

SZTUKA OKOŁO ROKU 1400

*

LECH KALINOWSKI

Originalveröffentlichung in: Hrankowska, Teresa (Hrsg.): Sztuka około 1400. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Poznań, listopad 1995, Bd. 1, Warszawa 1996, S. 15-26
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023),
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008695>

Ta gałąź historii sztuki, która wykracza poza chronologiczne uporządkowanie materiału zabytkowego, a więc dzieł sztuki i ich twórców, od początków nowożytnego piśmiennictwa o sztuce, przekształconego przez Joachima Winckelmanna w roku 1764 w naukę, jako podstawowym narzędziem badawczym posługuje się pojęciami stylu. Ten systematyczny dział historii sztuki, a raczej nauki o sztuce, jakim jest nauka o stylach, obok nazw imiennych, jak romanizm czy gotyk, stosuje terminy „bezosobowe”, określające dłuższe odcinki czasu, odpowiadające stuleciom: więc takie jak sztuka roku „n”- setnego lub „n”- tysięcznego czyli – dla przykładu – sztuka wieku IV, sztuka pierwszego tysiąclecia, sztuka wieku XII lub XIII, a w odniesieniu do Italii sztuka Tre-, Quattro-, Cinquecenta itd. aż do współczesności. Jak pisze Władysław Tatarkiewicz, miarą czasu sztuki jest wówczas wiek; czyli dziesięć lat do drugiej potęgi, a zdarza się, że miarą bywają same dziesięciolecia¹. Z kolei Jan Białostocki zauważył, że o ile „dawna historia kultury operowała pojęciami stulecia, dziś bardzo często mówimy – przeciwnie – o sztuce około 1300, około 1400, około 1800 czy około 1900, kładąc akcent nie na centralnej części stuleci, lecz na ich przełomy”². W obu systemach: całego wieku i przełomu wieków stosowane są pojęcia tego samego czasu historycznego, ale o odmiennym centrum grawitacji³.

Niewątpliwie sztuką przełomu była około roku 800 sztuka Karola Wielkiego, a około roku 1000 sztuka „de la blanche robe d'églises” Raoula Glabera, która Henri Focillonowi dała asumpt do napisania książki *L'an mil*⁴, taką też odkryta w roku 1970 w Cloisters w Nowym Jorku sztuka około roku 1200: antykizująca, klasycyzująca, ani romańska, ani gotycka, przejściowa, jak ją trafnie nazywają Anglicy⁵.

Właśnie kryterium przejściowości kierowało Zarządem Głównym Stowarzyszenia Historyków Sztuki, kiedy w roku 1967 w Krakowie zorganizował doroczną sesję „Sztuka około 1900” (druk 1969), a w roku

1972 kolejną pod tytułem „Sztuka około roku 1600” (druk 1974). Postępując się sformułowaniem Białostockiego, sztuką o „granicznym centrum grawitacji” jest także „Sztuka około 1400”, będąca tematem obecnej, XLIV sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki.

Stan badań nad „Sztuką około 1400” jest stanem ostatnich 33 lat, a początek dała mu ósma z kolejnych wystaw zapoczątkowanych przez Radę Europy: *Europäische Kunst um 1400, Kunsthistorisches Museum, Wien, 7. Mai 1962 bis 31. Juli 1962*. W wystawie tej wzięło udział swymi eksponatami 12 państw – bez Czechosłowacji i Polski, mimo tego, że główny ośrodek ówczesnej twórczości artystycznej znajdował się na ziemiach Europy Środkowo-Wschodniej, a zasięgiem swoim obejmował obok Czech m.in. Śląsk i Pomorze Krzyżackie. Po historycznych zarysach: A. Lhotsky’ego *Zeitwende um das Jahr 1400* i J. Schulte-Nordholta *Die geistesgeschichtliche Situation der Zeit um 1400*, Otto Pächt dał pierwszy całościowy rzut oka na sztukę tego okresu: *Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamt-europäische Kunstsprache*.

Zespół dzieł sztuki udostępniony badaczom i szerszej publiczności w Wiedniu otrzymał wkrótce uzupełnienie zabytkami przechowywanymi w Stanach Zjednoczonych w ramach dwóch wystaw: najpierw *The Arts of Europe around 1400, The International Style, October 23 – December 2, 1962, The Walters Art Gallery Baltimore*, a rok później *Gothic Art 1360–1440, The Cleveland Museum of Art, August through September 15, 1963*.

