



Albrecht Dürer, *Autoportret*, 1498 r., Museo Nacional del Prado, Madrid

Gdzie stał Albrecht Dürer?

Bożena Steinborn

Kiedy dla katalogu zbiorów malarstwa niemieckiego opisywałam *Portret Andreasa Hertwigka* z 1541 roku¹, pominęłam określenie pomieszczenia, w którym jawi się półpostać modela, ponieważ nie potrafiłam wyobrazić sobie, gdzie też stoi ów wrocławski patrycjusz. W równie dziwnej sytuacji przestrzennej namalował siebie w kwietniu lub maju 1498 roku Albrecht Dürer². Monografiści Dürera zgodnie podkreślają, że artysta przedstawił się jako człowiek sukcesu, szczegółowo opisywany jest niecodzienny, wytworny strój i odświętna fryzura³, brak jednak w tym piśmiennictwie bliższego określenia miejsca, w którym malarz się był ukazał.

Jeżeli jest to ganek przed bryłą budynku – na co wskazywałoby frontalne oświetlenie twarzy⁴ – to jest to ganek niezwykle wąski, w którym nawet szczupłemu trudno się obrócić. Zauważył to także Fjeda Anzelewsky, pisząc, że Dürer podporządkował swą postać „stosunkowo wąskiej przestrzeni obrazowej”⁵. Ponadto trudno wyjaśnić, dlaczego w ścianie takiego „ganku” wykrojony jest otwór. Otwór, który nie jest oknem, bo brakuje w nim framug, ram okiennych czy choćby zawiasów okiennic⁶. Światło w pejzażu, które jaśnieje za tym quasi-oknem, nie wpływa na modelunek portretowanej postaci. Perspektywiczną niezborność rysunku tego dziwnego pomieszczenia odczuwa się również, obserwując nierównoległość dolnej krawędzi owego otworu w stosunku do „parapetu ganku”. Nie bardzo też wiadomo, cień czego kładzie się na parapecie quasi-okiennego otworu. I wreszcie: jeśli jest to realny ganek, to dlaczego brakuje na jego ścianie (z niszą?) cienia głowy modela, pogłębiającego wrażenie trójwymiarowości, cienia, który widnieje na uproszczonych nawet obrazach wewnątrz mieszkalnych w portretach niderlandzkich?

Gdyby odwoływać się do pism teoretycznych Albrechta Dürera, to można by powiedzieć, że malarz posłużył się w tym autoportrecie perspektywą wrażeniową, nie zaś pojęciową, którą wykladał w swych pismach w latach 20. XVI wieku, że zatem nie była to *costruzione legittima*, a tylko [?] *Brauch*⁷. A gdyby przywołać staroświeckie poglądy Nielsa von Holsta, to można by zobaczyć w ciasnocie tego pomieszczenia „stylistyczną tendencję do dwuwymiarowości” („zweidimensionaler Stilwillen”) jako narodową cechę malarstwa niemieckiego⁸.

Nieokreśloność miejsca w *Autoportrecie* Dürera oraz w podobnych kompozycjach portretowych jest zaskakująca wobec faktu, że w portretach XVI wieku malowano prawdziwe, realistycznie odwzorowane ganki i loggie, a nawet wykusze. W loggiach przedstawiał niekiedy modeli Hans Memling (np. *Portret*



¹ „Model ukazany jest [...] na tle ciemnoszarej ściany, rozjaśnionej po lewej ozdobnym kartuszem herbowym, po prawej – otworem okiennym z widokiem na rozległy pejzaż” – B. Steinborn, A. Ziemia, *Malarstwo niemieckie do 1600 roku. Katalog zbiorów*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2000, poz. 77.

² F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer*, Berlin 1971, poz. 49. Madrid, Museo Nacional del Prado, nr inw. 2179.

³ „sonntägliche Lockung der Haare” – pisał Heinrich Wölflin o fryzurze Dürera w obrazie *Święto Różańcowe*, zobacz: W. Waetzold, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, s. 316. Tu też, s. 326, celna uwaga o motywacji tego image: „er hinterließ der Welt ein Bild alles dessen, was er sein wollte”.

⁴ Pewną niekonsekwencję w oświetleniu zauważył Anzelewsky, pisząc: światło pada z lewej strony, choć należałoby oczekiwać, że powinno padać z prawej „durch das geöffnete Fenster”. (F. Anzelewsky, 1971, *op. cit.*, s. 153).

⁵ „dem verhältnismäßig schmalen Bildfeld” – F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer: das malerische Werk*, Berlin 1991, s. 154. Omawiając ten autoportret Joseph Leo Koerner nie określa sytuacji przestrzennej poza ogólnikiem, że portret ujęty jest jakby w architekturze elewacji frontowej [?], oraz że model znajduje się w sklepionym pokoju [?], a stabilna [?] konstrukcja architektoniczna poświadcza wpływy włoskie – J. L. Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago and London 1993, s. 37, 63.

⁶ Na jednym obrazie namalował okno i oknopodobny otwór w ścianie Joos van Cleve – *Madonna*, ok. 1530 r. (Kunsthistorisches Museum, Wien).

⁷ J. Białostocki, *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, Warszawa 1956, s. 46.

⁸ N. von Holst, *Die deutsche Bildmalerei zur Zeit des Manierismus*, Straßburg 1930, s. 15–16.



⁹ S. Ringbom w artykule: *Filippo Lippi New Yorker Doppelporträt*. („Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 1985, s. 133-137) uważa wprawdzie, że i ten wykusz jest przestrzenią symboliczną, odwołującą się do wyobrażeń władcy w loggi, mających korzenie w ceremoniale bizantyjskim. Interpretacja ta jednakże w odniesieniu do tego dzieła nie wydaje się przekonująca.

¹⁰ „wie aus einem Erker herausblickende” – *Deutsche Kunst der Dürerzeit*, [katalog wystawy], Dresden 1971, poz. 143.

¹¹ „A narrow terrace” – I. Lübbecke, *Early Germain Painting 1350-1550*. Thyssen Bornemisza Collection. London 1991, s. 394. *Portret Levinusa Memmingera* datowany jest tradycyjnie ok. 1485 r. tylko dlatego, że w tym roku ów Levinus ufundował ołtarz w Norymberdze. Jednakże obfitość symbolicznych motywów w jego portrecie skłania do sądu, że portret ma charakter memoratywnego pomnika i został zamówiony później, a młoda twarz Levinusa jest stosowną do takiej funkcji idealizacją. Wątpliwości co do datowania miała także autorka katalogu hiszpańskich zbiorów.

