

## Malarstwo wczesnoniderlandzkie. Między gotykiem a renesansem

\*

LECH KALINOWSKI

Wśród pojęć i terminów, którymi posługuje się historia sztuki, są pojęcia i terminy bardzo szerokie, jak nazwy stylów gotyk czy renesans, oraz pojęcia i terminy o węższym zakresie, jak styl międzynarodowy albo wczesny lub pełny (dojrzały) renesans. Wydaje się, że wśród nazw stylowych szczególnie ostro zarysowanym zakresem określonej gałęzi sztuki, zamkniętym zasięgiem terytorialnym i wyraźnymi ramami czasowymi wyróżnia się pojęcie i termin malarstwo wczesnoniderlandzkie. Ostro zarysowanym zakresem danej gałęzi sztuki — chodzi bowiem tylko o malarstwo, a w zasadzie / rzeczywistości nawet nie o całe malarstwo, bo nie o malarstwo ścienne, o którym wiemy raczej niewiele, ani nie o malarstwo książkowe, choć odegrało ono ważną rolę w powstaniu malarstwa tablicowego i samo w sobie reprezentuje bardzo wysokie wartości artystyczne<sup>1</sup>, ale przede wszystkim o malarstwo sztalugowe; sztalugowe, a nie tylko tablicowe, skoro malarstwo na płótnie zaczęło odgrywać w Niderlandach poważną rolę. Zamkniętym kręgiem terytorialnym — bo pojęcie Niderlandów jest historycznie bardziej precyzyjne niż pojęcie Włoch / Italii, których dzieje inaczej przecież toczyły się we Florencji, inaczej w Wenecji czy Neapolu, a jeszcze inaczej w Rzymie, tym samym więc precyzyjniejsze jest pojęcie malarstwa niderlandzkiego, nawet gdy dzielić je na południowe, flandryjskie, i północne, holenderskie, od malarstwa renesansowego poszczególnych szkół włoskich<sup>2</sup>. Wreszcie wyraźnymi ramami czasowymi — bo, jak przyjął Erwin Panofsky w swoich harwardzkich wykładach Charlesa Eliota Nortona z lat 1947–1948,

<sup>1</sup> Mam na myśli *Godzinki Turyńskie* i *Mediolańsko-Turyńskie*, przede wszystkim scenę *Narodzin św. Jana Chrzciciela* i *Mszę za zmarłych*, przekonywająco — jak sądzę — datowane na rok 1424 i przypisane Janowi van Eyckowi przez Alberta Châtelet: *Les étapes de l'enluminure eyckienne des manuscrits dits de Turin et de Milan—Turin*, „La Revue des Arts” 6: 1956, s. 199–206; — *Les enluminures eyckiennes des manuscrits de Turin et de Milan—Turin*, „La Revue des Arts” 7: 1957, s. 155–164; — *Peinture et Enluminure au XVe siècle*, [w:] *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands, Utrecht, 10–13 December 1989*, s. 367–380, tu s. 370–371.

<sup>2</sup> Malarstwo północnoniderlandzkie szczegółowo omawia A. Châtelet *Early Dutch Painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century*, Oxford 1981 (*Les Primitifs hollandais*, Fribourg 1980).

obejmuje ono w zasadzie tylko twórczość mistrza z Flémalle, braci Huberta i Jana van Eycków i Rogiera van der Weyden, których dziedzictwo w twórczości ich następców składa się jedynie na epilog i nie przekracza wieku XV<sup>3</sup>.

Innymi słowy, w pojęciu i terminie malarstwo wczesnoniderlandzkie jest organiczność i zwartość stylowa rzadko spotykane w dziejach zjawisk artystycznych.

Jeśli historia sztuki europejskiej ma być nie tylko nauką historyczną, kreślącą dzieje sztuki wyłącznie na podstawie kryteriów terytorialnych i chronologicznych, ale także systematyczną nauką o sztuce, porządkującą materiał zabytkowy ze względu na właściwości stylowe, należy wskazać jakie miejsce zajmuje wczesnoniderlandzkie malarstwo między sztuką średniowieczną a nowożytną, albo ściślej rzecz ujmując, jaki jest jego stosunek do sztuki gotyckiej i do sztuki renesansowej.

W dotychczasowych ujęciach syntetycznych malarstwo wczesnoniderlandzkie zaliczane bywa tradycyjnie do późnego gotyku, ale coraz częściej określa się je jako nowe widzenie świata, jako nową sztukę, *ars nova*, stanowiącą odpowiednik sztuki wczesnego renesansu włoskiego, zapoczątkowanej około roku 1430.

Zaliczenie malarstwa wczesnoniderlandzkiego do późnego gotyku zestawia je terminologicznie i pojęciowo z całą sztuką późnogotycką, więc z architekturą gotyku poklasycznego najpierw redukcyjnego, później *flamboyant*, a także z rzeźbą drewnianą, czyli snycerstwem, i z tak zwanym malarstwem cechowym drugiego gotyku, czyli gotyku mieszczańskiego. Porównanie zaś malarstwa wczesnoniderlandzkiego ze sztuką wczesnego renesansu włoskiego zawiera zestawienie z całą sztuką florencką co najmniej od 2 ćw. XV w., więc z architekturą Brunelleschiego i Albertiego, z rzeźbą Ghibertiego i Donatella, z malarstwem Masaccia, Domenica Veneziano i Andrea del Castagno.