W zrozumiałej reakcji na ideologicznymi względami zimnej wojny uwarunkowane „wykluczenie” Czech z wystawy wiedeńskiej Praga wydała w roku 1970 pod redakcją Jarosława Pešiny, przygotowany do druku już rok wcześniej, okazały katalog wystawy *Česke Umění Gotické 1350–1420*, z wiodącym słowem pióra Jarosława Pešiny i Jaromira Homolki *České země a Evropa*, wystawy, która w wyniku politycznych nacisków nigdy nie została otwarta, czyli się nie odbyła!

Jeśli pominąć monograficzny pokaz z dziedziny malarstwa *Meister Franke und die Kunst um 1400*, Hamburg 1969 i katalog wystawy *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Malerei von 1300 bis 1430, Köln 1974*, z towarzyszącymi jej aktami kolokwium, wydanymi w roku 1977, oraz publikację *Avignon, 1360–1400, art et histoire*, Avignon 1978 – kolejne miejsce po Wiedniu, Baltimore, Cleveland i nie zrealizowanej Pradze zajmuje wystawa *Kunst um 1400 am Mittelrhein, Liebieghaus Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main – vom 10. Dezember 1975 bis zum 14. März 1976*, urządzona dla ukazania „brzydkiej” strony stylu „pięknego”, z programowymi wprowadzeniami Herberta Becka i Horsta Bredenkampa, opatrzona pod tytułem *Ein Teil der Wirklichkeit*.

Jako ostatnia, do dnia dzisiejszego, przypada wystawa największa nie tylko ilością eksponatów, monumentalne osiągnięcie Antona Legnera,

wsparte rzeszą 140 współpracowników z całej Europy, wystawa utrwalona imponującą publikacją *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgenmuseums in der Kunsthalle Köln. Herausgegeben von Anton Legner, 1-3, Köln 1978*, z tomem czwartym, osobnym, poświęconym pokłosiu (*Resultatband*, 1980), zrealizowana i otwarta pod patronatem Prezydenta Niemiec Zachodnich Waltera Scheela i Jego Królewskiej Mości Arcyksięcia Jana z Luksemburga, dla uczczenia 600-nej rocznicy śmierci Karola IV, króla Czech i cesarza rzymskiego narodu niemieckiego. Po raz pierwszy od II wojny światowej w wystawie poświęconej sztuce około roku 1400 udział wzięły kraje Demokracji Ludowych, przede wszystkim Czechosłowacja i Polska. Z Polski współpracę podjęło dziesięciu historyków sztuki: z Krakowa (Maria Kopff), Torunia (Janina i Zygmunt Kruszelniczy), Warszawy (Adam Miłobędzki, Anna Pankiewicz, Paulina Ratkowska, Kinga Szczepkowska-Naliwajek, Piotr Skubiszewski) i Wrocławia (Anna Ziomecka). Dla całości artystycznego obrazu epoki niewątpliwie niezbędne było, by w Kolonii znalazły się dzieła z Czech i z Polski (przede wszystkim ze Śląska i Pomorza Krzyżackiego). Jak wskazuje złożony tytuł wystawy, obejmowała ona swym zakresem i swą treścią trzy zagadnienia: działalność architektoniczną i rzeźbiarską rodziny Parlerów, pojęcie stylu „pięknego”, oraz rolę Luksemburgów: Karola i Waclawa, jako mecenasów sztuki.]

Obok poświadczonych katalogami wystaw, osobny dział w badaniach nad sztuką około roku 1400 stanowią towarzyszące im recenzje. W odniesieniu do pokazu wiedeńskiego, niezależnie od wywołanej i uzasadnionej brakiem dzieł czeskich wypowiedzi Jaroslava Pešiny i Jaromira Homolki *K problematice evropského umění kolem roku 1400*, ogłoszonej w „Umění”¹⁶, na wyróżnienie zasługuje tekst *Fortuna storica del „Gotico internazionale” (a proposito della Mostra di Vienna)*, jaki Liana Castelfranchi Vegas zamieściła w „Paragone”¹⁷. Jednakże dopiero *Handbuch* kolońskiej wystawy dał początek wszechstronnej i owocnej dyskusji, w której udział wzięli najwybitniejsi znawcy okresu stylowego i tematu. Ze strony austriackiej i niemieckiej głos zabrali: Hermann Fillitz, Renate Kroos i Fidel Rädle – w „Kunstchronik”¹⁸ i Dieter Grossmann w „Zeitschrift für Ostforschung”¹⁹, a sprawozdawczo tylko wypowiedzieli się: Peter Kurmann w „Neue Zürcher Zeitung”¹⁰, H. Meurer w „Museumskunde”¹¹, A. Schmeckenberger-Broschek w „Pantheon”¹² i G. Biedermann w „Alte und Moderne Kunst”¹³. Natomiast ze strony francuskiej i belgijskiej dyskusję podjęli: Roland Recht *Les Parlers et l’art de l’Europe de 1350 à 1400* w „Revue de l’art”¹⁴ oraz Robert Didier i Roland Recht *Paris, Prague, Cologne et la sculpture de la seconde moitié du XIV^e siècle. A propos de l’exposition des Parler à Cologne* w „Bulletin monumental”¹⁵.