¹² „zwischen zwei Balustraden” – P. Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*, Königstein 1993, s. 85.

¹³ „... er tanzt sozusagen außer der Reihe und könnte eine Sonder-Etikette, etwa ‚Bildnis auf dem Söller’ beanspruchen” – E. Buchner, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953, s. 127.

¹⁴ „gerahmter Landschaftsausblick”, „fensterartiges Ausblick” – A. Kranz, *Christoph Amberger, Bildnismaler zu Augsburg*, Regensburg 2004, s. 104, 319, 323.

¹⁵ „seitlicher Landschaftsausblick” – F. Anzelewsky, 1971, *op. cit.*, s. 31.

¹⁶ „unverglastes Fenster”, „durchfensterte Wand” – B. Brinkmann, *Deutsche Gemälde 1300-1500 im Städel*, Mainz 2002, s. 347.

¹⁷ „an opening” – C. Eisler, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection*, Oxford 1977, s. 12.

¹⁸ „Wandöffnung”, „Maueröffnung” – E. Buchner, *op. cit.*, s. 49 i 151.

¹⁹ „window-like opening” – I. Lübbecke, *op. cit.*, s. 262.

²⁰ „Fenstermotiv” – F. Zink, *Das benennbare Fensterausblick im Porträt, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums”*, 1963, s. 103.

²¹ „steinerne graue Leibung” – K. Löcher, *Hans Mielich*, München 2002, poz.kat. 3.

starego mężczyzny, między 1470-1475 r., *Portrety Willema i Barbary Moreels*, około 1482 r., okazała loggię widać w *Portrecie mężczyzny* Petrusa Christusa z początku lat 50. XV wieku czy w *Portrecie uczonego* Quentina Massysa z początku lat 20. XVI wieku. W wykuszu sportretował ok. 1440 r. Filippo Lippi parę zakochanych⁹, także w wykuszu namalował Sandro Botticelli około 1475 r. *Portret Cateriny Sforza*, Mistrz Legendy Świętej Urszuli przedstawił w wykuszu mężczyznę, zapewne *Lodovica Portinari*, około 1479 r. W tymże roku namalował Dürer *Portret Fürlegerin* – „jakby wyglądającą z wykusza”¹⁰. Wolf Huber przedstawił w wykuszu *Portret kobiety z rodziny Reuss* w 1524 (?) roku (MTB).

Niektórzy badacze zauważali zapewne niejasność podobnych jak w *Autoportrecie* Dürera z 1498 r. sytuacji przestrzennych w portretach XVI wieku, skoro w opisach posługiwali się dość eufemistycznymi sformułowaniami, jakby niepewność co do umiejscowienia modelu utrudniała werbalizację. „Wąski taras” napisała Isolde Lübbecke o podobnym Dürerowskiemu miejscu upozowania Lewinusa Memmingera – modelu Michaela Wolgemutha¹¹, a Peter Strieder nazwał je „między dwiema balustradami”¹². Ernst Buchner pisał, że nie sposób zaklasyfikować tego portretu Wolgemutha do odmiany „portret w komnacie” („Bildnis in Gemach”), ponieważ wykracza poza klasyfikację, i że można by stworzyć dla niego odrębną nazwę: „portret na balkonie”¹³.

Inny architektoniczny element *Autoportretu* Dürera oraz licznych portretów podobnych odmian to owe otwory w tylnej ścianie „ganku” (lub innego pomieszczenia) z widokiem na krajobraz. Nazywano je bardzo różnie: „obramiony widok na pejzaż”, „widok poprzez rodzaj okna”¹⁴, „boczny widok na pejzaż”¹⁵, „nieprzeszkłone okno”, „ściana przebita oknem”¹⁶, „otwór”¹⁷, „otwór w ścianie” i „otwór w murze”¹⁸, „otwór podobny do okna”¹⁹, „motyw okienny”²⁰, „kamienne, szare ościeże”²¹, „otwór na galerii”²².

Przykładem wątpliwości w odczytaniu podobnie namalowanej przestrzeni są opisy obrazu Dürera z około 1498 r. *Madonna z Dzieciątkiem* w waszyngtońskiej Galerii, na którym postać jest posadowiona tak jak na *Autoportrecie* malarza. John Hand określa miejsce jako „płytkie, marmurowe wnętrze”, a Erwin Panofsky „naroże (kąt) pokoju”²³. Inną niepewność w ocenie owej dziwnej przestrzeni wyczuwa się w różnym opisanie obrazu *Madonny z Dzieciątkiem* Dicka Boutsy (ok. 1465 r., NGL) – postrzeganej albo jako stojąca za kamiennym otworem w ścianie, przypominającym loggię²⁴, albo jako stojąca w oknie²⁵.

Pewną nierealność tych lokalności tłumaczono czasem nieporadnością portrecisty w oddawaniu perspektywy. Na przykład monografista tak wybitnego malarza jak Christoph Amberger pisze o „widocznych trudnościach” artysty w tym względzie lub – że „nie udawało się malarzowi przekonująco uchwycić perspektywy wnętrza”²⁶. Kurt Löcher o zbliżonej sytuacji przestrzennej w *Portrecie mężczyzny w czerwonej czapce* Hansa Schäufoleina (ok. 1505 r., OKB) napisał wprost, że widać tu „niepewności w projekcji [rzucie] przestrzeni na płaszczyznę”²⁷.

Pośród znanych mi badaczy malarskiego portretowania w XVI stuleciu na północ od Alp jedynie Gustav Künstler zauważa ową niespójność pomiędzy realistycznym przedstawianiem rysów twarzy i stroju modeli a tylko pozornie realistycznie namalowanym ich otoczeniem, mającym sugerować miesz-

kalne wnętrze. Na przykładzie *Portretu Jana van Winckele* Dircka Boutsy z 1462 r. wykazuje przestrzenne niekonsekwencje w usytuowaniu portretowanego mężczyzny. Jednakże wnioski autora wydają się zbyt służebne wobec głównej tezy, która nadinterpretuje konteksty otoczenia jako charakterystykę psychologiczną modela²⁸.