Swoistą próbą przewyżczenia tego przeciwstawienia, jeśli nie sprzeczności, są dwa syntetyczne zarysy sztuki XV w. pióra Jana Białostockiego, pierwszy zaprezentowany w 7 tomie «Propyläen-Kunstgeschichte Spätmittelalter und beginnende Neuzeit» (Berlin 1972) w postaci ponad 150-stronicowego tekstu<sup>4</sup> oraz drugi, którym jest okazała publikacja *Il Quattrocento nell' Europa settentrionale*, Torino 1989, licząca 331 stron łącznie z ilustracjami, należąca do serii «Storia universale dell'arte», wydawanej przez Unione Tipografico-Editrice Torinese (UTET) pod redakcją Enrico Castelnuovo<sup>5</sup>. W «Propyläach» różnica między późnym średnio-

<sup>3</sup> E. Panofsky *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.) 1953.

<sup>4</sup> Strony 11–154 z rozdziałami: *Zeit, Stil und Aufgaben; Der Schöne Stil der Jahrhundertwende; Speculum Mundi: Die altniederländische Malerei; Die Anfänge der italienischen Frührenaissance; Die 'flamboyante' Welt: Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts im Norden; Italienische Kunst im späten Quattrocento; Italien und Europa um die Jahrhundertwende.*

<sup>5</sup> Książka jest tłumaczeniem z angielskiego, którego dokonała Deglia Frigessi.

wieczem a zaczynającą się nowożytnością nie jest uchwytna wskutek braku wyraźnej cezury w datowanym czasie, a współwystępowanie w tym samym stuleciu utworów należących jeszcze do gotyku i znamionujących już nową sztukę określone zostało muzycznym terminem polifoniczności. Natomiast w *Il Quattrocento nell' Europa settentrionale* sztuka Europy Północnej nazwana została terminem *Quattrocento* stosowanym dotychczas wyłącznie do sztuki włoskiej.

Jeśli zachować włoskie znaczenie terminu *Quattrocento*, tytuł *Quattrocento w Europie Północnej* mógłby oznaczać istnienie włoskiego Quattrocenta na Północy, a tak nie było i nie to jest główną tezą książki. W podsumowaniu bowiem powraca termin polifoniczność, odnoszący się do równoległości rozwoju obu stylów, względnie rodzajów sztuki: na Północy i na Południu od Alp.

Z kolei Catherine Reynolds, w publikacji opartej na telewizyjnych wykładach pod tytułem *Art of the Western World*, wydanych również w 1989 r. przez Denise Hooker, nazywa rozdział poświęcony sztuce wczesnoniderlandzkiej *The Early Renaissance in the North*<sup>6</sup>.

Ponieważ wprowadzona do charakterystyki sztuki XV w. polifoniczność jest wielogłosowością uporządkowaną współzależnościami oraz przetworzeniami jednego lub kilku wiodących tematów, należy zapytać, czy malarstwo wczesnoniderlandzkie jest współzależne od sztuki wczesnego renesansu włoskiego i przetwarza jego tematy wiodące?

Skoro pojęcie renesansu włoskiego *rinascità*, *rinascimento* ma znacznie starszą metrykę badawczą niż sztuka w Niderlandach w XV w., bo — można powiedzieć — że sobie współczesną (choć terminem francuskim *renaissance* posłużył się pierwszy Michelet), podczas gdy pojęcie malarstwa niderlandzkiego jako zjawiska stylowego ukształtowało się dopiero po „odkryciu” go w XIX w., sędzę, że odpowiedź na postawione pytanie należy rozpocząć od charakterystyki włoskiego renesansu, aby następnie wyjaśnić jaki jest stosunek do niego malarstwa wczesnoniderlandzkiego.

Spośród cech uważanych za konstytutywne dla renesansu włoskiego na pierwszym miejscu zwykło się wymieniać perspektywę geometryczną, czyli zagadnienie naukowego odtworzenia na płaszczyźnie trójwymiarowych przedmiotów. Współczesne badania pozwalają przyjąć, że matematyczna konstrukcja perspektywiczna, przygotowana próbami przedstawienia zamkniętej przestrzeni w twórczości Giotta i jego następców w XIV w., odkryta została przez architekta i rzeźbiarza Filipa Brunelleschiego w drugim dziesięcioleciu XV w. Jej pierwszym malarskim zastosowaniem byłyby freski Masaccia w S. Maria del Carmine we Florencji z lat około 1425 r.,

<sup>6</sup> A TVS production for Channel 4, London, s. 146–173. Już wcześniej twórczość malarzy wczesnoniderlandzkich włączył do sztuki wczesnego renesansu M. Levey *Early Renaissance*, Harmondworth 1967.

a pierwsze naukowe sformułowanie podstawowych pojęć o punkcie, linii i płaszczyźnie oraz teoretyczny wykład o posługiwaniu się perspektywą w malarstwie zawarł Leone Battista Alberti w *Dwóch księgach o malarstwie* z 1436 r. Raz odkryta *costruzione legittima* stała się trwałym osiągnięciem naukowym malarstwa, i nie tylko malarstwa, powszechnie stosowanym przez następców, a teoretycznie i praktycznie rozwijanym m.in. przez Piero della Francesca i Leonarda da Vinci, przy uwzględnieniu perspektywy kolorystycznej i powietrznej.

W Niderlandach Jan van Eyck bez posługiwania się nauką konstrukcją geometryczną dał w przedstawieniach wnętrza mieszkalnego poprawne wizualnie odtworzenie trójwymiarowej przestrzeni na płaszczyźnie obrazu.

Perspektywa van Eycka, jak wykazał John White w *Birth and Rebirth of Pictorial Space*, wyrosła z doświadczeń francuskiego i flamandzko-burgundzkiego malarstwa miniaturowego, sięgających korzeniami XIII w.<sup>7</sup> W dążeniu do przedstawienia w obrazie głębi bez dociekania praw geometrii wykreślnej, która jako nauka dopiero wówczas w Italii powstawała, miała własne głęboko średniowieczne źródła. Jan nie doszedł do stosowania systemu jednego punktu, w którym zbiegają się ortogonałe, „a one point systeme”, powtarzając sformułowanie White'a; to, co prezentuje jest tylko pararenesansem. W stosunku do perspektywy wczesnego renesansu włoskiego byłby to rodzaj konwergencji, a nie dyfuzja, jakby swoisty paralelizm. Zrealizowana przez van Eycka „zamknięta bryła przestrzeni”, używając określenia Michaela Levey, jest intuicyjnym odpowiednikiem włoskiej perspektywy linearnej, ale i na tym się kończy podobieństwo obu postaw: wczesnorenansowej włoskiej naukowej i wczesnoniderlandzkiej praktyki warsztatowej<sup>8</sup>.