Nie miejsce tu na prezentowanie treści poszczególnych recenzji ani krytyczną charakterystykę zajmowanych stanowisk, uderza jednak negatywna w dużym stopniu ocena „Legnerowskiej” imprezy: ze względu na samą wystawę i jej braki, strukturę tak zwanego *Handbuchu*, który po prostu nie zastępuje poręcznego katalogu, brak spójności między wyróżnionymi zakresami stylowymi oraz nierówny poziom i wręcz niezgodność autorskich wypowiedzi na ten sam temat.

Swoistym podsumowaniem poświęconych sztuce około roku 1400 wystaw i odnoszących się do nich recenzji jest na koniec artykuł Gerharda Schmidta *Kunst um 1400. Forschungen und Forschungsperspektiven*, wchodzący w skład zbioru rozpraw na temat *Internationale Gotik in Europa*, wydanego przez Götza Pochata i Brigitte Wagner¹⁶. Autor artykułu kreśli „obraz po (Parlerowskiej) bitwie”, przeprowadza krytykę terminów nadawanych stylowi sztuki około roku 1400, ustala jego granice czasowe i wskazuje zadania dla przyszłych badań, którymi w jego polu widzenia są dzieła kręgu wiedeńskiego, jak *Aurora consurgens*, cod. Rh. 172, ca 1410, w Zentralbibliothek w Zurychu, *Concordia caritatis* fol. 234, 1413, w Bibliothek der Piaristen w Budapeszcie czy obraz *Koronacji Marii*, z początku wieku XV, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, uważany dotychczas za francuski.

Nawiązując do podjętej przez Schmidta krytyki terminów nadawanych stylowi około roku 1400, przechodzę do ich analizy i krytyki oraz wynikających z tego ustaleń.

Na określenie sztuki około roku 1400 stosowane bywają cztery nazwy: styl miękki, styl piękny, styl Pięknych Madonn i styl między-narodowy.

Pojęcie stylu miękkiego, wprowadzone po roku 1920 i używane przede wszystkim przez Wilhelma Pindera: „*der weiche Stil*”, odnosi się do układu draperii bez załamań, jako środka do uzyskania lirycznej z reguły ekspresji, a egzaminu nie zdaje z dwóch powodów. Po pierwsze, pojęcie to jest szersze niż pojęcie sztuki około roku 1400, bo miękki układ draperii występuje od początku wieku XIV w całej sztuce gotyku drugiego, mieszczańskiego, który przeciwstawiam gotykowi pierwszemu, rycerskiemu wieku XIII. Po wtóre, jak zauważa Schmidt, termin ten w postulowanym zakresie nie przyjął się nawet w samej literaturze niemieckiej, a cóż dopiero poza Niemcami, jak we Francji, gdzie miękki układ draperii, niezależnie od czasu występowania, określa się jako „*style doux*” lub „*mou*”. W czeskim zaś piśmiennictwie o sztuce termin styl miękki stosowany bywa w odniesieniu do malarstwa Mistrza Teodoryka (1360), podczas gdy dla sztuki około roku 1400 wprowadzony został w roku 1949, według przypuszczeń Grossmanna, przez A. Kutala i D. Libala termin styl piękny.

Jeśli dla charakteryzowania sztuki czeskiej końca wieku XIV i twórczości artystycznej jej pokrewnej, np. na Śląsku czy Pomorzu Krzyżackim, nazwa ta ma uzasadnienie, nie odpowiada jednak ogólnoeuropejskiemu obrazowi sztuki około roku 1400, jak to ukazała wystawa frankfurcka, wydobywając przeciwstawne piękno, stanowiącemu tylko część rzeczywistości, rysy realistycznej brzydoty.

