

KS. WOJCIECH LIPPA

RECEPCJA MALARSTWA MATTHIASA GRÜNEWALDA (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH DZIEŁ SZTUKI XX WIEKU)

W 2007 r. w Niemczech miały miejsce dwie duże wystawy poświęcone Matthiasowi Grünewaldowi¹: pierwsza z nich, „Grünewald und seine Zeit”, opatrzona mianem wystawy roku², miała miejsce w Staatliche Kunsthalle w Karlsruhe, druga natomiast, „Matthias Grünewald – Zeichnungen und Gemälde”, odbywała się w Kulturforum Potsdamer Platz berlińskiego Staatliches Museum. O ile pierwsza była próbą prezentacji całokształtu twórczości artysty na tle współczesnych mu dokonań, opatrzoną ponadto szerokimi wizualnymi odniesieniami do dzieł takich twórców, jak Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Lucas Cranach St., Albrecht Altdorfer, Hans Baldung Grien, Hans Holbein oraz innych anonimowych mistrzów niemieckich przełomu XV i XVI wieku, o tyle druga (ukierunkowana monograficznie) koncentrowała się na ukazaniu warsztatu rysunkowego Grünewalda, choć należy dodać, że i tu nie zabrakło przykładów jego malarstwa³. Interesujące jest, iż obie wystawy odbywały się równolegle z prezentacją ołtarza klasztoru w Isenheim w Musée

Ks. mgr WOJCIECH LIPPA – e-mail: wojlippa@post.pl

¹ Matthäus z Aschaffenburga, Mathis Neithart Gothart, zwany Grünewaldem (ok. 1475/80-1528) – literatura nazywa malarza tymi imionami; K. A r n d t, *Mathis Neithart Gothart, genannt Grünewald, in seiner Epoche*, [w:] *Grünewald und seine Zeit* [katalog wystawy], red. D. Lüdke, J. Mack-Andrick, Karlsruhe 2007, s. 19.

² H. J. M ü l l e r, *Die Supernova der Kunst*, „Die Zeit” 2007, nr 50, s. 59.

³ Spuścizna Matthiasa Grünewalda liczy dwadzieścia pięć obrazów, znajdujących się w muzeach takich miast, jak Aschaffenburg, Bazylea, Coburg, Kolmar, Frankfurt nad Menem, Fryburg, Lindenhardt i Waszyngton, oraz trzydzieści pięć rysunków, z czego dwadzieścia stanowi własność berlińskiego Kupferstichkabinett przy Staatliches Museum, pozostałe rysunki są własnością ośrodków w Dreźnie, Erlangen, Karlsruhe, Monachium, Northampton, Oksfordzie, Paryżu, Rotterdamie, Sztokholmie, Weimarze, Wiedniu i Winterthurze.

d'Unterlinden we francuskim Kolmarze. Organizatorzy wymienionych przedsięwzięć, konsultując i wypożyczając między sobą większość prezentowanych dzieł, stworzyli cykl trzech wielkich wystaw, na których w ciągu siedmiu miesięcy zaprezentowano niemal wszystkie prace niemieckiego malarza i rysownika: w Kolmarze – ołtarz z Isenheim, w Karlsruhe – pozostałe malarstwo, w Berlinie – rysunki⁴. Każdej z ekspozycji towarzyszyło wydanie okolicznościowego katalogu, uwzględniającego szerokie spektrum najnowszych badań dotyczących życia i dzieła Grünewalda⁵.

Trzy wydarzenia kulturalne następujące tuż po sobie, niemieckie wystawy oraz równoległa do nich wystawa w Kolmarze, na nowo uświadomiły zarówno ich organizatorom, jak i komentatorom żywotność oraz aktualność sztuki Matthiasa Grünewalda: wciąż żywą siłę oddziaływania jego własnych dzieł, ale zarazem fakt, iż stanowią one rodzaj ikonosfery, nadal płodnego obszaru różnorodnych inspiracji, których echa – przekształcenia, cytaty itp. – napotykaemy w szeroko rozumianej kulturze wizualnej Zachodu. Aktualność tę podkreślił we wstępie do berlińskiego katalogu Heinrich Schulze Altcappenberger, określając *oeuvre* artysty jako „szczególnie ważne dla tak różnych stanowisk twórczych, jak ekspresjonizm, Neue Sachlichkeit czy surrealizm”⁶. Istotnie, zasięg recepcji Grünewalda obejmuje prace artystów różnych krajów i narodowości, czego wyrazem była wystawa „Grünewald in der Moderne”, zorganizowana przed paroma laty w Aschaffenburgu, na której zaprezentowano m.in. prace Maxa Beckmanna, Louisa Corinthy, Otto Dixy, Georga Grosza, Jaspera Johnsa, Alfreda Kubina, Pabla Picassa czy Arnulfa Rainera⁷. Dziełem, do

⁴ Wystawy odbywały się między grudniem 2007 a czerwcem 2008; poprzedzone były kilkuletnią współpracą (2003-2006), koncentrującą się głównie na zagadnieniach konserwatorskich. Odbywały się na Kolokwium Restauracyjnych w Paryżu, Kolmarze i Karlsruhe; K. S c h r e n k, *Einführung und Dank*, [w:] *Grünewald und seine Zeit*, s. 11.

⁵ R. H. W i e g e n s t e i n, *Fast der ganze Matthias Grünewald. Drei Ausstellungskataloge veranschaulichen sein Werk und seine Zeit*, „Die Berliner Literaturkritik” 2007, nr 3, s. 8-9.

⁶ *Vorwort*, [w:] *Matthias Grünewald – Zeichnungen und Gemälde* [katalog wystawy], red. A. Köllermann, M. Roth, Berlin 2008, s. 6.

⁷ Wystawa odbywała się w Galerie der Stadt na przełomie roku 2002/2003; zob. *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert* [katalog wystawy], red. T. Ratzka, B. Schad, Köln 2003. Oprócz wyżej wspomnianych twórców, odwołujących się do Grünewalda, należy wymienić działania takich artystów, jak: Hans Grundig, Karl Hofer, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Markus Lüpertz, August Macke, Gerhard Mataré, Bernard Schulze, Willi Sitte, Werner Tübke, Gert Heinrich Wollheim czy Heinz Zander. W recepcji Grünewalda nie brakuje także i polskich odniesień, jak choćby w pracach Mieczysława Baryłki, Macieja Bieniasza, Adama Brinckena, Zbyluta Grzywacza, Mariana Kołodziejca czy Stanisława

którego najczęściej się odwoływano, był najbardziej znany obraz artysty – ołtarz z Isenheim, z ekspresyjną i pełną dramatu sceną Ukrzyżowania Chrystusa (il. 1).

Z uwagi na różnorodność występujących w sztuce XX wieku reminiscencji dzieł Grünewalda, niniejszy artykuł jest próbą nakreślenia zaledwie jednego aspektu tegoż zjawiska. Mam na myśli oddziaływanie „ekspresyjno-symbolicznego” charakteru dzieł artysty, czyli takiego ich wymiaru, który decyduje o możliwości budowania znaczeń ponadczasowych na podstawie artystycznych rozwiązań malarskich. Odczytywanie tychże znaczeń w procesie analizy konkretnych przykładów zamierzam skoncentrować na zagadnieniach polityczno-społecznych oraz wymiarze uniwersalnym. Ukazywanie zaś wizualnych paraleli pomiędzy dziełami Grünewalda a obrazami artystów działających w ubiegłym wieku postaram się przedstawić, odwołując się do wyraźnych, chociaż asocjacyjnych podobieństw. Przyjęta tu metoda interpretacji związków intertekstualnych, powstających na drodze „spotkania” obrazów Grünewalda i konkretnych malarzy współczesnych, nie pretenduje, oczywiście, do wskazania wyraźnych zależności genetycznych zachodzących między wcześniejszymi i późniejszymi dziełami. Wszelkie pozaobrazowe źródła, które mogłyby wzmocnić argumentację na rzecz związków „przyczynowo-skutkowych” pomiędzy malarstwem Mistrza Matthiasa i działaniami artystów późniejszych, będą traktowane jako informacje drugorzędne; na pierwszy plan wysuwa się bowiem podobieństwo czysto wizualne. Tak traktowane związki międzyobrazowe oparte są na zasadzie widzenia preposterijnego, w którego wyniku powstaje percepcyjny efekt, pozwalający na tworzenie interpretacji niezależnej od chronologii powstawania dzieł⁸.

Rodzińskiego; zob. R. R o g o z i ń s k a, *Inspiracje pasywne w sztuce polskiej w latach 1970-1999*, Poznań 2002, s. 67, 82, 88-93, 101-103, 285.

⁸ Preposterijne widzenie związków międzyobrazowych szeroko opisał Stanisław Czekański w piątym rozdziale książki *Intertekstualność i malarstwo*. Wedle tego widzenia obraz wcześniejszy nie tyle staje się źródłem dla obrazu późniejszego, ile raczej przez obserwację obrazu późniejszego odkrywamy (poznajemy) w nim obraz wcześniejszy, samo zaś znaczenie (interpretacja) powstaje jako efekt styku obu przedstawień. „W efekcie dochodzi do odwrócenia chronologicznej perspektywy: obraz tego, co było przedtem, jest następstwem tego, co powstało potem. Ten właśnie paradoks historycznego poznania wyraża określenie *preposterous*, powstaje z fuzji sprzecznych części *pre-* i *post-*, oznaczające zarazem coś niedorzecznego, absurdalnego, bezsensownego” (cyt. za: t e n ż e, *Intertekstualność i malarstwo. Problem badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 242).

1. EKSPRESYJNO-SYMBOLICZNY
JĘZYK MALARSTWA GRÜNEWALDA
UKRZYŻOWANIA Z ISENHEIM I TAUBERBISCHOFSSHEIM

Przyjęło się w literaturze przedmiotu przekonanie o obecności śladów dzieł autora ołtarza z Isenheim w malarstwie późniejszym, zwłaszcza w obrazach niemieckich ekspresjonistów, którzy jako jedni z pierwszych zaczęli świadomie nawiązywać do jego malarskich realizacji. Wymienia się w tym miejscu najczęściej te cechy jego sztuki, które odpowiadają ogólnym artystycznym założeniom ekspresjonistów, dla przykładu: deformację postaci na pograniczu okrucieństwa, mocno skontrastowany kolor oraz „rzucającą się w oczy twardość linii, wyrażającą się niekiedy w najdziwniejszych skrętach”⁹, a w efekcie – zamiłowanie do celowej niejasności, introspekcje, skłonności do spekulacji metafizycznej. Grünewaldowskich reminiscencji w obrazach ekspresjonistów nie można jednak sprowadzać tylko do przerysowań czy do prób osiągnięcia li tylko wrażeniowego efektu, oddającego w wizualnej strukturze podobieństwo z obrazami dawnego mistrza. Zdaje się natomiast – analogicznie do renesansowych twórców, próbujących nie tyle kopiować antyczne wzory, ile raczej odkrywać rządzące nimi artystyczne zasady – że przedstawiciele ekspresjonizmu poszukiwali w malarstwie Grünewalda estetycznej reguły, za której pomocą mogliby wyrażać określone napięcia i niepokoje, twórcze i egzystencjalne.

Do sformułowania takiej reguły przybliżył się, choć nie może być tutaj mowy o jednoznacznym i bezpośrednim związku z niemieckimi ekspresjonistami, Joris-Karl Huysmans, który tak oto opisuje swoje spotkanie z *Ukrzyżowaniem z Tauberbischofsheim Grünewalda*¹⁰ (il. 2): „Rozerwane pachy pękały, a szeroko rozwarte dłonie wznosiły obłędne palce [...]. Mięśnie piersi drgały namaszczone potem, tors potęgowały obręcze ujawnionych żeber: zsińnięte ciało przesiąknięte saletrą wzdymało się obsypane ukąszeniami pcheł i, ni by ukłuciami igieł, upstrzone końcami różeg, które złamawszy się pod skórą

⁹ Cyt. za: J. W i l l e t, *Ekspresjonizm*, tł. M. Kluk, Warszawa 1976, s. 47-48.

