. 24–25.

³¹ Zob. w tymże tomie: I. Flor, W. Marcinkowski, *Eine Jan Wielki zugeschriebene Marienkrönung nach Veroneser Vorgabe. Die Ikonographie des „Veroneser Typus“*, s. 241–254.

kwatery retabulum ołtarza głównego z kościoła Augustianów w Krakowie (il. 2)³². Jego niewątpliwie niderlandzki charakter wynika z wielości motywów przyrody – żaby na skałach, bogata roślinność, kometa na niebie – a nade wszystko niezwykła uczuciowość tej nocnej sceny. Nasuwa się tu jednak pytanie, czy nie pośredniczyła w tym np. sztuka wiedeńska? Od Mistrza Ołtarza Króla Albrechta miał Haberschrack przejąć sposób przedstawiania krajobrazu – dywanowy układ roślinności łąkowej, skały i karłowate zagajniki, skłonność do unikania ostrych załamań draperii przy jednoczesnej rezygnacji ze złożonych teł i snycerskich baldachimów nakładanych po stronie awersów. Jako przykład związku Nicolausa Haberschracka ze współczesnym mu malarstwem wiedeńskim podawano podobieństwo krakowskiego *Wjazdu do Jerozolimy* do teje sceny na retabulum z kościoła benedyktynów szkockich w Wiedniu (jak dalece możemy o tym sądzić przy szczątkowym stanie zachowania tej kwatery augustiańskiej). Jednocześnie, poprzez założenie m.in. dla *Ogrojca* jako wzorca graficznego miedziorytu Mistrza Kart do Gry L. 1 (rzadki motyw potoku Cedron, nieproporcjonalnie duże figury żołnierzy prowadzonych przez Judasza), skierowano uwagę ku sztuce górnoeńskiej (*Pasja z Karlsruhe*). Nie umniejsza to oczywiście wpływu sztuki niderlandzkiej jako praprzyczyny i podstawowego komponentu stylu Haberschracka.

Wreszcie *Mały Krucyfiks* Wita Stwosza, prezentowany w Brugii jako przykład tzw. naprężonego typu krucyfiksu (il. 3)³³. Wit Stwosz stosował ten typ konsekwentnie. Jego krucyfiksy mają naprężone ręce i nogi, przez co powstaje T-kształtny układ ciała Ukrzyżowanego. Jest to koncepcja Jana van Eyck, nie Rogiera van der Weyden. Stwosz przejął też niderlandzką strategię handlową – produkowanie na skład, dla anonimowego odbiorcy z myślą o sprzedaży na targach, odpustach czy w stałych kramach.

Wypada teraz scharakteryzować, choćby bardzo wybiórczo, pokłosie wystawy.

Przede wszystkim wystawiano malarstwo (to uwydatnione i w tytule katalogu!). W mniejszym stopniu (proporcjonalnym do stopnia zachowania?) rysunki i grafikę. W jeszcze mniejszym – rzeźby. Wynika to z faktu, że malarstwo (nie rzeźba!) stało się nośnikiem nowego postrzegania świata. Przełom jaki stanowiła niderlandzka *ars nova* najlepiej realizował się w malarstwie, gdzie można odwzorować cały świat, we wszystkich wymiarach, podczas gdy rzeźba wymaga ustawienia dzieła w realnej przestrzeni, co już krępuje wyobraźnię artysty. Wielcy malarze niderlandzcy – van Eyckowie, van der Weyden, Mistrz z Flémalle, zagarnęli dla siebie całe nastawy ołtarzowe, nie ograniczali się do malowanych skrzydeł przy rzeźbionym korpusie. Może to największa różnica, jaka uderza przy zestawianiu niderlandzkich nastaw ołtarzowych i tych z innych obszarów Europy Środkowej.

Brakowało nam dotąd odpowiedzi na pytanie: Jak niderlandzką inspirację przetwarzała „strona biorąca”? Jaki był poziom jej zdolności do adaptacji? Jeśli już (w nowszej literaturze) próbowano odpowiadać na te pytania, to obserwacje te pozostawały rozproszone. Ograniczały się do poszczególnych centrów artystycznych (przede wszystkim Kolonia, Norymberga, Monachium, Ulm, Wiedeń). Brakowało syntezy.

Wystawa udzieliła na to pytanie następującej odpowiedzi. W pierwszej fali inspiracji niderlandzkiej, tej do lat 50. XV w., zależało to za każdym razem od indywidualnych

³² *Van Eyck bis Dürer...*, nr kat. 273, s. 501 (W. Marcinkowski).

³³ *Ibidem...*, nr kat. 274, s. 502 (W. Marcinkowski).

„punktów widzenia”. Artystów zaprzątały podówczas tylko pewne aspekty nowej sztuki, dokonywali wyboru, nie dbając o konsekwentne zastosowanie całej oferty, jaką przyniosła *ars nova*.

