

Wystawa „Europa Jagellonica 1386–1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów” z polskiej perspektywy

W wydanym w 2007 r. czwartym tomie prestiżowej serii „Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland”, który został poświęcony sztuce późnośredniowiecznej i renesansowej, słuszną uwagę zwrócono na nagrobek Kazimierza Jagiellończyka w katedrze na Wawelu dłuta Wita Stwosza, opisując go w osobnej nocie katalogowej. Niestety, przy okazji wkradł się błąd – całostronicowa ilustracja, wbrew podpisowi, nie przedstawia tumbi Jagiellończyka, lecz znajdujący się w tej samej katedrze nagrobek jego poprzednika, Kazimierza Wielkiego¹. To wydawnicze niedociągnięcie, błąd, jakich wiele, można traktować z przy-mrużeniem oka. Skłania ono jednak do zastanowienia się, jaka jest na Zachodzie wiedza na temat sztuki tego okresu w Polsce i w Europie Środkowej. Wiele dzieł z Krakowa, Gdańska bądź Poznania jest oczywiście zauważanych, wydaje się jednak, że wiedza na ich temat bywa niekompletna i powierzchowna, a świadomość zachodzących na tym obszarze zjawisk artystycznych znikoma. Lukę tę zauważyli i postanowili wypełnić organizatorzy międzynarodowej wystawy „Europa Jagellonica 1386–1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów”, która od 10 listopada 2012 do 27 stycznia 2013 r. gościła w dwóch najważniejszych muzeach Warszawy: w Zamku Królewskim oraz w Muzeum Narodowym.

To wielkie muzealne przedsięwzięcie przygotowane zostało przez Geisteswissenschaftliche Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) przy Uniwersytecie w Lipsku i jest istotne przynajmniej z trzech podstawowych powodów: 1) było pierwszym od kilkudziesięciu lat zakrojonym na tak wielką skalę wydarzeniem poświęconym sztuce średniowiecznej i renesansowej w Polsce; 2) była to pierwsza wystawa poświęcona Jagiellonom od czasów słynnej „Polen im Zeitalter der Jagiellonen”, zorganizowanej w 1986 r. przez Franciszka Stolota na Zamku w Schallaburgu; 3) była to także bezprecedensowa próba ukazania sztuki powstającej pod patronatem tej dynastii w szerokim, międzynarodowym kontekście. Celem wystawy stała się zatem, jak wyrazili to jej organizatorzy,

¹ U. Schäfer, *Veit Stofß 1438/1447–1533. Das Grabmal Kasimir IV. Jagiello (gest. 1492)* [w:] *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd 4: *Spätgotik und Renaissance*, hrsg. K. Krause, München – Berlin – London – New York 2007, s. 359, nr kat. 113, il. s. 110.

„(...) próba historycznego spojrzenia na polityczną i artystyczną spuściznę jednej z europejskich dynastii, wolną od narodowych ograniczeń”². Głównym założeniem wystawy było ukazanie Jagiellonów jako jednej z najpotężniejszych dynastii europejskich późnego średniowiecza, której członkowie w najlepszym dla tego rodu okresie objęli trony na Litwie, w Polsce, Czechach i na Węgrzech, tworząc między Morzem Bałtyckim a Morzem Czarnym – by użyć słów Przemysława Mrozowskiego – „Imperium Jagellonicum”³. Zgromadzone na wystawie dzieła sztuki miały poświadczać splendor władzy Jagiellonów oraz wykazać wspólnotę dziedzictwa artystycznego Europy Środkowej zjednoczonej pod berłem dynastii Jagiellońskiej. Przyjęcie takiej postawy rodzi jednak pytania: Czy owa tytułowa *Europa Jagellonica* rzeczywiście istniała? Czy była w istocie czymś więcej niż tylko sąsiadującymi z sobą królestwami rządzonymi przez członków jednej dynastii?

Pomysł zorganizowania wielkiej wystawy poświęconej Jagiellonom narodził się na początku XXI w., gdy w latach 2000–2004 w GWZO realizowany był projekt naukowy poświęcony sztuce i kulturze Jagiellonów („Jagiellonen in der Kunst und Kultur Mitteleuropas 1454–1572”), kierowany przez Roberta Suckalego i koordynowany przez Jiříego Fajta. Zaplanowano wówczas zorganizowanie wystawy w trzech odsłonach, z których każda miała mieć miejsce w innym mieście. Początkowo miały to być stolice trzech jagiellońskich państw: Kraków, Praga i Wilno, a także Berlin. Po wielu perypetiach i niepowodzeniach wystawę udało się zorganizować, lecz w zupełnie innych miejscach: w Galerie Středočeského kraje (GASK) w Kutnej Horze (9.05 – 30.08.2012), na Zamku Królewskim w Warszawie i w warszawskim Muzeum Narodowym (10.11.2012 – 27.01.2013) oraz w Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte w Poczdamie (1.03 – 16.06.2013). Każda z trzech odsłon prezentowała artystyczną spuściznę Jagiellonów w nieco innym kontekście uzależnionym od miejsca jej prezentacji.

Tak więc na wystawie w Kutnej Horze, jednym z najważniejszych średniowiecznych ośrodków górniczych, starano się pokazać, jaki wpływ na sztukę tego miasta ok. 1500 r. miało wydobywanie w nim srebra.

W Warszawie zaprezentowano Jagiellonów jako wielką europejską dynastię, starając się uwzględnić kluczowe aspekty ich patronatu, takie jak modele reprezentacji wizualnej Jagiellonów, wzorce ich dworskiej sztuki oraz pobożność poszczególnych członków rodu. Zwrócono także uwagę na inne ważne zjawiska, np. rozkwit handlu, początki humanizmu i ekonomiczne podstawy sztuki.