¹⁰ Scenę Ukrzyżowania z ołtarza z Tauberbischofsheim widział Huysmans w Gemäldegalerie w Kassel przed rokiem 1900. W tymże roku przeniesiono bowiem obraz do Staatliche Kunsthalle w Karlsruhe. Wspomina o tym sam Huysmans, porównując obraz z *Ukrzyżowaniem z Isenheim* w książce *Trois primitifs* z 1905 r.; zob. *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, oprac. E. Grabska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 153.

przeszywały ją jeszcze gdzieniegdzie drzazgami”¹¹. Poruszony mocnym wrażeniem estetycznym konstatuje przy tym: „[...] nigdy dotąd naturalizm nie uciekał się do podobnych tematów; nigdy żaden malarz nie poruszył tak boskiej trupiarni, nie zanurzył tak brutalnie pędzli w kałuże surowic, w broczące krwią otwory. Było to skrajne, było to straszliwe”¹². Ekspresyjność malarskiego języka Grünewalda w scenach ukrzyżowań nie ulega wątpliwości¹³: z ciemnego, bezkształtnego krajobrazu wyłania się nieproporcjonalnie wielka, w stosunku do świadków sceny, jasna postać zmasakrowanego Chrystusa ze zwieszoną głową okoloną wielkim krzakiem ciernia, z nienaturalnie powykrzywianymi palcami rąk i nóg. Podobny zabieg skręconych dłoni, tyle że uniesionych w geście modlitwy, zastosowany został także w postaciach znajdujących się obok krzyża: Maryi i Marii Magdaleny. Mocno skontrastowany kolor draperii szat oraz ciała Ukrzyżowanego wydobywa postacie z płasko potraktowanego tła, koncentrując w ten sposób oko widza na głównym wydarzeniu sceny.

Malarski język Grünewalda oraz zabiegi, jakie stosował, odczytywał Huysmans jako środek pozwalający stworzyć typ malarstwa, który łączyłby w sobie naturalizm z nadprzyrodzonością. Późnośredniowieczne wzory estetyczne, których odbiciem były obrazy niemieckiego malarza, stanowiły dla Huysmansa tkanę poetycką, oddającą sedno sztuki niepowtarzalnej, będącej świadectwem nieograniczonych możliwości człowieka, który może bez reszty oddać się twórczości¹⁴. Francuski pisarz, podkreślając mistyczne cechy ekspresji malarstwa Grünewalda, wykorzystuje je jako argument estetyczny, w którym dostrzec można założenia koncepcji ekspresjonizmu¹⁵. Sztuka tak rozumiana staje się najbardziej *symboliczna*, czyli taka, która – wykorzystam tu użyte w innym kontekście słowa Wiesława Juszczaka – „uzmysławia dwoistość świata, będącego jednocześnie światem rozdzielonym i złączonym w swej sferze duchowej i cielesnej, świata poznawanego zmysłowo, ale równocześnie intuicyjnie odwołującego do obcowania z jego psychiczną zawartoś-

¹¹ J.-K. H u y s m a n s, *Là-Bas*, tł. H. Ostrowska-Grabska, [w:] *Moderniści o sztuce*, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 89.

¹² Tamże, s. 91.

¹³ Grünewaldowi przypisuje się cztery tego rodzaju przedstawienia malarskie (odpowiednio w muzeach w Bazylei, Waszyngtonie, Kolmarze, Karlsruhe) oraz jeden rysunek (Karlsruhe); A. R e u t e r, *Zur expressiven Bildsprache Grünewalds am Beispiel des Gekreuzigten*, [w:] *Grünewald und seine Zeit*, s. 79.

¹⁴ E. G r a b s k a, *Wstęp*, [w:] *Moderniści o sztuce*, s. 33.

¹⁵ *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, s. 154.

cią i duchowym charakterem rzeczy”¹⁶. Nadprzyrodzony realizm czy spirytualistyczny naturalizm, jak go określa Huysmans, wpisuje się w szersze rozważania autora na temat sztuki średniowiecza (zwłaszcza malarstwa *prymitywów*), którą odczytuje jako wzór nowej, w tym przypadku ekspresyjnej, wypowiedzi artystycznej¹⁷.

Przeciwstawne wobec siebie, a jednak scalające się w estetycznym efekcie, bieguny spirytualizmu i naturalizmu (duchowości i cielesności) postrzegano jako zasadę twórczości ekspresjonistów¹⁸. Mostem łączącym ideę zaproponowaną przez Huysmansa z poglądami ekspresjonistów wydają się rozważania dotyczące sztuki późnego średniowiecza reprezentowane przez Wilhelma Worringera, na którego pisma powoływali się artyści Der Blaue Reiter (m.in. Wassily Kandinsky, Franc Marc czy August Macke), szukając w nich legitymizacji swoich działań¹⁹. Worringer, początkowo w *Abstraktion und Einfühlung* (1908), a następnie w *Formprobleme der Gotik* (1911), sformułował pojęcie *gotyku*, odwołując się nie tylko do perspektywy historycznej, lecz traktując je jako ponadczasową zasadę tworzenia, która ujawnia się poprzez intuicyjne poznanie świata (*Weltgefühl*), pozwalające odczuć go zarówno w jego materialności, jak i duchowości²⁰. Wszędzie tam, gdzie w jakimś obrazie potrafimy odkryć *gotyk*, a mówiąc precyzyjniej – *zasadę gotyku*, tam panują różnorodne i wzajemnie sobie przeciwstawne kategorie²¹.

¹⁶ „Istota jego (czyli symbolizmu) zasadza się na przekonaniu, iż cały świat jest nierozdzielnie dwojaki: fizyczny i psychiczny zarazem, materialno-duchowy we wszystkich przejawach, na wszystkich ‘szczeblach bytu’. Martwe przedmioty nabierają tu duchowej głębi, ludzie stają się przedmiotami fizycznymi nie tracąc nic ze swego psychicznego życia” (cyt. za: *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985, s. 18). W innym miejscu W. Juszcak tak definiował symbolizm: „[...] realizm mógł się w swojej penetracji natury oprzeć wyłącznie na zmysłach, bo był warunkowany materialistycznym poglądem; symbolizm natomiast stanowił w sztuce odpowiednik takiej ontologicznej koncepcji, wedle której wszystko ma być materialny i niematerialny zarazem, fizyczny zarazem i duchowy” (cyt. za: t e n ż e, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 165).

¹⁷ „Prymitywi – pisał po pierwszej podróży do Belgii, Holandii i Niemiec w liście do Jules Destrée – to cała sztuka, taka jaka może istnieć na najwyższym szczeblu, jedyne istniejące dla mnie uzasadnienie” (cyt. za: *Joris-Karl Huysmans o sztuce*, s. 25).

¹⁸ Na ogół spotkać można opinie dopatrujące się w sztuce ekspresjonistycznej głębokich wątków metafizycznych; zob. W i l l e t, *Ekspresjonizm*, s. 112.

¹⁹ K. H e i n e m a n n, *Entdeckung und Vereinnahmung. Zur Grünewald-Rezeption in Deutschland bis 1945*, [w:] *Grünewald in der Moderne*, s. 11.

²⁰ Tamże.

²¹ „In welchen konkreten Werken die Gotik nun überall zu entdecken sei, darüber herrschen recht unterschiedliche und widersprüchliche Vorstellungen” (cyt. za: tamże, s. 11). Worringer ponadto określał tę gotycką zasadę („Geist der Gotik”) jako wyraz dualizmu, łączącego w sobie uchwycenie świata rzeczywistego i abstrakcyjnego.

Ślad takiego myślenia o malarstwie odnajdujemy także w pismach Maxa Beckmanna. Krytykując sztukę nastawioną na dekoracyjność oraz sztukę imitacji, jak również ustosunkowując się niechętnie do sentymentalnego mistycyzmu, postulował on, podobnie jak wspomniani teoretycy, konieczność zainicjowania w malarstwie przedstawiania *rzeczowości transcendentnej* (*transcendentne Sachlichkeit*), czyli takiej, która, w jego mniemaniu, wypływa z autentycznej „głębokiej miłości do natury i człowieka” – transcendencji, jaka występuje u Mäleskirchenera, Grünewalda, Breugla, Cézanne’a i van Gogha²². Wydaje się, że proponowane przez Beckmanna pojęcie *transcendentalnej rzeczowości* – podobnie jak wcześniej wymienione pojęcia Huysmansa i Worringera – zawiera wewnętrzną sprzeczność. Jednak w teoretycznych rozważaniach niemieckiego artysty owa sprzeczność robi wrażenie jedynie pozornej, a samo odczucie tajemnicy życia (*Mysterium des Lebens*), czyli doświadczenie go w materialności/fizyczności i duchowości, staje się możliwe za pośrednictwem malarstwa, i to zorientowanego figuratywnie oraz przedmiotowo²³. Można pokusić się o stwierdzenie, że obecna wśród ekspresjonistów fascynacja Grünewaldem zakorzeniona jest w owym dualistycznym charakterze jego malarstwa, które, wykorzystując konkretne środki artystycznego wyrazu, potrafi jednocześnie ukazać drastyczną, brutalną i zdeformowaną do granic absurdu cielesność oraz oddać nastrój głębokiego mistycyzmu²⁴. Przedstawienia Ukrzyżowania natomiast wydają się tutaj najbardziej trafnym przykładem realizmu nadprzyrodzonego, który potrafi – jak pisał Huysmans – „zachować zasobny i nerwowy język realizmu, a jednocześnie dokopać się do duszy”²⁵.

²² „[...] Aus einer gedankenlosen Imitation des Sichtbaren, aus einer schwächlich archaischen Entartung in leeren Dekorationen und aus einer falschen und sentimentalischen Geschwulstmystik werden wir jetzt hoffentlich zu der *transzendenten Sachlichkeit* kommen, die aus einer tiefen Liebe zur Natur und den Menschen hervorgehen kann, wie sie bei Mäleskirchener, Grünewald und Breugel, bei Cézanne und van Gogh vorhanden ist” (cyt. za: M. Beckmann, *Schöpferisches Bekenntnis*, [w:] *Schöpferische Konfession*, hrsg. K. Edschmid, Berlin 1920, s. 63).

²³ „Verflucht man Beckmanns theoretische Äußerungen und studiert vor allem seine Kunst, dann wird deutlich sein Wille, das Mysterium des Lebens mit Hilfe einer möglichst sachorientierten und vor allem gegenstands- und figurbezogenen Malerei zu ergründen” (cyt. za: R. Meyer, *...ein Strahl Grünewaldscher Kunst in unserer Zeit. Eine Studie zur Grünewald-Rezeption bei Max Beckmann*, [w:] *Grünewald in der Moderne*, s. 50).

²⁴ Grab ska, *Moderniści o sztuce*, s. 92.

²⁵ Tamże, s. 87.

Postulowana przez Beckmanna figuratywność (rzeczowość) malarstwa ekspresjonistycznego miała często oparcie w pamięci obrazów wielkich poprzedników, zwłaszcza tych ich dzieł, których charakter i oddziaływanie wyrażały worringerowską *zasadę gotyku*. Malarstwo Grünewalda stanowiło tutaj istotny punkt odniesienia. Nie tylko zresztą ekspresyjny efekt jego obrazów zdawał się istotny; w dobie autonomizowania się języka malarskiego u początku prądów modernistycznych obrazy Grünewalda swoją malarskością przemawiały niejednokrotnie silniej niż dzieła współczesnych mu artystów²⁶. Sztandarowymi przykładami owego wizualnego dialogu, realizującego się pomiędzy średniowieczem a współczesnością, są obrazy Otto Dix'a oraz Maxa Ernsta. Obaj nie ukrywają artystycznych reminiscencji, stawiając własne dokonania niejednokrotnie wprost w relacji do dokonań Grünewalda bądź to przez zastosowanie cytatu gotowego wzoru kompozycyjnego czy stylistycznego, bądź przez świadome nawiązanie do tytułu obrazu poprzednika i następnie powtórzenie go. Tego typu zabieg widoczny jest w *Wojnie*, tryptyku Otto Dix'a z lat 1929-1932, który z uwagi na kompozycję, kolorystykę oraz repertuar zastosowanych motywów budzi wyraźne asocjacje z tryptykiem *Ukrzyżowania z ołtarza z Isenheim*²⁷. Trzeba tu także wymienić obraz *Kuszenie św. Antoniego* Maxa Ernsta, gdzie artysta podejmuje malarski dialog z identycznie zatytułowanym obrazem swego poprzednika²⁸.

Sztuka XX wieku dostarcza jednak więcej przykładów, w których można dostrzec elementy kierujące skojarzenia w stronę twórczości Grünewalda.

²⁶ Bardzo często zestawiano malarstwo Grünewalda z obrazami Dürera i Altdorfera, szukając ewentualnych podobieństw i różnic. O ile u tych drugich podziwiano przede wszystkim ich warsztat rysunkowy z perfekcyjnie prowadzoną linią, o tyle Grünewald postrzegany był głównie jako malarz śmiało operujący płaszczyznami barwnymi. Zabieg ten widoczny jest także w jego rysunkach, gdzie nie tyle kładzie akcent na linearyzm przedstawienia, ile na zestawienie plam światłocieniowych; T. H e t z e r, *Das Ornamentale und die Gestalt*, Stuttgart 1987, s. 360-363. Natomiast ekspresyjną rolę koloru obrazów Grünewalda podkreśla M. Rzepińska, pisząc, że „u Grünewalda grupowanie barw pokrewnych, rozpylanie koloru światłem służą ekspresji” (cyt. za: t a ż, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1985, s. 205).

²⁷ I. S c h u l z e, *Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert*, Leipzig 1991, s. 147.

