

BOŻENA NOWORYTA-KUKLINSKA

FLAMANDZKI OŁTARZ ŚWIĘTEJ RODZINY Z KOŚCIOŁA ŚWIĘTEJ BRYGIDY W GDAŃSKU *

Szesnasty wiek był „złotym wiekiem” dla Gdańska. Sprawił to ogromny rozwój handlu, szczególnie z Niderlandami, przeżywającymi równoległe swój okres rozkwitu. Jedną z widocznych w Gdańsku pozostałości tych związków, które począwszy od gospodarczych rozszerzały się również na obszar kultury, są liczne dzieła sztuki. W starym Gdańsku na każdej niemalże ulicy widzi się wiele elementów niderlandzkich w architekturze miejskiej, a wystarczy wejść do kościołów czy muzeów, by dostrzec jeszcze wyraźniej liczne dowody kulturalnych więzi łączących te dwa obszary Europy. Są to zarówno prace stworzone przez przybyłych do Gdańska artystów niderlandzkich, jak i wiele ołtarzy importowanych z poszczególnych warsztatów niderlandzkich mistrzów.

W Muzeum Diecezjalnym w Gdańsku-Oliwie znajduje się niewielki tryptyk flamandzki pochodzący z kościoła św. Brygidy w Gdańsku — perła tych zbiorów. Przedstawia on w części środkowej Świętą Rodzinę, a na skrzydłach święte Katarzynę i Barbarę. Dzieło dostało się do Gdańska podobnie jak kilkanaście innych rzeźbionych głównie ołtarzy, które w XVI w. sprowadzano z Niderlandów.

*

Literatura przedmiotu dotycząca badanego obiektu sprowadza się zaledwie do czterech poważniejszych opracowań i kilku krótkich notatek prasowych z 1973 i 1974 r.

Pierwsze informacje o ołtarzu z kościoła św. Brygidy znajdują się w rozprawie o późnogotyckim malarstwie tablicowym w Gdańsku Wenera Kussina¹. Autor, niestety, nie podaje żadnych szczegółów ani historii, ani opisu, jedynie sygnalizuje w krótkiej notatce istnienie tego ołtarza.

* Streszczenie pracy magisterskiej.

¹ *Spätgotische Tafelmalerei in Danzig*. Danzig 1937 s. 159.

W monografii kościoła św. Brygidy w Gdańsku Helmut Fritzler² zamieszcza pierwszy dokładny opis obrazu, a także dane mówiące o stanie zachowania tryptyku.

Następna wiadomość o tryptyku znajduje się w tomie *Studiów Pomorskich*, gdzie Jan Białostocki w swoim artykule³ wymienia za Kussinem wśród antwerpskich ołtarzy również ten z kościoła św. Brygidy.

W pięciotomowym dziele o zabytkach miasta Gdańska autorzy Willi Drost i Franz Swoboda⁴ podają krótkie informacje i dwie reprodukcje ołtarza Świętej Rodziny.

O obrazie tym mówią też krótkie publikacje prasowe z końca 1973 i początku 1974 r.⁵, a także dwie publikacje informacyjne wydane przez BWA w Toruniu⁶ i Muzeum Historii Miasta Łodzi⁷.

*

Przełom XV i XVI w. był czasem ogromnego wzrostu dobrobytu w Gdańsku, jednym z największych miast ówczesnej Europy⁸. Wspaniale rozwijała się gospodarka, szczególnie ożywione były związki Gdańska z Niderlandami. Rozwinęły się one kosztem dotychczasowej dominacji miast hanseatyckich⁹. Już od drugiej połowy XV w. Polska wykorzystując panujące na zachodzie Europy zapotrzebowanie na zboże, stała się wielkim spichrzem dla wielu krajów. Natomiast do Gdańska napływały z Zachodu przede wszystkim towary wysokowartościowe, przedmioty zbytku i dzieła sztuki¹⁰.

² *Die Birgittenkirche zu Danzig*. Danzig 1940 s. 59-60.

³ *Gdańskie dzieło Joosa van Cleve. Z dziejów artystycznych stosunków Gdańska z Niderlandami*. W: *Studia Pomorskie*. Red. Michał Walicki. T. 1. Wrocław—Kraków 1957 s. 172.

⁴ *Sankt Trinitatis und andere Kirchen in Danzig*. W: *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*. B. V. Stuttgart 1972 s. 205 tabl. 178, 179.

⁵ *Tryptyk z XVI wieku odzyskany dla kościoła św. Brygidy w Gdańsku*. „Słowo Powszechnie” z dnia 14 XII 1973. *Zaginiony tryptyk powrócił na swoje miejsce*. „Głos Wybrzeża” z dnia 17 XII 1973. *Szesnastowieczny tryptyk powraca na swoje miejsce*. „Dziennik Bałtycki” z dnia 24 I 1974. *Skarb ze starej elektrowni*. „Kurier Polski” z dnia 27/28 I 1974. *Zaginiony tryptyk przywrócony właścicielowi i rejestrom*. „Zorza” z dnia 3 II 1974.

⁶ E. Wolska, J. Wolski. *Konserwacja i restauracja dzieł sztuki*. Toruń 1976.

⁷ E. i J. Wolscy. *Muzeum Historii Miasta Łodzi*. Łódź 1977.

⁸ *Gdańsk jego dzieje i kultura*. Red. Franciszek Mamuszka. Warszawa 1969 s. 42.

⁹ E. Cieślak, Cz. Biernat. *Dzieje Gdańska*. Gdańsk 1975 s. 100.

¹⁰ Tamże s. 101, 107. T. Jurasz. *W kręgu malarstwa Brueglów*. W: *Spotkania z zabytkami*. Warszawa 1977 s. 31.

W tym samym czasie w Niderlandach Antwerpia przejmowała rolę Brugii, przeżywającej okres upadku, stawała się oknem na świat dla całej północnej Europy, także miejscem spotkań kupców z całego prawie świata. Stąd także eksportowano wiele obrazów i innych dzieł sztuki do Anglii, Francji, a także starych portów hanseatyckich, szczególnie do Gdańska¹¹. Można więc przypuszczać, że tryptyk został sprowadzony do Gdańska z Antwerpii. W latach 1512-1513 dobudowano do kościoła św. Brygidy nową, dotąd nie istniejącą południową nawę¹². Być może to właśnie do tej nowej nawy został sprowadzony ten niewielkich wymiarów ołtarz.

Cytowane już publikacje sprzed 1945 r.¹³ podają, że tryptyk znajdował się wówczas w domu proboszcza. Może właśnie podczas odbudowy kościoła (w latach 1600-1604) po pożarze w 1587 r. uratowany tryptyk postanowiono umieścić w zabudowaniach klasztornych, jako że odbiegał od nowego, innego już stylowo wyposażenia świątyni. To nowe, już nowożytnie wyposażenie kościoła opisuje Drost oraz Pawłowski¹⁴, jednak nie wspominają nic o małym flamandzkim ołtarzu. Nie istnieją żadne przekazy mówiące, co działo się z tryptykiem aż do XIX w., kiedy to między innymi nastąpiła konserwacja obrazu.

W 1817 r. zlikwidowano klasztor brygidek w Gdańsku¹⁵. Podczas wielkiego zamieszania tryptyk znalazł się na ulicy, być może zapomniany. Stamtąd zabrał go do domu ówczesny Radca do Spraw Sanitarnych i dopiero w r. 1920 wnuczka owego Radcy zwróciła ołtarz parafii. Został on umieszczony w kancelarii proboszcza¹⁶. Pomiędzy r. 1940 a 1945 proboszcz parafii św. Brygidy dr Emil Moske podarował tryptyk siostron boromeuszkom, prowadzącym w Gdańsku szpital na Śluzie, przy ulicy Łąkowej¹⁷. Siostry te, uciekając z Gdańska w 1945 r., zabrały obraz ze sobą, a przechodząc przez wieś Bolszewo w dawnym powiecie wejherowskim, zostawiły tryptyk u młynarza, mówiąc, że kiedyś po niego wrócą.

¹¹ M. Walicki. *Obrazy bliskie i dalekie*. Warszawa 1972 s. 26.

¹² G. R. Curicken. *Der Stadt Danzig. Historische Beschreibung*. Amsterdam—Danzig 1687 s. 332. B. Ranisch. *Beschreibung aller Kirchen-Gebäude der Stadt Dantzig*. Dantzig 1695 s. 57. R. Stachnik. *St. Brigitten Danzig. Geschichte des Brigittinnenklosters und der St. Brigittenkirche in Danzig*. Hrsg. von Emil Moske. Danzig 1940 s. 42, 69.

¹³ Por. przypis 1, 2, 4.

¹⁴ J. N. Pawłowski. *Populäre Geschichte Danzigs*. B. 2. Danzig 1880 s. 45. W. Drost. *Danziger Malerei von Mittelalter bis zum Ende des Barock*. Berlin und Leipzig 1938 s. 68.

¹⁵ Stachnik, jw. s. 65.

¹⁶ Informacje uzyskane listownie od ks. dra Ryszarda Stachnika. List do autorki z dnia 5 kwietnia 1978 r.

¹⁷ Informacje uzyskane w rozmowie z obecnym proboszczem parafii św. Brygidy w Gdańsku, ks. Henrykiem Jankowskim.