Ostatnia odsłona wystawy, zorganizowana w Poczdamie, w centrum uwagi postawiła politykę dynastyczną Jagiellonów, realizowaną przez zawieranie małżeństw z członkami wielkich rodów rządzących cesarstwem: Habsburgów, Wittelsbachów, Wettynów i Hohenzollernów. Głównym pomysłodawcą i komisarzem całego przedsięwzięcia był Jiří Fajt – uznany badacz oraz organizator ważnych i udanych wystaw. Dość wspomnieć pamiętną wystawę „Magister Theodoricus. Dvorní malíř cisaře Karla IV”, zorganizowaną na przełomie 1997 i 1998 r. w Galerii Narodowej w Pradze (której katalog jest do dziś podstawową pozycją bibliograficzną dotyczącą twórczości Mistrza Teodoryka i wystroju malarskiego

² *Europa Jagellonica 1386–1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów. Przewodnik po wystawie*, red. J. Fajt, Warszawa 2012, s. 23.

³ P. Mrozowski, *Europa Jagellonica – z warszawskiej perspektywy* [w:] *ibidem*, s. 14.

zamku w Karlštejnie⁴) oraz monumentalną wystawę „Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437”, zorganizowaną w 2005 r. w nowojorskim Metropolitan Museum oraz w roku następnym na praskim zamku, która pod wieloma względami może być uznana za model dla omawianej tu inicjatywy⁵.

W tym miejscu wypada zaznaczyć, że omawiana wystawa została już Polsce zauważona, o czym świadczą nie tylko liczne artykuły prasowe, lecz także głos Zoltána Gyalókya oraz obszerna recenzja naukowa Krzysztofa Czyżewskiego, Wojciecha Walanusa i Marka Walczaka, podsumowująca wszystkie odsłony wystawy⁶. Dlatego w niniejszej recenzji chciałbym skupić się na polskiej części tego wielkiego projektu i zastanowić się nad jego znaczeniem dla polskiego środowiska naukowego.

Żałować należy, że wystawa „Europa Jagellonica” nie odbyła się w pierwotnie planowanych miejscach. O ile Kutną Horę jako miasto pod koniec średniowiecza konkurujące z Pragą i pełniące istotną rolę w polityce gospodarczej Władysława Jagiellończyka można uznać za miejsce ważne i ciekawe z punktu widzenia spuścizny kulturowej Jagiellonów, o tyle trudno odżałować, że polska odsłona wystawy nie odbyła się w Krakowie. Jak zauważył we wstępie do przewodnika warszawskiej wystawy Przemysław Mrozowski, pełne ukazanie zakresu działalności artystycznej Jagiellonów w przestrzeni muzealnej jest niemożliwe, ponieważ najwybitniejsze dzieła sztuki ukazujące skalę ich patronatu są na stałe związane z miejscami reprezentacji jagiellońskiej *memorii* (np. katedra krakowska) i władzy (np. renesansowa rezydencja na Wawelu)⁷. Gdyby wystawa została zrealizowana w Krakowie, dużo łatwiej byłoby nakreślić kontekst dla zgromadzonych na niej ruchomych dzieł sztuki, jak również powiązać je z konkretnymi miejscami w topografii miasta. Biorąc pod uwagę pierwotną koncepcję wystawy, jeszcze trudniej merytorycznie uzasadnić miejsce jej ostatniej odsłony – Poczdam, niemający zgoła nic wspólnego z tradycją Jagiellońską. Innym niedociągnięciem jest odczuwalny brak naukowego katalogu towarzyszącego wystawie, który mimo że ostatnia odsłona wystawy dobiegła już końca, wciąż się nie ukazał.

Warszawska część wystawy, jak już wspomniano, została rozdzielona między dwie instytucje. We wnętrzach Zamku Królewskiego zgromadzono dzieła sztuki, które – pogrupowane w osobnych pomieszczeniach i opatrzone długimi opisami – miały wyjaśnić, kim byli Jagiellonowie. Właściwy początek wystawy poprzedzono prologiem, w którym – obok

⁴ *Magister Theodoricus – dvorní malíř císaře Karla IV – umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, red. J. Fajt (katalog wystawy, Klasztor św. Agnieszki, Praga, listopad 1997 – kwiecień 1998), Praha 1997.

⁵ Zob. *Prague: The Crown of Bohemia*, ed. B. Drake-Boehm, J. Fajt (katalog wystawy, wrzesień 2005 – styczeń 2006, Metropolitan Museum, Nowy York), New York 2005; *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, hrsg. B. Drake-Boehm, J. Fajt, M. Hörsch (katalog wystawy, Správa Pražského hradu, luty–maj 2006), München 2006.

⁶ Z. Gylókay, *Europa Jagiellonów w Warszawie*, „Herito”, 2013, nr 10, s. 205–209; K. Czyżewski, W. Walanus, M. Walczak, *Na marginesie wystawy „Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów” (Kutna Hora – Warszawa – Poczdam, maj 2012 – czerwiec 2013)*, „Biuletyn Historii Sztuki” (w druku).