²⁸ Oczywiście *Kuszenie św. Antoniego* Grünewalda nie jest jedynym przedstawieniem tego typu w tradycji, jednak wyraz artystyczny obu dzieł wyraźnie je do siebie przybliża. Szeroką analizę obu obrazów przedstawiła Heike Hagedorn, kładąc nacisk na możliwość wystąpienia w oku i umyśle obserwatora wizualnej intertekstualnej gry; zob.: t a ż, *Das Sprachgewebe der Bilder. Max Ernst und Mathis Grünewald. Biographische Konstellation und Werk-Konfiguration*, Frankfurt am Main 1995.

Wielość tych odwołań trudno ogarnąć, dlatego też przytaczam zaledwie kilka z nich. Wszystkie niżej prezentowane obrazy stoją w mniej lub bardziej wyraźnej relacji do dzieł Grünewalda. Jednocześnie należy zaznaczyć, że opisany wyżej osiągnięty w jego malarstwie efekt *nadprzyrodzonego realizmu* jest w niniejszym artykule potraktowany dwuaspektowo: jako podstawowa zasada budująca obraz oraz jako główny klucz do interpretacji prezentowanych przykładów, z których – jak wspomniałem – jedną grupę będę postrzegał w perspektywie polityczno-społecznej, drugą natomiast w uniwersalnej.

2. RECEPCJA:

KONKRETYZACJE HISTORYCZNE (POLITYCZNO-SPOŁECZNE)
ZRANIONY GERTA WOLLHEIMA, *OFIAROM FASZYZMU*
HANSA GRUNDIGA, *CHILIJSKIE REQUIEM* WERNERA TÜBKEGO,
UKRZYŻOWANIA MACIEJA BIENIASZA

Wzrost zainteresowania malarstwem oraz postacią Matthiasa Grünewalda nastąpił w dwóch ostatnich dekadach XIX wieku²⁹. Wówczas zaczęły pojawiać się opracowania literackie i naukowe poświęcone artyście, z których pierwsze, autorstwa Heinricha Schmida, pochodzi z 1894 r. Autor ten napisał także pierwszą wielką monografię, stanowiącą podstawę do dalszych badań nad Grünewaldem, wydaną w 1911 r.³⁰ Momentem jednak najbardziej istotnym dla rozpropagowania twórczości dawnego mistrza było sprowadzenie w roku 1917, a następnie odrestaurowanie i wystawienie w monachijskiej Starej Pinakotece ołtarza z Isenheim³¹. Pokaz monumentalnego dzieła okazał się wydarzeniem niezwykle; przygotowano nawet oprowadzanie po wystawie oraz serie wykładów³². Sam ołtarz natomiast, z dramatyczną sce-

²⁹ Miało to niewątpliwie związek z wprowadzeniem zmian wynikających z przyjęcia traktatu francuskiego z 1871 r., na podstawie którego Alzacja przyłączona została do Rzeszy Niemieckiej. Kolmar zatem (wraz z ołtarzem z klasztoru Isenheim) po ponad 230 latach mijających od traktatu westfalskiego stał się miastem niemieckim.

³⁰ A. R e u t e r, *Zur Rezeption Grünewalds*, [w:] *Grünewald und seine Zeit*, s. 405.

³¹ Gdy działania wojenne zaczęły obejmować tereny Alzacji, wówczas nakazem władz pruskich przetransportowano dzieło w głąb Rzeszy. Wystawa odbywała się między 22 listopada 1918 a 27 września 1919 r. (tamże, s. 407).

³² H e i n e m a n n, *Entdeckung*, s. 13.

na Ukrzyżowania, urósł w opinii publicznej do rangi swoistego symbolu, streszczającego dramat wojny. Reinhardt Piper, jeden z ówczesnych wydawców, tak opisał tamte wydarzenia: „Wieść o tym najgwałtowniejszym dziele niemieckiego malarstwa roznosiła się jak legenda. Podczas I wojny światowej nagle objawiło się nam z ukrycia. Zostało przetransportowane z terenów objętych walkami i wystawione w monachijskiej Starej Pinakotece. Pielgrzymowały doń tysiące”³³.

Ekspresyjna gwałtowność sceny Ukrzyżowania z ołtarza z Isenheim zaczęła nabierać w kontekście wydarzeń wojennych nowych, aktualnych znaczeń. Dzieło stało się ikoną cierpienia i dramatu wojny. W tym też kontekście należy interpretować namalowany w 1919 r. obraz *Zraniony* Gerta Heinricha Wollheima³⁴ (il. 3). Przedstawia on trupioblada, wykrzywioną postać półkłęzącego mężczyzny, uchwyconego w rozkroku, z rękami uniesionymi do góry. Jego zadarta głowa odsłania napiętą żyłastą szyję; podobne napięcie, czy nawet skurcz mięśni, widoczne jest na jego nagich ramionach. Jasna twarz z zamkniętymi oczami oraz otwarte usta ukazują grymas bólu. W brzuchu znajduje się ogromna dziura, z której wypływa ciemnoczerwona maź, tworząca czarną kałużę. Otwór ten oraz wypływająca z niego mazista ciecz otoczone są zamasyście położoną białą plamą, układającą się w kształt perizonium, będącego najjaśniejszym miejscem obrazu. Palce dłoni są długie, kościste, poskręcane; podobnie długie i kościste są palce stóp, zaznaczone zaledwie kilkoma pociągnięciami pędzla. Postać wpisana jest w trójkąt, utworzony z form przypominających konary drzew; w tle postaci, na wysokości głowy, znajduje się skąpy, wysuszony, pustynny krajobraz, z zarysem góry, za którą widoczna jest płaska czerni płótna.

Blady kolor torsu i rąk postaci, zdeformowane i powykrzywiane kończyny, długie wykręcone palce stóp i dłoni, ślepe oczy, ciemne bezkształtne i płaskie tło, wreszcie konar drzewa i dziura w brzuchu są elementami przywołującymi skojarzenia z Ukrzyżowaniami malowanymi przez Grünewalda. Nawet brunat-

³³ „Die Kunde von diesem gewaltigsten Werk der deutschen Malerei war wie eine Sage. Im ersten Weltkrieg trat es plötzlich aus der Verborgenheit hervor. Es wurde aus dem Kampfgebiet abtransportiert und in Münchner Alten Pinakothek aufgestellt. Tausende pilgerten zu ihm” (cyt. za: A. S t i e g l i t z, *The Reproduction of agony: toward Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War*, „Oxford Art Journal” 12(1989), nr 2, s. 102, przyp. 31).

³⁴ Gert Heinrich Wollheim (1894-1974) należał w tym czasie do ekspresjonistycznej grupy „Das Junge Reihnland”, skupionej wokół galerii „Junge Kunst – Frau Ey” w Düsseldorfie. Do grupy tej należeli również m.in. tacy twórcy, jak Otto Dix, Max Ernst, Otto Pankok; zob.: W i l l e t, *Ekspresjonizm*, s. 162.

no-czerwone i ugrowe partie w dolnej partii obrazu Wollheima mogą budzić asocjacje z kolorami szat postaci flankujących krzyż. Oba opisane dzieła są bardzo drastyczne i pełne dramatu³⁵. Oba też można odczytać jako próby postawienia pytania o sens cierpienia i śmierci. U Wollheima mężczyzna przejmuje rolę Chrystusa, a ponadto, przybierając cechy chrystomorficzne, staje w obliczu unicestwienia i, tak jak Ukrzyżowany, przeżywa agonię. Artysta prezentuje tu spojrzenie na Chrystusa jako na symbol ludzkiego cierpienia w wymiarze uniwersalnym. Cierpienie Syna Bożego staje się dlań pretekstem do ukazania cierpienia związanego z ludzką egzystencją, wywołanego aktem przemocy, brutalności, agresji, nienawiści³⁶.

Choć – jak wspomniałem – obraz niemieckiego ekspresjonisty niewątpliwie odczytywać należy przede wszystkim w uniwersalistycznych kategoriach, to wydaje się on również echem własnych doświadczeń autora – Wollheim był bowiem raniony strzałem w brzuch podczas I wojny światowej³⁷. Jego dzieło ponadto wpisuje się w szereg podobnych ekspresjonistycznych przedstawień, odwołujących się do doświadczeń wojny; staje się jednym z wielu ogniw artystycznego buntu wobec absurdu, jakiemu została poddana Europa i świat w drugiej dekadzie X wieku³⁸. Dzieło Wollheima, w którym dostrzec można analogie do języka malarskiego Grünewalda, staje się wypowiedzią pokolenia zniszczonego przez wojnę³⁹.

Także losy dzieła samego Mistrza Matthiasa wydają się – przynajmniej z perspektywy niemieckiej – niejako wprzęgnięte w tamte wydarzenia. W wyniku traktatu wersalskiego strona niemiecka zobowiązana została bowiem do zwrócenia ołtarza z Isenheim alzackiemu Kolmarowi, tracąc w ten sposób

³⁵ S c h u l z e, *Erschütterung*, s. 38.

³⁶ W sztuce współczesnej Chrystus stanie się uniwersalnym symbolem ludzkiego cierpienia; zob. np.: H. S c h u l z e, *Die Christusidentifikation des modernen Künstlers*, [w:] *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. W. Schmied, Stuttgart 1980, s. 67-69.

³⁷ T. R a t z k a, *Dix, Grünewald und Neue Sachlichkeit*, [w:] *Grünewald in der Moderne*, s. 55.

³⁸ Twórcami najczęściej nawiązującymi w swym malarstwie do wydarzeń wojny byli: Otto Dix, Max Beckmann i George Grosz. Tworzyli przy tym swoistą ikonografię brutalności, nawiązując do nowych, wcześniej nieznanych rodzajów broni masowego rażenia, stąd też na ich obrazach pojawiają się maski gazowe, granaty i eksplozje bomb; S c h u l z e, *Erschütterung*, s. 150-154.

³⁹ „Początkowo niemieccy intelektualiści przeżywali oszołomienie lub chwilowy entuzjazm. Jednak w żadnym innym zachodnioeuropejskim kraju nie rozwinął się tak silny wstręt do wojny, a ponieważ koncentrował on w środowisku pisarzy i artystów wycisnął swe piętno na ich twórczość” (cyt. za: W i l l e t, *Ekspresjonizm*, s. 114).

jedno z cenniejszych narodowych dzieł, co niewątpliwie dopełniło czarę goryczy po przegranej wojnie. Gorycz tę trafnie oddają słowa komentujące tę historię: „W dole stała czerwona ciężarówka. Beznadziejna realność: jak trumna i pogrzeb. Przegrana wojna. Trudno zatrzymać myśl, nie jest ona ani uzasadniona, ani tylko sentymentalna. Została odcięta część Niemiec, jedna z najszlachetniejszych: Alzacja, Alemania, Grünewald”⁴⁰.

Także po II wojnie światowej wskazać można przykłady zaangażowanego społecznie malarstwa, ujawniającego echa recepcji malarstwa Grünewalda. Należy do nich chociażby obraz *Ofiarom faszyzmu I* z 1946 r. Hansa Grundiga⁴¹ (il. 4). Przedstawia on dwie martwe postacie odziane w więzienne pasiaki. Słupy drutu kolczastego, wieżyczka strażnicza oraz kominy krematoryjne identyfikują scenerię obozu koncentracyjnego. Dramat sceny dopełniony został przez wprowadzenie brunatno-czerwonego tła, na którym widoczne są krążące czarne wrony – ptaki śmierci i spustoszenia. Poziomy układ martwych postaci budzi skojarzenia z późnośredniowiecznymi tryptykami z motywem Ukrzyżowania, gdzie w predelli ołtarzowej przedstawiany był martwy Chrystus⁴². Taki schemat kompozycyjny spotykamy również u Grünewalda. Zachowały się dwie predelle jego autorstwa, ukazujące scenę Oplakiwania Chrystusa: pierwsza należy do ołtarza z Isenheim (1512-1516) (il. 1), druga natomiast znajduje się w kościele św. Piotra w Aschaffenburgu (około 1525) (il. 5).

Poruszone przez Grundiga zagadnienie wydaje się oczywiste, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę kontekst lat powojennych. Jednakże i tutaj, podobnie jak miało to miejsce w przypadku Wollheima, dopatrywać się można osobistych przesłanek. Grundiga propaganda faszystowska uznała za malarza zdegenerowanego – dostał zakaz publikowania i wystawiania prac, a w ostateczności, jako artysta lewicujący, został osadzony w obozie w Sachsenhausen⁴³. Kompozycyjne i stylistyczne nawiązanie Grundiga do *Oplakiwania* późnośredniowiecznego mistrza wydaje się wzmacniać antyfaszystowską wy-

⁴⁰ „Münchener Neuste Nachrichten” 28 September 1919, cyt. za: H e i n e m a n n, *Entdeckung*, s. 13.

⁴¹ Hans Grundig (1901-1958) – niemiecki malarz i grafik, tworzący malarstwo o realistyczno-ekspresyjnym wyrazie, często nawiązujący do tematów historycznych i politycznych. Członek przedwojennej Komunistycznej Partii Niemiec, całe życie związany z Dreznem.