W trudnym do nazwania pomieszczeniu, jakie widnieje na *Autoportrecie* Dürera, namalowano przynajmniej kilka (a było ich z pewnością wielokrotnie więcej) portretów niemieckich pierwszej połowy XVI wieku. Skłania to do zastanowienia nad tym pomysłem kompozycyjnym jako jednej z licznych odmian gatunku. I to nie tyle z powodu pedanterii muzealnika, sporządzającego opis inwentaryzacyjny takich obrazów, ale i dlatego, że łączne potraktowanie figury portretowanego i przestrzeni wokół niej, wraz z wszystkimi akcesoriami, umacnia estetyczną strukturę obrazu, czyniąc z personalnego dokumentu dzieło sztuki²⁹.

W poniższych rozważaniach opieram się na uczynionym doraźnie przeglądzie portretów z końca XV i 1. połowy XVI wieku, który – choćby ze względów technicznych – nie ma ambicji całościowego przeglądu, ale sądzę, że mimo pewnej przypadkowości wyborów stanowi dostatecznie reprezentatywną „próbkę statystyczną”. Trzeba mi nadto raz jeszcze podkreślić, że tematem niniejszych uwag jest jedynie pewna odmiana pomysłu kompozycyjnego i dlatego wyłączone z nich być muszą zagadnienia artystyczne, fizjonomicznego podobieństwa, atrybucji, datowania i typów portretowych.

Dla rozważenia interesującej mnie konfiguracji modela i jego usytuowania w przestrzeni obrazowej, konceptu, którym posłużył się Albrecht Dürer w 1498 r., konieczne jest wydzielenie tej odmiany spośród innych, podobnych kompozycji portretowych, posługujących się elementami architektonicznymi³⁰. Tak więc dla jasności zagadnienia trzeba porównać rzeczoną odmianę z:

- portretami ukazującymi modela za „parapetem” lub inną, podobną formą (balustrada, rama, listwa),
- portretami z motywami architektonicznymi (np. loggii, wykusza, a także portalu),
- portretami z motywem wnętrza mieszkalnego.

Ponadto winnam zastanowić się nad udziałem pejzażu, bo jest on integralnym motywem prezentowanej tu odmiany kompozycji portretowej.

PORTRETY, W KTÓRYCH MODEL WIDNIEJE ZA QUASI-PARAPETEM

Do motywów niemal powszechnych w portretach XVI wieku należy element, który umownie nazywany jest – i ja go tak nazywam – parapetem. Nazwa jest umowna, ponieważ nie jest to element budowlany, związany z otworem okiennym, czyli: ani parapet wewnątrz mieszkania (stanowiący podstawę ościeży), ani parapet na zewnątrz okna (dla spływu wody). Jest to zatem fikcyjny element obrazu, nierealny. W niemieckojęzycznym piśmiennictwie widoczny na



²² „galerieartige Öffnung” – P. Nuttal, *Memling und das europäische Portrait der Renaissance*, [w:] T.-H. Borchert, *Hans Memling Portraits*, Stuttgart 2005, poz. kat. 5.

²³ „a shallow marble interior”, „corner of the room” – J. O. Hand, *German paintings of the fifteenth through seventeenth centuries*, National Gallery of Art, Washington 1993, s. 54.

²⁴ H. Belting, Ch. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, s. 152.

²⁵ Dokumentacja haskiego Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie.

²⁶ „öffensichtliche Schwierigkeiten” i „die perspektivische Erfassung des Interieurs [geling] dem Maler nicht überzeugend” – A. Kranz, *op. cit.*, s. 325 i 339.

²⁷ „Unsicherheiten in der Projektion des Räumlichen auf die Fläche” – K. Löcher, *Zu den frühen Nürnberger Bildnissen Hans Schäufoleins*, [w:] *Hans Schäufolein. Vorträge gehalten anlässlich des Nördlinger Symposiums... 1988*, Nördlingen 1990, s. 103.

²⁸ G. Künstler, *Entstehen des Einzelbildnisses in der flämischen Malerei*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 27, 1974, s. 57–59. Autor pisze m.in. że spoglądający na krajobraz portretowany „die Weite erschaut, den Gegensatz von Erde und Himmel erfährt”.

²⁹ P. Kathke, *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert*, Berlin 1997, s. 253. Opus tej autorki uważam za metodologicznie tak ważne jak nigdyś Wilhelma Waetzolda monograficzna analiza gatunku „portret”, choć obie nie są wolne od współczesnych im prądów kultury (tu nurt anty-ikonologiczny, tam ekspresjonizm). Przegląd postaw badawczych historyków malarstwa zajmujących się portretem przynosi praca Daniela Spanke, *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zur Geschichte des Porträts in der Kunstliteratur*. München 2004.

³⁰ Rozróżniam portrety wedle widocznych na nich elementów architektonicznych nie dla próby wprowadzenia jednego jeszcze (m.in. po Waetzoldzie i Campbelu) skomplikowanego systemu wyróżnień i odmian w obrębie gatunku, a jedynie dla doraźnego zabiegu, służącego wykazaniu odmienności rozwiązań podobnych Dürerowskiemu *Autoportretowi* z 1498 r.

Tabela I Przykłady portretów, na których model ukazany jest w quasi-ganku



Albrecht Dürer,
Autoportret, 1498 r.
Museo Nacional del Prado, Madrid



Michael Wolgemut,
Portret Levinusa Memmingera,
lata 90. XVI w.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Bernhard Strigel,
Portret Hieronimusa II Hallera
zu Kalckreuth, 1503 r. (?)
Alte Pinakothek, München



Malarz północnoniderlandzki,
Portret Beetke van Raskwerd,
lata 20. XVI w.
Groninger Museum, Groningen



Bartholomäus Bruyn,
Portret Arnolda von Braunweiler, 1535 r.
Wallraf-Richartz-Museum, Köln



Bartholomäus Bruyn,
Portret kurtyzany (Katharine Jabach?),
ok. 1535 r.
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

portretach taki sam motyw różnie jest nazywany: „Fensterbrett” (po polsku tak nazywa się parapet wewnętrzny), „Fensterbank” (parapet zewnętrzny), „Fensterbrüstung” (balustrada balkonowa) i „Brüstung” (mur podokienny, podoknie). Dowolność w stosowaniu określeń w opisach portretów zdaje się poświadczać, że są to nazwy umowne.