Pomijając pojęcie stylu dworskiego, jakim posłużył się Charles Sterling, mając na myśli mecenat dynastii Valois – realizowany w rezydencjach Paryża, Bourges i Dijon, domu Viscontich – w Mediolanie, a Wacława Luksemburczyka – w Pradze¹⁷, bo cechuje on tylko jedną, nie mieszcząską gałąź twórczości artystycznej, a także wyrażając zastrzeżenia do próby wprowadzenia terminu „styl syntetyczny”, sugerowanego przez Schmidta, skoro Kutil niezależnie od epoki rozróżnia w rzeźbie średniowiecznej realizm analityczny i syntetyczny, przejść przychodzi do terminu styl Pięknych Madonn, stosowanego niekiedy nadrzędnie dla nazwania całej sztuki około roku 1400.

Zagadnienie Pięknych Madonn pierwszy podjął, jak wiadomo, Wilhelm Pinder przed siedemdziesięciu dwoma laty w artykule *Zum Problem der Schönen Madonnen um 1400*¹⁸, wskazując na wiodącą rolę czeskiego środowiska artystycznego. Natomiast sprawa stylu Pięknych Madonn – jak słusznie pyta Grossmann: stylu czy typu? – pojawiła się w tezie o Mistrzu Pięknych Madonn, sformułowanej przez Karla Heinza Clasena, najpierw w streszczeniach Berlińskiej Akademii Nauk w roku 1939, a trzydzieści pięć lat później rozwiniętej w okazałym dziele *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung, Umkreis*¹⁹. Równocześnie w latach II wojny światowej tezę taką w odmienny sposób postawił i rozwinął Adolf Feulner w rozprawie *Der Meister der Schönen Madonnen*, ogłoszonej w „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”²⁰.

Ukazanie się publikacji Clasena z roku 1974 poprzedziła wystawa *Schöne Madonnen 1350–1450, Ausstellung*, Salzburg 1965, zorganizowana przy udziale Grossmanna, ukazująca przodujący wkład środowiska austriackiego: salzburskiego, w proces powstania Pięknych Madonn, a po pięciu latach uzupełniona pokazem *Stabat Mater, Maria unter dem Kreuz um 1400, Ausstellung im Salzburger Dom*, 4. Juni bis 15. September 1970, prezentującym Piękne Piety.

Ponadto w roku 1968 Janina Kruszelnicka ogłosiła obszerną monografię Pięknej Madonny Toruńskiej w rozprawie pod tytułem *Dawny ołtarz Pięknej Madonny Toruńskiej*, przekonywająco rekonstruując pierwotny związek figury z ołtarzowym retabulum²¹.

Niezależnie od tezy o jednym Mistrzu, który byłby twórcą dwóch zasadniczych ujęć / typów Pięknych Madonn: toruńsko-wrocławskiego

i krumłowskiego, ku której sam się w roku 1949 skłaniałem, na pytanie o genezę Pięknych Madonn zarysowały się dwa przeciwstawne sobie rozwiązania: nawiązująca do Pindera odpowiedź Feulnera i Kutala – czeska oraz odpowiedź Clasena – północno-zachodnioeuropejska.

Książka Clasena wywołała ożywioną dyskusję i spotkała się z zdecydowanie negatywną oceną. Odpowiedź północno-zachodnioeuropejska została, można powiedzieć, jednomyślnie odrzucona.

Pierwszy zabrał głos Albert Kotal, *Ein neues Buch über die Skulptur des Schönen Stils* w „Umění”²², rozwijając swoje poglądy w artykule *Le soi-disant Maître des Belles Madonnes. A propos d’une thèse récente*, drukowanym w „Revue des archéologues et d’historiens d’art de Louvain”²³. Odezwali się również Robert Suckale w „Kunstchronik”²⁴ i Dieter Grossmann *Die Breslauer „Schöne Madonna” und der Typus in Westdeutschland* w „Städell-Jahrbuch”²⁵.

Obszerną, trzydziestostronicową recenzję, właściwie osobną rozprawę, ogłosił Gerhard Schmidt w „Zeitschrift für Kunstwissenschaft”²⁶, a na uwagę w tym zakresie zasługuje również jego wcześniejszy artykuł *Vesperbilder um 1400 und der „Meister der Schönen Madonnen”*, zamieszczony w „Oesterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”²⁷.