⁴² M. D a m u s, *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Hamburg 1991, s. 27.

⁴³ A. S a c h s, *Erfindung und Rezeption von Mythen in der Malerei der DDR*, Bonn 1993, s. 15.

nową kompozycji *Ofiarom faszyzmu*. Nazistowscy ideolodzy uznali bowiem za zdegenerowanego nie tylko Grundiga, ale także Grünewalda (sic!), którego sztukę ocenili jako odbiegającą od propagowanego w Rzeszy ideału piękna. Taka ocena twórczości Grünewalda wyływała z kilku przyczyn: po pierwsze z tego, że zbyt często był traktowany jako wyraziciel bólu i cierpienia, co nie podobało się faszystowskim antropologom; po wtóre, poruszał tematy biblijne, a te nasycone były wątkami semickimi; następnie – jego malarstwo było zaprzeczeniem naturalizmu i, zamiast obserwacji natury, wykorzystywało obrazy podsuwane przez ekstatyczne wizje i halucynacje, deformujące rzeczywistość potoczną, w efekcie czego jego dziełom – jak twierdzono – brakowało artyzmu; po czwarte, sztuka Grünewalda stawała się źródłem inspiracji dla wielu współczesnych zdegenerowanych artystów; po piąte, z uwagi na zainteresowanie ekspresjonistów jego sztuka kojarzona była antywojennie i antymilitarnie, co kłóciło się z wyobrażeniami o wielkiej Rzeszy; wreszcie, po szóste, z racji zaangażowania w ruch chłopski⁴⁴ w latach 1524-1525, Grünewald był postrzegany jako symbol lewicujących ruchów artystycznych i społecznych⁴⁵. Uznanie malarza za artystę zdegenerowanego zadziało *à rebours*: spowodowało, iż w oczach wielu intelektualistów i twórców urósł on do rangi

⁴⁴ Biografowie artysty wskazują na nagłe zawieszenie działalności artystycznej w Aschaffenburgu, które pokrywa się w czasie z wydarzeniami wojny chłopskiej. Następnie archiwalia dokumentują pobyt Grünewalda we Frankfurcie, gdzie zajmuje się produkcją mydła. Kolejne źródła wskazują na obecność malarza w innej części Niemiec, w Halle, gdzie zatrudniony został jako budowniczy instalacji wodnych oraz studni. Od czasu opuszczenia Aschaffenburga nie powstaje już żaden obraz. Inwentarz dokonany po śmierci malarza między 21 a 27 października 1528 r. wykazuje niewielki majątek, a w nim m.in: kazania oraz Nowy Testament tłumaczenia Marcina Lutera, jak również *Erklärung der 12 Artikel des christlichen Galubens*, będące chłopską broszurą wojenną. Ten inwentarz właśnie oraz zaprzestanie działalności malarzkiej przyjmowany jest jako dowód zaangażowania Grünewalda w ruch chłopski i reformatorski. S c h u l z e, *Erschütterung*, s. 178, oraz A. B r e m e n k a m p, *Zeittafel, [w:] Grünewald und seine Zeit*, s. 14-17. Być może zaprzestanie malowania obrazów ma związek z reformatorskimi poglądami ikonoklastycznymi, obecnymi w wypowiedziach Lutera w latach dwudziestych (przyp. autor).

⁴⁵ Nazistowscy historycy sztuki, manipulując artystami, wykorzystywali ich biografię oraz spuściznę do swoich ideologicznych celów. Najwyżej cenili Dürera i Aldorfera ze względu na ich humanizm i zamiłowanie do natury. W fizjonomiach kobiecych postaci namalowanych przez Lucasa Cranacha St. natomiast dopatrywano się mongolskich rysów twarzy, co zdaniem nazistów (dbających o czystość aryjskiej rasy) dyskredytowało malarza. Podobnie jak Cranach, potraktowany został Hieronim Bosch, który ogarnięty był psychopatycznymi halucynacjami i wizjami. Obszernie opisała to zagadnienie I. Schulze w rozdziale zatytułowanym *Grünewald – ein entarter Künstler? Manipulation und Wahrheitssuche in kunstgeschichtlicher Forschung und Publizistik*, [w:] t a ż, *Erschütterung*, s. 173-180.

antyhitlerowskiego symbolu⁴⁶. Nawiązywanie więc, mniej lub bardziej świadome, do jego spuścizny nabierało dodatkowego – antyfaszystowskiego – charakteru. Uchwytny w obrazie Grundiga grünewaldowski schemat Oplakiwania Chrystusa wydaje się tę argumentację potwierdzać. Ikonograficzny typ Oplakiwania nadał ponadto scenie mistyczny charakter⁴⁷. W przeciwieństwie do pełnego dramatu i buntu obrazu Wollheima, obraz Grundiga emanuje powagą, dostojnością i spokojem, a złote, płaskie, niemal ikonowe tło oblewające martwych więźniów wprowadza nastrój religijnego nabożeństwa (*requiem*). Hołd składany ofiarom jest jednocześnie ich cichym oplakiwaniem.

Podobne wykorzystanie późnośredniowiecznego układu predelli zawierającej scenę lamentacji obserwujemy w kolejnym, wymienionym już przeze mnie dziele – w *Chilijskim requiem* Wernera Tübkego z 1974 r. (il. 6). Kompozycja odnosi się do skutków terroru wprowadzonego przez Augusto Pinocheta, który objął władzę w Chile na drodze zamachu stanu w 1973 r. Obraz, charakterystyczny dla Tübkego⁴⁸, przedstawiciela szkoły lipskiej, utrzymany w konwencji malarstwa staroniemieckiego, ukazuje nagiego martwego mężczyznę, którego biodra ledwie przykryte są białym perizonium. Klęcząca za

⁴⁶ Bardzo interesującym przykładem odwołania się do postaci Grünewalda są dwa dzieła niemieckiego kompozytora Paula Hindemitha (1895-1963): symfonia *Mathis der Maler* z lat 1933-1934 oraz opera z 1934-1935 pod tym samym tytułem. Po premierze symfonii w berlińskiej filharmonii w marcu 1934 r. naziści rozpetali wielką burzę, w wyniku której zabroniono wykonywania dzieł Hindemitha, ten zaś zmuszony do emigracji opuścił Niemcy. Premiera opery *Mathis der Maler* miała miejsce w Zurychu, w maju 1938 r. Składające się z siedmiu aktów dzieło opowiada o malarzu, który ze względu na zaistniałe wydarzenia polityczne opuszcza dwór swego mecenasa i angażuje się w wyzwolenczą walkę po stronie chłopów. Ze względu na społeczną odpowiedzialność i solidarność z chłopami przestaje malować. Jednakże po czasie doświadcza, że odkładając pędzel i farby zdradza to, do czego jest powołany – twórczość. We śnie ma wizję, wedle której musi namalować dzieło (ołtarz z Isenheim), które będzie syntezą doświadczenia najokropniejszego bólu i winy, dającego jednak moralną siłę przeciwstawiania się przemocy i niesprawiedliwości. Centralną sceną opery jest moment palenia ksiąg protestanckich (strona chłopstwa) przez katolików, co odczytywane bywa jako wyraźna aluzja do nazistowskiego *Autodafé* w maju 1933 r. Zob. G. S c h u b e r t, *Hindemith Paul*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, hrsg. L. Finscher, Bd. IX, Him-Kel, Kassel 2003, s. 14.

⁴⁷ F. W e i d e m a n n, 1945 „Stunde Null”, [w:] *Kunst in der DDR* [katalog wystawy], hrsg. E. Blume, R. März, Berlin 2003, s. 119.

⁴⁸ Werner Tübke (1929-2004) – niemiecki malarz i grafik, nawiązujący stylem do XVI- i XVII-wiecznych mistrzów niemieckich. Większość życia związany z lipską Wyższą Szkołą Grafiki Użytkowej i Książkowej, gdzie wpierw studiował, a następnie wykładał. Uznaje się go, obok Bernharda Heisiga i Wolfganga Mattheuera, za założyciela oraz czołowego przedstawiciela szkoły lipskiej czy raczej – jak się ostatnio coraz częściej pisze – tzw. starej szkoły lipskiej.

nim pochylona kobieta spogląda w twarz umarłego. Jej lewa ręka ujmuje prawą dłoń mężczyzny, podczas gdy druga zastyga w bezruchu, rzucając cień na lewy profil jego twarzy. W prawym rogu pierwszego planu, równie płasko jak ciało mężczyzny, leży trójbarwna chilijska flaga. Nad nogami zmarłego widać pochylony obumarły konar drzewa, do którego przybita jest biała karta z fragmentem wiersza Pabla Nerudy (*notabene* z pochodzenia Chilijczyka): „Es gibt kein Vergessen, meine Herren und Damen, und durch meinen verkehrten Mund weiter singen werden jene Münder”⁴⁹. W tle przedstawienia rozpościera się ośnieżone pasmo skalistych gór, nad których szczytami krążą dwa ptaszyska; tytuł obrazu przywołuje na myśl Andy. Kompozycję *Chilijskiego requiem* można tłumaczyć horyzontalną panoramą gór, narzucającą płaski i podłużny schemat ułożenia przedstawionej sceny, jednakże podobnie jak we wcześniejszym przykładzie, i tu skojarzenia sięgają grünewaldowskich predelli. Obraz Wenera Tübkego zdaje się bowiem powtarzać schemat *Oplakiwania* z Aschaffenburga (il. 5). Zarówno głowa Chrystusa, jak i Chilijczyka skierowane są ukośnie w prawo; prawa dłoń zachowuje takie samo ułożenie nadgarstka lekko skierowanego ku górze; palce stóp obu zmarłych zachowują analogiczny, nienaturalny i zdeformowany wyraz, a ciemna plama na lewej stopie mężczyzny kojarzy się ze stygmatem. Odpowiednikiem heraldycznych znaków z predelli Grünewalda jest u Tübkego flaga, która pełni taką samą, jak herby – identyfikującą – funkcję. Wysuszone drzewo z zapisaną kartą wydaje się natomiast jasną aluzją do pasyjnych wydarzeń z Golgoty, tyle że widniejący na karcie napis nie powtarza znanego z ikonografii INRI, lecz cytuje wiersz Nerudy, noblisty, który „swą poezją wyrażał losy całego kontynentu”⁵⁰. Wyciszony nastrój zastygłej sceny obrazu wschodniemieckiego malarza koresponduje z równie przejmującym ujęciem chwili u Grünewalda. Bohaterką przedstawienia Tübkego jest kobieta, pochylająca się w nieruchomej pozie nad zwłokami zmarłego. Ubrana w średniowieczny, mocno udrapowany strój, przypomina całopostaciowe wyobrażenia kobiet z obrazów dawnych mistrzów, podczas gdy na predelli jej obecność zasygnalizowana jest jedynie gestem rąk złożonych nad głową zmarłego.

Temat podjęty przez Tübkego wpisuje się w obszar polityki kulturalnej wschodnich Niemiec, a szerzej – ilustruje linię ideologii internacjonalizmu, krzewionej w państwach obozu sowieckiego. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych od artystów z ówczesnej Niemieckiej Republiki Demokratycznej

⁴⁹ „Nie ma zapomnienia, panie i panowie, a moimi uśmierconymi ustami dalej śpiewać będą tamte (inne) usta” (cyt. za: S a c h s, *Erfindung*, s. 82).

⁵⁰ Tak też brzmiało uzasadnienie przyznanej mu w 1971 r. nagrody Nobla.

nej władze domagały się dzieł wyrażających solidarność z krajami, w których – ich zdaniem – pogwałcono podstawowe zasady demokracji. Na początku zamysł ten odnosił się do sytuacji politycznej Wietnamu⁵¹, później rozszerzono go na konsekwencje rewolucji w Chile i skutki dyktatorskiej władzy Pinocheta⁵². Wypada jednakże wspomnieć, iż elementy tej – ogólnie przez państwo sterowanej – propagandy spotykamy już wcześniej, czego przykładem są działania antykapitalistyczne i antyfaszystowskie. Sytuacja ta sięga początku lat pięćdziesiątych; jej jasnym ideowym wyrazem stał się cykl obrazów Bernharda Heisiga, poświęcony Komunie Paryskiej⁵³. Jednakże najbardziej ideologicznie nośnym symbolem, przypominającym wyzwalającą walkę klas, stanowiły wydarzenia wspomnianej już wojny chłopskiej, która przez władze NRD była odczytywana i interpretowana głównie w wymiarze rewolucyjnym⁵⁴. To zagadnienie często zresztą rozpatrywane bywa przez historyków sztuki jako impuls dla wielu wschodnioniemieckich artystów,

⁵¹ Przykładem jest tutaj *Strącenie do piekieł w Wietnamie*, tryptyk Willy'ego Sitte z 1967 r., oparty na schemacie średniowiecznej struktury ołtarzowej; Sachs, *Erfindung*, s. 66-68.