Jednak po obraz nikt się nie zjawił. Po śmierci młynarza, żona jego Eryka Kotłowska zwierzyła się z posiadania dzieła sztuki jednemu z pracowników Uniwersytetu Gdańskiego. Po ustaleniu pochodzenia tryptyku Eryka Kotłowska zwróciła cenne dzieło prawowitemu właścicielowi — parafii św. Brygidy w Gdańsku. W 1974 r. Ewa i Jerzy Wolscy podjęli się konserwacji ołtarza. Trwała ona rok. Tuż po konserwacji proboszcz parafii św. Brygidy oddał tryptyk w depozyt Muzeum Diecezjalnemu w Gdańsku-Oliwie, gdzie znajduje się do chwili obecnej.

*

Ołtarz Świętej Rodziny z kościoła św. Brygidy w Gdańsku składa się zarówno konstrukcyjnie, jak i kompozycyjnie z trzech części (il. 1), co jest wynikiem jego formy. Jednak poszczególne kwatery są ze sobą ściśle powiązane. Łączy je widoczny na pierwszym planie głównego przedstawienia szary, kamienny parapet, mający swoje kontynuacje na prawym i lewym skrzydle. Także obie święte dziewice Barbara i Katarzyna ukazane na skrzydłach bocznych stoją tuż przy parapecie i zwrócone są ku głównej scenie ołtarza, jakby nawiązując kontakt z postaciami tam przedstawionymi. Poza tym wszystkie postaci pierwszego planu tryptyku, zarówno sceny środkowej jak i bocznych, namalowane są w takich samych proporcjach, co nadaje całej kompozycji spójny charakter. Tę cechę podkreśla również tło, które wygląda tak, jakby widz oglądał je nieco z góry, obejmując wzrokiem szeroką przestrzeń krajobrazową. Barwy pejzażu, patrząc w głąb, zmieniają się analogicznie na wszystkich częściach ołtarza.

Malowidło z Gdańska poza spójnością charakteryzuje też symetria. Konstrukcyjnie wynika to z formy tryptyku o zamykanych skrzydłach. Symetryczna jest również cała kompozycja retabulum. W części środkowej główną postacią i jednocześnie osią symetrii przedstawienia jest Maryja z Dzieciątkiem. Obok Maryi stoją dwie postaci, z jednej strony św. Józef, z drugiej anioł. Ważnym elementem dla wrażenia symetrii jest symetryczne występowanie jasnych plam. Ma to również miejsce na szatach Józefa i anioła. W tle środek przedstawienia zajmuje wielka budowla, po obu jej stronach widoczne są nieco mniejsze elementy zabudowy. Symetryczność kompozycji zachowana jest też na skrzydłach. Obie święte zwrócone są w trzech czwartych ku głównej scenie ołtarza. Symetrycznie rozmieszczone są również plamy barwne. Część środkową jest najjaśniejsza, posuwając się ku skrzydłom, obraz traci swoją jasność aż ku górnej części obu skrzydeł, gdzie widoczne są ciemne akcenty — fragment sceny kaźni św. Katarzyny i budowa wieży ze św. Barbarą. Wszystkie wymienione tu elementy i ich układ dają wrażenie idealnej symetrii całego przedstawienia ołtarza.

Operowanie elementami pionowymi takimi, jak postaci, wieże eklektycznej budowli i wieża za Barbarą, dodaje przedstawieniu rytmiczności, a linie poziome, to znaczy parapet i stopnie tronu harmonizują całość. Harmonia i spokój mają swoje źródło również w statyce i płaskości. Postaci nie poruszają się, lecz wyglądają jak „upozowane” w ruchu, jakby zastygłe w geście.

Światło, które zwykle modeluje postaci, tutaj przez swój bezcieniowy blask sprawia, że są one płaskie. Szczególnie uwidacznia się to na ich twarzach.

Pomimo, że całość zawiera mnóstwo drobnych elementów, kompozycja jest bardzo jasna, czytelna i dobrze wyważona. Ma na to wpływ zapewne zachowanie prawidłowych proporcji w poszczególnych planach przedstawienia oraz bezbłędna perspektywa, porządkująca to skomplikowane przedstawienie.

Ołtarz z Gdańska jest tryptykiem malowanym temperą na desce dębowej. Składa się on z obrazu głównego o wymiarach 89×59 cm oraz dwóch bocznych jednostronnie malowanych skrzydeł o wymiarach 89×24 cm każde. Poszczególne części retabulum posiadają profilowane, dębowe ramy o szerokości 5,5 cm. W górnej części kończą się ramy wybrzuszeniami i dalikatnym zaokrągleniem w kształcie lunety, tworząc zdobne zwieńczenie. Pochodzą one z XVI w. Są autentyczne, o czym świadczyć może również autentyczne, pochodzące z XVI w. kute zawieszenie.

Technika temperowa polega na połączeniu pigmentu z odpowiednią emulsją, czyli spoiwem. Spoiwami naturalnymi są: żółtko, białko lub mleko. Tempery schną bardzo szybko i zmieniają przy tym kolor. Po wyschnięciu zwykle matowieją i jaśnieją. Ton poprzedni przywraca im werniksowanie¹⁸.

Malarze niderlandzcy w XV i XVI w. łączyli farby za pomocą oliwy, jajka i schnących werniksów. Składniki te dawały efekt przezroczystości emalii, tworząc połyskliwą materię barwną¹⁹. Jako podkład kładli zaprawę, gęsty biały grunt gipsowy. Na nim przerysowywano kontury tuszem lub czarną farbą temperową. Następnie kładziono imprimaturę²⁰,

¹⁸ K. Zwolińska, Z. Malicki. *Mały słownik terminów plastycznych*. Warszawa 1975 s. 373.

¹⁹ R. Genaille. *Sztuka flamandzka i belgijska*. Tłum. Halina Andrzejewska. Warszawa 1976 s. 5.

²⁰ Jest to cienka warstwa farby laserunkowej lub półprzezroczystej, wcierana w zaprawę w celu zwiększenia izolacji malowidła od podłoża, a także w celu uodpornienia zaprawy na farby o spoiwach wodnych i temperowych. Zwolińska, Malicki, jw. s. 140. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Red. Stefan Kozakiewicz. Warszawa 1969 s. 147.

farbę olejną i werniks w roztworze. Miejsca, na których miał być widoczny odbłask światła, rozjaśniano bielą temperową. Jako warstwę ostatnią kładziono laserunek farbami żywicznie-olejnymi²¹. Tak mniej więcej wyglądała technika stosowana przez Jana van Eycka i jego następców. Zdążyła ona głównie do osiągnięcia jak największej świetlistości przez racjonalne wykorzystanie właściwości poszczególnych technik. Przy technice temperowej błyszczącą powierzchnię uzyskuje się przez nakładanie werniksów.

Gdański tryptyk odznacza się również świetlistością barw. Najwyraźniej widać to w dalszych partiach krajobrazu, które są jakby rozjaśnione białym światłem. Podobne zjawisko zauważyć można też na twarzach postaci pierwszoplanowych. Pierwszy plan przedstawienia jest bardzo zróżnicowany barwnie, natomiast kolory tła wszystkich trzech części tryptyku przechodzą od oliwkowego, przez zielony, błękitny, aż prawie do białego w miejscach najdalej położonych. Artysta świetnie ukazał za pomocą barw daleką, panoramiczną przestrzeń.

Pierwsza konserwacja opisanego obiektu, o której wiadomo, odbyła się w XIX w. Wtedy zamalowano ramy brązową olejną farbą, a rozlupane deski skrzydeł zestrugano około 5-6 mm na styku i sklejonono. Następnie zeszkrobano około 5-7 mm desek odwrocioa skrzydeł oraz części centralnej i umieszczono zabezpieczający parkiet. Przemalowano partię środkową tryptyku, a także rozmyto postaci w tle sceny ze św. Barbarą²².

Następne wiadomości o stanie zachowania ołtarza przekazał Fritzler w swoim opracowaniu z 1940 r. Malowidło było wtedy w niektórych miejscach zatarte, nosiło ślady starego firnisu, było też uszkodzone przez pęknięcia desek skrzydeł²³.

Obecnie ołtarz jest w bardzo dobrym stanie, gdyż w 1974 r. odbyła się jego konserwacja. Konserwatorzy oczyścili malowidło, w kilku miejscach przywrócili pierwotny kształt fragmentom przedstawienia i pierwotny kolor szatom postaci, a także skleili popękane deski.

*

Treści ideowe, które zawiera w sobie dzieło sztuki, zależne są od aktualnej sytuacji i atmosfery w środowisku, w którym powstało. Odzwierciedla ono potrzeby i przeżycia nie tylko twórców, ale i odbiorców sztuki.

²¹ M. Doerner. *Materiały malarskie i ich zastosowanie*. Tłum. Franciszek Aleksandrowicz. Warszawa 1975 s. 211.

²² Informacje uzyskane od doc. doc. Ewy i Jerzego Wolskich z Łodzi, konserwatorów badanego tryptyku.

²³ Fritzler, jw. s. 59-60.

W XV i XVI w. obserwuje się w Niderlandach wzmożony kult Dziewicy połączonej ze czcią pewnych świętych, szczególnie Anny, Katarzyny i Barbary²⁴. Podkreśla się rolę Matki Bożej jako cierpiącej kobiety²⁵. Do niej i do Chrystusa czczonego w tym czasie, głównie dla jego człowieczeństwa, kierują wierni swoje wewnętrzne i wzniosłe modlitwy. Święci natomiast są postaciami rzeczywistymi i cielesnymi i właściwie to oni stają się bohaterami wszystkich zewnętrznych i zmysłowych impulsów religijnych. Żyją oni wśród ludzi „na co dzień” i dopiero w epoce kontrreformacji podniosą się o wiele szczebli w hierarchii, oddalą się od życia ludu²⁶.