Natomiast Robert Didier i Roland Recht w wspomnianym wyżej omówieniu „Parlerowskiej” wystawy w Kolonii po raz pierwszy do dyskusji nad Pięknymi Madonnami wprowadzili dotąd szerzej nie znany, a przez siebie dopiero przebadany materiał czternastowiecznej rzeźby francuskiej, przede wszystkim drugiej połowy stulecia, mianowicie w podrzdziałach: *Les problèmes des Belles Madonnes, L’art du milieu parisien dans années 1350 à 1400* i *Paris et Prague*²⁸. Zamykająca ich wywody

konkluzja głosi, że w ruchu artystycznym nazywanym „gothique internationale” około („envers et autour”) roku 1400 wiodącą rolę odgrywały Paryż i Praga. Około roku 1360 sposób odtwarzania fizjonomii i zainteresowanie realizmem doprowadziły około roku 1380 do powstania i utrwalenia się nurtów bardziej postępowych („des courants plus progressistes”).

Po roku 1360 ruch ciała i draperii, jak w posągu św. Katarzyny z Courtrai (1372–1373), zapowiada nową fazę kształtowania bryły. Niewątpliwie w latach około roku 1380 konstytuuje się typ Pięknej Madonny, będący zjawiskiem ściśle paralelnym do typu Pięknych Madonn czeskich, z których najstarszych nie powinno się datować przed rokiem 1385. Typ paryski prezentuje rzeźbę czytelną, o uporządkowanych, następujących jeden po drugim planach; typ czeski jest zbudowany na zasadzie formalnego continuum, które nie pozwala na wyróżnienie poszczególnych planów posągu. Całość produkcji paryskiej i czeskiej charakteryzują zmiany w kształtowaniu, prowadzące od syntetycznej wizji człowieka we wszechświecie przez zainteresowanie psychiką do odczucia i zrozumienia bryły w przestrzeni („du volume”).

Po rozprawie raczej niż recenzji, pióra Didier i Rehta – rozprawie jak w przypadku Schmidta – ukazały się jeszcze dwie prace poświęcone Pięknym Madonnom: książka Peter Havela *Schöne Madonnen. Meisterwerke gotischer Kunst*, Würzburg 1984, o charakterze popularnonaukowym oraz obszerny artykuł Zygmunta Kruszelnickiego *Piękne Madonny – problem otwarty*, rodzaj podsumowania stanu badań, w „Tece Komisji Historii Sztuki” za rok 1992²⁹.

Havel trafnie wskazuje na teologiczne treści Pięknym Madonn, których twarze odzwierciedlają ideę przyszłego Odkupienia (można by powiedzieć jak w *Piecie corpusculum*).

Kruszelnicki uwypukla szczególną i odosobnioną pozycję *Pięknej Madonny Toruńskiej*, stwierdzając – za Homolką, Grossmannem i Kruszelnicką – że *Piękna Madonna Toruńska* ma w sobie coś, co wyróżnia ją wśród wszystkich pozostałych Pięknym Madonn razem wziętych³⁰. Za Kruszelnicką wskazuje również na „historyzm” (powinno być „retrospektywność”) *Pięknej Madonny Toruńskiej*, której kanon wywodzi od „la Vierge dorée”, z portalu południowego ramienia transeptu w Amiens³¹, co pozwala widzieć *Piękną Madonnę* z Torunia jako przetworzenie w duchu przełomu wieków XIV i XV dawnej koncepcji gotyckiej realizowanej w rzeźbie katedralnej wieku XIII.

Słabą stroną referujących sformułowań i własnych przemyśleń Kruszelnickiego jest pominięcie milczeniem recenzji-rozprawy Roberta Didier i Rolanda Rehta z roku 1980, która w tak niespodziewanym świetle ukazuje problem Pięknym Madonn, otwierając drogę inspiracjom francuskim. Skorygowania wymaga przede wszystkim stwierdzenie: „Jak już wielokrotnie podkreślano rzeźba zachodnia kroczy dalej własnymi, odmiennymi drogami. Zachód ukazuje się przynajmniej z grubsza biorąc – nieprzenikliwy i nie zainteresowany duchem i formą Pięknym Madonn”³². Skorygowania tym bardziej, że zdaniem francuskojęzycznych autorów Matka Boska z Dzieciątkiem w kościele Panny Marii w Gdańsku nie jest *Piękną Madonną* typu czeskiego, jak się powszechnie przyjmuje, ale reprezentuje nurt zachodni, paralelny do czeskiego³³. Tak więc wątpliwości nasuwa tytułowy „problem otwarty”, w tym znaczeniu, jakie temu sformułowaniu nadaje Kruszelnicki³⁴.