⁵² R. K o b e r, G. L i n d n e r, *Paradigma Grünewald. Zur Erbe-Rezeption in der bildenden Kunst der DDR*, [w:] *Grünewald in der Moderne*, s. 35.

⁵³ Sachs, *Erfindung*, s. 79.

⁵⁴ Temat ten zajmował czołowe miejsce w polityce kulturalnej NRD, stąd w 1971 r., a więc cztery lata przed obchodami 450-lecia wojny chłopskiej, zrodziła się idea stworzenia monumentalnego dzieła, mającego upamiętnić krwawe wyzwolenie walki z XVI wieku. Wśród szerokich polityczno-historycznych dyskusji, roztrząsając przedsięwzięcie w kilku możliwych wariantach, w 1975 r. zaproponowano stworzenie dzieła w formie panoramy, przedstawiającej nie tyle samą (przegraną przecież) wojnę chłopską, co raczej poprzedzające ją wydarzenia, w których centrum znajdować się miała scena ostatniego kazania Thomasa Münzera – przywódcy chłopskiego zrywu. Panorama miała stanąć w Bad Frankenhausen w Turynii, w miejscu toczących się ostatnich walk w roku 1525. Realizację projektu zlecono Wernerowi Tübke, który zastrzegł sobie, że panorama nie będzie miała charakteru muzealno-dydaktyczno-ilustrującego, lecz będzie zmierzała w kierunku rozumienia malarstwa jako niezależnego medium, sama zaś treść przedstawienia będzie „artystycznym ujęciem rewolucji chłopskiej w szczególnym uwzględnieniu wydarzeń z Frankenhausen”. Ponadto artysta zażądał zapewnienia ze strony władz całkowicie wolnej ręki co do metody i wyrazu artystycznego malowanego dzieła. Wstępne prace projektowe powstały w latach 1979-1981, a w kolejnych 1983-1987 panorama doczekała się pełnej realizacji. Monumentalny obraz Tübkego przedstawiający wojnę chłopską został umieszczony w specjalnym do tego celu zbudowanym budynku w kształcie wielkiego walca; samo dzieło ma obwód 123 m i wysokość 14 m, a utrzymane jest w konwencji późnośredniowiecznego malarstwa niemieckiego, z szeregiem aluzji do dzieł takich twórców, jak Dürer, Cranach, Breugel czy Grünewald. G. L i n d n e r, *Der entwendete Auftrag. Zur Entwicklung der Konzeption des Panorama zu Frankenhausen (Rede von Gerd Lindner auf der Panorama-Konferenz in Luzern 1999)*; informacje uzyskane na: <http://www.panorama-museum.de>; zob. także: H. B e l t i n g, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München 1992, s. 66.

którzy, nawiązując znaczeniowo do wojny chłopskiej, niejednokrotnie sięgają także do repertuaru form reprezentowanych przez twórców pierwszej połowy XVI wieku⁵⁵. W ów nurt malarstwa politycznie zaangażowanego wpisuje się między innymi *Chilijskie requiem* Tübkego, utrzymane właśnie w manierze późnośredniowiecznej. Obraz, odczytywany jako wizualna reminiscencja predelli Grünewalda, uaktualnia nie tylko indywidualny problem przeżyć związanych z utratą bliskiej osoby, ale porusza także temat śmierci człowieka niewinnego, uwikłanego w przerastające go wydarzenia polityczne i historyczne; podejmuje ponadto zagadnienie ceny patriotyzmu i śmierci pojedynczego człowieka w imię narodu. Pochylająca się kobieta przejmuje rolę Matki Chrystusa i w nastroju skupienia oraz bólu oddaje cześć wszystkim poległym w walce o wolność. Obraz Wenera Tübkego, choć jest w zgodzie z państwową ideologią w politycznym wymiarze, podobnie jak wspomniane wyżej dzieło Hansa Grundiga, staje się hołdem dla tych, którzy ponieśli śmierć w starciu z dyktaturą.

Warto teraz poświęcić miejsce przykładom z obszaru sztuki polskiej. Zaangażowanymi polityczno-społecznie pracami, w dodatku nad wyraz jasno *cytującymi* Grünewalda, są bowiem między innymi kartony Macieja Bieniasza, z których chciałbym zwrócić szczególną uwagę na dwa: *Stacja XII wg Grünewalda – Prawda* (il. 7) oraz *Stacja XII wg Grünewalda – Śmietnik* (il. 8). Oba, namalowane temperą w 1991 r.⁵⁶, przedstawiają ukrzyżowanego Chrystusa z ołtarza z Isenheim; oba, utrzymane w tej samej monochromatycznej stylistyce, są niezwykle dosadne i wyraziste w swym przekazie. O ile jednak w pierwszym przypadku krzyż otoczony jest rusztowaniami oraz porzuconymi transparentami i tablicami wyborczymi, o tyle w drugim otaczają go porozrucane kubły na śmieci, puste butelki po wódce i inne niepotrzebne przedmioty. Podczas gdy na drugim obrazie przerysowana została wykorzystana przez Grünewalda, charakterystyczna dla tego typu przedstawień inskrypcja INRI, to na pierwszym z nich, w analogicznym miejscu, czyli nad głową Chrystusa, widać – nałożoną na ową inskrypcję, usiłującą ją przysłonić – tabliczkę z napisem ПРАВДА. Bieniasz zdradza tu temperament ironisty: ПРАВДА to bowiem tytuł dziennika, który od 1912 aż do 1991 r. był „organem” Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego

⁵⁵ B e l t i n g, *Die Deutschen*, s. 66.

⁵⁶ Prace te należą do serii kompozycji inspirowanych Ukrzyżowaniem z Isenheim, stworzonych przez artystę w latach 1985-1991; generalnie wszystkie posiadają konotacje polityczno-społeczne. Działalnością tą artysta wpisał się w nurt Kultury Niezależnej lat osiemdziesiątych; L. M a k ó w k a, *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX w. Malarstwo i rzeźba*, Katowice 2008, s. 162-163.

i głównym narzędziem komunistycznej propagandy, dostępnym w wielojęzycznych edycjach w kioskach z prasą całego bloku sowieckiego. Odwołując się do tego faktu, łącząc go z wyobrażeniem chrystologicznym, artysta niejako podkreśla uzurpatorski charakter ideologii komunistycznej, głoszącej „jedynie słuszne” pseudoprawdy.

Charakter prac Bieniasza, nacechowanych naturalistyczną dosłownością modelunku postaci, weryzmem rysunkowym, swoistym surrealizmem przedstawionej sceny oraz fotograficznym ujęciem chwili, wydaje się zgodny z zaproponowanym dużo wcześniej, bo już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, programem grupy „Wprost”, do której malarz należał⁵⁷. Choć obie prace namalowane zostały w roku 1991, to dotyczą polskiej sytuacji sprzed przełomu. Odniesienia do poprzedniego ustroju stanowią wspomniane propagandowe transparenty z gołąbkim pokojem – symbolem pierwszomajowej celebry oraz napisem TAK, oznaczającym deklarację powszechnej ślepej zgody społeczeństwa na praktyki władzy⁵⁸. W niezbyt dawną przeszłość przenosi widza także napis ПРАВДА.

Umieszczenie Golgoty w polskiej rzeczywistości, wzmocnione odniesieniem do pełnego ekspresji ołtarza z Isenheim, stanowi zabieg aktualizujący wydarzenia pasyjne: cierpienie i ból konającego Chrystusa są tu wpisane w szarą rzeczywistość wiecznej prowizorki, brudu oraz tragedii alkoholizmu.

3. RECEPCJA: PERSPEKTYWA UNIWERSALISTYCZNA
*OPUSZCZONA IX WG GRÜNEWALDA ZBYLUTA GRZYWACZA,
 VADISCUS, SIVE TRIAS ROMANA HORSTA JANSSENA,
 MADONNA ZWIASTOWANIA ARNULFA RAINERA*

Ukazane wcześniej przykłady recepcji malarstwa Matthiasa Grünewalda nosiły znamiona sztuki zaangażowanej. Każde z dzieł uwikłane było w polityczno-społeczny kontekst i w większym lub mniejszym stopniu prowokowało obserwatora do interpretacji kojarzonych z konkretnymi wydarzeniami historycznymi. Natomiast w dziełach, które teraz przedstawię, na pierwszy plan

⁵⁷ A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1991, s. 103.

⁵⁸ Rogozińska, *Inspiracje pasyjne*, s. 93.

wysuwa się aspekt uniwersalistyczny, w znacznej mierze niezależny od konkretnych zdarzeń historycznych. Tutaj wyraźne grünewaldowskie tropy pozwalają budować interpretacje ponadhistoryczne.

Interesującym przeniesieniem gotowych struktur malarskich z ołtarza z Isenheim na obraz współczesny jest *Opuszczona IX wg Grünewalda* z 1978 r. Zbyluta Grzywacza; sam zaś zasygnalizowany tytułem temat należy do szerszego cyklu prac artysty⁵⁹. Cykl *Opuszczona* wychodzi od postaci Marii Magdaleny, która, doświadczając na Golgocie śmierci Chrystusa, staje się główną, tytułową bohaterką przedstawień. Wszystkie z nich powtarzają ten sam dwoiś ty schemat obrazu, gdzie na tle monochromatycznej, szarej rzeczywistości ukazana została, dominująca w niej kolorystycznie, dramatycznie ujęta scena z Marią z Magdali⁶⁰. W dwóch kompozycjach cyklu artysta sięgnął do znanych z ikonografii przedstawień Marii Magdaleny, osadzając wybrane fragmenty z dawnych dzieł we współczesnej scenarii.

Cytowanie obrazów zakorzenionych w kulturze wizualnej jest zresztą charakterystycznym zabiegiem malarskim, do którego artysta w swojej twórczości niejednokrotnie się uciekał⁶¹. W *Opuszczonej XI wg Caravaggia* spoglądająca w górę, mocno wydekoltowana Maria Magdalena siedzi na zwykłej miejskiej ławce; jej ciało znajduje się jednocześnie w dwóch odległych od siebie rzeczywistościach – podczas gdy dolna część ciała (nogi z prowokacyjnie zadartą spódnicą) należy do świata współczesnego, a zarazem doczesnego, świata zmysłów, do sfery *profanum*, część górna (tułów i głowa) zdaje się przynależać do świata dawnego, a jednocześnie ponadzmysłowego, świata sztuki (twórczości Caravaggia), do sfery *sacrum*. W drugim przypadku Grzywacz odwołał się do ołtarza z Isenheim, z którego zaczerpnął postacie stojące obok krzyża: grupę Marii z Janem Ewangelistą, Jana Chrzciciela oraz lamena-

⁵⁹ Cykl ten liczy kilkanaście obrazów powstałych głównie w latach 1974-1980; zob. *Zbylut Grzywacz 1939-2004* [katalog wystawy], red. J. Boniecka, J. Waltoś, Muzeum Narodowe, Kraków 2008.

⁶⁰ *Opuszczone* Grzywacza to najczęściej wyzywająco potraktowane, pełne naturalistycznych odniesień akty kobiece, przedstawione w pełnej dramatu pozie. Obecność Chrystusa jest co najwyżej zasygnalizowana w obrazie belką krzyża (*Opuszczona V*) lub rozplywającym się konturem jego ciała (*Opuszczona II, IV, VII*); Z. G r z y w a c z, *Zbylut Grzywacz [Najbardziej znane i znaczące obrazy...]*, [w:] *Zbylut Grzywacz 1939-2004*, s. 35-36.

⁶¹ „Ich muzeum wyobraźni stanowiły klasycy; obrazy Caravaggia, Holbeina, Grünewalda sąsiadowały z wszechogarniającą emblematyką propagandy” (cyt. za: K. C z e r n i, *Pułapka – grupy „Wprost” portret własny*, [w:] *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, oprac. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 2006, s. 89).

tującą Marię Magdalенę⁶² (il. 9). Artysta cytuje całe fragmenty, ustawiając je jednocześnie w nowym kontekście znaczeniowym; postacie są wykadrowane, ujęte w kluczowych momentach, z wyraziście zasygnalizowanymi gestami rąk oraz z żywo uchwyconymi barwami draperii. Tylko Maria Magdalena zachowała swoją naturalną, pierwotną pozę. Mocne kolorystyczne akcenty przerysowanych fragmentów wyróżniają „grünewaldowską” grupę spośród pozostałych, monochromatycznie potraktowanych bohaterów kompozycji. Obraz Grzywacza oddaje dwa różne światy: szary świat trywialności zajętych sobą ludzi oraz świat wzniosłości i dramatu, rodem ze sztuki religijnej⁶³. Zabieg ten przypomina serię *Rozstrzelania* Wróblewskiego, w której symboliczny monochromatyzm martwych postaci kontrastuje z urozmaiconą kolorystyką wizerunków osób żyjących⁶⁴.