Obok perspektywy drugą cechą konstytutywną sztuki renesansu włoskiego były pierwsze próby poznania i przedstawienia budowy anatomicznej człowieka w rzeźbie i malarstwie.

Kości — mięśnie — ciało, oto program sformułowany przez Albertiego: „Przy ustalaniu rozmiarów dobrze jest malując istoty żyjące najpierw zaznaczyć sobie w wyobraźni kości, one bowiem zawsze zajmują pewne stałe położenie, ponieważ najmniej ulegają zmianom. Następnie należy we właściwych miejscach zaznaczyć ścięgna i mięśnie, na koniec pokryć kości

<sup>7</sup> J. White *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1972 (pierwsze wyd. 1957, drugie — 1967); — ostatnio M. Kemp *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven—London 1992 (1 wyd. 1990).

<sup>8</sup> W wydaniu polskim (*Wczesny renesans*, Warszawa 1972, s. 31) tłumacz nie w pełni zrozumiał angielskiego autora, dlatego podaje własny przekład odnośnych zdań w *Early Renaissance*, s. 30: „Chodziło o uznanie wiedzy van Eycka... Podczas gdy sztukę Donatella możemy łatwo związać z osiągnięciami antyku, trudniej przyjąć, że Jan van Eyck zawdzięczał coś klasycznej przeszłości. Tego rodzaju czczym gadaniem bez pokrycia było stwierdzenie Fazio, że Jan uczył się od Pliniusza, gdyż osiągnięcia jego są zgoła nie-klasyczne. To że w *Malżeństwie Giovanniego* (?) *Arnolfini* i *Giovanny Cenani* (?), mężczyzna i kobieta są całkowicie zamknięci w otaczającej ich bryle, jest przede wszystkim tryumfem nowożytnej nauki; oto geometryczny teorem dzięki technice van Eycka przeszedł z nauki do sztuki”.

i mięśnie ciałem i skórą. Lecz tutaj mi może ktoś zarzucić, że we wstępie powiedziałem, iż malarza w ogóle nie obchodzi to, czego nie widzi. Słusznie, lecz tak jak malując postać w ubraniu należy najpierw zaznaczyć postać nagą, którą potem niejako owijamy w suknie, tak malując okrywa się ciałem i skórą w ten sposób, że niełatwo dojrzy ktoś zaznaczone mięśnie”<sup>9</sup>.

We Włoszech od pocz. XV w. przeprowadzano sekcje zwłok, a później powstały podręczniki anatomii ilustrowane przez artystów (np. Johannes de Ketham *Fasciculus medicinae*, Venezia 1491). Być może Castagno, a wiadomo że z pewnością Pollajuolowie, Antonio złotnik oraz Piero malarz, i Verocchio dokonywali sekcji zwłok. O artystycznym zainteresowaniu budową ciała ludzkiego świadczy poprawny anatomicznie akt męski, jakim jest *Dawid Donatella* z 1430 r. w Bargello.

Natomiast w Niderlandach w XV w. nadal ograniczano się do anatomii draperii, jak to nazywam<sup>10</sup>. „Wprawdzie już pierwszy i najświetniejszy realista niderlandzki, Jan van Eyck” — pisze R. Herrlinger — „stworzył około 1432 r. w aktach Adama i Ewy na ołtarzu gandawskim pierwsze na żywych modelach, a nie na wzorach artystycznych oparte figury ludzkie, zaobserwowane w łaźni publicznej i zindywidualizowane, ale tego epokowego zdarzenia, które miało zmienić kierunek malarstwa europejskiego nie poprzedziły studia anatomiczne artyści”<sup>11</sup>. Można dodać, że i nie nastąpiły po nim przed w. XVI.

Trzecią, uważaną niekiedy za najważniejszą cechę konstytutywną wczesnego renesansu włoskiego było bezpośrednie nawiązanie do tego, co średniowiecze nazywało „antiquitates urbis Romae”, a czym dla dojrzałego renesansu było *Speculum Romanae Magnificentiae* Antonia Lafrery (1552): w wydaniu z 1575 r. sto osiemnaście rycin zebranych przez niego jako symbol odrodzenia sztuki antycznej znanej wówczas w praktyce z pozostałości sztuki rzymskiej<sup>12</sup>.

Otóż, kiedy w Italii w latach 1432–1442 Antonio di Pucci detto Pisanello wykonywał „I primi studi dall’ antico”, analizowane ostatnio w katalogu wystawy *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L’Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, w postaci rysunków z rzeźb antycznych<sup>13</sup>, w Niderlandach nikomu na myśl nie przychodziło, aby studiować rzeźby antyczne; było to poza celami, jakie stawiała sobie sztuka niderlandzka XV w., a więc i malarstwo. Według opinii Erwina Panofsky’ego w *Renaissance and Resuscitations in Western Art: ars nova* na Północy to „nascimento senz’

<sup>9</sup> L.B. Alberti *O malarstwie*, oprac. M. Rzepińska, przełożyła L. Winniczuk, Wrocław—Warszawa—Kraków 1963 (Instytut Sztuki PAN, *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki* pod red. J. Starzyńskiego, XIII), s. 34.