⁷ P. Mrozowski, *Europa Jagellonica – z warszawskiej perspektywy* [w:] *Europa Jagellonica 1386–1572...*, op. cit., s. 14.

dział jednoznacznie związanych z patronatem dworu Jagiellonów w Krakowie – bez uzasadnienia wyeksponowano grupę *Ukrzyżowania* z małej nastawy ołtarzowej w kościele parafialnym w Bardejowie, przypisaną Pawłowi z Lewoczy. Właściwą część ekspozycji stanowiły odcinki długiej ścieżki poświęcone najważniejszym Jagiellonom. Zaczęła się ona od Władysława Jagiełły, Władysława Warneńczyka i Kazimierza Jagiellończyka. W kolejnych pomieszczeniach ulokowano zabytki kultury materialnej i przedmioty codziennego użytku, takie jak kafel z cyfrą Zygmunta Starego wpisaną w herb Królestwa Polskiego z siedziby wielkich książąt litewskich w Wilnie (Wilno, XVI w., Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios, Wilno), kafel z domniemanym wizerunkiem Jana Olbrachta lub Aleksandra Jagiellończyka z Zamku na Wawelu (Kraków, 1. ćw. XVI w., Zamek Królewski na Wawelu), kafle z wizerunkami Ludwika II Jagiellończyka i jego żony Marii Habsburżanki z Zamku Królewskiego w Pradze (Národní Muzeum, Praga), fragment pilastra z herbem Władysława II Jagiellończyka, odkutego w czerwonym marmurze, z Pałacu Królewskiego w Budzie (Buda, 1490–1500, Budapesti Történeti Múzeum, Középkori Osztály, Budapeszt) czy pochodząca z tego samego pałacu szklanica z zielonego szkła z Murano (koniec XV w., Budapesti Történeti Múzeum, Középkori Osztály, Budapeszt). Wszystkie te przedmioty miały charakteryzować cztery jagiellońskie rezydencje: Wilno, Kraków, Pragę oraz Budę. W dalszej części wystawy w dosyć zaskakujący sposób przedstawione zostały wysokiej klasy dzieła sztuki związane z patronatem artystycznym Macieja Korwina. Dzieła, m.in. słynna *Adoracja Dzieciątka* z ołtarza głównego kolegiaty św. Marcina w Preszburgu-Pozoniu (tzw. Adoracja z Hlohovca, Slovenská národná galéria, Bratislava), tzw. puchar Macieja Korwina (Iparművészeti Múzeum, Budapeszt) czy renesansowy, bogato iluminowany rękopis *Epithoma rerum Hungaricarum*, czyli historia Węgier spisana przez Pietra Ranzana (Országos Szechenyi Könyvtár, Budapeszt), miały przybliżyć gust węgierskiego przeciwnika Władysława Jagiellończyka. W następnych pomieszczeniach zgromadzono dzieła sztuki związane z najważniejszymi osobistościami rodziny Jagiellonów, których działalność przesądziła o europejskim znaczeniu tej dynastii: królów Czech i Węgier: Władysława Jagiellończyka i Ludwika II Jagiellończyka; królów Polski: Jana Olbrachta, Aleksandra Jagiellończyka, Zygmunta I Starego, Zygmunta II Augusta, a także kardynała Fryderyka Jagiellończyka. Zamkową część wystawy zamknęła grupa dzieł związanych z Anną Jagiellonką, sukcesorką zmarłego bezdzietnie Zygmunta Augusta i żoną Stefana Batorego.

Na uznanie zasługuje zgromadzenie we wnętrzach Zamku Królewskiego wielkiej grupy różnorodnych dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego, których wysoka klasa artystyczna dobitnie świadczy o tym, jak duże znaczenie przywiązywali Jagiellonowie do swojej działalności fundacyjnej. Niepokój wzbudził jednak, jak się zdaje, nie zawsze fortunny dobór dzieł sztuki i sposób ich aranżacji oraz opisy niektórych eksponatów (powtórzone w towarzyszącym wystawie przewodniku). Trudno zrozumieć przyczyny umieszczenia ornatu ze skarbca katedry gnieźnieńskiej (wykonany w Krakowie ok. 1431; Muzeum Archidiecezjalne w Gnieźnie) obok relikwiarzy i monstrancji związanych z osobą Władysława Jagiełły. Twierdzenie autorów, iż maryjny program wyobrażony na przednim słupie ornatu świadczy o jego wykonaniu dla Zofii Holszańskiej, czwartej żony pierwszego Jagiellona, jest pozbawione podstaw. Nie dysponujemy bowiem żadnymi przesłankami, które po-

zwałyby ów ornat łączyć z tradycją jagiellońską⁸. Jeszcze bardziej zdumiewające jest twierdzenie, jakoby bogato grawerowane ostrogi opatrzone inskrypcją „pomny na mye ma myla pany” (ok. 1455, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń) miały być podarunkiem Kazimierza Jagiellończyka dla swojej małżonki Elżbiety Rakuszanek. Jako typowy element męskiego stroju z pewnością nie były one przeznaczone dla kobiety, a dworska w swym charakterze inskrypcja powinna być interpretowana jako dewiza miłośna. Co ciekawe, zarówno w tym, jak i w kilku innych przypadkach opis autorów wystawy uzupełniony został komentarzem redakcji polskiej, która słusznie zdystansowała się od błędnego opisu⁹. Pomysłem kontrowersyjnym było także wyeksponowanie w samym centrum ekspozycji zamkowej, poświęconej przecież władcom Jagiellońskim, dzieł sztuki związanych z Maciejem Korwinem. Celem tego zabiegu miało być zwrócenie uwagi na osobę wielkiego konkurenta Jagiellonów w walce o tron czeski i węgierski. Jednak obiekty związane z tym władcą, w żaden sposób nie dopełniały sąsiadujących dzieł jagiellońskich. Mylące było także umieszczenie tych okazałych i zaawansowanych stylowo dzieł malarstwa miniaturowego, złotnictwa i rzeźby w bezpośrednim sąsiedztwie pomieszczeń, w których skromnie zaprezentowano – głównie za pomocą ceramicznych kafli i kilku naczyń – splendor czterech europejskich rezydencji Jagiellonów.