Motyw „parapetu” wywodzi się pewnie z wcześniejszych, głównie włoskich przedstawień *Madonn z Dzieciątkiem*. Madonna pojawia się tam jakby w oknie – *fenestra coeli*³¹ – na którego parapecie (zewnętrznym lub wewnętrznym) stoi



³¹ B. Ridderbos, *Objects and Questions*, [w:] *Early Netherlandish Paintings*, Getty Museum, Los Angeles 2005, s. 145.



Bernhard Strigel, *Portret Sibylli von Freyburg*, ok. 1513 r.
Alte Pinakothek, München



Bernhard Strigel, *Portrety Hansa i Margarethy Roth*, 1527 r.
National Gallery, Washington



Malarz śląski,
Portret Andreasa Hertwiga, 1541 r.
Muzeum Narodowe, Wrocław



Malarz śląski,
Portret Johanna Kulmanna, 1544 r.
Muzeum Narodowe, Wrocław



Malarz śląski,
Portret mężczyzny z rękawiczką, 1546 r.
Muzeum Narodowe, Wrocław

lub siedzi Dziecko. Taki „parapet-bariera” pełni przede wszystkim funkcję dystansu, oddzielającego rzeczywistość ziemską (w tym rzeczywistość widza-adoranta) od rzeczywistości niebiańskiej, w której bytują osoby boskie. Jednocześnie jest to poręczne miejsce dla poduszki i/lub dla przydanych akcesoriów, to jest atrybutów-symboli (np. owoc granatu, lilia). Zapewne dlatego zdarza się, że „parapet” zmienia się niekiedy w bardziej praktyczny stół – choć rzadziej w obrazach *Madonn*, częściej w portretach³². Przejęcie z obrazów *Madonn* motywu „parapetto” do portretów osób żyjących tu i teraz wpisuje się niejako

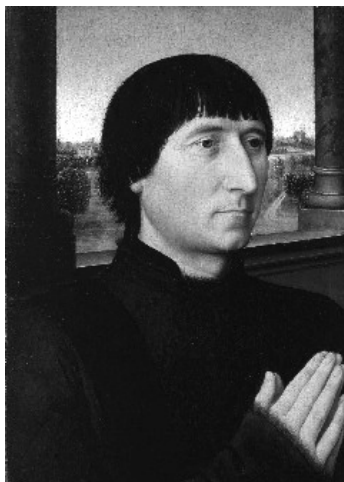


³² Wydaje mi się, że jedynie Kathke (op. cit., s. 71) wypowiedziała pogląd o motywie „parapetu” z akcesoriami vel atrybutami w portretach XVI wieku jako pochodzących z przedstawień *Madonn* z Dzieciątkiem.

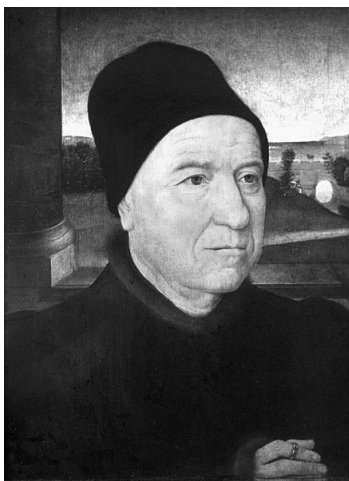
Tabela II Przykłady portretów, na których model ukazany jest w loggii



Petrus Christus,
Portret mężczyzny, początek lat 50. XVI w.
National Gallery, London



Hans Memling,
Portrety Willema Moreel i Barbary Moreel, ok. 1482 r.
Musée royaux des Beaux-Arts, Bruxelles



Hans Memling,
Portret starego mężczyzny, między 1470
i 1475 r. Gemäldegalerie, Berlin



Hans Memling,
Portret mężczyzny w loggii, ok. 1480 r.
Metropolitan Museum of Art, New York



Jaen Hey,
Portret Małgorzaty Austriackiej, ok. 1490 r.
Metropolitan Museum of Art, New York



Cornelis Engelbrechtsz,
Portrety Dircka Ottens Meerburg i żony Cornelii, 1518 r.
Musée royaux des Beaux-Arts, Bruxelles



Quentin Massys,
Portret uczonego, początek lat 20. XVI w.
Kunstinstitut Städel, Frankfurt a.M.

naturalnie w humanistyczne zbliżenie światów ziemskiego i nieziemskiego. Adaptowano syndrom dystansu dla podniesienia ważkości indywidualnej egzystencji człowieczej. „Parapet-bariera” służył niekiedy także pogłębieniu iluzji, że widz ogląda modela w trzech wymiarach, bo oto dłonie modela na „parapiecie” wyzierają z płaszczyzny obrazowej ku widzowi, czyli w przestrzeń widza. Czołowymi i wczesnymi przykładami są Jana van Eycka *Portret Gillisa Binchois* (dawniej zwanego *Tymotheos*) z 1432 r. i *Portret mężczyzny* z 1456 r. Barthélémy d’Eycka³³. Podobnie jak w obrazach *Madonn* dystansujący „parapet” służy również pomieszczeniu nań przedmiotów charakteryzujących modela, jak np. rulon papieru czy cyrkiel w obrazach Hermanna (1551 r., Bonenfantenmuseum, Maastricht) i Ludgera tom Ringów (1541 r.)³⁴.

Inną natomiast – sędzę – proweniencję ma „parapet-rama”. Na takich portretach³⁵ model opiera dłonie na – czasem niewidzialnej – ramie, w różny sposób wychyla się jakby z płaszczyzny obrazowej i wkracza w przestrzeń widza, nawiązując z nim dialog. Taka rama stanowi niekiedy część podobrazia: zrobiona z tej samej deski jest fazowana i pomalowana, i okala lico płaszczyzny obrazowej, jakby była osobnym obramieniem. Dobrym przykładem jest dzieło malarza północnoniderlandzkiego *Portret mężczyzny z rękawiczkami* (około 1520 r., WRM³⁶), czy wspomniany *Portret Cateriny Sforza (?)* – obraz Botticellego z 1475 r., który jasnym kolorem namalował oświetlone fazowanie „rzekomej” ramy, ciemniejszym przeciwległe. Zwyczaj malowania ramy przez portrecistów sięga co najmniej dzieł Jana van Eycka³⁷, a gestykulacja dłoni na owej ramie łączy się pewnie z niderlandzką tradycją „gadających dłoni” (*maines parlantes*, motyw nazywany też *Händestilleben*), znaną choćby z portretów Hansa Memlinga czy Jana Cornelisza Vermeyena.