<sup>10</sup> L. Kalinowski *Kryzys w sztuce późnego średniowiecza*, [w:] *Kryzys w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin grudzień 1985*, Warszawa 1988, s. 47.

<sup>11</sup> R. Hertlinger *Zur Frage der ersten anatomisch richtigen Darstellung des menschlichen Körpers in der Malerei*, „Centaurus” 2: 1953/53, s. 283–288.

<sup>12</sup> A.M. Hind *A History of Engraving and Etching from the 15th Century to the year 1916*, New York 1963 (powtórzenie 3 wyd. z 1923 r.): s. 118, 132 i 361.

<sup>13</sup> Roma, Musei Capitolini, 24 maggio 19 luglio 1988.

antichità”, czyli „rodzenie się nowej sztuki bez antyku”, a nawet to „nascimento incontro all’antichità”, czyli „rodzenie się nowej sztuki wbrew antykowi”. „Z jednym lub dwoma możliwymi wyjątkami o czysto indywidualnym znaczeniu i o czysto ikonograficznym charakterze, antyczny (*classical*) wpływ nie dotknął dzieła wczesnoflamandzkich (niderlandzkich) malarzy. A co stosuje się do malarstwa” — pisze dalej Panofsky — „i do niderlandyzmu, stosuje się *a fortiori* do wszystkich innych rodzajów sztuki i do Północy jako całości”<sup>14</sup>.

„Na Północy, jeśli cieszą się znajomością antycznej tradycji w mitologii, religii, historii, zwyczajach i nauce, to nie żałowano bynajmniej, ani nie uświadamiano sobie nawet odejścia do klasycznej formy. Owa znajomość nie służyła pozytywnej ocenie antycznej sztuki z krytyczno-stylistycznego punktu widzenia. Stylistycznie, reakcja Północy na estetyczne wartości antycznej sztuki można powiedzieć, że zmieniła się z obojętnej w negatywną... z „zera” w „minus”!”<sup>15</sup>

Musimy sobie uświadomić, że protorenesans karoliński i renesans XII w., nie mówiąc o stylu klasycyzującym / antykizującym około 1200 r., o wiele bliższe były antyku niż XV w. na Północy i w Niderlandach. W ogóle w średniowieczu antyk odgrywał rolę wzorcą przede wszystkim, jeśli nie jedynie, w okresie poprzedzającym gotyk klasyczny.

Przykład sztuki wczesnego renesansu włoskiego nie mógł więc w tym zakresie oddziaływać na malarstwo niderlandzkie, bo zmierzało ono w innym niż sztuka *Quattrocenta* kierunku.

Jak trafnie przed sześćdziesięciu laty ocenił malarzy wczesnoniderlandzkich Jan Żarnowski: „Wszystkie ich dawne zalety: przenikliwy naturalizm, poczucie materii, uzdolnienie kolorystyczne i luministyczne, szczególnie zaś intuicyjny i subiektywny, a nie matematyczno-normatywny stosunek do obrazu, — stały na przeszkodzie prawdziwemu zrozumieniu i organicznemu przyswojeniu sobie wzorów sztuki włoskiej”<sup>16</sup>.

Dlatego też negatywnie oceniał Niderlandczyków Michał Anioł według Francisca da Hollanda: „We Flandrach ulubionymi są malowidła wyrachowane na złudzenie oka... Zazwyczaj bywają tam rupiecie, chałupy, pola bardzo zielone z cienistymi drzewami, rzeki i mosty, zgoła krajobraz, z mnóstwem figur i tu i ówdzie; a chociaż to sprawia wrażenie na niektóre oczy, nie ma w tem ani rozumu, ani sztuki, żadnej symetrii, żadnej proporcji, żadnego wyboru, ani cienia wielkości: słowem malowanie takie nie ma ani treści, ani siły; mimo tego gdzie indziej gorzej jeszcze malują niż we Flandrach. Jeżeli tak nieprzychylnie wyrażam się o malarstwie flamandz-

<sup>14</sup> E. Panofsky *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960 (Fig. 10), Text, s. 162–210 (Rozdz. IV: *Rinascimento dell’Antichità: the Fifteenth Century*), tu 2, 206.

<sup>15</sup> Tamże, s. 207.

<sup>16</sup> J. Żarnowski *Nowożytnie malarstwo i rzeźba*, [w:] *Historia sztuki*, oprac. S.J. Gąsiorowski, M. Gębarowicz, T. Szydłowski, W. Tatarkiewicz, J. Żarnowski, J. Żurowski, III, Lwów 1934, s. 233.

kim, to nie dlatego abym je zupełnie złem znajdował, lecz tem jego wada, iż tyle przedmiotów chce oddać z doskonałością, gdy tymczasem na jednym byloby dosyć; a tak żadnego nie robi w sposób zadowolniający. Jedynie tylko utworom pędzla włoskiego można przyznawać miano prawdziwego malarstwa. Dlatego wszelkie dobre malarstwo nazywa się włoskiem”<sup>17</sup>.

Zainteresowanie sztuką włoską w Niderlandach nastąpiło dopiero w XVI w. i przybrało wtedy manierystyczną szatę „romanizacji”, przejawiającej się kolejno w nadgorliwym przywłaszczeniu sobie dorobku Leonarda, potem Rafaela i Michała Anioła, a na koniec malarzy weneckich.

A jaka była maniera *fiamminga* malarstwa wczesnoniderlandzkiego w oczach przedstawicieli włoskiego wczesnego renesansu?

W malarstwie wczesnoniderlandzkim miejsce perspektywy jako cechy konstytutywnej w osądzie wczesnego renesansu włoskiego przypadało realizmowi / naturalizmowi w odtwarzaniu widzialnego świata. *Visio corporalis* van Eycka jest nie tylko artystycznym odbiciem, ale przede wszystkim podkreśleniem, wzmocnieniem, wywyższeniem postrzeganej rzeczywistości. André Malraux w przedmowie do katalogu wystawy *Manuscrits à peintures du XIIIe au XVIIe siècles* zorganizowanej w 1955 r. w Bibliothèque Nationale, w niderlandzkim „wzmocnieniu” rzeczywistości dostrzega wprost rysy surrealizmu<sup>18</sup>.