Wyciągając wnioski z przedstawionego stanu badań nad tematem tegorocznej sesji Stowarzyszenia, sądzę, że nazwą, która w pełni odpowiada zakresowi i charakterowi sztuki około roku 1400, nie jest styl miękki, ani styl piękny, nie mówiąc o dworskim, ani styl Pięknym Madonn, ale styl międzynarodowy, jak się przyjęło nazywać ten okres w powszechnej historii sztuki. Tym terminem posłużył się swego czasu Ernst H. Gombrich w wielokrotnie wznawianej i tłumaczonej na wiele języków *Story of Art*³⁵. Pisał o nim szczegółowo Ernst Panofsky w *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*³⁶. Przyjęli go Peter i Linda



1. Giotto *Próba ognia*, 1320, fragment. Florencja, Santa Croce, Cappella Bardi. Fot. ze zbiorów Instytutu Historii Sztuki UJ

Murray w *A Dictionary of Art and Artists*³⁷. Dzieje jego kreśli Liana Castelfranchi Vegas we wspomnianym wyżej tekście *Fortuna storica del "Gotico internazionale"*³⁸.

Niesłusznie, jak uważam, odrzuca tę nazwę Schmidt. A stanowisko Havela, że Francja czy Włochy, kraje w których narodził się zarówno gotyk jak renesans i barok – miałyby tu niewielki udział, jest o tyle nieuzasadnione, że nikt – na dobre – tego udziału nie podjął się dotąd zbadać, a w odniesieniu do Francji Didier i Recht właśnie postawili pierwszy krok z zaskakującymi rezultatami. Jak chodzi zaś o Włochy, wystarczy przyrzec się uważnie dziełu Giotta, choćby freskom w Cappella Bardi przy Santa Croce we Florencji, z lat około roku 1320, aby w miękkim, trzykrotnie powtórzonym układzie fałd w kształcie litery V, typowym dla Pięknych Madonn francuskich i czeskich, dostrzec nawiązanie do wyszukanej udrapowanej szaty egipskiego kapłana w scenie *Próby ognia* (il. 1)³⁹.

Termin „styl międzynarodowy” jest terminem nadrzędnym, a styl Pięknych Madonn tylko jednym z wcieleń i osiągnięć stylu międzynarodowego; a że styl Pięknych Madonn był międzynarodowy w węższym i szerszym zakresie, świadczyć może celna sugestia Kruszelnickiego, że toruńskie Dzieciątko „wzbudza – mimo wszystkich różnic – jakieś skojarzenia z dziecięcym Dionizosem i to w szczególności w słynnym posągu Hermesa długa Praksytelesa w Muzeum w Olimpii”⁴⁰.

Styl międzynarodowy był ostatnim stylem wspólnym dla całej Europy łacińskiej. W dziejach sztuki średniowiecznej był to okres przełomowy, w krajach bowiem na północ od Alp położonych przygotowywał nadejście stylu zwanego „łamanym” (w terminologii niemieckiej „der eckige Stil”), a tym samym – sztuki późnogotyckiej; natomiast na ziemiach południowych, w Italii Ghibertiego i Pisanello bezpośrednio poprzedzał sztukę wczesnego renesansu⁴¹.

Niektórzy badacze, jak Didier i Recht, są skłonni zaliczać sztukę około roku 1400 do późnego gotyku. Wydaje się to niesłuszne o tyle, że dopiero naturalizm prawdy o człowieku „po grzechu pierworodnym” umożliwił gotyckie łamanie draperii. Późny gotyk nie miał już tego uniwersalizmu, jaki charakteryzuje styl międzynarodowy, był tylko jednym z dwóch stylów Europy artystycznie podzielonej.

Jeśli szukać wstępnej granicy między sztuką około roku 1400 a późnym gotykiem, jest nią rok 1431, kiedy Ołtarz Gandawski rozpoczął proces łamania szat. Styl międzynarodowy zaczął tracić rację bytu⁴².

PRZYPISY

¹ Sztuka około roku 1600. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie, Lublin listopad 1971, Warszawa 1974, s. 9.