Bardzo istotną sprawą jest to, że przedstawienia Świętej Rodziny ze świętymi męczennikami na skrzydłach (najczęściej Barbarą i Katarzyną) interpretuje się jako połączenie dwóch tradycji malarskich²⁷. Pierwszą z nich jest apokryficzne przedstawienie odpoczynku podczas ucieczki do Egiptu²⁸, kiedy to Święta Rodzina żywiona była przez anioły zbierające dla niej w drodze owoce²⁹. Drugi element tego połączenia stanowi brugejska tradycja *Sacra Conversatione*, w której święte Barbara i Katarzyna zajmują pierwsze miejsce. W połączeniu tych dwóch elementów zatarła się historia ucieczki, by zrobić miejsce tematowi raj utraconego. Ten motyw ukazywali liczni malarze w Brugii, Antwerpii i Niemczech³⁰. W większości przedstawień Świętej Rodziny tło obrazu stanowi rozbudowany pejzaż, w nielicznych zaś, do których należy ołtarz z Gdańska, perspektywę obrazu centralnego zamyka wielka budowla.

Środkowa część tryptyku ukazuje na pierwszym planie siedzącą Maryję, trzymającą na kolanach małego Chrystusa, po jej prawej stronie znajduje się Józef, po lewej anioł. Przed tą grupą postaci widoczny jest kamienny parapet, na nim leżą różne owoce, nóż oraz otwarty modlitew-

²⁴ G. Marlier. *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*. Bruxelles 1966 s. 113.

²⁵ K. Górski. *Uwagi o „Rozmyślaniach Dominikańskich” na tle prądów religijnych XV i początku XVI wieku*. W: *Sredniowiecze. Studia o kulturze*. Red. J. Lewański. T. 2. Wrocław—Warszawa—Kraków 1965 s. 307.

²⁶ J. Huizinga. *Jesień średniowiecza*. Warszawa 1974 s. 200, 201.

²⁷ Marlier, jw. s. 220.

²⁸ Temat ten występuje bardzo często w malarstwie brugejskim i antwepskim. W Brugii przedstawienia te spotykamy między innymi u Gerarda Davida, Adriana Isenbranta, Ambrosiusa, Bensaona, w Antwerpii u Joachima Pateniera. Na ich obrazach Dziewica karmiąca ukazywana była na tle panoramicznego krajobrazu, natomiast Józef był tylko w dali zagubioną figurką.

²⁹ Czasem w tle widoczne są liczne epizody ukazane w małej skali — podróżująca Święta Rodzina, żołnierze Heroda lub cud na polu zboża.

³⁰ Na przykład na tryptyku Jana Gossarta z Lizbony (il. 6) przedstawiona jest Święta Rodzina w otoczeniu aniołów grających na instrumentach, a nad tą grupą unosi się Bóg Ojciec i Duch Święty w postaci gołębia.

nik. Owoce znajdujące się w pobliżu Maryi nasuwają myśl o *Gaudia Paradisi* — rajskich radościach utraconych wskutek upadku Pierwszych Rodziców, ale znowu odzyskanych dzięki Maryi, nowej Ewie³¹. Symbolika poszczególnych przedstawionych na malowidle owoców (winne grona, gruszka, granat, jabłko, migdał, wiśnie, czereśnie, śliwka, przekrojona cytryna i zwinięta skórka jabłka) zwraca uwagę na treści związane z odkupieniem świata, ma w sobie ukryty sens śmierci i powtórnego przyjścia Chrystusa, a przez to zapowiedź odkupienia³².

Na śmierć Chrystusa wskazuje również nóż³³ zwrócony ostrzem ku Chrystusowi i Maryi. W tym momencie trzeba też spojrzeć na Maryję jako współodkupicielkę. Treści chrystofanii Maryi są szczególnie widoczne w Niderlandach i tam też głównie znalazły odbicie w sztuce. Już od XIV w. w tradycji znaleźć można świadectwo powszechnej opinii o udziale i roli Maryi w wydarzeniach pasyjnych. Bierze ona duchowy udział w fizycznych cierpieniach Chrystusa³⁴. Na obrazie przed Maryją na parapecie leży księga. Ma ona charakter *Officium Parvum*. Taki modlitewnik był na przełomie XV i XVI w. głównym atrybutem Maryi³⁵. W XV w. powstawały na Zachodzie oparte na pasjach modlitewniki zdobione drzeworytami. Pasję można było przeżywać u siebie w domu. To „uprywatnienie” modlitwy wystąpiło na przełomie XV i XVI w. Dlatego też Pannę Maryję czy inne święte dziewice przedstawiano z modlitewnikami³⁶.

Pierwszy plan centralnego przedstawienia tryptyku wyraża więc w ogólności ideę odkupienia. W wyniku nagromadzenia owoców i przedmiotów o szczególnym symbolicznym znaczeniu uległ wzbogaceniu pierwotny prosty sens przedstawienia odpoczynku Świętej Rodziny podczas ucieczki do Egiptu. Do takiej szczegółowej analizy upoważnia zasada zamaskowanego symbolizmu — podstawa malarstwa niderlandzkiego, upoważnia również tło, bardzo nietypowe dla średniowiecznych przedstawień odpoczynku w drodze do Egiptu.

Fragmenc tła za głową Maryi (il. 2) przedstawia tron o znacznych wymiarach. Pod jego baldachimem widać jedną postać anioła, drugi anioł stoi u stóp tronu, trzeci natomiast jest widoczny w głębi sceny w bramie, jak wchodzi na dziedziniec. Anioły, idące kolejno za sobą, przypomi-

³¹ E. Panofsky. *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971 s. 136.

³² H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann. *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig 1973 s. 137. G. Heinz-Mohr. *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der Christlichen Kunst*. Düsseldorf-Köln 1976 s. 304.

³³ Heinz-Mohr, jw. s. 212.

³⁴ T. Dobrzeniecki. *Legenda średniowieczna w piśmiennictwie i sztuce. Chrystofania Marii*. W: *Średniowiecze. Studia o kulturze* s. 46.

³⁵ Panofsky, jw. s. 122.

³⁶ Górski, jw. s. 306.

nają fragment Apokalipsy św. Jana „Zapowiedź godziny sądu”³⁷. Jest to w Piśmie św. jedyne miejsce, gdzie występują razem trzy anioły. Wypełniają one jedną ze swoich czterech funkcji, ze względu na które mają znaczenie w Biblii. Są to: modlitwa, chwalenie Boga, strzeżenie i pomoc poszczególnym osobom i narodom oraz poselstwo w objawianiu woli Bożej³⁸. W tej właśnie poselskiej funkcji występują tutaj te trzy anioły.

Tron to w ikonografii zachodniego Kościoła³⁹ miejsce przygotowane na powtórne przyjście Chrystusa. Zasiądzie na nim Bóg w dniu sądu⁴⁰.

Tuż za zapleczkiem tronu stoi fontanna. Tryskającą z niej wodę pije paw siedzący na brzegu misy. Sama fontanna jest wyobrażeniem źródła życia⁴¹. W późnym średniowieczu była ona też symbolem eucharystycznym, znakiem krwi Chrystusa, darującej życie. Jest również interpretowana jako symbol Boga — źródła wody żywej⁴². Podobne znaczenie mają przedstawione tu pawie, które są podstawą symboliki nieśmiertelności⁴³.

Za tronem wznosi się wielka budowla o bardzo ciekawej architekturze, z trzema wieżami, dzwonnica z dzwonem oraz zegarem. Jest ona zbudowana na planie centralnym z kopułą, a zawiera w sobie jakby trzy tradycje: wschodnią, romańską i gotycką.

Malarstwo niderlandzkie często ukazywało źródło nowego życia. Przedstawiano to za pomocą przeciwstawienia Synagogi i Kościoła⁴⁴, a także Starego i Nowego Testamentu. Na obrazach realizowano to przez przeciwstawienie różnych stylowo fragmentów architektury. Elementy wschodnie reprezentowały judaizm, gotyckie zaś chrześcijaństwo⁴⁵. Zainteresowanie formami romańskimi zaobserwować można dopiero w epoce van Eycków. Twórcy piętnastowiecznego malarstwa niderlandzkiego dokonali ogromnego odkrycia. Dostrzegli oni, że przeciwstawienia gotyku nie trzeba szukać w opowieściach o Dalekim Wschodzie, bo takie

³⁷ Ap 14, 6-13.

³⁸ Heinz-Mohr, jw. s. 87.

³⁹ Na Wschodzie często przedstawia się pusty tron z krzyżem lub symbolem Chrystusa jako tron Boży lub jako symbol Boga — Hetimasia (Baptysterium Arian w Rawennie).

⁴⁰ Heinz-Mohr, jw. s. 290.

⁴¹ E. Fromentin. *Mistrzowie dawni*. Wrocław 1956 s. 235.

⁴² *Słownik teologii biblijnej*. Red. Xavier Léon-Dufour. Tłum. i oprac. ks. K. Romaniuk. Poznań 1973 s. 1061. Heinz-Mohr, jw. s. 57. Sachs, Bandstübner, Neumann, jw. s. 232, 233.