Nieco lepsza wydaje się druga część ekspozycji wystawionej na Zamku Królewskim, poświęcona Jagiellonom rządzącym pod koniec XV i w XVI w., czyli w okresie rozkwitu i schyłku dynastii. Przedstawione dzieła cechowała różnorodność i wysoka klasa artystyczna. Nie został nadto zatracony główny wątek wystawy – wszystkie zebrane w tej części eksponaty były silnie związane z zasiadającymi na czeskim, węgierskim i polskim tronie Jagiellonami i jako takie mogą być traktowane jako świadectwa wyrafinowanego patronatu artystycznego poszczególnych członków rodu, jak również jako narzędzia prowadzonej przez nich szerokiej polityki dynastycznej. Szczególnie cieszy to, iż obok dzieł polskich, fundowanych m.in. przez Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta, udało się zaprezentować dużą grupę przedmiotów związanych z Władysławem Jagiellończykiem i jego synem, Ludwikiem.

Druga część wystawy, ulokowana w Muzeum Narodowym w Warszawie, zbudowana została wokół pytania: Gdzie rządili Jagiellonowie? W kolejnych pomieszczeniach wyeksponowano dzieła sztuki związane z największymi ośrodkami Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego, Królestwa Czech oraz Królestwa Węgier. Osobną uwagę poświęcono czynnikom warunkującym rozwój tych państw pod berłem Jagiellońskim: górnictwu, pobożności, humanizmowi, oraz nowym zjawiskom artystycznym, egzemplifikowanym upowszechnianiem się grafiki, zainteresowaniem naturą i fascynacją geniuszem.

Spuściznę artystyczną jagiellońskiej Polski ukazano przez pryzmat jej największych miast: Krakowa, Lwowa, Gniezna i Poznania oraz Gdańska i Torunia. W części krakowskiej, najbardziej rozbudowanej, nie zabrakło znanych, eksponowanych już wcześniej chociażby na wspomnianej wystawie „Polen im Zeitalter der Jagiellonen” dzieł malarstwa, rzeźby i złotnictwa, takich jak kwatery przedstawiające *Obrzezanie* i *Chrystusa w Ogroju* z ołtarza głównego kościoła św. Katarzyny przy klasztorze Augustianów w Krakowie

⁸ *Europa Jagellonica 1386–1572...*, op. cit., s. 30, nr I.4.

⁹ *Ibidem*, s. 34, nr I.6.

autorstwa Mikołaja Haberschracka (Kraków, ok. 1468, MNK), słynny Kur Krakowskiego Bractwa Kurkowego (Kraków, 1564–1565, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa) czy figura św. Katarzyny z Iwanowic (powszechnie datowana na ok. 1480–1500, lecz przez autorów bezpodstawnie uznana za powstałą ok. 1470–1480, MNK)¹⁰. Starano się także zaakcentować rzeźbiarską działalność Wita Stwosza w jagiellońskim Krakowie. Wystawiony miał być krucyfiks z Iwanowic pochodzący, podobnie jak wspomniana św. Katarzyna, najprawdopodobniej z kościoła Mariackiego w Krakowie (warsztat Wita Stwosza, ok. 1495; kościół parafialny pw. Świętej Trójcy w Iwanowicach), którego jednak nie było na wystawie (pozostawiona została nota w przewodniku). Trudno wyjaśnić, dlaczego do grupy dzieł warsztatowych Wita Stwosza zdecydowano się przyłączyć figurę św. Krzysztofa – rzeźbę o nieznanym pochodzeniu, także przechowywaną w kościele iwanowickim. Wojciech Walanus ustalił jej datowanie na okres „najwcześniej ok. roku 1500”, wskazując na silne związki stylowe z warsztatem retabulum z Kafermarkt, jednak autorzy wystawy nie tylko bez cienia wątpliwości uznali figurę za dzieło Stwoszowskiego warsztatu, lecz także wysunęli niczym nieopartą hipotezę, jakoby była ona „umieszczona na zniszczonej dziś konsoli, z boku predelli [Ołtarza Mariackiego – M.G.], gdzie była dobrze widoczna”¹¹. Równie wątpliwa jest interpretacja rzeźbiarskiej grupy Chrztu Chrystusa z tzw. Ołtarza Bonerowskiego, znajdującej się obecnie w kościele św. Floriana, której powstanie tradycyjnie sytuowano ok. 1515 r., lecz przez autorów wystawy zadatowana została na lata 60. XV w.¹² Podkreślić należy, że w obu przypadkach (tj. św. Krzysztofa i grupy Chrztu Chrystusa) polska redakcja wyraziła swój krytyczny stosunek do przedstawionych na wystawie poglądów.

Na uwagę zasługuje to, że nie omieszkało wydobyć cennych zabytków sztuki renesansowej, których obecność uzmysławiała, jak silne były u progu nowożytności relacje Krakowa z Norymbergą. Nie zabrakło tryptyku z Pławna (druga dekada XVI w., MNW), który dzięki przekonującej argumentacji Krzysztofa Czyżewskiego można hipotetycznie utożsamiać z modelem ołtarza św. Stanisława w katedrze krakowskiej, przedstawionym do akceptacji fundatorowi, a następnie umieszczonym w którymś z krakowskich kościołów jako retabulum¹³, katalogu arcybiskupów gnieźnieńskich oraz żywotów biskupów

¹⁰ *Ibidem*, s. 141, nr II.15. O św. Katarzynie z Iwanowic zob. B. Ciciora, *Św. Katarzyna* [w:] *Wokół Wita Stwosza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2005, s. 120, nr kat. III/14c, tamże stan badań.