² *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław 1962, Warszawa 1965, s. 81.

³ Tamże.

⁴ Paris 1952 (Collection Henri Focillon, II), wydane po śmierci autora.

⁵ *The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, February 12 through May 10, 1970, Catalogue written and edited by Konrad Hoffmann*, New York 1970.

⁶ XI, 3, 1963, s. 161–206.

⁷ Nuova Serie, 155, Arte, Novembre, 1962, s. 60–74.

⁸ 32 Jahr., 10, 1975, s. 363–366 – H. Fillitz; s. 366–393 – R. Kroos *Marginalien zur Parler Ausstellung*; s. 391–395 – F. Rädle *Philologische Bemerkungen zum Katalog*.

⁹ *Bemerkungen zur Ausstellung und zum Katalog*, „Zeitschrift für Ostforschung. Länder und Völker im östlichen Mitteleuropa“, 28. Jahrgang, 1979, Heft 1, s. 67–80.

¹⁰ 13–14 I 1979.

¹¹ 44, 1, 1979, s. 94–97: *Die Parler und der schöne Stil. Europa unter den Luxemburgern*.

¹² 37, 2, 1979, s. 98–100.

¹³ 24, Heft 166–169, 1979, s. 7–11: *Zum „Bildnis“-Stil des Meister Theodorichs und Peter Parlers. Nachbemerkungen zur Parler Ausstellung in der Kunsthalle Köln, 1978–1979*.

¹⁴ 46: 1980, s. 68–74.

¹⁵ 138, 2, 1980, s. 173–219.

¹⁶ „Kunstgeschichtliches Jahrbuch Graz“ XXIV: 1990, s. 34–49.

¹⁷ *Le style international courtois*, [w:] *L'art et l'homme*, ouvrage en 3 volumes publié sous la direction de René Huyghe, II, Paris 1958, s. 353–364.

¹⁸ „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen“ 44: 1923, s. 147–171.

¹⁹ Berlin–New York 1974, 219 stron z 325 ilustracjami.

²⁰ 10: 1943, s. 19–48.

²¹ „Teka Komisji Historii Sztuki“ IV: 1969, s. 5–51.

²² XXIII: 6, 1975, s. 544–566.

²³ XII: 1979, s. 205–215 (216).

²⁴ 29 Jahr.: 8, 1976, s. 244–255.

²⁵ N.F. VI: 1977, s. 231–261.

²⁶ 1978, s. 61–92.

²⁷ XXXI: 1977, 3–4, s. 94–114.

²⁸ s. 187–190, 190–202 i 202–209.

²⁹ XVII: s. 31–102 (105).

³⁰ Tamże, s. 80.

³¹ W. Sauerländer *La sculpture gothique en France 1140–1270*, Paris 1972, s. 172, il. 277 i 279.

³² Jak przypis 29, s. 102.

³³ Didier-Recht jak w przypisie 15, s. 187–190, fig. 17.

³⁴ Jak przypis 29, s. 71: „I oto pomimo całego bogactwa dotychczasowych publikacji, pomimo całego tak ogromnego ładunku badań i wiedzy, jakie się w tych obydwu nurtach (clasenowsko-prozachodnim i pinderowsko-środkowoeuropejskim) mieszcza, nasuwa się wniosek zadziwiająco prosty i prozaiczny: że cały problem pozostaje nadal nie wyjaśniony”.

³⁵ Phaidon, London – New York 1960 (1. wyd. 1950), s. 157.

³⁶ Cambridge, Mass. 1955, s. 51–74: II: *The Early Fifteenth Century and the „International Style”*.

³⁷ Penguin Reference Books, R 14, Harmondsworth 1960 (1. wyd. 1959), s. 164.

³⁸ Tamże, przypis 7 oraz też *Die internationale Gotik in Italien*, Dresden 1966.

³⁹ B. Cole *Giotto and Florentine Painting 1280–1375*, New York – Evanston – San Francisco – London 1976, s. 102, fig. 36 i 37.

⁴⁰ Jak przypis 29, s. 89.

⁴¹ Drowi Romualdowi Kaczmarkowi dziękuję za zwrócenie mi uwagi na nieprawidłowe użycie określenia styl „geometryczny”, jakim się posłużyłem w Poznaniu, aby uniknąć wywołującego estetycznej natury zastrzeżenia styl „łamany”.