⁴³ Sachs, Bandstübner, Neumann, jw. s. 275, 276, 232. Heinz-Mohr, jw. s. 236.

⁴⁴ W sztuce romańskiej przedstawiono Kościół i Synagogę jako dwie postaci kobiece.

⁴⁵ Panofsky, jw. s. 129.

przeciwstawienie mają pod ręką, w zachowanych budowlach z XI i XII w. Zauważyli także, że romańskie budowle nie mają wiele wspólnego z tym, co wiedzieli o architekturze Ziemi Świętej⁴⁶. Dla mentalności Jana van Eycka, a także późniejszych twórców już nowożytnego malarstwa niderlandzkiego styl romański wyobrażał stare, ziemskie Jeruzalem, ale przede wszystkim nowe, czy niebieskie Jeruzalem, i co za tym idzie, wieczne życie, w przeciwieństwie do życia doczesnego⁴⁷.

Na gdańskim tryptyku wielka eklektyczna budowla jest wyobrażeniem niebieskiego miasta, raju, niebieskiego Jeruzalem.

Elementami wielkiej budowli są również dzwon i zegar. Dzwon zwykle nawołuje, zwołuje i coś zapowiada⁴⁸. Miał ogromne znaczenie w życiu, on właśnie porządkował ludzką codzienność⁴⁹. Dzwon na tryptyku z Gdańska ma ścisły związek z zegarem. Zegar wskazuje ciągle przemijanie, lecz gdy nadejdzie godzina sądu zapowiadana przez trzy anioły, dzwon zacznie bić i jak dawniej wszyscy ludzie powstaną na jego głos do wiecznego życia. Wszystko to możliwe jest przez wcielenie Chrystusa, jego mękę i śmierć na krzyżu, czego zapowiedź ukazuje pierwszy plan obrazu, przedstawienie Świętej Rodziny. Odkupienie świata dokona się w dniu sądu ostatecznego.

Przedstawienie zawarte w tle części środkowej obrazu zdaje się zawierać dwa różne światy. Pierwszym jest nierealna architektura odbiegająca od ówczesnej niderlandzkiej rzeczywistości, mająca wyrażać ponadczasowość, a więc przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Wraz z treścią stale aktualizującej się Apokalipsy ukazują wieczność czasu.

Elementem łączącym wspomniane dwie części jest brama prowadząca do niebieskiego miasta. Jest to jakby próg między światem duchowym i materialnym⁵⁰, między przestrzenią biblijną i konkretną. Ten konkretny i rzeczywisty drugi świat przedstawia ziemską część tła, rozciągająca się za bramą. Widać tam drzewa, wiejską zagrodę, w dali na skale zamek, nad wszystkim unoszą się ptaki. Toczy się codzienne ludzkie życie. Wszystkie te rzeczywiste elementy odpowiadają i zdają się mieć swoje źródło w widzianym przez twórcę „na własne oczy” pejzażu flamandzkim.

Klamrą spinającą symboliczną wykładnię obu części jest pojęcie czasu, z którego wpływem równolegle przemija ziemia i ludzie. W nadrealnej części przedstawienia czas przybiera atrybut wieczności. Wymowa

⁴⁶ Tamże s. 125, 126.

⁴⁷ Tamże s. 131. J. Maurin-Białostocka. *Van Eyck*. Warszawa 1954 s. 51. Heinz-Mohr, jw. s. 159.

⁴⁸ Heinz-Mohr, jw. s. 117.

⁴⁹ Huizinga, jw. s. 30.

⁵⁰ Heinz-Mohr, jw. s. 293.

całego przedstawienia środkowej części tryptyku zdaje się stanowić jedno wielkie *memento* o wieczności. Na pierwszym planie jest to ukazanie misji, którą ma spełnić Chrystus na ziemi, w tle widoczna jest zapowiedź sądu ostatecznego, do którego zdąża z każdą godziną cały żyjący świat.

Na prawym skrzydle tryptyku z Gdańska ukazana jest św. Katarzyna Aleksandryjska, córka króla Cypru, która żyła na początku IV w. (il. 1), legendy mówią o niej dopiero od X w.⁵¹ Bogaty strój Katarzyny na obrazie i diadem w kształcie korony potwierdzają jej królewskie pochodzenie. W prawej dłoni trzyma święta złoty pierścień, symbol mistycznych zaślubin z Chrystusem⁵². Lewą ręką podtrzymuje miecz, który wskazuje na męczeńską śmierć przez skazanie bez sądu⁵³. Na ostrzu miecza często wypisywali malarze imię świętej⁵⁴, natomiast na przedstawieniu z Gdańska, po jednej stronie ostrza miecza odczytać można cztery litery NOIM, po drugiej stronie ich prawie lustrzane odbicie NIOM. Być może jest to sygnatura malarza, co można często spotkać u mistrzów niderlandzkich, lub ozdobne litery, które stosowali w swoich obrazach manieryści antwerpscy, między innymi Jan Gossart⁵⁵. W pejzazowym tle za postacią Katarzyny widoczne jest strome urwisko. Na skalnej platformie toczy się akcja (il. 3). Katarzyna klęczy przed kołem tortur, nad którym widać żółtą lunę, a wokół rozbiegających się żołnierzy.

Przedstawienia świętej z zaznaczeniem w tle historii jej męczeństwa rozpowszechniły się bardzo w XV i XVI w. Być może góra z białym krzyżem po lewej stronie postaci to góra Synaj, na którą aniołowie zanieśli po śmierci ciało świętej i gdzie później nad jej grobem zbudowano znany klasztor⁵⁶. Inne elementy krajobrazu sprawiają wrażenie typowego, rozwijającego się w tym czasie niderlandzkiego pejzażu.

Lewe skrzydło tryptyku zajmuje przedstawienie św. Barbary. Według legend żyła ona w III w. i była córką bogatego Dioskura z Niko-

⁵¹ Jacobi a Voragine. *Legenda Aurea vulgo historia lombardica dicta*. Dr. Th. Graesse. Dresdae—Lipsiae 1846 s. 789-797. H. L. Keller. *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*. Stuttgart 1975 s. 309-310.

⁵² Moment mistycznych zaślubin występuje często w malarstwie jako samodzielne przedstawienie, na przykład „Mistyczne zaślubiny” Gerarda Davida z Londynu, z Galerii Narodowej.

⁵³ O. Wimmer. *Kennzeichen und Attribute der Heiligen*. Innsbruck—Wien—München 1975 s. 23, 101.

⁵⁴ Marlier, jw. s. 222.

⁵⁵ K. G. Boon. *Gossaert et la Renaissance aux Pays—Bas*. W: *Jean Gossaert dit Mabuse. Catalogue Musée Boymans — van Beuningen*. Rotterdam 1965 s. 29.

⁵⁶ L. Auer. *Heiligen — Legende*. Donauwörth 1958 s. 398.

medii⁵⁷ (il. 1). Święta ukazana jest w bogatej szacie, co potwierdza jej wysokie pochodzenie. Na głowie ma turbanowaty zawój⁵⁸ z bogatymi ozdobami. Księga, którą święta trzyma, może być symbolem księgi wiary, za którą oddała życie, lub po prostu modlitewnikiem, typowym atrybutem świętych dziewic. Pawie pióro jest drugim obok liścia palmowego atrybutem męczeństwa Barbary, która wymierzane jej razy bicia odczuwała jako muśnięcie pawiego pióra.

Postać Barbary ukazana jest na tle wieży będącej w budowie (il. 4), o czym świadczy obecność sylwetek budowniczych⁵⁹. Święta przedstawiona jest statycznie, stoi w spokoju nie zmaconym żadnym gwałtowniejszym uczuciem. Oddzielona jest przestrzenią od tego, co się dzieje w tle. Tam widać dynamiczny ludzki świat. Wydaje się, że przedstawienie wieży i wyraźne zaznaczenie procesu jej budowania oprócz ilustracji legendy ma związek z tekstem *Listu św. Pawła do Efezjan*, mówiącym, że wszyscy chrześcijanie są „budowniczymi Boga” i pracują nieustannie nad rajska budowlą, która nie zostanie ukończona wcześniej niż w dniu sądu ostatecznego⁶⁰.

Kompozycja całego skrzydła (podobnie zresztą jak prawego skrzydła z Katarzyną) jest wynikiem połączenia tradycyjnego średniowiecznego sposobu myślenia z realizmem nowych czasów. Obok symbolicznych atrybutów związanych ze świętą poprzez legendę jej życia, jak wieża, księga i pióro, występują również elementy całkowicie realistyczne, jak choćby ukazany w tle strumień i piorące w nim kobiety oraz prawdziwie przedstawiony pejzaż.

Wizerunki obydwu świętych są bardzo logiczne i uzasadnione w stosunku do idei głównego obrazu, wyrażającego zapowiedź odkupienia w dniu sądu ostatecznego. Na łączność przedstawień na skrzydłach z częścią środkową wskazują zarówno elementy zewnętrzne i bezpośrednie, jak i pośrednie. Całe postaci Katarzyny i Barbary zwrócone są ku głównej kwaterze ołtarza. Katarzyna trzyma w ręku pierścień, symbol mistycznych zaślubin z Chrystusem, a jej męczeńską śmierć za wiarę i Chrystusa odzwierciedlają słowa Pisma św.: „[...] Tu jest wytrwałość świętych, tych, którzy strzegą przykazań Boga i wiary Jezusa [...] Błogosławieni, co w Panu umierają — już teraz [...]”⁶¹. Także św. Barbara odda-

⁵⁷ Jacobi a Voragine, jw. s. 898-902. Keller, jw. s. 59-60.