Bywa, że drewniana rama, profilowana po bokach i u góry, przechodzi dołem w ukośnie ustawioną deskę, tworząc „autentyczny parapet” – jak to rozwiązał na przykład w 1513 r. Adriaen Isenbrandt w dyptyku Hillensbergera (Iowa Art Museum). Do najwcześniejszych z takich rozwiązań wydają się należeć: *Portret mężczyzny* namalowany przez Wolfganga Beurera w 1487 r. (prezentujący jednocześnie odmianę portretu we wnętrzu!) oraz malowany w 1496 r. przez artystę zwanego Mistrzem z Frankfurtu (Hendrik van Wueluwe?) *Portret artysty z żoną*. Powszechnie sądzi się, że jest to pomysł zakorzeniony w niderlandzkich upodobaniach do iluzyjnego efektu *trompe d’oeil* (o którym w odniesieniu do portretów holenderskich XVII w. tak wnikliwie pisał Antoni Ziemia³⁸), jednakże wobec coraz częściej dostrzeganej jednoczesności artystycznych pomysłów po obu stronach Alp sąd ten należałoby może zweryfikować.

Do portretów stosujących motyw „parapetu-ramy” zaliczam takie portrety Joosa van Cleve, na których półpostać modela otacza namalowana rama. Jej dolna, ukazana nieco z góry, listwa stanowi jakby parapet okienny i właśnie nad nim rogięwa się gestykulacja dłoni. Tak sportretował malarz około 1520 r. Agnietę van den Rijne i Anthonisa van Hilten (RTE). Podobną sytuację obserwuje się w dziele Jacoba Cornelisza van Oostanem *Portrecie Jacoba Pijnsen*, datowanym na czas między 1510 i 1519 rokiem – że ograniczę się do tych przykładów. Wykonywanie obrazu łącznie z ramą z jednego kawałka drewna Jan Białostocki objaśniał faktem, że staroniderlandzki obraz miał zdwojoną



³³ Taki kamienny, opatrzony wykutą inskrypcją, „parapet” pełnił nadto funkcję memoratywną – pisał Edouard Pommier w *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris 1998, s. 44.

³⁴ Angelika Lorenz nazywa takie portrety „Berufsdarstellung” i widzi w nich oddziaływanie sztuki portretowej Holbeina (A. Lorenz, *die Maler tom Ring*, [katalog wystawy], Westfälisches Landesmuseum Münster 1969, I, s. 92, 93), co wydaje mi się zawężaniem artystycznego rodowodu tego rodzaju kompozycji.

³⁵ Poza zakresem niniejszych rozważań musi pozostać podobny układ w przedstawieniach *Madonn* w oknie, które ma wielkość całej płaszczyzny obrazu, oknie oznaczającym wywyższenie; należy to do zagadnień ikonologii sztuki sakralnej.

³⁶ Polichromia ramy imituje w tym dziele kosztowny na Północy marmur, co zwiększa walor społecznego wyróżnienia modela – jak piszą autorzy katalogu wystawy *Wettstreit der Künste*, München, Köln 2002, poz. kat. 89.

³⁷ O. Pächt, *Van Eyck*, München 1989, s. 110–111.

³⁸ A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005, w szczególności rozdział „Przełamać barierę” i s. 180–185. Tu omówiony obraz Bartholomeusa van Helst prezentuje nie tylko iluzję, ale i pewną anomalię sytuacji: stara kobieta jest za oknem i zagląda do wnętrza albo unosząc się nad ziemią, albo li okno jest bardzo nisko umieszczone. Stephanie Sonntag nazywa takie portrety w XVII i XVIII wieku „Fensterbild” – S. Sonntag, *Ein „Schau-Spiel” der Malkunst*, München, Berlin 2006, *passim*.

Tabela III Przykłady portretów, na których model ukazany jest w wykuszu



Filippo Lippi,
Portret pary zakochanych, ok. 1440 r.
Metropolitan Museum of Art, New York



Sandro Botticelli,
Portret Cateriny Sforza (?), ok. 1475 r.
Lindenau Museum, Altenburg



Mistrz Legendy Świętej Urszuli,
Portret Lodovico Portinari (?), ok. 1479 r.
Museum of Art, Philadelphia

funkcję: rzeczywistego przedmiotu oraz namalowanej rzeczywistości, a tak powiązana struktura potęgowała intensywność oddziaływania malowanego „realu”³⁹.

Czy pierwotnym rozwiązaniem takiej iluzji była rama pomalowana razem z portretem, czy rama z tej samej deski co podobrazie – nie ma ani sposobu, ani potrzeby ustalania.

Jeszcze inną wersją portretu z „parapetem” jest motyw „parapetu-listwy”. Drewniana lub kamienna listwa biegnie wzdłuż dolnej krawędzi obrazu. Za takim „parapetem” widnieje frontalnie (lub prawie frontalnie) ustawiona na pierwszym planie półpostać modela, jej tłem zaś jest krajobraz wypełniający całą resztę płaszczyzny obrazowej, tak jakby przedstawiony człowiek miał świat natury za tło swej egzystencji. Jednakże poddane racjonalnej refleksji przedstawienie takie jawi się jako surrealne, cóż to bowiem za kamienna balustrada wolnostojąca w przyrodzie? Równie pozbawione sensu byłoby przypuszczenie, że jest to balustrada niewidocznego tarasu, za którą model pozował, stojąc przed domem (tyłem do ogrodu?), a jego konterfektor pracował na tym tarasie. Ten wariant kompozycji portretowej, nierealnego łączenia obrazu człowieka z przyrodą, mógł mieć niekiedy znaczenie alegorii, skoro wybrał ją Quentin Massys dla *Portretu Paracelsusa*⁴⁰.

Sądząc po akcesoriach ułożonych w portretach na tak pomyślanym „parapecie-listwie”, można przyjąć, że ten rodzaj imaginowanej sytuacji przestrzennej uważano za stosowny dla portretów intelektualistów. Do pięknych przykładów takiego rozwiązania należą Quentina Massysa *Portret kanonika*, malowany przed 1523 r.⁴¹, oraz obraz Monogramisty A.G. – *Portret młodzieńca* z 1540 r. Z przykładów włoskich przywołajmy Girolama Francesca Mazzoli



³⁹ J. Białostocki, *Speculum mundi*, [w:] *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Berlin 1972, s. 50.