¹¹ *Europa Jagellonica 1386–1572...*, *op. cit.*, s. 137, nr II.10; por. W. Walanus, *Św. Krzysztof* [w:] *Wokół Wita Stwosza...*, *op. cit.*, s. 126–127; *idem*, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490–1540*, „*Ars Vetus et Nova*”, t. 21, Kraków 2007, s. 191–194.

¹² Datowanie oparte zostało na artykule J. Fajta, któremu jednak stanowczo sprzeciwił się W. Marcinkowski, zob. J. Fajt, *War Weit Stoss der erste? Zur rezeption obberrheinscher Kunst im Krakau des 15. Jahrhunderts* [w:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, hrsg. J. Fajt, M. Hörsch, Ostfildern 2006, s. 289–324; W. Marcinkowski, *Retabulum Bonerowskie revisited* [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Floriana w Krakowie*, red. Z. Kliś, Kraków 2007, s. 189–192. Do starszego datowania bronionego przez Marcinkowskiego przychyliła się także D. Horzela, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1440–1477*, „*Studia z Historii Sztuki Średniowiecznej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*”, t. 1, red. M. Walczak, Kraków 2012, s. 9, przyp. 30.

¹³ K. Czyżewski, *Martin Gruneweg o krakowskiej katedrze* [w:] „*Żeby wiedzieć*”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. W. Walanus, M. Walczak, J. Wolańska, Kraków 2008, s. 246–247; por.

krakowskich Jana Długosza przepisanych dla Piotra Tomickiego i bogato iluminowanych przez Stanisława Samostrzelnika w latach 1460–1472 (Biblioteka Narodowa, Warszawa), jak również obrazu św. Hieronima autorstwa Michała Lancza z Kitzingen, wykonanego na zamówienie Jana Konarskiego (1507, MNP). Atutem wystawy było także zgromadzenie wielu dzieł sztuki związanych z Toruniem i Gdańskiem, miast powiązanych gospodarczo z niderlandzkimi ośrodkami handlu. O związkach z tymi zachodnimi centrami sztuki świadczył na wystawie nie tylko przechowywany na miejscu Tryptyk Jerozolimski (1497–1500, MNW), lecz również obrazy przedstawiające narracyjno-symultaniczną Pasję Chrystusa z kościoła Dominikanów w Toruniu (Toruń, ok. 1480–1490, parafia św. Mikołaja w Toruniu) oraz *Zdjęcie z krzyża* z kościoła śś. Janów w Toruniu – dzieło zdradzające rękę malarza południowoniemieckiego (1495, Muzeum Diecezjalne, Pelplin).

Za nieporozumienie wypada natomiast uznać sposób, w jaki na wystawie ukazano Lwów. Stolicę Rusi Czerwonej reprezentowały trzy dzieła – słynna alabastrowa Madona Jackowa (ok. 1400, klasztor Dominikanów w Krakowie), alabastrowy Mąż Boleści (ok. 1400, Lwowska Galeria Narodowa) oraz ikona przedstawiająca Hodegetrię w otoczeniu aniołów, proroków, św. Joachima i św. Anny (przypisana Lwowowi, choć brak na to dowodów, lata 40. XVI w., MNK). Trudno dociec, co mówi nam o Lwowie jagiellońskim taki dobór dzieł. Nie wydaje się bowiem, aby produkcja ikon była w tym okresie elementem wyróżniającym to miasto, wskazanie zaś Lwowa jako potencjalnego miejsca wykonania obu alabastrowych posążków jest bardzo wątpliwe. Dość wspomnieć refleksje Lothara Schultesa, który swego czasu zasugerował pokrewieństwo stylowe Madonny Jackowej z rzeźbą z regionu Dolnej Austrii (np. Piękna Madonna w klasztorze Klosterneuburg, wykonana przed 1405)¹⁴. Styl obu rzeźb (a do pewnego stopnia i materiały, z którego zostały wykonane) wskazuje, że nie powstały one we Lwowie, lecz były najprawdopodobniej importami.

Dalej zaprezentowana została sztuka królestw Czech i Węgier. W części czeskiej osobno wyeksponowano dzieła sztuki pochodzące z królewskiej Pragi oraz poszczególnych krain wchodzących w skład królestwa: Czech, Moraw, Śląska i Łużyc. Obok dzieł związanych z kręgiem dworu Jagiellonów, jak np. obraz *Ukrzyżowanie* z Mielnika (Praga, ok. 1500, Galeria Narodowa w Pradze) oraz nastawa ołtarzowa Świętej Trójcy, ufundowana przez kanclerza Albrechta Libštejnskiego z Kolovrat (Praga, po 1510, Galeria Narodowa w Pradze), przedstawiono obiekty zróżnicowane stylistycznie, pochodzące z kościołów i klasztorów, jak np. malowane retabulum ołtarzowe z kościoła św. Jana Chrzciciela z Chudenic autorstwa Šimona Lába (Praga, 1505) czy wapienna płaskorzeźba Opłakiwania z kościoła św. Jakuba w Brnie (Brno, 1518). Inaczej stało się w przypadku Śląska, który reprezentowały dzieła znajdujące się wyłącznie w kolekcjach muzealnych i w większości przypadków związane z Wrocławiem. Obok przechowywanych w Warszawie arcydzieł późnośrednio-

M. Kochanowska, *Tryptyk z Legendą Św. Stanisława Biskupa* [w:] *Na znak świętego zwycięstwa*, red. K.J. Czyżewski, A. Janczyk, D. Nowacki (katalog wystawy, lipiec–wrzesień 2010, Zamek Królewski na Wawelu), t. 2, Kraków 2010, t. 2, s. 169–171, tamże stan badań.