⁵⁸ Z takim nakryciem głowy przedstawiana była od XIV w. aż do baroku. J. Braun. *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*. Stuttgart 1943 s. 115.

⁵⁹ Analogiczną kompozycję spotkać można u Jana van Eycka w przedstawieniu św. Barbary z Antwerpii, z Muzeum Królewskiego (il. 5).

⁶⁰ Maurin-Białostocka, jw. s. 53.

⁶¹ Ap 14, 12-13.

ła swoje życie za wiarę w Crystusa. Wieża, główny jej atrybut, symbolizuje ludzką pracę, budowanie świątyni Boga, która zakończona zostanie w zapowiedzianym przez anioły centralnego przedstawienia dniu sądu ostatecznego. Wieża w budowie, ukazywana przy św. Barbarze już od czasów Jana van Eycka, mówi niewątpliwie o pracy nad sobą, niesie ze sobą przedreformacyjne treści, które tak bardzo aktualne były w XIV i XV w. i propagowane przez Gerta Groote, założyciela szkoły życia wspólnego — *devotio moderna*.

*

W Niderlandach już w XV w. skończyło się średniowiecze, wraz z Janem van Eykiem przyszedł dla malarstwa nowy okres. Początek XVI w. w Niderlandach nazywany jest późnym gotykiem, manieryzmem lub renesansem flamandzkim. Wszystkie te nazwy oznaczają jedno zjawisko, oparte na nowym spojrzeniu na świat, na otaczającą rzeczywistość. Jednak nie wszystko było nowe. W nowych kompozycjach przedstawieniowych można się dopatrzeć dawnej, średniowiecznej tradycji. Pod macierzystą szatą kryły się te same źródła, zarówno sztuki XII jak i XVI w. Średniowieczu obca była perspektywa i naturalizm, brakowało jedności, zarówno miejsca jak i czasu. Dlatego też symbole występowały bez względu na prawdopodobieństwo, postaci z różnych okresów stały obok siebie, rzeczy symboliczne ukazywano razem z rzeczywistymi, w tej samej płaszczyźnie ⁶².

Inaczej to wyglądało od XV w., szczególnie w malarstwie niderlandzkim. Istniała w nim metoda zamaskowanego symbolizmu, „[...] występuje w zastosowaniu do absolutnie wszystkich przedmiotów, czy to dzieł ludzkich, czy tworów natury. Występuje ona jako reguła ogólna, nie zaś sporadycznie [...]” ⁶³. Logiczne jest więc szukanie znaczenia prawie każdej rzeczy zawartej w obrazie, każdej rzeczy, która poza tym, że istnieje sama dla siebie jako *res*, posiada własność jako *signum* — znak zawierający coś, co jest poza nią, co być może jest jej przyczyną ⁶⁴.

Gdański tryptyk pochodzi z początku XVI w., z Niderlandów i poruszone wyżej problemy ściśle się z nim wiążą. Także tutaj zachowały się średniowieczne tradycje przedstawieniowe. Widać to nawet w krajobrazie, który jest często synonimem nowożytności niderlandzkiego malarstwa. W tym czasie budzi się zainteresowanie naturą, taką jak się ją

⁶² Panofsky, jw. s. 132.

⁶³ Tamże s. 132.

⁶⁴ P. Skubiszewski. *O myśleniu alegorycznym w średniowieczu*. W:

widzi, zupełnie realną. Każdy z setek przedstawionych szczegółów ma swój indywidualny, poprawny system perspektywiczny. Jednak pomimo tego zestawienia widoków natury krajobraz ten, tak samo jak w średniowieczu krajobraz w romańskiej miniaturze, jest nadal jako całość symbolem kosmosu, jego boskiej jedności⁶⁵.

Postaci świętych na skrzydłach także zasadniczo się nie zmieniły. Co prawda zarówno Katarzyna, jak i Barbara noszą na sobie „irracjonalne twory kostiumologiczne”⁶⁶, jednak można w nich rozpoznać damy z wysokich rodów. Każda z nich ma swoje tradycyjne atrybuty.

Katarzyna na pierwszym planie przedstawienia ukazana została tak, jak to czyniono w średniowieczu, z pierścieniem i mieczem. Nowatorstwo autora tryptyku widoczne jest dopiero w tle. Wśród skał rozbudowana została scena kaźni. W średniowieczu wystarczyłoby pokazać postać kobiecą z kołem i w koronie, by zobrazować św. Katarzynę. Tutaj dodatkowo rozbudowano przedstawienie męki, jeden z epizodów jej legendy.

Ta prawidłowość odnosi się również do postaci św. Barbary. Stoi ona odziana w bogaty strój z księgą i pawim piórem, a za nią, również w tle, widoczna jest ogromna wieża z postaciami budowniczych na szczycie. W średniowiecznej tradycji ikonograficznej Barbara przedstawiana była jako niewiasta trzymająca niewielką wieżę, swój atrybut, stanowiący tylko znak rozpoznawczy. Później mała wieża stawała się nieco większa i stała przy postaci świętej. W XVI w. oprócz trzymany przez świętą atrybutów widoczna jest w tle wielka wieża mieszkalna i tocząca się wokół niej akcja. Jest to dowód „[...] dokonującego się procesu «materializacji» symbolów, nadawania im coraz większego stopnia realizmu [...]”⁶⁷.

W części środkowej tryptyku, w tle ukazana jest wielka eklektyczna budowla, symbol nowego Jeruzalem. Właściwie nie można tu mówić o tradycji średniowiecznej, gdyż w kompozycji ze Świętą Rodziną jest to zupełne novum. Co prawda, w polskim malarstwie gotyckim pojawiają się gruzy pałacu czy świątyni w scenie adoracji Dzieciątka, jednak symbolizują one zwykle upadek domu Dawida. Przedstawienie to jest zapożyczone także ze współczesnego polskiemu średniowieczu nowożytnego już malarstwa niderlandzkiego.

Odoczynek Świętej Rodziny podczas ucieczki do Egiptu przedstawiany jest od końca XIV w.⁶⁸ W tle pokazywano zwykle kolejne etapy tej podróży. Gdyby pominąć tu ideę ukazania zapowiedzi odkupienia,

Granice sztuki. Pod red. J. Białostockiego i in. Warszawa 1972 s. 50.

⁶⁵ J. Białostocki. *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. Warszawa 1978 s. 70, 77, 78.

⁶⁶ Białostocki. *Gdańskie dzieło Joosa* s. 216.

⁶⁷ Maurin-Białostocka, jw. s. 52, 53.

⁶⁸ Sachs, Badstübner, Neumann, jw. s. 161.

a spojrzeć tylko czysto formalnie na scenę, to można by ją podporządkować niemalże przedstawieniom średniowiecznym. Maryja w tradycyjnym stroju, nie podlegającym zmianom mody, nagie Dzieciątko i Józef w stroju wędrowca, to wszystko przywodzi na myśl średniowiecze, i tylko nowe treści pod to podłożone dają nowy, odmienny obraz, zupełnie jak chrześcijańskie treści zastosowane do antycznych przedstawień Dobrego Pasterza.

Jak widać, średniowieczna tradycja przedstawieniowa zakorzeniła się mocno w ikonografii. Tylko w niewielu momentach znajdujemy zupełnie nowe elementy, a XVI w. jest okresem tworzenia się nowych rozwiązań ikonograficznych, nowych treści zawieranych w przedstawieniach plastycznych. Ta nowość wynika z nowych idei i myśli, które powoli ogarniają Europę.

*

O malarstwie o charakterze flamandzkim czy niderlandzkim możemy mówić dopiero od pierwszej połowy XV w., od czasów Jana van Eycka, który zerwał ze stylem międzynarodowym. Uczynił to w sposób bardziej zdecydowany niż poprzedzający go Mistrz z Flémale. Dlatego też Jana van Eycka uważa się za założyciela szkoły flamandzkiej, której przedstawiciele przejęli później nowe cechy i wartości stanowiące o stylu jego obrazów⁶⁹.

Van Eyck miał inną wizję świata, chciał ukazać jego ogrom, operował przestrzenią i światłem. Przedstawiał w nowy sposób ciało ludzkie w jego realnym kształcie, niebo, powietrze, pola i stroje. Podczas gdy Włosi pragnęli na obrazie „streścić świat”⁷⁰, ukazać jego syntezę, szukali ideału, Flamandowie pokazywali świat jako sumę części, odtwarzali prawie każdy szczegół, nie zacierając przy tym obrazu całości, niekiedy ogromnych, monumentalnych, wspaniale wyważonych kompozycji.

Wysoki horyzont na niderlandzkich obrazach pozwala na oglądanie tego, co malarz przedstawił jakby z góry, przez co wzrok ma większy zasięg, a widz czuje się wprowadzony w obręb obrazu (il. 5). Wrażenie przestrzeni tworzą Flamandowie również przez wprowadzenie techniki olejnej.