Wśród ówczesnych na tę cechę malarstwa niderlandzkiego najżywiej, w świetle zachowanych świadectw pisanych, reagowali Włosi. Cyriacus z Ankony, rozmiłowany w sztuce starożytnik-antykwariusz, w 1449 r. swój podziw dla tego co można by nazwać „materialnością” wczesnoniderlandzkiego realizmu zawarł w opisie tryptyku niderlandzkiego, w którego polu środkowym znajdowało się *Zdjęcie z krzyża* lub *Złożenie do grobu*, a na skrzydłach z jednej strony *Wypędzenie z Raju*, na drugim portret donatora: „Znakomity książę Lionello d’Este z Ferrary pokazał nam obraz niezwyklej roboty... namalowany naprawdę z cudownym i raczej boskim niż ludzkim kunsztem. Zobaczysz bowiem jak oddychają żywi ludzie, gdy chciał przedstawić żywych, a zmarłego — podobnego do martwych, i nade wszystko wszelkiego rodzaju stroje, książęce płaszcze wielobarwne, tkaniny wykończone purpurą i złotem, i zieleniejące łąki, kwiaty, drzewa i zalesione, cieniste wzgorza, a także ozdobne portyki i bramy, złoto rzeczywiście podobne do złota, perły, szlachetne kamienie i inne rzeczy, o których można

<sup>17</sup> F. da Hollanda *Four Dialogues on Painting*, wg E.G. Holt *Literary Sources of Art History*, Princeton (N.J.) 1947, s. 208; — M. Meiss *Jan van Eyck and the Italian Renaissance*, [w:] *Atti XVIII Congresso Internazionale di Storia dell' Arte*, Venezia 1955, *Estratto*, s. 58; — F. da Hollanda *O malarstwie starożytnym*, 1948, Księga II: *Dialogi rzymskie* w tłum. L. Siemińskiego, wg *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*. Wybrał i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985 (*Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów*, III), s. 179.

Można by tu przytoczyć słowa Millarda Meissa: „jest charakterystyczne dla malarzkiej tradycji włoskiego renesansu, że przy największym zbliżeniu do widzianej rzeczywistości, przedmioty świata tracą wiele właściwości, kiedy stają się elementami dzieła sztuki!”. Na tym właśnie, jak sądzę, polega znaczenie symetrii i proporcji w sformułowaniu Michała Anioła.

<sup>18</sup> A. Malraux *Préface*, s. V–XIV, tu s. IX: „Les primitifs flamands sont réalistes comme Kafka...”

by powiedzieć, że zostały wykonane nie ludzką ręką, ale powołane do życia przez samą stworzycielkę wszechrzeczy naturę”<sup>19</sup>.

Jeśli zaś malarz i rzeźbiarz renesansowy w Italii zainteresowany był budową ciała ludzkiego w takim stopniu, że anatomia stawała się drugą obok perspektywy cechą konstytutywną wczesnego renesansu włoskiego, dla malarza wczesnoniderlandzkiego przedmiotem szczególnej uwagi było życie wewnętrzne człowieka: jego świadomość, umysłowość, bogactwo doznań i doświadczeń. Gdy Alberti jako zadanie malarza uważał pokrycie kości mięśniami, a mięśni ciałem, aby odziać je na koniec w szatę<sup>20</sup>, to malarz niderlandzki bez prowadzenie studiów anatomicznych posługiwał się kośćmi i mięśniami dla pogłębienia charakterystyki twarzy portretowanego / portretowanej, odtwarzał jego / jej żywość, agresywność, determinację, ale i subtelność, złożoność przeżyć, to co ukryte i na pozór niewidoczne. Dlatego portret stawał się szczytowym osiągnięciem w twórczości van Eycka.

Skupienie uwagi na życiu wewnętrznym sprawiało, że w przedstawieniach tematów kultowych nacisk w malarstwie wczesnoniderlandzkim spoczywał na dramatyzowaniu scen związanych z liturgią sprawowaną na ołtarzu, wyrażających tajemnicę Wcielenia, Przeistoczenia i Eucharystii<sup>21</sup>.

Jak realizm zajmował miejsce naukowego studium perspektywy, a życie wewnętrzne człowieka, indywidualnie i zbiorowo, zainteresowania anatomią, tak zwrot ku antykowi ustępował miejsca temu, co Panofsky nazwał ukrytym symbolizmem, „disguised symbolizm”, czyli „spiritualia sub metaphoris corporalium”<sup>22</sup>. Symbolizm ten miał za sobą wielowiekową tradycję.

Przed niespełna dziesięć laty Madeline H. Caviness w rozprawie o obrazach Boskiego porządku i trzecim sposobie widzenia zwróciła uwagę na komentarz do *Apokalipsy* Ryszarda z opactwa św. Wiktora pod Paryżem, żyjącego w XII w., w którym widzenie świata sprowadzone zostało do czterech hierarchicznie uporządkowanych warstw:

„1. Wizja bowiem pierwsza jest cielesna (materialna, ziemska).

2. Druga wizja także jest cielesna, gdyż ukazuje zmysłowi wzroku to co jest zewnętrzne, a kryje w sobie (wewnątrz siebie) wielką moc o mistycznym znaczeniu (wielką siłę).