¹⁴ Zob. W. Marcinkowski, *Lwowska Madonna Jackowa. Stan i perspektywy badań*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, 2001, nr 5–6, s. 66–77; L. Schultes, *Die Plastik – Vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils* [w:] *Gotik. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, hrsg. G. Brucher, München – London – New York 2000, Bd. 2, s. 346, nr kat. 140, s. 381–382.

wiecznej sztuki śląskiej: rzeźbionej kwatery św. Łukasza autorstwa Jakoba Beinharta (Wrocław, 1506 [?], MNW) czy malarskiego *Zwiastowania Marii* (Wrocław, ok. 1500, MNW), na wystawie znalazły się m.in. obraz *Oplakiwanie Chrystusa* ufundowany przez biskupa Jana Thurzona (Wrocław 1507, Muzeum Archidiecezjalne, Wrocław) oraz drukowany *Mszał wrocławski*, wydany w 1505 r. w Krakowie staraniem biskupa Jana IV Rotha i jego ówczesnego koadiutora, Jana Thurzona (Biblioteka Narodowa, Warszawa). W części wystawy poświęconej Łużycom obok rzeźbionej predelli z retabulum ołtarza Chrystusa Zbawiciela z kościoła Franciszkanów Obserwantów w Kamieńcu (Kamieniec [?] 1513, Sakralmuseum, Kamenz) najcenniejszymi eksponatami były bez wątpienia figury relikwiarzowe św. Piotra i św. Bartłomieja (obie ok. 1520, Domschatzkammer St. Petri, Budziszyn), które z dużą dozą prawdopodobieństwa mogły powstać w Budziszynie¹⁵.

Ekspozycję poświęconą Królestwu Węgier podzielono na: Budę i Ostrzyhom, Górne Węgry, Siedmiogród oraz Chorwację. Samą Budę reprezentowało niewiele, lecz za to wysokiej klasy dzieł złotnictwa, w tym dwa kielichy z końca XV w. (z charakterystyczną dla tego miasta dekoracją filigranową) oraz monstrancja pochodząca z klasztoru Ubogich Sióstr Świętej Klary w Óbudzie (Buda, 1510–1520, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, Győr). Wyeksponowano również odkuty w czerwonym marmurze herb arcybiskupa Ostrzyhomia Tamása Bakócza, pochodzący z ufundowanej przezeń renesansowej kaplicy grobowej w Ostrzyhomiu, a także medal upamiętniający być może nominację kardynalską Bakócza w 1500 r., podkreślając tym samym pozycję polityczną tego najpotężniejszego dostojnika kościelnego na Węgrzech i wpływowego sprzymierzeńca Władysława Jagiellończyka. Obszar Górnych Węgier, dzisiejszej Słowacji, reprezentowały m.in. dzieła warsztatu rzeźbiarskiego Pawła z Lewoczy: figury Archaniola Michała z kościoła św. Mikołaja w Preszowie (Lewocza, ok. 1515) i św. Jana Ewangelisty z kościoła św. Jana Chrzciciela w Sabinowie (Lewocza, ok. 1510–1520), oraz malarza Hansa T. ołtarz św. Antoniego Pustelnika z kościoła św. Jerzego w Spiskiej Sobocie (Lewocza, 1503). O przynależności tych terenów do królestwa Węgier przypominał pochodzący z kolegiaty św. Marcina w Spiskiej Kapitulie kartusz herbowy rodu Zápolyów (Kieżmark [?], 1499; biskupstwo Spišské Podhradie, Spišské Podhradie) – rodu wywodzącego się z Dalmacji, lecz od połowy XV w. sprawującego kontrolę nad całym Spiszem. Siedmiogród reprezentowały dzieła złotnictwa, jak np. krzyż relikwiarzowy ze Slimnic (Sybin, rum. Sibiu, ok. 1500–1520), zdobiony charakterystyczną dla Siedmiogrodu emalią komórkową, a Chorwację grupa przedmiotów o różnym przeznaczeniu, głównie liturgicznym. Na uwagę zasługuje zwłaszcza kapa, której zaprojektowanie przypisuje się Domenicowi Ghirlandaio (Florencja, 4. ćw. XV w.; Sibiu, Muzeul Național Brukenthal), pacyfikał ze sceną Ukrzyżowania, wykonaną w technice przejrzystej emalii, który należał do biskupa zagrzebskiego Lucasa Baratina z Segedynu (Koszyce [?], koniec XV w.; arcybiskupstwo zagrzebskie, Zagrzeb) oraz łączący motywy renesansowe z gotyckimi pastorał tego samego biskupa (Węgry [?], początek XVI w.; arcybiskupstwo zagrzebskie, Zagrzeb).

¹⁵ Por. M. Peter, *Reliquienstatuette des hl. Bartholomäus* [w:] *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd 4: *Spätgotik und Renaissance*, hrsg. K. Krause, München – Berlin – London – New York 2007, s. 375, nr kat. 133.

Ostatnia część wystawy miała na celu wskazać źródła rozwoju Europy Środkowej pod berłem Jagiellonów. Zwrócono uwagę zwłaszcza na górnictwo jako istotny czynnik ekonomiczny warunkujący rozkwit sztuki. Znalazły się tu dzieła pochodzące z Rożniawy i Nowej Wsi Spiskiej (ważnych ośrodków górniczych Górnych Węgier) oraz małopolskiej Wieliczki, jednak szczególnie wiele miejsca poświęcono Kutnej Horze – miastu górnictwu o europejskim znaczeniu. Jako dzieło reprezentatywne dla sztuki powstającej w tym ośrodku wyeksponowano tryptyk św. Anny Samotrzcze z kościoła NMP na Náměti (Kutná Hora [?], 1511–1515) anonimowego malarza, znającego dobrze zarówno lokalną twórczość, jak i rozwiązania kompozycyjne i kolorystyczne Albrechta Dürera i Hansa Baldunga Griena.