Nowy wymiar wnosi po połowie XV w. druga fala inspiracji niderlandzkiej. Oddziałuje teraz głównie malarstwo Rogiera van der Weyden. Inspiracja jest tym razem kompleksowa – od kompozycji, schematów ikonograficznych aż po specyficzne właściwości kolorytu czy wręcz faktury malarskiej. Dzieje się to w wielu miejscach jednocześnie.

Twórców wystawy interesowało nie tyle proste zestawienie wzorców – naśladownictwo (inwencja – recepcja) ile mechanizm przenoszenia i dalszego przetwarzania znanych kompozycji. Dotychczas obserwacje te pozostawały na wysokim poziomie ogólności. Dwa „dyżurne” wytłumaczenia, pojęcia kluczowe: wędrówka czeladnicza i kursujący materiał wzornikowy, okazywały się jednak często, co pokazała wystawa, nie tyle kluczem do rozwiązania problemu ile prymitywnym wytrychem.

Co do wędrówek czeladniczych: w odniesieniu do Albrechta Dürera Starszego (ojca genialnego norymberskiego artysty) wiemy, że odbył podróż „do wielkich artystów” niderlandzkich („lang in Nederland gewest”), wiemy jeszcze o takiej podróży Michela Sittowa z Rewalu. Reszta przypadków to tylko imiona (Jan de Cuelnere w Gandawie – 1408, Nicolas de Cologne w Lowanium – 1422, Hance de Constance w Brugii – 1424/1425, Hanse de Setrazebourg w Lille i Tournai – 1454 i 1464) bez konkretnych przechowanych dzieł. Uderza nas przy tym, że wszystkie te miejsca pochodzenia artystów – Kolonia, Konstancja, Strasburg – to znamienne centra „niderlandyzmu” w Niemczech³⁴. W rejestrach warsztatów malarskich w miastach flamandzkich czy brabantkich nie wymienia się obcych czeladników (w przeciwieństwie do uczniów). Sytuacja oczywiście zmieniała się, gdy czeladnicy osiadali w danym mieście na stałe, tak jak Hans Memling w Brugii (1465). Tak więc zdani jesteśmy na domniemanie, odwołanie się do wnikliwej analizy repertuaru stosowanych motywów, formalnych właściwości stylu i techniki malarskiej. Wyjątkowo dysponujemy rysunkami – notatkami z podróży (prócz wspomnianego już Hansa Burgkmaira – Martin Schongauer).

Co do kursującego materiału wzornikowego, to utarło się mówić o „wzorach graficznych”. Tymczasem na wystawie brugijskiej przedstawiono frapujący przykład odwrotny³⁵. Górnoreński obraz w Winterthur został powielony graficznie (odwrócenie stronami!) przez sztycharza – Mistrza Pasji Norymberskiej, około 1450 r. Następnie kompozycja ta oddziałuje dalej już jako sztych – pokazuje to tapiseria w Metropolitan Museum. Powstaje przez to ciąg: inwencja malarza – grafika reprodukcyjna – dzieło rzemiosła artystycznego. Jest to dowód na to, że pewnie nieraz „oddziaływaniem grafiki” nazywamy coś, co jest *de facto* rezultatem oddziaływania (przypadłej?) sztuki monumentalnej.

W innym świetle przedstawiona też została relacja sławnego miedziorytu *Śmierć Marii* Martina Schongauera³⁶ do obrazu Hugo van der Goesa. Tradycyjnie ujmowano grafikę Schongauera jako zależną od obrazu van der Goesa. Dziś skłonni jesteśmy odwrócić relację. W ten sposób powstaje precedens dla procederu znanego z czasów Dürera: to nie-

³⁴ S. Kemperdick, *op. cit.*, s. 61.

³⁵ Ch. Metzger, *op. cit.*, s. 107, il. 111 i 112 na s. 107, il. 110 na s. 106.

³⁶ A.-F. Köllermann, *op. cit.*, s. 80.

miecka grafika inspiruje malarstwo niderlandzkie (w przypadku Albrechta Dürera: Simon Bening, Adriaen Isenbrandt, Dirk Vellaert, ale i Jan Gossaert oraz Barend van Orley).

Wystawa ukonkretniła stare i przedstawiła nowe „modele inspiracji”, dzięki którym dochodziło do transferu sztuki niderlandzkiej do Europy Środkowej. Wiadome było, że odbywał się on po starych drogach handlowych, ale tezę tę uplastycznia dopiero świetny cytat z norymberskiego pisarza Johannesesa Cochläusa, który opisuje, jak kupcy z całej Europy nabywają *Pasję Drzeworytniczą* Dürera jako wzór dla „swoich” malarzy!³⁷ W grę wchodziły nadto dynastyczne powiązania, naturalne przemieszczanie się artystów i dzieł sztuki, ale i używanie nowej sztuki jako oprawy wielkich wydarzeń historycznych – wiemy, że w czasie Soboru Bazylejskiego (1431–1449) w mieście przebywali miniaturzyści z Utrechtu³⁸.