W *Opuszczonej* oko widza stopniowo zmierza ku klęczącej w centrum obrazu postaci Marii Magdaleny; podwójnie flankowana, najpierw mocnymi grünewaldowskimi akcentami kolorystycznymi, następnie ciemnymi sylwetami mężczyzny i kobiety, wybija się ona ze stojącego za nią szarego tłumu. Zdaje się być rozrywana pomiędzy dwie wyodrębnione w obrazie sfery: podczas gdy jej różowa suknia należy jeszcze do epoki późnego Średniowiecza, górna jej część, monochromatycznie ujęta, koresponduje z szarością świata współczesnego. W rozpaczliwym geście lamentacji Maria Magdalena jest jednak sama, a wrażenie porzucenia wydaje się potęgować obojętność przechodniów, którzy, pochłonięci własnymi sprawami, nie dostrzegają zdarzenia. Ustawienie Marii Magdaleny w dramatycznej pozie przejętej od Grünewalda w terażniejszej scenerii czyni z bohaterki postać rozdartą, rozdwojoną między upadłość natury a metafizycznym dążeniem; rozdwojoną między miłością ludzką i nieodłącznym od niej fizycznym pożądaniem a miłością religijną, wymagającą duchowej czystości. *Opuszczona* Grzywacza wyraża ponadto doświadczenie

⁶² Grzywacz miał okazję podziwiać ołtarz z Isenheim podczas podróży po Europie Zachodniej w 1970 r. W jednym z listów do Andrzeja Kostołowskiego z października 1970 r. czytamy taką refleksję autora: „Zdobyczą najważniejszą dla mnie było zobaczenie Grünewalda w Kolmarze. To obraz niezwykle istotny, lecz tym wyraźniej można go odczytać tylko tam, na miejscu, że znajduje się wśród innych współczesnych mu płodów sztuki niemieckiej. Cała Alzacja zresztą pejzażem i charakterem miast pozwala na dotarcie do sztuki niemieckiej, na odnalezienie jej wartości, jej powagi, której brakuje w olbrzymiej większości Francuzom” (cyt. za: J. B o n i e c k a, *Kalendarium życia i twórczości Zbyluta Grzywacza*, [w:] *Zbylut Grzywacz 1939-2004*, s. 53-54).

⁶³ R o g o z i ń s k a, *Inspiracje pasyjne*, s. 118.

⁶⁴ A. W o j c i e c h o w s k i, *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983, s. 106.

straty, bolesnej samotności i niezrozumienia; jest wyrazem egzystencjalnego krzyku i tęsknoty za osobą, której tu, na ziemi, nie można już odnaleźć⁶⁵.

Powaga i dramatyzm ekspresyjnego języka malarskiego Grünewalda są najbardziej podkreślanymi i najczęściej recypowanymi cechami jego twórczości. Niejednokrotnie odnajdywane we współczesnej sztuce reminiscencje obrazów dawnego mistrza oddają właśnie – w różnym natężeniu – ich dramatyzm. Jednakże na szerokim polu recepcji malarstwa Grünewalda natrafić można także na innego typu przykłady, autorstwa zwykle twórców peryferyjnych, stojących na marginesie aktualnych prądów artystycznych. Warto tu wymienić rysunkową kompozycję Horsta Janssena⁶⁶ *Vadiscus, sive Trias Romana* z 1975 r., w którym artysta nawiązuje do najbardziej zagadkowego rysunku Grünewalda – tzw. *Trójcy rzymskiej* (il. 10). Dzieło Grünewalda przedstawia ujęte w glorię popiersie trójgłowej postaci, w którym środkowa twarz ujęta jest w trzech czwartych, a boczne w profilu (odpowiednio: lewym i prawym)⁶⁷. Sępowaty nos, wysunięta spiczasta broda, gęste i wystające brwi oraz brodawka na nosie dają raczej wrażenie karykatury, aniżeli typowego studium portretu. Satyryczne cechy wizerunku, jak również istniejące przez dziesiątki lat przekonanie, iż jest to ostatni szkic Grünewalda, sprawiły, że otrzymał on nazwę *Trias Romana*. Powstanie rysunku wiązano bowiem z latami 1924-1925, czyli z okresem przyjętym jako zakończenie działalności artystycznej malarza, poprzedzającym jego zaangażowanie w ruchu chłopskim i reformatorskim⁶⁸. Właśnie owo reformatorskie zaangażowanie Grünewalda rzuciło światło na błędną, choć przez lata utrzymującą się interpretację Emila Markerta, wedle której rysunek miał być krytyką Rzymu i papieżstwa. W interpretacji tej połączono szkic artysty z satyrą Ulricha von Huttensa *Vadiscus, czyli rzymska trójca* z 1521 r., w której autor wyostrzał nadużycia i obłudę

⁶⁵ „Biblijna jawnochrześcijańska – złoto-błotna i stąd bliska każdemu, co egzystencję wiedzie i esencji szuka – to wszakże postać otwarta na obie perspektywy ludzkiego losu. Na jej historię składa się, jak pisze sam autor: upadek – tragedia – wzlot, ten klasyczny trójczłonowy układ dramatyczny. Brud, Wielki Prysznic, Oczyszczenie” (cyt. za: Z. G r z y w a c z, *Fragment listu do reżysera filmowego S. J.*, [w:] *XIII wystawa Wprost* [katalog wystawy], Kraków 1976; powołuję się tutaj na R. Rogozińską – *Inspiracje pasyjne*, s. 119.

⁶⁶ Horst Janssen (1929-1995) – zachodniemiecki rysownik i grafik, reprezentujący grafikę tradycyjną pod względem warsztatowym i formalnym.

⁶⁷ Rysunek ten w najnowszej literaturze nosi nazwę *Trzy męskie głowy w glorii*; M. R o t h, *Drei Männerköpfe in einer Gloriole, sogenanntes Dreigesicht*, [w:] *Matthias Grünewald – Zeichnungen und Gemälde*, s. 102-106.

⁶⁸ Zob. przyp. 44.

papieża oraz kardynałów⁶⁹. W następstwie takiego zestawienia środkową twarz interpretowano jako alegorię chciwości i skąpstwa, prawą jako pyszną i wyniosłą dworskość, natomiast ostatnią twarz utożsamiano z lenistwem, rozpustą i obżarstwem⁷⁰. Interpretacja ta, z punktu widzenia ostatnich badań nad rysunkiem, wydaje się jednak mało przekonująca, ponieważ odnaleziony na nim znak wodny przesunął datę powstania na lata 1510-1515⁷¹. W tym czasie z przyczyn oczywistych nie może być mowy o reformatorskim zaangażowaniu Grünewalda.

Niemniej Horst Janssen, podpisując swój rysunek w dolnej partii *Vadiscus, sive Trias Romana*, odwołuje się do wyżej wspomnianej „lektury” Markerta (il. 11). „Kopiując” grünewaldowski pierwowzór, artysta dokonuje jednak jego dekonstrukcji – wkomponowuje w miejsce prawej twarzy swój autoportret (il. 12), ale wzrok postaci, w przeciwieństwie do ujęcia oryginalnego, kieruje w dół. Skromne, uniżone spojrzenie w dół jest wyraźnym przeciwieństwem dworskiej wyniosłości czytelnej na rysunku Grünewalda. Janssen zrezygnował ponadto z opromieniającej twarze glorii, osadzając głowy w zwykłym prostokątnym obramowaniu. Niewykluczone, że takim zabiegiem uchyla krytyczną wymowę rysunku Grünewalda bądź wyraża swego rodzaju skromność i uniżoność względem jego twórczości.

Rysunek Jansseny, jako jeden z wielu przykładów recepcji malarstwa Matthiasa Grünewalda, należy potraktować raczej jako ewenement. W większości bowiem przedstawień napotkać można ślady odwołujące głównie do tego, co stanowi proprium sztuki XVI-wiecznego malarza – siły ekspresyjnego języka malarskiego. Na taki też przykład chciałbym teraz zwrócić uwagę. Interesującym przejawem nawiązania do obrazu Grünewalda, czy wręcz jego bezpośredniego wykorzystania, jest seria *Przemalowań* Arnulfa Rainera⁷². Początkowo zajmował się on malarstwem bliskim surrealizmowi, jednak w połowie lat

⁶⁹ R o t h, *Drei Männerköpfe*, s. 104.

⁷⁰ B. S c h a d, *Heilige Dämonen und Kreuzestod. Positionen nach 1945 in Westdeutschland, Österreich und der Schweiz*, [w:] *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, s. 29.

⁷¹ Prześwietlenie rysunku ukazało znak wodny (gmerk) manufaktury papierniczej, przedstawiający zwieńczony koroną herb z kwiatami lili; C. S e v e r i t, *Wasserzeichen*, [w:] *Matthias Grünewald – Zeichnungen und Gemälde*, s. 227; w archiwach miejskich Düsseldorfu odkryto taki sam znak firmowy na dokumentach datowanych na 1508 r.; R o t h, *Drei Männerköpfe*, s. 106.

⁷² Arnulf Rainer (ur. 1929) – austriacki malarz, początkowo tworzący w nurcie zbliżonym do surrealizmu i tasyzmu, od lat siedemdziesiątych głównie znany z przemalowań gotowych wizerunków.

pięćdziesiątych zaczął tworzyć cykle przemalowań już istniejących obrazów i tego typu twórczość wyznaczyła kierunek jego artystycznego zaangażowania⁷³. Na gotowe, często kupowane w supermarketach, poślednie obrazy Rainer zamaszystymi pociągnięciami pędzla nakłada farbę, pozwalając jej ściekać w dół płótna. W jego palecie dominuje kolor czarny, ale często pojawia się także czerwień, fiolet i żółcień. Najczęściej artysta poddaje przemalowaniu swoje własne portrety fotograficzne oraz przedstawienia krzyża⁷⁴. Gwałtowny malarski atak na istniejące wizerunki określany bywa ikonoklazmem Rainera⁷⁵, przy czym używany tu najczęściej niemiecki wyraz *Bildersturm* podkreśla szczególną ingerencję artysty w zastany obraz. Wspomniane przedstawienia krzyża stanowią znaczny obszar artystycznych zainteresowań Rainera. W tym też pasyjnym odniesieniu jego ikonoklastyczne akcje malarskie nabierają spotęgowanego wyrazu. Przemalowanie posiada bowiem dwubiegunowe znaczenie, w którym, z jednej strony, dochodzi do negacji i zniszczenia oryginalnego wizerunku, z drugiej zaś, w następstwie tego zabiegu, powstaje nowa jakość. Trzeba tu podkreślić, że właśnie krzyż chrześcijański, jako znak zniszczenia, ale także jako znak zwycięstwa, łączy w sobie semantyczną sprzeczność⁷⁶. Rainer, niejednokrotnie wykorzystując znane z tradycji przedstawienia Ukrzyżowań, czynił je punktem wyjścia swej twórczości⁷⁷. W 1981 r. rozpoczął serię przemalowań ołtarza z Isenheim; ostatnie prace tej serii ukończył w roku 2001. Najczęściej powtarzanymi przezeń motywami są: cierniem ukoronowana głowa Chrystusa, dłonie i stopy przebite gwoźdźmi, grupa Marii i Jana oraz twarze Maryi ze sceny Narodzenia i Zwiastowania. Ostatnia ze scen posłużyła tu jako przykład związków międzyobrazowych (il. 13).

Z albumu poświęconego ołtarzowi z Isenheim Arnulf Rainer wykonał serię czarnobiałych odbitek sceny Zwiastowania; następnie skadrował popiersie Maryi i powiększył je (50 cm x 60 cm), układając obok siebie trzy jednako-

⁷³ G. E n g e l h a r d t, *Arnulf Rainer: Malerei als Bildersturm*, „Art. Das Kunstmagazin” 1985, nr 5, s. 30.

⁷⁴ G. R o m b o l d, *Ästhetik und Spiritualität. Bilder, Rituale, Theorien*, Stuttgart 1998, s. 83-87.

⁷⁵ O. B ä t s c h m a n n, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, s. 119.

⁷⁶ G. B o e h m, *Ikonoklastik und Transzendenz. Der historische Hintergrund*, [w:] *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transcendenten in der Kunst unserer Zeit* [katalog wystawy], red. W. Schmied, Stuttgart 1990, s. 33.