Następnym elementem, który wyróżnia twórców Północy, jest światło. Zarówno krajobrazy, jak i pomieszczenia, w których toczy się akcja,

⁶⁹ R. Genaille. *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*. Tłum. Ewa Maliszewska i Krystyna Secomska. Warszawa 1975 s. 71.

⁷⁰ J. Białoostocki. *Sztuka cenniejsza niż złoto*. Warszawa 1963 s. 260.

są nim przeniknięte. Za jego pomocą powstaje wrażenie realnej obecności rzeczy na obrazie, ich trójwymiarowości i ciężaru. Wreszcie, dzięki umiejętnemu posłużeniu się światłem, wokół realnych postaci znajduje się powietrze. Można je prawie zobaczyć i odczuć. Całość nie jest zamknięta w próżni, lecz zyskuje charakter nasyconej przestrzeni dającej możliwość oddychania i życia. Osobliwością Północy jest też ściśle powiązanie natury i nadnatury, przez wprowadzenie do dnia powszedniego owego nie dającego się wypowiedzieć światła.

Ten szczególny rodzaj malarstwa wynika także z tego, że malarze flamandzcy nie poddali się wpływom myśli greckiej, lecz wywodom teologów i intuicji mistyków. Światło wypełniające i przenikające obrazy jest symbolem światła Stwórcy. Malarze żyją w dwóch światach: postrzegalnym zmysłami, źródle ich realizacji, oraz magicznym, stworzonym przez religię i wyjaśniającym istnienie tego poprzedniego.

Tymi cechami, które wyodrębniły malarstwo flamandzkie, charakteryzuje się również tryptyk z Gdańska. Co prawda pochodzi on z początku XVI w., nie jest więc przykładem klasycznym piętnastowiecznego malarstwa Niderlandów, jednak zachowuje większość typowych cech. Zmiany w stosunku do poprzedniego stulecia są bardzo niewielkie.

Na początku XVI w. Antwerpia stała się metropolią handlową i finansową, zarazem też środowiskiem szybko przyjmującym wszelkie nowinki religijne. Po upadku Brugii wytworzyła się tutaj wielka szkoła malarska, bardzo podatna i reagująca na wpływ wszystkich nowości. Dostosowała ona swoje dzieła do gustów odbiorców, zarówno zagranicznych jak i miejscowych, dla których przedstawiano chętnie przypowieści ewangeliczne, dodając im aluzyjny podtekst odnoszący się do aktualnych wydarzeń⁷¹.

Styl, który wytworzyła w pierwszej ćwierci XVI w. większość malarzy antwerpskich, nazwano manieryzmem antwerpskim. Nazwę tę wprowadził w 1915 r. Max J. Fridländer w artykule *Manieryści antwerpscy z 1520 roku* w „Rocznikach Muzeum Pruskiego”⁷². Nazwa ta zyskała sobie uznanie, gdyż dzięki swojej ogólności pozwoliła zaklasyfikować wiele anonimowych i nie określonych do tej pory obrazów. Należy jednak zaznaczyć, że nazwa „manieryzm” miała wtedy charakter zdecydowanie pejoratywny, dopiero później zostanie użyta do określenia wielkiego stylu europejskiego między klasycyzmem Rafaela a barokiem. W 1934 r. Max J. Fridländer pisał, że pojęcie maniery implikuje sąd niekorzystny, w przeciwieństwie do pojęcia stylu, mającego niewątpliwie znaczenie dodatnie. Według niego maniera jest to styl zakonserwowany. Manierysta

⁷¹ Genaille, jw. s. 13.

⁷² Marlier, jw. s. 110.

posuwa się po szynach, gdy tworząc własny styl artysta sam toruje sobie drogę⁷³. Dzisiaj nikt już nie twierdzi, że Rosso, Pontormo czy Romano „posuwali się po szynach”.

Warto przy tym zauważyć, że manieryzm antwerpski niewiele ma wspólnego z italskim. Chociaż w 1955 r. w Amsterdamie na wystawie „Triumf Manieryzmu” mówiono, że manieryzm wszedł do Niderlandów bardzo późno, idąc za wpływami italskimi, istnieje jednak manieryzm nordycki, który w swojej pierwszej fazie antwerpskiej nic nie zawdzięcza Włochom, bo jest wcześniejszy niż włoskie wpływy; jest on daleki od pójścia za rozkwitem malarstwa klasycznego, wyprzedza je, być może pochodzi częściowo od Dürera. Dopiero od drugiej ćwierci XVI w. Flamandowie i Holendrzy, jak: Bernard van Orley, Pieter Coecke, Jan van Scorel, będą usiłowali wprowadzać zasady kompozycji wielkiego renesansu, chociaż zawsze widoczne w nich będzie piętno manieryzmu antwerpskiego⁷⁴.

W związku z tymi problemami proponowane były dla określenia tego zjawiska i inne nazwy: niderlandzkie malarstwo późnego gotyku (przez Baldassa) — nie została ona przyjęta ze względu na to, że orientowała na przeszłość, lub manieryzm prerenesansowy w Niderlandach, jednak i ta nazwa nie przyjęła się w praktyce.

Główną postacią i założycielem antwerpskiej szkoły malarskiej był Quentin Metsys. On dał początek zarówno manieryzmowi Joosa van Cleve, Jana de Beera i Mistrza 1518, jak i malarstwu rodzajowemu, które przez jego synów Jana i Cornelisa oraz van Hemessena doszło do Aetrtsena.

Malarstwo manierystów w latach 1505-1530 miało być reakcją przeciw naśladowcom wielkich mistrzów XV w. Manieryzm szukał nowego spojrzenia na tradycyjne tematy religijne, napełniając je innym duchem, fantastycznym i niespokojnym, a także przydając im poezji i romantyzmu. Innowacje te zaznaczają się między innymi w sposobie przedstawiania postaci z ich kapryśnymi i baletowymi pozami i ubiorami przypominającymi rekwizyty teatralne. Artyści umieszczają figury wśród dekoracyjnej architektury. Gotycki wertykalizm zadecydował tutaj o wysokich, wydłużonych konstrukcjach postaci, poruszających się z widoczną sztucznością. Figury odziane były w stroje o fałszywej elegancji, mieszające często elementy orientalne z antycznymi zbrojami. Wszystko to ukazane było za pomocą uduziwnionego rysunku i w nierealnym oświetleniu.

⁷³ Tamże s. 111.

⁷⁴ Tamże s. 112.

Cechy malarstwa manierystycznego znajdują odbicie w omawianym tryptyku z Gdańska. Postaci świętych na skrzydłach i anioł z części środkowej mają na sobie nierealne stroje, nieznane w kostiumologii. Suknia św. Katarzyny przywodzi na myśl zbroję zdobną w arabeski, metalowe nakrycia głowy świętej ze zwieszającą się wstęgą trudno wytłumaczyć czymkolwiek innym, jak tylko manieryzmem jego antwerpskiego twórcy. Także długie i smukłe dłonie obu świętych uchwycone w bardzo wyszukanej pozie posiadają swoje odpowiedniki u malarzy antwerpskich początku XVI w. Architektura z głównej części tryptyku również zgodna jest w swojej tajemniczości z zasadami antwerpskiej szkoły. Jest fantastyczna, nie dająca się przyporządkować jednej epoce, posiada elementy wielu stylów i regionów.

Już wymienione tu przykłady formalnej zgodności wielu elementów tryptyku z tendencjami manieryzmu pozwalają z dużym prawdopodobieństwem założyć, że ołtarz ten wyszedł ze środowiska antwerpskiego. Pochodzenie tryptyku potwierdza też bardzo bogata wymowa ideowa obrazu, nawiązująca do aktualnych problemów Antwerpii z początku XVI w.

Na podstawie tego przemawiającego do współczesnych podtekstu, a także spokoju emanującego z tego przedstawienia, można wnioskować, że ołtarz ten został stworzony na rynek wewnętrzny, gdyż przedstawienia na eksport ukazywały głównie sceny pasji⁷⁵. A jeśli nawet pojawiały się sceny z dzieciństwa Chrystusa, to przez złożone układy formalne i szafowanie motywami egzotycznymi i fantastycznymi, dążyły do wywołania skrajnego napięcia emocjonalnego. W obu rodzajach scen odmalowywano zarówno tkliwe uczucia, jak i brutalność i okrucieństwo⁷⁶.

Helmut Fritzier w swoim opisie gdańskiego ołtarza wskazuje na warsztat anonimowego Mistrza Antwerpskiego z r. 1518⁷⁷, Werner Kussin stwierdza w swojej publikacji, że jest to warsztatowe powtórzenie ołtarza, którego pierwowzorem jest znajdujący się w Lizbonie tryptyk Jana Gossarta⁷⁸ (il. 6).

Słuszność tych dwóch opinii zdaje się znajdować potwierdzenie w faktach. Jak wynika z zapisów archiwum w Antwerpii, w latach 1505-1507 działali w warsztacie Jana Gossarta w Antwerpii dwaj uczniowie — Jan Mertens i Machiel in't Sweenken. Ten zapis jest jedynym znanym śladem istnienia i działalności Sweenkena⁷⁹. Natomiast Jan Mertens został

⁷⁵ Ten temat reprezentują prawie wszystkie spośród czternastu znanych ołtarzy antwerpskich na terenie Polski.

⁷⁶ Genaille, jw. s. 13.

⁷⁷ Jw. s. 60.

⁷⁸ Jw. s. 159.