Czy te transfery kulturowe były jednokierunkowe? Pewnie nie. Wędrowni artyści musieli w obie strony³⁹. Autorzy wystawy podkreślają jednak, że o ile Niemiec Hans Memling czy urodzony w Paryżu iluminator Jean Dreux przybywszy do Brugii, zintegrowali się całkowicie z tamtejszym środowiskiem artystycznym, o tyle niderlandzcy artyści w Niemczech zachowali swój „niderlandyzm”. Z tym można by dyskutować – przywoływani tu na świadków Koloński Mistrz Życia Marii i Mistrz Ołtarza św. Bartłomieja to tylko „imiona z musu” (*Notnamen*), nie wiemy na pewno kim, w sensie przynależności narodowej, byli ci artyści. Ogólnie powiedzieć można, że artyści środkowoeuropejscy, a konkretnie Niemcy, oddziaływali na Zachodzie głównie poprzez szychy, szczególnie dotyczy to Martina Schongauera⁴⁰. Osobne miejsce zajmuje rzecz jasna Dürer z racji pobytu w Niderlandach pod koniec życia (1520/1521). Tam maluje *Św. Hieronima* (1521, Lizbona, Museu Nacional de Arte Antiga⁴¹), zaraz naśladowanego przez Joosa van Cleve i Lucasa z Lejdy. Jednak sukces ten, jak zauważył już Erwin Panofsky, wziął się stąd, że Dürer użył tu w istocie niderlandzkiej formuły obrazowej, popiersiowego skadrowania („close-up”)⁴².

Inną frapującą kwestią uwzględnioną na wystawie była relacja między niderlandzką inspiracją a lokalną tradycją w środkowoeuropejskich „centrach recepcyjnych”. Dotyczy to szczególnie artystów przynależących do pierwszej fali inspiracji niderlandzkiej. Dobrym przykładem takiego „podwójnego zamocowania” jest Stefan Lochner. Jego *Zwiastowanie* na rewersach skrzydeł *Retabulum śś. patronów Kolonii* jest (jak już wyżej wskazano) „eyckowskie”, ale może w większym jeszcze stopniu zależy od dawniejszego malarstwa kolońskiego (*Zwiastowanie z Ołtarza św. Gereona*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz – Gemäldegalerie, ok. 1420). Dawny schemat kompozycyjny ulega u Lochnera modernizacji: odrzucona zostaje archaiczna malowana rama, redukuje

³⁷ Ch. Metzger, *op. cit.*, s. 105 i n.

³⁸ S. Kemperdick, *op. cit.*, s. 62.

³⁹ T.-H. Borchert, *Einleitung*, [w:] *Van Eyck bis Dürer...*, s. 14–15.

⁴⁰ J. von Fircks, *Zwischen Nürnberg und Antwerpen. Zur wechselseitigen Wahrnehmung deutscher und niederländischer Künstler in der Dürerzeit*, [w:] *Van Eyck bis Dürer...*, s. 85.

⁴¹ *Van Eyck bis Dürer...*, nr kat. 240, s. 430–431 (J. von Fircks).

⁴² J. von Fircks, *op. cit.*, s. 90–92.

się koloryt, tak by przeważała biel szat i szarość flizów posadzkowych, wprowadza się iluzjonistyczny motyw księgi na podstawie klęcznika, farby kładzione są miękko, przy czym szczególnie karnacje odznaczają się emaliową gładkością, uderza przestrzenność i plastyczność⁴³.

Wystawa „Od van Eycka do Dürera” dowiodła, że na przeważającym obszarze Europy Środkowej wpływ sztuki niderlandzkiej był silniejszy, powszechniejszy i trwalszy niż wpływ włoskiego renesansu, z którym bynajmniej nie powinniśmy wiązać wszystkiego co nowoczesne w sztuce tego czasu.

⁴³ S. Kemperdick, *op. cit.*, s. 59–60.



1. Obrazy relikwiarzowe z Kaplicy Kuśnierzy przy kościele Mariackim w Krakowie (pierwsze dwa z lewej), ok. 1470/1480, na wystawie „Od van Eycka do Dürera”, Brugia, Groeningemuseum, fot. Z. Herman



2. Nicolaus Haberschrack, *Modlitwa w Ogrojcu* (drugi obraz z lewej), ok. 1468, na wystawie „Od van Eycka do Dürera”, Brugia, Groeningemuseum, fot. Z. Herman



3. Wit Stwosz, *Mały Krucyfiks*, ok. 1490, na wystawie „Od van Eycka do Dürera”, Brugia, Groeningemuseum, fot. Z. Herman