⁷⁷ F. M e n n e k e s, *Arnulf Rainer*, [w:] *Gegenwart Ewigkeit*, s. 270.

we odbitki i tworząc w ten sposób fotograficzny tryptyk⁷⁸ (il. 14). Lewą fotografię ustawił w lustrzanym odbiciu, dwie pozostałe natomiast zachowały swój pierwotny grünewaldowski układ. Tak przygotowane fotografie stały się podkładem artystycznej ingerencji. Lewa podobizna Maryi została pociągnięta farbą w partii włosów, oczu, ust i brody, co nadało twarzy smutny czy nawet cierpiętniczy wyraz. Oczy Maryi są podkrążone, a umieszczone pod nimi czarne punkty sugerują ciekące łzy; usta zdają się być nieme, a z podbródka wystają czarne kłaki farby. Inny charakter ma natomiast twarz z prawej strony, jej jasne partie zostały prawie nienaruszone: artysta delikatnie zaznaczył oczy, nos i kształt ust Najświętszej Marii Panny oraz cienkimi nitkami farby lekko zarysował jej włosy. Postać z tego wizerunku wydaje się spokojna, zamyślona. Natomiast największa ingerencja nastąpiła w środkowej fotografii: niemal całkowicie zamalowane zostały włosy postaci, co sprawiło, że widoczny jest tylko jasny kontur czaszki; oczy wypalone czarną farbą tworzą ciemne oczodoły. W efekcie centralna postać tryptyku przypomina ludzki szkielet.

Zestawienie obu dzieł, Grünewalda i Rainera, pozwala obserwatorowi budować nowe związki znaczeniowe. Na przecięciu dwóch obrazów – biblijnej historii Zwiastowania przedstawionej przez Grünewalda i przemalowań Rainera – kształtuje się pogłębiony sens sceny. *Zwiastowanie*, jak również pozostałe sceny z ołtarza z Isenheim, w ikonograficznym programie prowadzą do sceny centralnej – do *Ukrzyżowania*⁷⁹. Jeśli do owego pasywnego wątku odniesiemy obraz Rainera, okaże się, że nabiera on teologicznej (a dokładniej: mariologicznej) ostrości. Przemalowane fotografie fragmentów dzieł Grünewalda ukazują zniszczoną twarz Maryi – okaleczoną i sponiewieraną tak dalece, że przypomina ona nawet trupa czaszkę. Cierpienie Maryi spod krzyża zostało tu nałożone na scenę Zwiastowania: misja, którą ma Ona wypełnić, już w tym momencie naznaczona jest bólem. Jej zniszczony wizerunek przypomina zmaltretowaną postać Chrystusa Grünewalda. Taka interpretacja kojarzy się z obecną w ikonografii średniowiecznej ideą *compassio* (współcierpienia Maryi) oraz *corredemptio* (jej współodkupicielstwa). Zestawienie trzech fotografii, z których jedna ustawiona jest w lustrzanym odbiciu, budzi ponadto skojarzenia natury autorefleksyjnej. Maryja, przeglądając się niejako w zwierciadle, stawia pytanie o swą tożsamość i o treść powierzonej misji, czego odpowiedzią są trzy różne Jej oblicza: oblicze cierpienia, oblicze spokoju i oblicze zniszczenia. Tego rodzaju analiza przedstawienia Rainera po-

⁷⁸ S c h a d, *Heilige Dämonen*, s. 26.

⁷⁹ G. S c h e j a, *Der Isenheimer Altar*, Köln 1969, s. 59.

zwala ponadto w postaci Maryi dopatrywać się podstawowych, uniwersalnych doświadczeń człowieka, stającego niejednokrotnie wobec głębokich pytań osobowościowych czy tożsamościowych.

*

Konkludując, należy wysunąć wniosek, iż pełne ekspresji i emocjonalnego ładunku malarstwo Matthiasa Grünewalda na stałe wrosło w kulturę wizualną zachodniego świata; stało się jego własnością, wpisaną w muzeum pamięci nie tylko artystów, lecz także historyków i pasjonatów sztuki. Pamięć gwałtowności malarstwa Grünewalda (gwałtowności rodzącej się w percepcyjnym efekcie doświadczenia jego sztuki) zostaje niejednokrotnie przeniesiona i przedłużona w obrazach artystów współczesnych. Sama zaś sztuka Grünewalda – zwłaszcza w jej pasywnych odniesieniach – tak dalece urosła do miana symbolu, iż odwołanie się do niej w konkretnym działaniu artystycznym i interpretacyjnym pozwala artyście tworzyć, a obserwatorowi odczuwać nową jakość nie tylko estetyczną, ale także semantyczną.

BIBLIOGRAFIA

- A r n d t K., *Mathis Neithart Gothart, genannt Grünewald, in seiner Epoche*, [w:] *Grünewald und seine Zeit* [katalog wystawy], red. D. Lüdke, J. Mack-Andrick, Karlsruhe 2007, s. 19-29.
- B ä t s c h m a n n O., *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.
- B e c k m a n n M., *Schöpferisches Bekenntnis*, [w:] *Schöpferische Konfession*, hrsg. K. Edschmid, Berlin 1920, s. 61-67.
- B e l t i n g H., *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München 1992.
- B o e h m G., *Ikonoklastik und Transzendenz. Der historische Hintergrund*, [w:] *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit* [katalog wystawy], red. W. Schmied, Stuttgart 1990, s. 27-34.
- B o n i e c k a J., *Kalendarium życia i twórczości Zbyluta Grzywacza*, [w:] *Zbylut Grzywacz 1939-2004* [katalog wystawy], red. J. Boniecka, J. Waltoś, Muzeum Narodowe, Kraków 2008, s. 39-110.
- B r e m e n k a m p A., *Zeittafel*, [w:] *Grünewald und seine Zeit* [katalog wystawy], red. D. Lüdke, J. Mack-Andrick, Karlsruhe 2007, s. 14-18.

- C z e k a l s k i S., *Intertekstualność i malarstwo. Problem badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006.
- C z e r n i K., *Pułapka – grupy „Wprost” portret własny*, [w:] *Świat przedstawiony? O grupie „Wprost”*, oprac. M. Kitowska-Lysiak, Lublin 2006, s. 88-99.
- D a m u s M., *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Hamburg 1991.
- E n g e l h a r d t G., *Arnulf Rainer: Malerei als Bildersturm*, „Art. Das Kunstmagazin” 1985, nr 5, s. 29-45.
- G r a b s k a E., *Wstęp*, [w:] *Moderniści o sztuce*, tł. H. Ostrowska-Grabska, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 19-46.
- G r z y w a c z Z., *Zbylut Grzywacz [Najbardziej znane i znaczące obrazy...]*, [w:] *Zbylut Grzywacz 1939-2004 [katalog wystawy]*, red. J. Boniecka, J. Waltoś, Muzeum Narodowe, Kraków 2008, s. 35-39.
- H a g e d o r n H., *Das Sprachgewebe der Bilder. Max Ernst und Mathis Grünewald. Biographische Konstellation und Werk-Konfiguration*, Frankfurt am Main 1995.
- H e i n e m a n n K., *Entdeckung und Vereinnahmung. Zur Grünewald-Rezeption in Deutschland bis 1945*, [w:] *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert [katalog wystawy]*, red. T. Ratzka, B. Schad, Köln 2003, s. 8-17.
- H e t z e r T., *Das Ornamentale und die Gestalt*, Stuttgart 1987.
- H u y s m a n s J.-K., *Là-Bas*, tł. H. Ostrowska-Grabska, [w:] *Moderniści o sztuce*, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971, s. 87-92.
- Joris-Karl Huysmans o sztuce*, tł. H. Ostrowska-Grabska, oprac. E. Grabska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969.
- J u s z c z a k W., *Fakty i wyobraźnia*, Warszawa 1979.
- J u s z c z a k W., *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985.
- K ę p i ń s k a A., *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1991.
- K o b e r R., L i n d n e r G., *Paradigma Grünewald. Zur Erbe-Rezeption in der bildenden Kunst der DDR*, [w:] *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert [katalog wystawy]*, red. T. Ratzka, B. Schad, Köln 2003, s. 32-43.
- L i n d n e r G., *Der entwendete Auftrag. Zur Entwicklung der Konzeption des Panorama zu Frankenhausen. (Rede von Gerd Lindner auf de Panorama-Konferenz in Luzern 1999)*, <http://www.panorama-museum.de> z dnia 15.06.2009.
- M a k ó w k a L., *Sztuka sakralna na Górnym Śląsku w II połowie XX w. Malarstwo i rzeźba*, Katowice 2008.
- M e n n e k e s F., *Arnulf Rainer*, [w:] *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit [katalog wystawy]*, red. W. Schmied, Stuttgart 1990, s. 270-271.
- M e y e r R., *...ein Strahl Grünewaldscher Kunst in unserer Zeit. Eine Studie zur Grünewald-Rezeption bei Max Beckmann*, [w:] *Grünewald in der Moderne. Die*

- Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert* [katalog wystawy], red. T. Ratzka, B. Schad, Köln 2003, s. 44-50.
- Müller H. J., *Die Supernova der Kunst*, „Die Zeit” 2007, nr 50, s. 59.
- Ratzka T., *Dix, Grünewald und Neue Sachlichkeit*, [w:] *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert* [katalog wystawy], red. T. Ratzka, B. Schad, Köln 2003, s. 51-62.
- Rutner A., *Zur expressiven Bildsprache Grünewalds am Beispiel des Gekreuzigten*, [w:] *Grünewald und seine Zeit* [katalog wystawy], red. D. Lüdke, J. Mack-Andrick, Karlsruhe 2007, s. 78-86.
- Rogozínska R., *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970-1999*, Poznań 2002.
- Rombold G., *Ästhetik und Spiritualität. Bilder, Rituale, Theorien*, Stuttgart 1998.
- Roth M., *Drei Männerköpfe in einer Gloriole, sogenanntes Dreigesicht*, [w:] *Matthias Grünewald – Zeichnungen und Gemälde* [katalog wystawy], red. A. Köllermann, M. Roth, Berlin 2008, s. 102-106.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1985.
- Sachs A., *Erfindung und Rezeption von Mythen in der Malerei der DDR*, Bonn 1993.
- Schad B., *Heilige Dämonen und Kreuzestod. Positionen nach 1945 in Westdeutschland, Österreich und der Schweiz*, [w:] *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert* [katalog wystawy], red. T. Ratzka, B. Schad, Köln 2003, s. 18-31.
- Scheja G., *Der Isenheimer Altar*, Köln 1969.
- Schrenk K., *Einführung und Dank*, [w:] *Grünewald und seine Zeit* [katalog wystawy], red. D. Lüdke, J. Mack-Andrick, Karlsruhe 2007, s. 11-13.
- Schubert G., *Hindemith Paul*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, hrsg. L. Finscher, Bd. IX, Him-Kel, Kassel 2003, s. 6-51.
- Schulze Altcappenberger H., *Vorwort*, [w:] *Matthias Grünewald – Zeichnungen und Gemälde* [katalog wystawy], red. A. Köllermann, M. Roth, Berlin 2008, s. 6-7.
- Schulze I., *Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert*, Leipzig 1991.
- Schwebel H., *Die Christusidentifikation des modernen Künstlers*, [w:] *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. W. Schmied, Stuttgart 1980, s. 67-79.
- Severit C., *Wasserzeichen*, [w:] *Matthias Grünewald – Zeichnungen und Gemälde* [katalog wystawy], red. A. Köllermann, M. Roth, Berlin 2008, s. 225-233.
- Stieglitz A., *The Reproduction of agony: toward Reception-History of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War*, „Oxford Art Journal” 12(1989), nr 2, s. 87-103.

- W e i d e m a n n F., 1945 „*Stunde Null*”, [w:] *Kunst in der DDR* [katalog wystawy], hrsg. E. Blume, R. März, Berlin 2003, s. 118-123.
- W i e g e n s t e i n R. H., *Fast der ganze Matthias Grünewald. Drei Ausstellungskataloge veranschaulichen sein Werk und seine Zeit*, „Die Berliner Literaturkritik” 2007, nr 3, s. 8-9.
- W i l l e t J., *Ekspresjonizm*, tł. M. Kluk, Warszawa 1976.
- W o j c i e c h o w s k i A., *Młode malarstwo polskie 1944-1974*, Wrocław 1983.