Osobną ekspozycję tworzyły dzieła, które miały scharakteryzować formy pobożności powszechne w Europie jagiellońskiej. Obraz ukazujący Chrystusa jako Męża Bolesci wyjmującego hostię z rany w boku, pochodzący z praskiego kościoła NMP przed Tynem (Praga, ok. 1470, Muzeum hlavního města Prahy), i płaskorzeźbiona Ostatnia Wieczera z kaplicy Betlejemskiej w Pradze (ok. 1520, Národní Muzeum, Praga) przypominały o żywych w Czechach utrakwizmie i tradycji husyckiej. Natomiast druk ulotny zawierający najstarszą wersję legendy o pochodzeniu obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej (wydany w Krakowie w latach 1514–1516 z inicjatywy biskupa Jana Konarskiego) oraz malowana Matka Boska z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii małopolskiej (czyli tzw. piekarskim, proveniencja nieznana, MNW) wskazywały na kult obrazów, który kwitł w Polsce jako forma reakcji na obrazoburstwo husytów (często egzemplifikowane przypisywanym im sprofanowaniem obrazu jasnogórskiego podczas najazdu w 1430)¹⁶.

Starając się ukazać wszystkie najważniejsze aspekty kultury w czasach Jagiellonów, na wystawie zarezerwowano także przestrzeń dla humanizmu – prądu intelektualnego, który u progu epoki nowożytnej zyskał wielką popularność w Europie Północnej, a także w krajach jagiellońskich. Obecność myśli humanistycznej na Uniwersytecie Krakowskim miało poświadczać astrolabium Macieja Bylicy (absolwenta Akademii Krakowskiej oraz nadwornego astronoma i astrologa Macieja Korwina), który w testamencie zapisał je swojej macierzystej uczelni wraz z całym majątkiem (Wiedeń, 1486; Muzeum UJ), oraz pierwsze wydanie *De revolutionibus orbium coelestium* Mikołaja Kopernika (Norymberga, 1543, Biblioteka Narodowa, Warszawa). Obok tych świadectw renesansowej nauki znalazły się jednak przedmioty, które trudno jednoznacznie kojarzyć z humanizmem. Zarówno XVI-wieczny pulpit z Gdańska (MNG), jak i powiązana z osobą Jana Długosza monstrancja (3. ćw. XV w., kolegiata Narodzenia NMP w Wiślicy) nie charakteryzują w żaden sposób idei humanistycznych. Przeciwnie, zaprezentowany pulpit – co zostało zauważone w jego opisie – należał zapewne do wyposażenia kupieckiego domu, trudno zatem traktować ten mebel jako rzecz wyróżniającą humanistów¹⁷. Jeszcze bardziej dziwi fakt wyeksponowania akurat w tej części wystawy monstrancji z Wiślicy. Łączenie jej domniemanego fundatora, Jana Długosza, z ideami humanistycznymi jest – co należy

¹⁶ O tzw. Hodegetriach małopolskich zob. J. Gądomski, *Imagines Beatae Mariae Virginis Gratosae. Małopolski typ hodegetrii z XV wieku*, „Folia Historiae Artium”, 22, 1986, s. 29–47, tamże przegląd starszych badań; zob. także idem, *O włoskim pochodzeniu wzoru małopolskich Hodegetrii z wieku XV*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, 1998, nr 4, s. 217–224.

¹⁷ Zob. M. Kochanowska, *Pulpit [w:] Europa Jagellonica 1386–1572...*, op. cit., s. 220.

podkreślić – dużym nadużyciem. Nawet jeżeli w Długoszowych *Annales* nie brak nawiązań do tradycji antycznej, trudno traktować literacką działalność ich autora jako umotywowaną humanistycznie.

Na końcu wystawy postanowiono zebrać dzieła sztuki, które miały ilustrować centralne zagadnienia sztuki u progu ery nowożytnej. Figury św. Jana Chrzciciela z kościoła w Schwabach (Norymberga, 1501–1508) dłuta Wita Stwosza oraz rzeźba św. Jakuba Większego z Sabinowa (Lewocza, ok. 1510–1520) przypisywana Pawłowi z Lewoczy miały unaoczniać proces wykształcania się profesji artysty, opartej nie tylko na umiejętnościach warsztatowych, lecz również na talencie (do Warszawy udało się sprowadzić zresztą tylko tę pierwszą rzeźbę, obecność drugiej odnotowano jedynie w przewodniku). Ten proces, w którego rezultacie artyści zaczęli świadomie podkreślać odrębność swojego zajęcia od innych rzemiosł, autorzy wystawy zdecydowanie na wyrost nazwali „fascynacją geniuszem”. Serią rycin Martina Schongauera, Albrechta Dürera i Wacława z Ołomuńca podniesiono rolę grafiki jako istotnego w późnym średniowieczu medium artystycznego, a dziełami rzeźbiarza z Pasawy, tzw. Monogramisty IP, i czeskiego malarza, tzw. Monogramisty IW – nowe zainteresowanie naturą w sztuce.

Organizatorzy wystawy „Europa Jagellonica” podjęli się zadania podwójnie trudnego: postanowili nakreślić szeroką panoramę kulturową Europy Środkowej w późnym średniowieczu i pokazać ją w muzeum za pomocą ruchomych dzieł sztuki. Ambicje wystawy wykraczały zatem daleko poza problematykę związaną z samymi Jagiellonami i ich wpływem na sztukę; chodziło raczej o zaprezentowanie istotnych zjawisk w sztuce środkowoeuropejskiej w czasach panowania Jagiellonów. Takie postawienie problemu w naturalny sposób rodzi wiele pytań, które niestety na wystawie nie zostały postawione. Wbrew jej tytułowi – sugerującemu istnienie pod berłem Jagiellonów jakiejś ponadregionalnej wspólnoty politycznej i kulturowej – otrzymaliśmy obraz Europy Środkowej, w którym zdecydowanie łatwiej wskazać różnice niż cechy wspólne.