3. Trzeci rodzaj wizji dokonuje się nie oczyma ciała, lecz oczyma serca: kiedy umysł oświecony *Pismem Św.*, dzięki formalnym podobieństwom

<sup>19</sup> Panofsky *Early Netherlandish Painting...*, s. 2 i 361 — Meiss *Jan van Eyck and the Italian Renaissance...*, s. 58: „Lionellus hestensis princeps illustris eximii operis tabellam nobis ostendit... mirabili quidem et potius divina quam humana arte depictam. Nam vivos aspirare vultus videres, quos viventes voluit ostentare, mortuique simile defunctum, et utique velamina tanta, plurigenumque colorum paludamenta, elaboratas eximie ostro atque auro vestes, virentiaque prata, flores, arbores et frondigeros atque umbrosos colles, necnon exornatas porticus et propylea, auro (aurum!) auri simile, margaritis [margaritas lub margarita!], gemmas, et coetera omnia non artificio manu hominis quin ab ipsa omniparente natura inibi genita dices”.

<sup>20</sup> Alberti, op. cit., s. 34.

<sup>21</sup> B.G. Lane *The Altar and Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York 1984.

<sup>22</sup> Panofsky *Early Netherlandish Painting...*, s. 131–148.

rzeczy widzialnych i ich obrazów, prowadzony jest jakby jakimiś figurami i poszczególnymi znakami do poznania rzeczy niewidzialnych.

4. Czwarty rodzaj wizji, pod wpływem wewnętrznego tchnienia, subtelnie i błogo poruszony, bez jakiegokolwiek pośrednictwa widzialnych figur, czyli jakości, wznosi się do kontemplacji rzeczy niebiańskich”<sup>23</sup>.

Kontynuując tę tradycję sztuka na Północy już w XIII w. zdolna była w pełni realizować pierwszą dystynkcję, niderlandzkie zaś malarstwo XV w. wzbogacało pierwszą wizję znaczeniami wtórnymi drugiego i trzeciego rodzaju poznania świata. Ważną w tym rolę odgrywało od początku światło.

Porównując ze sobą malarstwo wczesnoniderlandzkie z malarstwem wczesnego *Quattrocenta*, artystów i odbiorców sztuki w Niderlandach z twórcami i odbiorcami sztuki włoskimi, stwierdzić przychodzi swoisty brak zainteresowania sztuką włoską w środowisku niderlandzkim przy niesłuchanie żywym zainteresowaniu malarstwem niderlandzkim we Włoszech. Jest to rzecz godna uwagi szczególnie dla tzw. *Rezeptionsaesthetik* w świetle wskazań H.R. Jaussa i zastosowań na polu malarstwa Wolfganga Kempa<sup>24</sup>.

Zainteresowanie malarstwem niderlandzkim we Włoszech przejawiało się w XV w. trojako:

Po pierwsze był to stwierdzony w szczegółowych badaniach wpływ dzieł artystów niderlandzkich na twórczość artystów włoskich. „Jest rzeczą powszechnie uznaną, że wielu włoskich malarzy ostatniej ćwierci XV w. było pod silnym wrażeniem sztuki niderlandzkiej”, pisze Millard Meiss w tekście referatu *Jan van Eyck and the Italian Renaissance*, wygłoszonego na plenarnym posiedzeniu XVIII Międzynarodowego Kongresu Historii i Sztuki w Wenecji w 1955 r.

I tak, ślad niderlandzki występuje u Giovanniego Bellini poczynając od 1470 r. Konkretnie wpływ Hugona van der Goes zaznaczył się w twórczości Domenica Ghirlandaio, Filippina Lippi i Piera di Cosimo. Ponadto św. Hieronim Ghirlandaia z 1481 r. opierał się na obrazie Jana van Eycka, zaczęty, jak się przypuszcza, przez niego, a skończonym przez Petrusa Christusa, dziś w Detroit Museum of Art, niegdyś w zbiorach Medicich. Przeprowadzona przez Meissa analiza źródeł pisanych i stylu

<sup>23</sup> M.H. Caviness *Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing*, „Gesta” XX/2: 1983, s. 99–120, tu s. 115 i 119–120.

„1. Visio namque prima corporalis est...”

2. Alia quoque visio corporalis est, quando species, vel actio sensui visus foris ostenditur, et intus magna mysticae significacionis virtus continetur.

3. Tertius visionis modus non fit oculis carnis, sed oculis cordis: quando videlicet animus per Spiritum sanctum illuminatus formatibus rerum visibilium similitudinibus, et imaginibus praesentatis quasi quibusdam figuris et signis ad invisibilium ducitur cognitionem.

4. Quartus visionis modus est, cum spiritus humanus per internam aspirationem subtiliter et suaviter tactus nullis mediantibus rerum visibilium figuris sive qualitatibus spiritualiter erigitur ad coelestium contemplationem”.

<sup>24</sup> W. Kemp *Der Betrachter ist im Bild, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.

wskazuje, że nawet tacy artyści jak Piero della Francesca, Fra Filippo Lippi (*Madonna w Corneto Tarquinia*) i Mantegna studiowali malarstwo Jana van Eycka<sup>25</sup>.

Po wtóre, włoscy odbiorcy sztuki, patronowie w dzisiejszym znaczeniu sponsorów, bywało że zamawiali obrazy u artystów niderlandzkich. Tak gdański *Sąd Ostateczny* Hansa Memlinga zamówiony został przez kierownika brujijskiej filii banku Medyceuszów Angela Tani (1472–1473), a *Adoracja Dzieciątka* Hugona van der Goes, członka cechu w Gandawie od 1467 r., przechowywana w Uffiziach, wykonana została dla Tommasa Portinari (1475)<sup>26</sup>.