SPIS ILUSTRACJI

1. Matthias Grünewald, Ołtarz z Isenheim, ok. 1513-1516: *Ukrzyżowanie*, olej, deska, 269 x 307 cm; boczne skrzydła – *Święty Sebastian* i *Święty Antoni*, olej, deska, każde 265 x 141 cm; Predella – *Oplakiwanie*, olej, deska, 76 x 341 cm, Kolmar, Musée d’Unterlinden; wg: *Grünewald und seine Zeit* [katalog wystawy], red. D. Lüdke, J. Mack-Andrick, Karlsruhe 2007, il. 17, s. 22.
2. Matthias Grünewald, *Scena Ukrzyżowania* z ołtarza z Tauberbischofsheim, ok. 1522-1525, olej, deska, 195,5 x 142,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, nr inw. 994; wg: *Grünewald und seine Zeit* [katalog wystawy], red. D. Lüdke, J. Mack-Andrick, Karlsruhe 2007, il. 29, s. 30.
3. Gert H. Wollheim, *Zraniony*, 1919, olej, deska, 158 x 174 cm; własność prywatna; wg: *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert* [katalog wystawy], red. T. Ratzka, B. Schad, Köln 2003, il. 109.
4. Hans Grundig, *Ofiarom faszyzmu I*, 1946, olej, deska, 110 x 200 cm, Drezno, Staatliche Kunstsammlung, Galerie Neuer Meister; wg: *Kunst in der DDR* [katalog wystawy], red. E. Blume, R. März, Berlin 2003, il. na s. 120.
5. Matthias Grünewald, *Oplakiwanie Chrystusa*, ok. 1525, olej, deska, 36 x 136 cm, Aschaffenburg, kościół św. Piotra; wg: *Grünewald und seine Zeit* [katalog wystawy], red. D. Lüdke, J. Mack-Andrick, Karlsruhe 2007, il. 3, s. 39.
6. Werner Tübke, *Chilijskie requiem*, 1974, olej, płótno i deska, 54,1 x 115 cm, Lipsk, Museum der bildenden Künste, nr inw. 2347; wg: *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert* [katalog wystawy], red. T. Ratzka, B. Schad, Köln 2003, il. 166.
7. Maciej Bieniasz, *Stacja XII wg Grünewalda – Prawda*, 1991, tempera, karton, 70 x 100 cm; własność prywatna artysty.
8. Maciej Bieniasz, *Stacja XII wg Grünewalda – Śmietnik*, 1991, tempera, karton, 70 x 100 cm; własność prywatna artysty.
9. Zbylut Grzywacz, *Opuszczona IX wg Grünewalda*, 1978, olej, płótno, 130 x 170 cm; Muzeum Sztuki w Łodzi, nr inw. MS/SN/M/1546; wg: *Zbylut Grzywacz 1939-2004* [katalog wystawy], red. J. Boniecka, J. Waltoś, Muzeum Narodowe, Kraków 2008, il. 196.

10. Matthias Grünewald, tzw. *Trójca rzymska*, ok. 1510-1515, węgiel, papier, 27 x 19 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, nr inw. 1071; wg: *Grünewald und seine Zeit* [katalog wystawy], red. D. Lüdke, J. Mack-Andrick, Karlsruhe 2007, il. 7, s. 103.
11. Horst Janssen, *Vadiscus, sive Trias Romana*, 1975, ołówek i kredka, papier, 50 x 32,5 cm; własność prywatna; wg: *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert* [katalog wystawy], red. T. Ratzka, B. Schad, Köln 2003, il. 172.
12. Horst Janssen; wg: www.horst-janssen-museum.de
13. Matthias Grünewald, *Zwiastowanie*, fragment ołtarza z Isenheim; wg: G. Scheja, *Der Isenheimer Altar*, Köln 1969, il. na s. 2.
14. Arnulf Rainer, *Madonna Zwiastowania* – przemalowanie wg Grünewalda, 1984-1989, akwarela i akryl, fotografia, 60 x 50 cm; własność artysty; wg: *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert* [katalog wystawy], red. T. Ratzka, B. Schad, Köln 2003, il. 152.

DIE REZEPTION DER MALEREI MATTHIAS GRÜNEWALDS
(IN AUSGEWÄHLTEN BEISPIELEN AUS DER KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS)

Z u s a m m e n f a s s u n g

Drei große Grünewald-Ausstellungen, die in Colmar, Karlsruhe und Berlin zwischen Dezember 2007 und Juni 2008 stattfanden, zeigten den Organisatoren und Besuchern erneut, wie zeitgemäß, lebendig und eindrucksvoll die Kunst Grünewalds ist. Obwohl sie aus dem frühen 16. Jahrhundert stammt, bleibt ihre Ausstrahlungskraft immer noch stark und lebhaft. Das Genie der Grünewaldschen Gemälde ist in der symbolisch-expressionistischen Bildsprache eingewurzelt. Aufgrund der rein malerischen Ausdrucksmittel vermag der spätgotische Maler einerseits die schrecklichste Naturalität und Hässlichkeit wiederzugeben, doch andererseits auch die tiefe Atmosphäre des Mystizismus. Diese dualistische Wirkung, die insbesondere in den *Kreuzigungsszenen* präsent ist, leistete einen Beitrag dazu, dass seine Malerei zur Ikone der Gewalt und Brutalität, aber zugleich der Religiosität und Spiritualität in der Kunst wurde. Eine solche Ikone gehört nicht mehr dem Maler, sondern befindet sich im Besitz der breiten visuellen Kultur und ist tief in den Erinnerungsspeicher vieler Künstler, Kunsttheoretiker und Kunstliebhaber eingeschrieben. Dieser Aufsatz bildet den Versuch einer Präsentation, die darstellt, wie und auf welchen unterschiedlichen Gebieten sowohl die Künstler als auch die Interpreten aus der visuellen (hier aufs Grünewalds Werk bezogenen) Kultur schöpfen. Nach Ausführungen zu Grünewalds symbolisch-expressiver Bildsprache werden acht zeitgenössische Werke präsentiert, in denen klare Beziehungen zu seiner Malerei auszumachen sind. Die Interpretation der präsentierten Werke ist jedoch nicht in ihnen allein angelegt, sondern sie entsteht im Laufe eines intertextuellen Perzeptionseffekts, in welchem das Gemälde von Grünewald seine Relevanz behält. Der Sinn eines zeitgenössischen Werkes wird hier also auf der Basis des spätgotischen Werkes Grünewalds konstruiert. So entstanden zwei Interpretationsperspektiven. In der ersten Gruppe sind die sozial und politisch orientierten Bilder von Gert Wollheim, Hans Grundig,

Werner Tübke und Maciej Bieniasz anzusiedeln; sie gelten als Werke einer sozial engagierten Kunst, die in einem konkreten politisch-historischen Kontext stehen. Zu der zweiten Gruppe gehören Bilder von Zbylut Grzywacz, Horst Janssen und Arnulf Rainer, also Werke, die einen universalen und überhistorischen Bedeutungssinn tragen.

Słowa kluczowe: Matthias Grünewald, Gert Wollheim, Hans Grundig, Werner Tübke, Zbylut Grzywacz, Maciej Bieniasz, Horst Janssen, Arnulf Rainer, recepcja, ekspresjonizm, symbolizm, intertekstualność.

Schlüsselwörter: Matthias Grünewald, Gert Wollheim, Hans Grundig, Werner Tübke, Zbylut Grzywacz, Maciej Bieniasz, Horst Janssen, Arnulf Rainer, Rezeption, Expressionismus, Symbolismus, Intertextualität.

Key words: Matthias Grünewald, Gert Wollheim, Hans Grundig, Wernem Tübke, Zbylut Grzywacz, Maciej Bieniasz, Horst Janssen, Arnulf Rainer, reception, expressionism, symbolism, intertekstuality.



1. Matthias Grünewald, Ołtarz z Isenheim: *Ukrzyżowanie; Święty Sebastian i Święty Antoni* (boczne skrzydła); *Opłakiwanie* (Predella), ok. 1513-16, Kolmar, Musée d'Unterlinden



2. Matthias Grünewald,
Scena Ukrzyżowania z ołtarza
Tauberbischofsheim, ok. 1522-25,
Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



3. Gert H. Wollheim, *Zraniony*,
1919; własność prywatna



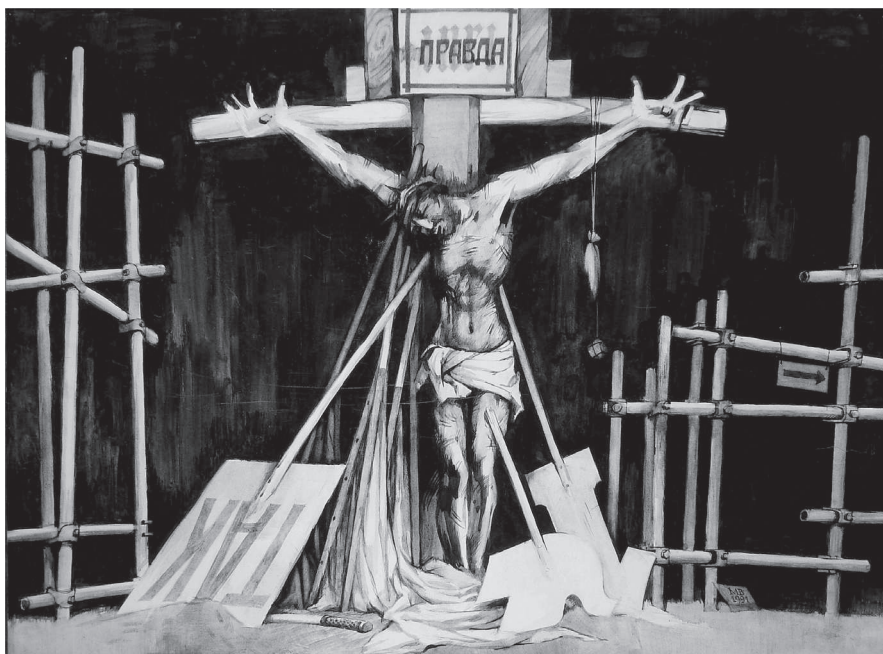
4. Hans Grundig, *Ofiarom faszyzmu I*, 1946, Drezno, Staatliche Kunstsammlung, Galerie Neuer Meister



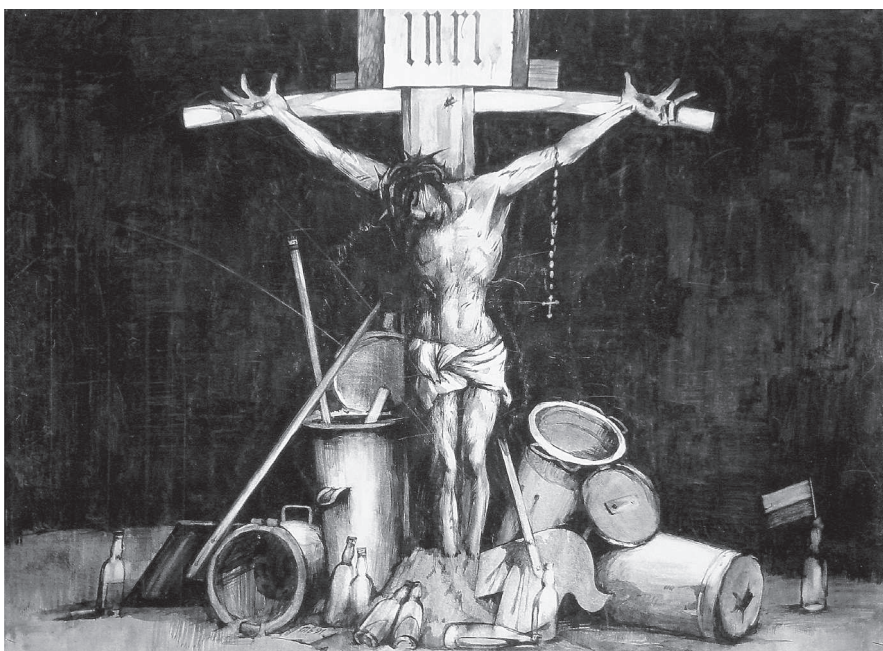
5. Matthias Grünewald, *Opłakiwanie Chrystusa*, ok. 1525, Aschaffenburg, kościół św. Piotra



6. Werner Tübke, *Chilijskie requiem*, 1974, Lipsk, Museum der bildenden Künste



7. Maciej Bieniasz, *Stacja XII wg Grünewalda – Prawda*, 1991; własność prywatna artysty



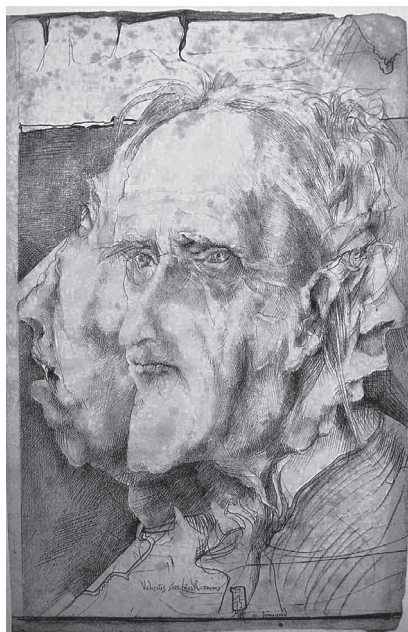
8. Maciej Bieniasz, *Stacja XII wg Grünewalda – Śmietnik*, 1991; własność prywatna artysty



9. Zbysław Grzywacz, *Opuszczona IX wg Grünewalda*, 1978; Muzeum Sztuki w Łodzi



10. Matthias Grünewald, tzw. *Trójca rzymska*,
ok. 1510-15, Berlin, Staatliche Museen,
Kupferstichkabinett



11. Horst Janssen, *Vadiscus, sive Trias Romana*, 1975; własność prywatna



12. Horst Janssen



13. Matthias Grünewald, *Zwiastowanie*,
fragment ołtarza z Isenheim



14. Arnulf Rainer, *Madonna Zwiastowania* – przemalowanie wg Grünewalda, 1984-89;
własność artysty