⁷⁹ J. Duverger. *Jan Gossart te Antwerpen*. W: *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen*. Rotterdam 1968 s. 18.

utożsamiony w 1966 r. z Janem van Dornick'em i Mistrzem 1518⁸⁰. Możliwe więc byłoby wykonanie przez Jana van Dornicke'a warsztatowego powtórzenia obrazu swojego mistrza.

Jednak tryptyk z Gdańska wydaje się być o wiele bliższy tryptykowi ze Stuttgartu (il. 7), który stylowo nawiązuje do Pietera Coecke'a. Przedstawiona jest na nim w części środkowej Święta Rodzina, na skrzydłach zaś święte Katarzyna i Barbara. Obraz ten jest określony jako pochodzący z pracowni Jana van Dornicke'a i malowany częściowo przez Pietera Coecke'a⁸¹. Wynika stąd, że musiał istnieć jakiś związek między Pieterem Coecke'em i Janem van Dornicke'em.

Jan van Dornicke pochodzący z Tournai, działał w Antwerpii w latach 1505-1507. Mieszkał on w tym mieście we własnym domu usytuowanym w bramie Tanneurs. Dom ten mieścił zarówno dobrze prosperujące atelier, jak i sklep, gdzie mistrz wystawiał na sprzedaż swoje ołtarzowe obrazy. W 1515 r. zmarła żona Jana van Dornicke'a, Lijsbeth Puynders, zostawiając pięcioro małych dzieci, wśród nich Annę, przyszłą żonę Pietera Coecke'a.

Pieter Coecke przybył do Antwerpii na przełomie lat 1525-1526 i pierwsze kroki stawiał w Antwerpii w warsztacie Jana van Dornicke'a, nie jako terminator, lecz jako asystent. Okres ten przynosi trzy ważne i brzemienne w skutki wydarzenia. Pieter Coecke pojmując za żonę wspomnianą córkę swojego mistrza. Następnie w r. 1527 umiera Jan van Dornicke. Pieter Coecke przejmuje warsztat, sklep i godność swojego teścia. Należy przypuszczać, że dopiero teraz jako mistrz wchodzi do Gildii św. Łukasza⁸². Zapewne to dziedzictwo było dla Pietera Coecke'a podstawą utrzymania, gdy został obdarzony godnością nadwornego malarza cesarza Karola V⁸³. Takie wyjaśnienie powiązań rodzinnych Jana van Dornicke'a i Pietera Coecke'a pozwoli może lepiej i dokładniej przeanalizować także ich malarskie związki.

W warsztacie Jana van Dornicke'a powstawały obrazy, które sprzedawane były głównie w jego sklepie. Ponieważ była to produkcja intensywna, format obrazów bardzo się ujednolicił. Mistrz trzymał się prawie bez wyjątku formy tryptyku, z zaokrągleniem w kształcie lunety w górnej części. Ołtarze mierzyły zwykle bez ram 105-110 cm wysokości i 130 cm szerokości. Zewnętrzne strony skrzydeł w ogromnej większości pozbawione były przedstawień, co oznacza, że chociaż tryptyk się zamykał, praktycznie nie był przeznaczony do zamykania. Z racji swoich wymia-

⁸⁰ Marlier, jw. s. 115.

⁸¹ Tamże s. 222.

⁸² Tamże s. 114.

⁸³ M. Topińska. *Kościół Czerniakowski*. Warszawa 1977 s. 82.

rów pasował zarówno do ołtarzy kościelnych, jak i kaplic klasztorów i przytułków, a także do oratoriów w domach prywatnych⁸⁴ (il. 9).

Treść ołtarzy także była w znacznym stopniu zunifikowana. Najczęściej przedstawiano adorację Magów, ale powstawało też wiele dzieł ukazujących Świętą Rodzinę w części środkowej i św. Katarzynę na prawym, a św. Barbarę na lewym skrzydle. Jest to o tyle typowe, że św. Katarzyna występująca łącznie z innymi świętymi, znajduje się zawsze po prawicy Maryi i Dzieciątka. Znalaziono liczne kompletne tryptyki o tej tematyce, mniej liczne mają zamiast św. Barbary na skrzydle św. Hieronima⁸⁵.

Przedstawiony tu pokrótce typ tryptyku został, jak się powszechnie sądzi, stworzony przez Jana van Dornicke'a. Jednak nie jest dotychczas znany żaden tryptyk ze Świętą Rodziną pochodzący z tego warsztatu, który nie zawierałby elementów stylowych Pietera Coecke'a, czyli sprzed 1525 r. Wynika stąd, że zachowane ołtarze powstały dopiero w okresie „asystentury” Pietera Coecke'a i są swoistym połączeniem klasycznego dornickowskiego pierwowzoru z późniejszymi o kilka lat modyfikacjami.

Dzieła Jana van Dornicke'a różniły się nieco stylem od obrazów innych manierystów antwerpskich, jak Jan de Beer czy zgrupowanie dzieł pod nazwą Pseudo-Blesius. Najczęściej rezygnował on z kompozycji o licznych małych figurkach. Jego postacie są raczej znacznych rozmiarów, ożywione ruchem mniej gorączkowym, o wyraźnie zarysowanych poszczególnych częściach. Twarze ukazane są z profilu albo w trzech czwartych. Mają ostre rysy, a oczy są w nich podłużne. Profile kobiece mają długie i proste nosy stanowiące przedłużenie linii czoła. Mimo że Jan van Dornicke jest bez wątpienia ostatnim z manierystów antwerpskich, jest jednocześnie najbardziej archaizującym. Trzyma się blisko stylu Memlinga i Rogera van der Weydena.

Ponieważ pochodzenie tryptyków ze Stuttgartu (il. 7) oraz z Brukseli (il. 12) zostało ustalone, może ono stanowić punkt odniesienia w stosunku do tryptyku z Gdańska. Należy porównać oba te ołtarze, by ustalić, jakie są ich wzajemne zależności.

Pod względem formalnym przedstawienia są prawie identyczne. Różni je natomiast tło części środkowej. Na obrazie z Gdańska perspektywę głównego przedstawienia zamyka wielka eklektyczna budowla, natomiast obraz ze Stuttgartu posiada bardzo rozbudowany i dojrzały krajobraz, gdzie widoczna jest także wielka góra o postrzępionych konturach, nad którą Bóg Ojciec ukazuje się w chwale. Nieco inny jest też układ owoców na parapecie na pierwszym planie. Przedstawienia na skrzydłach

⁸⁴ Marlier, jw. s. 113, 114.

⁸⁵ Tamże s. 220, 222.

zdają się od siebie nie różnić. Święte w takich samych strojach, tym samym gestem podtrzymują swoje atrybuty. Także tła skrzydeł są prawie jednakowe.

Widoczne są natomiast znaczne różnice stylistyczne. Postaci na ołtarzu z Gdańska potraktowano bardziej linearnie, światło ich nie modeluje, a raczej bije z nich samych. Takie szczegóły, jak diadem Katarzyny czy zawój na głowie Barbary, wyrysowane są bardzo dokładnie, widoczne całe, bez światłocieni, w których ginęłyby. Twarze są pociągłe i płaskie. Zupełnie inaczej wyglądają te elementy na obrazach ze Stuttgartu i Brukseli. Tutaj widoczny jest modelunek bardzo plastyczny, światłocieniowy, w cieniu giną też pewne elementy stroju czy tła. Twarze i całe postaci są okrągłejsze, naturalniejsze, brak w nich ascezy i mistycyzmu, zbliżone są do włoskiego renesansu. Zatarłe są kontury i właściwie nie widać już rysunku linii, lecz malarskość i plastykę. Przez to tryptyk gdański sprawia wrażenie nie tylko wcześniejszego, czyli sprzed 1525 r., ale zbliżonego do flamandzkich prymitywów, zachowującego ich atmosferę, a tryptyk ze Stuttgartu do flamandzkich romanistów, co wskazywałoby na rękę Pietera Coecke'a, znajdującego Italię i jej sztukę⁸⁶, wnoszącego do swojej twórczości liczne elementy włoskie.

W późniejszych obrazach widać wyraźnie, że po śmierci Jana van Dornicke'a poddał się Pieter Coecke jeszcze bardziej tej tendencji. Z tego wynika, że tryptyk z Gdańska mógłby być jednym z pierwowzorów przedstawień Świętej Rodziny wykonanych przez Jana van Dornicke'a.

Potwierdza to również porównanie elementów tryptyku z Gdańska z elementami innych obrazów Jana van Dornicke'a.

Postać Maryi z ołtarza gdańskiego znajduje odpowiednik na predelli ołtarza Mistrza 1518 z Lubeki z Muzeum Historii Sztuki i Kultury. Obydwie Dziewice mają bardzo podobne rysy twarzy, identyczny jest modelunek oczu i ust, a także spokój i skupienie postaci. Pochylają głowy w tym samym niemalże geście. Także bliskie jest potraktowanie draperii, widać miękkie płaszczyzny, jednak ostre w miejscach zagięcia.

Anioły z predelli mają podobnie wysuniętą do przodu głowę, a cofniętą szyję, jak anioł z lewej strony Maryi na gdańskim tryptyku. Ich szaty są także prawie identycznie upięte.