Podkreślić trzeba również nabywanie obrazów niderlandzkich przez odbiorców włoskich tego czasu, w tym także poszukiwanie malowideł na płótnie. Według badań Diany Wolftal do dziś zachowały się 94 płótna wczesnoniderlandzkie<sup>27</sup>. Jak informuje Cliford M. Brown na podstawie źródeł ogłoszonych w *Source* (1992), gdy Federigo II Gonzaga starał się nabyć obrazy niderlandzkie, polecił 19 III 1531 r. swemu przedstawicielowi / agentowi Sigismondo a Torre: „Chcemy, żebyś udał się do Flandrii, aby wyszukać jakieś piękne płótna z krajobrazami, jakich, wiesz, że nie mamy, ale by były piękne i w pięknych i rozmaitych odmianach, a przede wszystkim, aby były olejne...”<sup>28</sup>. Małe wymagania! W wyniku Fryderyk zakupił 120 obrazów „da paesi in tavola et in tela” z 300 przywiezionych do Mantui przez Matteo de Nasar.

Po trzecie, od połowy XV w. mnożyć się zaczęły we Włoszech słowa najwyższego uznania dla malarzy niderlandzkich jako wyraz estetyczno-krytycznej oceny. Na pierwsze miejsce wysuwa się cytowany wyżej Cyriacus z Ankony (1449)<sup>29</sup>. Z kolei Bartolomeo Facio, związany z dworem Alfonsa Neapolitańskiego, w antykizującym dziele *De viris illustribus (ante 1457)* stwierdza o Janie van Eycku „nostri saeculi pictor princeps” (mając na myśli geometrię, czyli perspektywę i *proprietas dei coloris*), wzmiankując również o Rogierze van der Weyden<sup>30</sup>. Podziw jego dla Jana jest tak wielki, że przypisuje mu czytanie antycznych pisarzy, przede wszystkim Pliniusza!<sup>31</sup> Podobnie ojciec Rafaela — Giovanni Santi — w *Cronaca rimata delle imprese del duca Federigo d'Urbino* (po 1482) wśród „pittori illustri” jako

<sup>25</sup> Meiss *Jan van Eyck and the Italian Renaissance...*, s. 58–59. Zdaniem J. Ruda (*Flemish Painting and the Renaissance in Florence. Questions of Influence*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 47: 1984, s. 210–236) wpływ malarstwa niderlandzkiego na malarzy Florencji nie występuje przed poł. XV w. Patrz także L. Castelfranchi *Vegas Italia e Fiandra nelle pitture del Quattrocento*, Milano 1983, rec. C. Limentani Viridis, 1985, s. 121–126.

<sup>26</sup> Panofsky *Early Netherlandish Painting...*, s. 272 (Tani), s. 331 (Portinari).

<sup>27</sup> D. Wolftal *The Beginning of Netherlandish Canvas Painting, 1400–1530*, Cambridge 1989.

<sup>28</sup> C.M. Brown *Documents Regarding Duke Federigo II Gonzaga's Interest in Flemish Art*, „Source. Notes in the History of Art” XI, 2, Winter 1992, s. 17–20: „Volemo che vediate li in Fiandra di trovar qualche belle tele a paesi di quella sorte che voi sapete che non havemo, ma che siano belle et a belle et diverse foge, et sopra tutto fatte a olio...”

<sup>29</sup> Patrz s. 17 nin. tekstu.

<sup>30</sup> J. Schlosser Magnino *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna. Terza edizione italiana aggiornata da O. Kurz*, Firenze 1977 (pierwsze wyd. 1924, drugie — 1964), s. 110–112, 118, 355, 711, tu s. 110.

<sup>31</sup> Por. uwagi M. Levey przytoczone w przyp. 8.

pierwszego wymienia „il gran Johannes” i jego ucznia Rogiera; koloryt jego obrazów przewyższa „molte volte el vero”<sup>32</sup>.

Osobnym zagadnieniem jest sprawa pobytu artystów niderlandzkich we Włoszech. Meiss dał wyraz pogładowi, że Jan mógł być we Florencji i w Pizie w 1426 r. Przypuszcza się, że w roku jubileuszowym — 1450 — przebywał w Rzymie Rogier van der Weyden. Wiadomo, że w latach 1472–1475 pracował w Urbino Justus z Gandawy.

„Równocześnie o podróżach malarzy *Quattrocenta* na Północ nic nie słyhać”, pisze Meiss<sup>33</sup>.

Różnicę między malarstwem niderlandzkim a renesansowym w XV w. dobrze określa stosunek do tematu i motywu okna. W *De pictura libri duo* (Basilea 1540, po włosku 1436, po polsku 1963) przeprowadza Alberti porównanie obrazu do motywu otwartego okna, *la finestra aperta*: „powiem tylko, jak ja sam postępuję malując obraz. Najpierw na powierzchni, na której mam malować, kreślę dowolnej wielkości czworobok o kątach prostych, który stanowi dla mnie jak gdyby otwarte okno, przez które widać historię, którą mam przedstawić”<sup>34</sup>. W renesansowym obrazie tematem jest zawsze *storia*, czy to będzie temat religijny na tle krajobrazu lub we wnętrzu kościelnym, czy temat mitologiczny, czy portret. Inaczej w malarstwie niderlandzkim. Tematem bowiem jest tam zawsze widziany w najdrobniejszych szczegółach świat, a malowanie obrazu — kadrowaniem dostrzeganej przez okno rzeczywistości, modelowanej światłem. Obok światła zewnętrznego w obrazie (*lumen*) światło wewnętrzne odbite (*splendor*) jest największym osiągnięciem wczesnoniderlandzkiej *ars nova*.

Pora przystąpić do odpowiedzi na pytanie, jakie miejsce zajmuje malarstwo wczesnoniderlandzkie między gotykiem a renesansem, jaki jest jego stosunek do gotyku, jaki do włoskiego *Quattrocenta*.