⁴⁰ Szesnastowieczna replika zaginionego obrazu znajduje się w zbiorach Luwru.

⁴¹ P. Kathke (op. cit., s. 63) jest zdania, że pejzaż w obrazach Massysa zyskuje na znaczeniu pod wpływem dzieł Memlinga.



Albrecht Dürer,
Portret pani Fürleger, 1497 r.
Gemäldegalerie, Berlin



Wolf Huber,
Portret kobiety z rodziny Reuss, 1524 r. (?)
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

zwanego Parmigianino *Portret mężczyzny* z romantycznym pejzażem w tle (przed 1524 r., NGL), na którym wprawdzie listwa zamieniła się w fragment stołu, ale nierzeczywistość sytuacji przestrzennej zaskakuje.

Jeszcze innym wariantem układu z „parapetem-listwą” są obrazy, na których model ustawiony jest na tle pejzażu, za kamiennym „parapetem”, a za nim widnieje drugi kamienny murek – co sprawia, że portretowany pomieszczony jest między dwoma murkami, jakby w naziemnym demi-korytarzyku. Przykłady to Andrea Solariego *Portret Giovanniego Longoni* (1505 r., NGL), *Portret kobiety z goździkiem* malarza dolnoniemieckiego (1541 r., GGB) czy malarza śląskiego *Portret Georga Logau* (ok. 1546 r., MNWr).

Wyliczone powyżej warianty motywu zwanego parapetem („parapet-bariera”, „parapet-rama”, „parapet-listwa”) są innego rodzaju składnikiem układu portretowego aniżeli podłużny prostokąt u dołu płaszczyzny obrazowej, widniejąca na *Autoportrecie* Dürera, *Portrecie Hertwigka* i kilku innych.

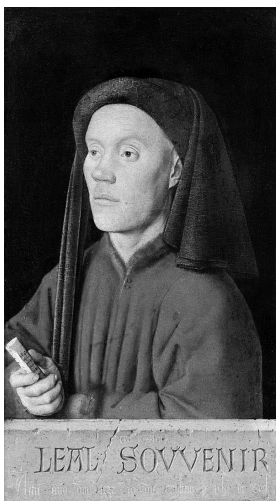
PORTRETY Z MOTYWAMI ARCHITEKTONICZNYMI (PORTAL, KOLUMNY)

Oprócz wyobrażeń osób portretowanych jakby w loggii⁴² lub wykuszu – których przykłady wymieniłam powyżej – malowano inne jeszcze portrety z elementami architektonicznymi, najczęściej odwołującymi się do form portalu. Jednakże ze względu na ich określone znaczenia symboliczne muszą one pozostać poza niniejszymi rozważaniami nad miejscem, w którym przedstawił siebie Dürer w 1498 r. Przedstawienie modelu obramionego niejako motywami portalu dopełnia treści obrazu o nobilitację, o dowartościowanie namalowanej osoby, portal lub portyk bowiem może mieć odniesienie i do łuku

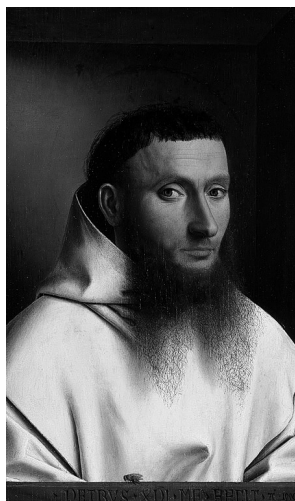


⁴² Od czasów sztuki bizantyjskiej w loggii ukazywał się poddany władca – patrz przypis 9.; pewnie refleksem takiego myślenia są odwołania do form loggii i w późniejszych okresach.

Tabela IV Portrety, w których model widnieje za quasi-parapetem (lub barierą, ramą, listwą)



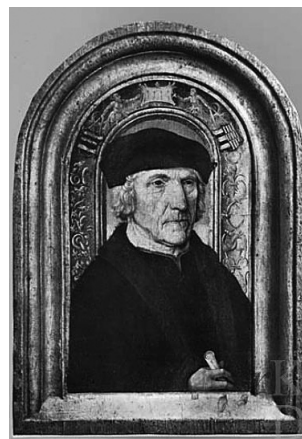
Jan van Eyck,
Portret Gillisa Binchois (?),
dawniej zw. Tymotheos, 1432 r.
National Gallery, London



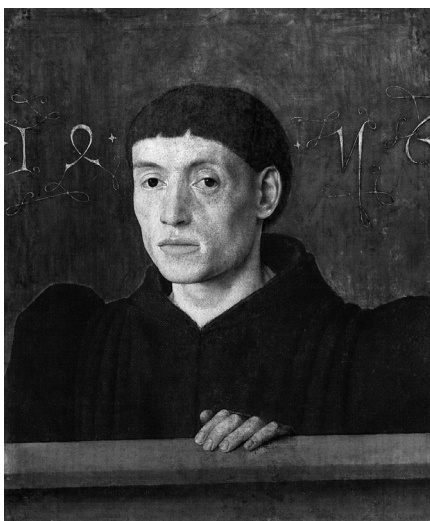
Petrus Christus,
Portret zakonnika kartuzów, 1446 r.
Metropolitan Museum of Art,
New York



Mistrz z Frankfurtu,
Portret malarza z żoną, 1496 r.
Koninklijk Museum voor Schoene
Kunsten, Antwerpen



Jacob Cornelisz. van Oostzaan,
Portret Jacoby Pijnsen,
między 1510 i 1519 r.
Rijksmuseum Twenthe, Enschede