Wydaje się również, że nie wykorzystano potencjału tkwiącego w samych zgromadzonych dziełach sztuki późnośredniowiecznej i renesansowej. Aby takie dzieła mogły być prawidłowo zinterpretowane w przestrzeni muzealnej, konieczne jest nakreślenie odpowiedniego kontekstu, ujawniającego ich funkcję, przeznaczenie oraz genezę ich formy. W muzeum taki cel można osiągnąć na dwa podstawowe sposoby: przez różnorodne zabiegi ekspozycyjne (odpowiednia wysokość prezentacji dzieła, sposób jego podświetlenia itd.) oraz przez skonfrontowanie go z innymi eksponatami. Większość z zaprezentowanych na omawianej wystawie obiektów nie została poddana takiej kontekstualizacji, a zróżnicowane stylowo i funkcjonalnie obiekty pogrupowano według najprostszych możliwych kluczy, jakimi były osoba fundatora (część wystawy na Zamku Królewskim) oraz przynależność geograficzna (część wystawy w Muzeum Narodowym). W efekcie na wystawie zaprezentowany został ciąg w zasadzie niepowiązanych z sobą dzieł malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego, których zrozumienie miała ułatwiać jedynie żmudna lektura długich opisów umieszczonych przy każdym eksponacie.

Przyjęty na wystawie układ spowodował również i to, że z pola widzenia zniknęło wiele zjawisk kluczowych dla zrozumienia kultury i sztuki w czasach Jagiellonów, stanowiących jednocześnie fundament rozwoju sztuki nowożytnej w Europie Środkowej. Praktycznie nieobecne było zagadnienia początków renesansu w państwach jagiellońskich. Zupełnie

pominięto problematykę związaną z rozwojem środkowoeuropejskich uniwersytetów i początków druku, istotną także dla pełnego pokazania, czym był humanizm i jaką rolę pełnił w kulturze i nauce tego czasu. Zdecydowanie za mało uwagi poświęcono kwestiom związanym z religią, formami kultu i pobożności. Wprawdzie zasygnalizowano trwanie czeskiego utrakwizmu i fenomen kultu obrazów w Królestwie Polskim, ale nie postawiono pytania o rolę reformacji i stosunek do niej środkowoeuropejskich dostojników świeckich i kościelnych. Akcentując obecność w Europie Jagiellońskiej nowych prądów stylowych, związanych z rosnącą popularnością *ars nova* i realizmu niderlandzkiego, pominięto zagadnienie tzw. stylu pięknego ok. 1400, który – choć zazwyczaj utożsamiany jest z okresem luksemburskim – w Polsce przypada na okres panowania Władysława Jagiełły, monarchy, którego nagrobek zalicza się do najwybitniejszych osiągnięć rzeźby stylu międzynarodowego.

Smutnym akcentem towarzyszącym wystawie są także dyskusyjne hipotezy, atrybucje i datowania niektórych dzieł, niekiedy zgoła nieznajdujące uzasadnienia w świetle dotychczasowych badań, co polską stronę projektu – jak już wspomniano – postawiło w trudnej sytuacji. Zaproponowane swego czasu przez Jiříego Fajta wczesne datowanie retabulum Bonerowskiego w krakowskim kościele św. Floriana, mimo sprzeciwu Wojciecha Marcinkowskiego, zostało na wystawie powtórzone bez znaku zapytania. Chyba tylko chęcią dokonania kolejnych efektownych atrybucji i przedatowań należy też tłumaczyć przypisanie figury św. Krzysztofa z Iwanowic Witowi Stwoszowi oraz przesunięcie daty powstania rzeźby św. Katarzyny z Iwanowic.

Zaprezentowanie sztuki Europy Środkowej w czasach Jagiellonów po serii wielkich wystaw poświęconych Luksemburgom („Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden” w Pradze, „Sigmundus Rex et Imperator” w Budapeszcie) było rzeczą konieczną. Organizatorzy wystawy „Europa Jagellonica”, starając się wypełnić tę poważną lukę, wybrali zachowawczy sposób prezentacji dzieł, które zamiast problemowo zostały pogrupowane *de facto* chronologicznie i geograficznie. Utracona została w ten sposób okazja, aby przybliżyć ważne zjawiska towarzyszące rozwojowi sztuki i kultury w tym okresie. Za niedociągnięcia, błędy i kontrowersje towarzyszące tej wystawie można winić zagranicznych organizatorów. Ale pewna część winy leży także po stronie polskiej. Warto bowiem zauważyć, że od ostatniej poważnej wystawy poświęconej Jagiellonom minęło 27 lat. W tym okresie w Czechach, Niemczech, na Słowacji i Węgrzech zorganizowano szereg wielkich wystaw o sztuce średniowiecza i renesansu, których międzynarodowe znaczenie przypieczętowały monumentalne naukowe katalogi publikowane w języku angielskim bądź niemieckim. Żadna polska instytucja nie zdobyła się na taki krok, pozostawiając w rezultacie niezagospodarowaną przestrzeń, którą zdecydowali się wypełnić organizatorzy projektu „Europa Jagellonica”. Dopóki w Polsce nie zrozumiemy, jak wielka jest rola wystaw w kształtowaniu świadomości naukowej, dopóty w literaturze zagranicznej będziemy spotykać się z błędami podobnymi do tego w czwartym tomie „Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland”.