Gdy w 1815 r. Wolfgang Goethe zwiedzał zbiory Braci Boisserée w Kolonii, na widok ołtarza św. Kolumby Rogiera van der Weyden — obraz uchodził wówczas za dzieło Jana van Eycka — powiedział w zachwycie: „Sporo wierszy w moim życiu ułożyłem, wśród nich parę dobrych i wiele średnich, a oto van Eyck stworzył dzieło, które więcej jest warte niż wszystko czego dokonałem”. Cytując słowa niemieckiego poety na początku książeczki o malarstwie wczesnoniderlandzkim Susan Urbach (1971) pisze o odkryciu wówczas gotyckiego malarstwa<sup>35</sup>. Ale czy to jest gotyk?

W świetle tego wszystkiego, co dziś wiadomo o malarstwie wczesno-

<sup>32</sup> Schlosser Magnino, op. cit., s. 112 i 118.

<sup>33</sup> Meiss *Jan van Eyck and the Italian Renaissance...*, s. 62.

<sup>34</sup> Alberti, s. 19. O oknie w sztuce pisze ostatnio C. Gottlieb *The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting*, New York 1981.

<sup>35</sup> S. Urbach *Early Netherlandish Painting*, Budapest 1971, s. 5: „Da habe ich nun in meinem Leben viele Verse gemacht, darunter sind ein Paar gute und viele mittelmässige, Da macht der Eyck ein solches Bild, das mehr werth ist, als alles, was ich gemacht habe”.

niderlandzkim, wydaje się, że wykracza ono poza pojęcie gotyku, zarówno pierwszego gotyku rycerskiego, jak i drugiego mieszczańskiego, dlatego też nie może być określone jako gotyckie. Bo i co może mieć wspólnego z „klasyczną” definicją gotyku w architekturze, która jest u podstaw rozpoznai stylowych? Już w 2 ćw. XIII w., jak podnosi Madeline Caviness, gdy w architekturze realizowany był gotyk, w malarstwie na Północy zaczęło obowiązywać „the simple perception of matter”, prosta percepcja materii jako rzeczywistości świata, w terminologii Ryszarda z opactwa św. Wiktora „visio namque prima corporalis est”<sup>36</sup>. A cóż dopiero w XV w., gdy w Niderlandach rozwinęło się malarstwo sztalugowe! Nie będąc gotyckim było jednak malarstwo wczesnoniderlandzkie, tak jak je widział Jan Huizinga, malarstwem jesieni średniowiecza, późnośredniowiecznym malarstwem światła ukazującego świat zewnętrzny i wewnętrzny.

Malarstwo wczesnoniderlandzkie wykraczało poza gotyk, ale i poza renesans; nie było ani gotyckie, ani renesansowe. Było nowym życiem malarstwa na Północy, było malarstwem już nowożytnym, wybiegającym na dwa co najmniej wieki w przyszłość, jeśli wziąć pod uwagę wypowiedź Millarda Meissa, że malarstwo XVII w. w Niderlandach, np. Jana Vermeera van Delft, a powiedziałbym i portretów Rembrandta, nie jest bynajmniej tak odległe od malarstwa wczesnoniderlandzkiego, np. Jana van Eycka, jak uczy historyczna, chronologicznie porządkująca historia sztuki<sup>37</sup>. Zdaniem Alberta Châtelet „W przypadku Jana van Eycka nowość jest tak daleko posunięta, że malarz wyprzedza atmosferę dzieł holenderskich XVII w. Drugi plan w *Narodzeniu św. Jana Chrzciciela* tchnie nie tylko realizmem rodzimym, ale także intymnością tak poetycką, iż nawet pozwala myśleć o kompozycjach Vermeera i Pietra de Hooch”<sup>38</sup>.

Owo nowatorstwo malarstwa van Eycka i Rogiera van der Weyden doskonale rozumieli malarze włoscy, starając się wykorzystać jego osiągnięcia. Nowatorstwa tego natomiast nie byli w stanie przyswoić sobie malarze cechowi na ziemiach niemieckich, gdy usiłowano je naśladować, ale bez odejścia od zakorzenionej rutyny gotyckiej. Tak było też u nas. Jak pisze André Malroux: „Jeśli przeciętny iluminator maluje Marię i donatora, nie dochodzi do spotkania między nimi; jeśli maluje *Adorację Baranka*, nie ma już Raju”<sup>39</sup>.

Tak więc Jan van Eyck był artystą późnośredniowiecznym przez swoje skupienie na życiu wewnętrznym człowieka i świata, ale nie gotyckim, był artystą nowożytnym, ale nie renesansowym. Ta dwoistość jego dzieła jest jak komplementarny obraz światła, którego fizyczna budowa jest w nauko-

<sup>36</sup> Caviness, przyp. 88 na s. 119.

<sup>37</sup> Meiss *Jan van Eyck and the Italian Renaissance...*, s. 69.

<sup>38</sup> Châtelet *Peinture et Enluminure au XVe siècle...*, s. 372.

<sup>39</sup> Malroux, op. cit., s. XII.

wym doświadczeniu raz korpuskularna, raz falowa. Jest jak dwie strony monety, *si licet magna componere parvis*, o której mówimy potocznie orzeł i reszka, a przecież chodzi o jeden przedmiot.

Okolo 1430 r. nastąpiła silna polaryzacja malarstwa europejskiego na Włochy i Niderlandy. Włochy poszły drogą naukowych poszukiwań praw rządzących odtwarzaniem świata zewnętrznego. Niderlandy nie zwracając uwagi na perspektywę naukową, anatomię i antyk włoskiej sztuki renesansowej dążyły od początku do zgłębienia artystycznej intuicji tajemnicy światła zewnętrznego jako części przyrody i światła wewnętrznego w człowieku.

Malarstwo wczesnoniderlandzkie jest więc późnośredniowieczne w treści a nowożytne w formie, tak jak sztuka późnoantyczna była sztuką antyczną w formie a równocześnie stawała się wczesnochrześcijańską w treści.