Barthélémy d'Eyck,
Portret mężczyzny, 1546 r.
Liechtenstein Museum, Wien



Quentin Massys,
Portret kanonika, przed 1523 r.
Liechtenstein Museum, Wien



Jan Mostaert,
Portret Jana van Wassenaer, 1523 r.
Stedelijk Museum, Leiden

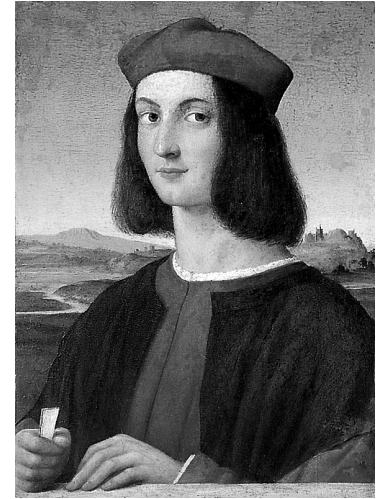
tryumfalnego, i do transcendentnego przejścia, a także do symboli godności, jakimi są kolumny. Na tle motywów portalu ukazał Jean Fouquet między 1465 i 1470 r. *Guillaume'a des Ursinis* (MLP). Okazała marmurowa kolumna partneruje młodzieńcowi na dziele Hansa Memlinga (ok. 1485 r.), chłopiec pozujący Ambrosiusowi Holbeinowi ukazany jest w flankowanym pilastrami portalu (l. ćwierć XVI w.), podobnie artysta ten „oprawił” *Portret Johanna Xylotectusa*. Hans Holbein przydał potężny pilaster postaci Erazma z Rotterdamu. Przykładem alogicznego już spiętrzenia owych wyróżniających modela dystynkcji jest *Portret trzydziestopięcioletniego mężczyzny*, dzieło malarza gór-



Wolfgang Beurer,
Portret mężczyzny, 1487 r.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Marco Basaiti,
Portret młodzieńca, ok. 1495–1500 r.
National Gallery, London



Rafaël Santi,
Portret Pietro Bombo, ok. 1504 r.
Szépművészeti Múzeum, Budapest



Conrad Faber von Creuznach,
Portret mężczyzny, koniec lat 20. XVI w.
Metropolitan Museum of Art, New York



Monogramista A.C.,
Portret młodzieńca, 1540 r.
Liechtenstein Museum, Wien



Ludger tom Ring,
Autoportret, 1541 r.
Westfälisches Landesmuseum, Münster

noreńskiego (1567 r.), na którym „architektura nie ma żadnego odniesienia do realnych warunków mieszkalnego wnętrza”⁴³. Jeszcze bardziej złożona – i chyba do dziś niewyjaśniona – jest wieloplanowa struktura architektoniczna stanowiąca otoczenie i tło *Portretu Abla van Coulstera*, namalowanego przez Jana Mostaerta około 1512 r.

Jakkolwiek dürerowskie miejsce dla modelu (*Autoportret*, 1498 r.) konstruują elementy architektopodobne, tworząc ni to ganek, ni to okno, ni to parapet, to nie uzupełniają one symbolicznych treści obrazu – jak to się zdarza w wypadku loggii czy portalu, czy ich składników.


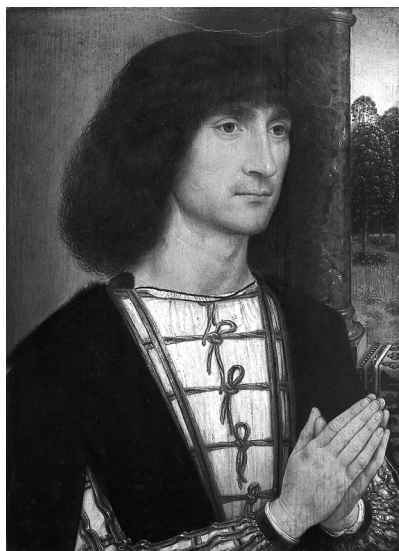
 ⁴³ K. Löcher, 1997, *op. cit.* s. 390.

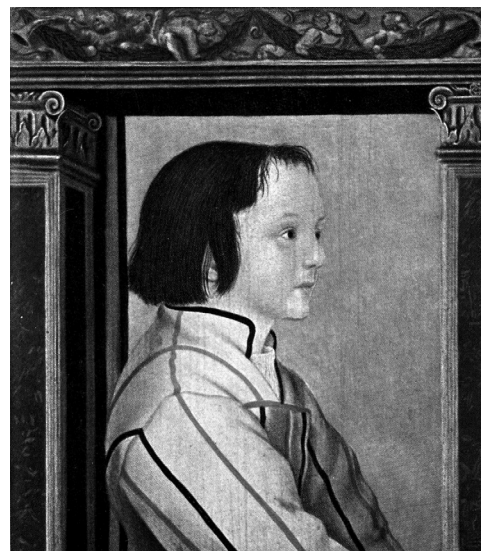
Tabela V Portrety, na których model ukazany jest wśród elementów architektonicznych



Hans Memling,
Portret młodzieńca, ok. 1485 r.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Jan Mostaert,
Portret Abła van Coulstera, po 1512 r.
Musée royal des Beaux-Arts, Bruxelles



Ambrosius Holbein,
Portret chłopca, 1. ćwierć XVI w.
Kunstmuseum, Basel

PORTRETY Z MOTYWEM WNĘTRZA MIESZKALNEGO

Odważam się na uwagi o kompozycji portretu z wnętrzem mimo istnienia wyczerpującej to zagadnienie badawcze monografii Petry Kathke, ponieważ portrety interesującej mnie odmiany „model w niby-ganku” mają zbliżony układ przestrzenny. Pokrewieństwo to jest wszakże pozorne, bo inne jest przesłanie, czyli zamysł artysty.

Kompozycję portretu ukazującego modela we fragmencie wnętrza mieszkalnego⁴⁴ tworzy najczęściej ukośna względem płaszczyzny obrazu ściana z otworem okiennym oraz ściana-tło, równoległa do płaszczyzny obrazu i do pleców modela. W moim przekonaniu ich przesłaniem jest ukazanie portretowanego w jego niejako osobistym, konkretnym świecie. W piśmiennictwie zyskały takie kompozycje odrębność jako typ, nazywa się je „Innenraumporträt” (portret we wnętrzu); wywodzi się je najczęściej od sugestywnego *Portretu Jana van Winckele* Dircka Bouts, pewnie dlatego, że akurat ten obraz przypadkiem zachował się i wyraziście nosi datę „1462”, choć przecież nie wiadomo, czy nie było wówczas wielu innych podobnych. Na podstawie równie niesprawdzalnej chronologii przedstawień Angelika Lorenz twierdzi, że najwcześniejszym ich przykładem w Niemczech są portrety małżonków Mistrza WB (obecnie przypisane Wolfgangowi Beurerowi, datowane między 1495 i 1500 r., KSF) i że typ udoskonalili Dürer i Strigel⁴⁵ – co wydaje mi się nieco pochopną rekonstrukcją zdarzeń. Podważa ją choćby to, że do konceptu „portret we wnętrzu” zaliczyć można dzieło z 1484 r. Mistrza Ołtarza Landauerów (GGD) – *Portret Bertholda i Christine Tucherów*⁴⁶.