Również o postaci Józefa powiedzieć można, że namalowana została ręką Jana van Dornicke'a. Łysina starca, zmarszczki na czole, brwi i nos są identycznie modelowane jak u Józefa z dyptyku *Adoracja Magów*, znajdującego się obecnie w Buffalo, w Akademii Sztuk Pięknych (il. 8). Identyfikacja modelunku tych szczegółów jest widoczna na pierwszy rzut oka i wydaje się niemożliwe, aby mogła je malować nie ta sama ręka.

⁸⁶ U. Thieme, F. Becker. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart*. Bd. 7. Leipzig 1912 s. 162.

Także poszczególne elementy architektury z ołtarza gdańskiego dają się odnaleźć na innych obrazach Jana van Dornicke'a; na przedstawieniu *Chrystus żegnający się z niewiastami* z Berlińskiej Galerii Malarstwa w Muzeum Narodowym (il. 10) lub z *Ofiarowania w świątyni* z kolekcji Heinza Kistersa w Kreuzlingen w Szwajcarii (il. 11), a także w *Nawiedzeniu* i *Ucieczce do Egiptu* z Londyńskiej Galerii Narodowej.

Postaci o takim samym rysunku twarzy i profilu, a także dziwnych strojach, jak święte na skrzydłach gdańskiego tryptyku, zauważyć można na obrazie Jana van Dornicke'a, *Chrystus żegnający się z niewiastami*, z Berlińskiej Galerii Malarstwa w Muzeum Narodowym (il. 10), a także na skrzydłach ołtarza tegoż mistrza z kościoła Mariackiego w Lubecie.

Na podstawie powyższych porównań i rozważań można wyciągnąć następujące wnioski:

- Wydaje się udowodnione, że flamandzki tryptyk z Gdańska pochodzi ze środowiska manierystów antwerpskich.
- Zgodność formalna z tryptykiem ze Stuttgartu wskazuje na to, że oba te ołtarze mogły powstać w jednym warsztacie.
- Odmienność stylu gdańskiego malowidła w stosunku do Pietera Coeck'a sugeruje, że gdański tryptyk mógł powstać wcześniej niż stuttgarcki.
- Przedstawienie na ołtarzu z Gdańska wykazuje wyraźne podobieństwo wielu elementów i szczegółów z obrazami uznawanymi za malowane ręką Jana van Dornicke'a.

Każdy z elementów tego podsumowania zdaje się przemawiać na korzyść twierdzenia, że ołtarz Świętej Rodziny z kościoła św. Brygidy w Gdańsku namalowany został w warsztacie Jana van Dornicke'a, prawdopodobnie ręką samego mistrza i właściciela warsztatu.

*

Ze względu na skąpą literaturę przedmiotu i brak wiadomości archiwalnych nie udało się z całą pewnością określić czasu i przyczyny sprowadzenia ołtarza Świętej Rodziny do kościoła św. Brygidy. Autorka wysunęła na ten temat kilka tez i zebrała wiele mogących je potwierdzić dowodów.

Autorka sądzi, że udało się jej określić, że tryptyk ten pochodzi z Antwepii i wyszedł ze środowiska antwerpskich manierystów. Szczegółowa analiza pozwoliła ustalić, że ołtarz ten wykonany został w warsztacie Jana van Dornicke'a, jednego z manierystów. Autorka przytoczyła też wiele okoliczności pozwalających przyjąć, że obraz ten namalował sam mistrz i właściciel warsztatu.

Manieryzm antwerpski był i nadal pozostaje jednym z najbardziej kontrowersyjnych stylów europejskich. Jego początkowa zdecydowanie pe-

goratywna ocena przerodziła się z biegiem lat w pozytywną. Nadal jednak nieliczne o nim informacje zawierają wiele rozbieżnych spostrzeżeń i sądów oraz nie zawsze dających się ze sobą pogodzić faktów. Taki stan literatury przedmiotu utrudnia w dużym stopniu próby opisu i analizy poszczególnych zjawisk. W wielu wypadkach konieczne jest porównywanie, ocenianie i samodzielne decydowanie się na jedną z wielu istniejących wersji.

Zajmując się manieryzmem antwerpским, ma się do czynienia niewątpliwie już ze sztuką nowożytną, wykorzystującą nowe zdobycze techniczne, a także rozwijającą nowe spojrzenie na świat, którym dał początek Jan van Eyck. Jednocześnie zaś zaobserwować można jeszcze w tym okresie liczne pogłosy epoki gotyku, której elementy na długo zakorzeniły się nie tylko w całym nowożytnym malarstwie Północnej Europy, ale głównie w myśleniu ludzi tworzących kulturę tamtych czasów.

THE FLEMISH ALTAR OF THE HOLY FAMILY FROM ST BRIDGET'S CHURCH IN GDAŃSK

Summary

The Altar of the Holy Family coming from St Bridget's Church in Gdańsk can now be seen in the Diocesan Museum in Gdańsk-Oliwa. The altar is a triptych whose central panel presents the Holy Family while having a rest during their escape from Egypt. Nearer of this scene there is a stony sill with various sorts of fruit, a knife and a prayer-book on it. In the background there is a large eclectic construction with a bell and a clock, and next to this three angels announcing coming of the hour of the last judgement. On the left-hand side of the construction a farm and a realistic landscape are presented.

The right panel of the triptych presents St Catherine holding a sword and a ring. Behind her, on a hill, there is a rack and St Catherine kneeling at it. This is one of the scenes from her life. The left panel presents St Barbara with a peacock's feather and a book in her hand. In the background there stands a big tower, an element of the legend of St Barbara.

Time is the element which couples the symbolic interpretation of the painting. With the lapsing of time the world and people also pass away. In the surrealistic part of the work (presenting the enormous eclectic construction, a symbol of Heavenly Jerusalem) time acquires the attribute of eternity. This is a memento of eternity through the presentation in the foreground the mission of Jesus on the earth and the missions of saint martyrs. In the background of the main picture one can see an announcement of the Last Judgement towards which the whole living world drifts hour by hour.

The altar is an example of Antwerpian mannerism, a phenomenon which appears in the Netherlands at the beginning of the 16th century. The comparison of the Gdańsk triptych to the altars made by the Master of Antwerp in 1518 and to Pieter Coecke's works induces us to presume that the altar of St Bridget was painted before the year 1525 in the workshop of Master Jan van Dornicke by the master himself.



Il. 1. Ołtarz Świętej Rodziny. Gdańsk-Oliwa, Muzeum Diecezjalne



Il. 2. Ołtarz Świętej Rodziny. Fragment il. 1. Część środkowa



Il. 3. Ołtarz Świętej Rodziny. Fragment il. 1.
Prawe skrzydło



Il. 4. Ołtarz Świętej Rodziny. Fragment il. 1.
Lewe skrzydło



Il. 5. Jan van Eyck. *Swięta Barbara*. Antwerpen. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten



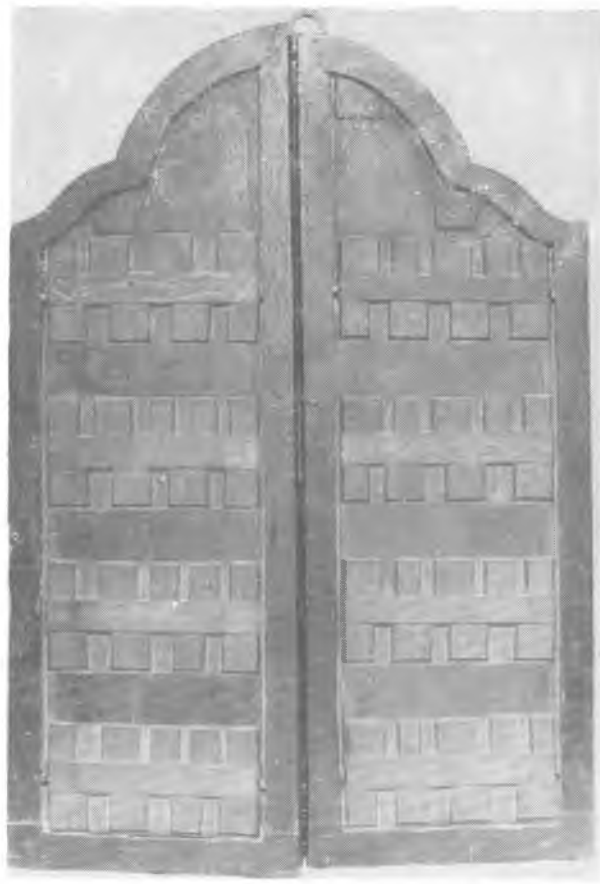
Il. 6. Jan Gossart. Ołtarz Świętej Rodziny. Lisbon, Museu Nacional de Arte Antiga



Il. 7. Pieter Coecke. Ołtarz Świętej Rodziny. Stuttgart, kolekcja Friedrich Kohn



Il. 8. Mistrz 1518. *Adoracja Magów*. Buffalo, Wyoming Academy of Fine Arts — fragment



Il. 9. Ołtarz Świętej Rodziny. Odwrocie skrzydeł bocznych. Gdańsk-Oliwa, Muzeum Diecezjalne



II. 10. Mistrz 1518. *Chrystus żegnający się z kobietami*. Berlin—Dahlem, Gemäldegalerie der Staatlichen Museum



Il. 11. Mistrz 1518. *Ofiarowanie w świątyni*. Switzerland, Kreuzlingen, kolekcja Heinz Kisters



Il. 12. Pieter Coecke. Ołtarz Świętej Rodziny. Część środkowa. Brussel, Kolekcja Charles M. Mouton