⁴² G. Schmidt *Pre-Eyckian-Realism. Versuch einer Abgrenzung*, [w:] *Flanders in a European Perspective. Manuscript illumination around 1400 in Flanders and abroad, Proceedings of the International Colloquium Leuven, 7–10 September 1993*, Leuven 1995, s. 149–169, trafnie odróżnia realizm przed van Eyckami od realizmu van Eycków.

ART AROUND 1400

*

LECH KALINOWSKI

Summary

The present article consists of four parts. The first enumerates main exhibitions referring to art ca.1400, beginning with *Europäische Kunst um 1400* arranged in Vienna in 1962 under the auspices of the Council of Europe. Subsequent exhibitions include: *The Arts of Europe around 1400. International Style* at Walters Art Gallery, Baltimore (1963); the exhibition prepared in Prague but never opened for political reasons, *Česke Umění Gotické 1350–1420* (1970); *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit* at Liebighaus Museum alter Plastik in Frankfurt am Main (1976); and *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* (1978).

The second part discusses the reviews accompanying the exhibitions, and written by Fillitz, Kroos, Grossmann, Kotal and others.

The third part reverts to the recapitulation of the research on art around 1400, made by Gerhard Schmidt in his article *Kunst um 1400. Forschungen und Forschungsperspektiven* (1990). This part criticizes the names given to the style of ca. 1400, such as: soft style, courtly style, synthetic style, style of Beautiful Madonnas, and international Gothic style.

In connexion with the style around 1400, the question of the existence of Beautiful Madonnas was discussed more broadly. It was brought forward by Pinder (1923), and extended into a hypothesis about the Master of Beautiful Madonnas by Clasen, first in 1939, and then in the work *Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung, Umkreis* (1974); and also by Feulner (1943). Clasen's thesis about the North-Western origin of the Master of Beautiful Madonnas was rejected in favour of Bohemia, as Pinder and Feulner assumed, by Kotal (1975, 1979), Grossmann (1977), Schmidt (1978), and twice by Recht: in his own review (1978), and in the one written together with Didier (1978). According to the assignments made by Didier and Recht, the French style of Beautiful Madonnas was formed about 1385.

Studies upon Beautiful Madonnas have been supplemented during last several years by Peter Havel's book *Schöne Madonnen* (1984) which paid attention to theological contents of this subject, and by Zygmunt Kruszelnicki's review article *Beautiful Madonnas: Open Question* (1992), although Kruszelnicki does not take into account the review by Didier and Recht.

According to Havel and Kruszelnicki, France and Italy where the Gothic style came into existence took rather inconsiderable part in the origin of Beautiful Madonnas. This attitude is in so far unfounded, as nobody has yet undertaken to make research on this participation, and the first step towards France, made by Didier and Recht, brought amazingly positive results. As for Italy, it is sufficient to look closely at Giotto's works, for example at the wall-paintings in Cappella Bardi at Santa Croce in Florence, to notice in the soft, thrice repeated arrangement of V-shaped folds, typical for the Bohemian and French Beautiful Madonnas, a reference to the elaborately draped garment of the Egyptian priest from the *Trial by Fire* scene (ill. 1).

The fourth part of the article, drawing conclusions from the present conditions of research, states that the term which fully suits the domain of art around 1400 is the term „international Gothic“ accepted in the general history of art (Gombrich, Panofsky). The term „international Gothic“ is primary to the term „style of Beautiful Madonnas“ which is only one of the achievements and embodiments of international Gothic style.

International Gothic was the last great style common for the whole Latin Europe. In the history of medieval art it occurred in the decisive period because in the countries to the North of the Alps it smoothed the way for the so-called „broken style“ (in German terminology „der eckige Stil“), and thus for the late Gothic art; whereas in Southern Europe, in Ghiberti's and Pisanello's Italy, it directly preceded the early-Renaissance art.

Some researchers, such as Didier and Recht, are inclined to include art around 1400 in the late Gothic. It seems groundless inasmuch as only the naturalism of truth about man and his world, introduced in the 2nd quarter of the 15th century, afforded possibilities for the late-Gothic breaking of drapery. Late Gothic was devoid of universalism, characteristic for international Gothic, as it was just one of the two styles in artistically divided Europe.

If one is looking for the boundary between the art around 1400 and late Gothic, it is the date of 1431 when the Ghent Altarpiece introduced the process of breaking the folds of clothes. Then international Gothic began to lose the reason for its existence.