Można by się zgodzić z powszechną wśród badaczy tezą o niderlandzkim ro-



⁴⁴ „nicht sehr tiefer Innenraum”, „enge Raumecke” – piszą autorzy katalogu wystawy *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus Altars*, Hrsg. R. Budde, R. Krischel, Köln 2000, s. 51, 53. Inne określenia to „Zimmerecke mit Fensterblick” czy „Raumeckmotiv”.

⁴⁵ A. Lorenz, *op. cit.*, s. 1/96.

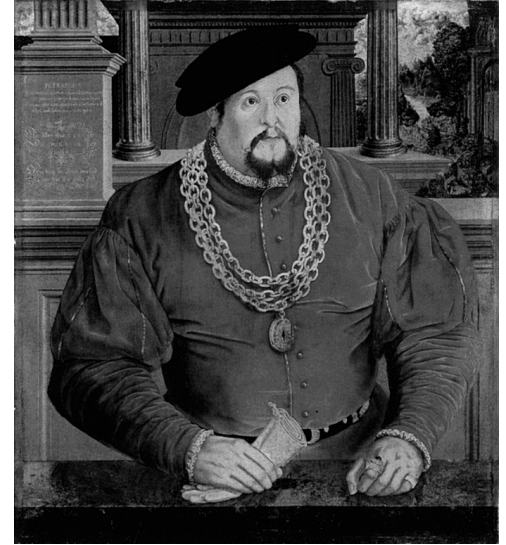
⁴⁶ Nowe datowanie obrazu podaje katalog zbiorów Gemäldegalerie Dessau z 1996 r. (s. 80).



Ambrosius Holbein,
Portret Johanna Xylotectusa, 1520 r.
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg



Hans Holbein,
Portret Erazma z Rotterdamu, 1523 r.
National Gallery, London



Malarz górnořeński,
Portret mężczyzny, 1567 r.
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

dowodzie tego typu portretu, gdyby nie fakt, że wśród zachowanych z tego czasu jest ich równie wiele w niemieckim obszarze językowym. Zastrzeżenie wobec takiej tezy budzi również i to, że należałoby zastanowić się, czy włoskie *Madonny* renesansowe, które niejednokrotnie nazwać można portretami, nie mają właśnie charakteru „portretu we wnętrzu”, namalowanego z całym wdziękiem obyczajowej scenerii.

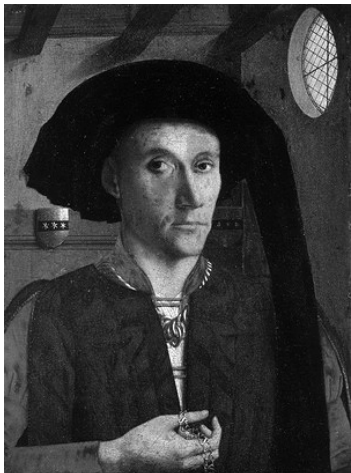
Portrety wyobrażające modela w mieszkaniu tym różnią się zasadniczo od portretów ukazujących miejsce, w którym stoi model na *Autoportrecie* Dürera (i jemu podobnych), że mieszkalne wnętrza daje się opisać. Portrety takie stanowią źródło dla badań historyków kultury, prezentują bowiem inwentarz domowych urządzeń – do kroju szybek w oknach i deseni tkanin obiciowych na ścianach włącznie. Potrzeba realizmu, tej „spontanicznej postawy klasy średniej”⁴⁷, pasja odwzorowywania szczegółu jest zapewne właściwa postawie artystów niderlandzkich. Ale i malarzom niemieckich rejonów, zwłaszcza położonych blisko Niderlandów, nieobca była taka skrupulatność. Pieczołowitość w malowaniu sprzętów cechuje portrety Mistrza Ołtarza w Aachen (np. *Portret Johanna von Melem*, między 1495 i 1500 r., APM), Mistrza Ołtarza Świętego Bartłomieja, a czołowym chyba przykładem tej grupy jest obraz Mistrza Sądu Ostatecznego z Lüneburga *Portret młodzieńca*, który nie tylko muchą podkreślił przejrzystość okiennej szyby, ale i odnotował brak jednej „żabki”, co przerwało rytm fałd zasłonki.

Naturalistyczna wierność w przedstawianiu otoczenia osoby portretowanej, cechująca typ „portretu we wnętrzu”, nie dozwala zaliczyć do tego typu układu przestrzennego, w którym widzimy Dürera na jego *Autoportrecie*.



⁴⁷ Określenie W. Battisti’ego [w:] *Encyclopedia of Word Art*, 1966, s. 493.

Tabela VI Portrety, na których model ukazany jest we wnętrzu mieszkalnym



Petrus Christus,
Portret Edwarda Grimston, 1446 r.
National Gallery, London



Dirck Bouts,
Portret Jana van Winckele, 1462 r.
National Gallery, London



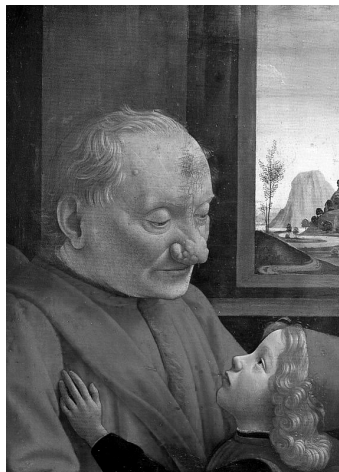
Przypisywany Rafaelowi Santi,
Portret Pietra Perugino, 1482 r.
Galleria degli Uffizi, Firenze



Mistrz Sądu Ostatecznego w Lüneburgu,
Portret młodzieńca, ok. 1485 r.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Hans Memling,
Portret Maartena van Nieuwenhove, 1487 r.
Memling Museum, Bruges



Domenico Ghirlandaio,
Portret starego mężczyzny z chłopcem,
ok. 1488 r. Musée du Louvre, Paris



Malarz saksoński,
Portret kurfiryta Johanna der Beständige,
ok. 1490 r.
Schloss Friedenstein, Gotha



Malarz bawarski,
Portret Halsbacha, d. zw. Jörg Gonghofer,
lata 70. XV w.
Kunstmuseum, Basel



Malarz górnořeński,
Portret mężczyzny, 1491 r.
Metropolitan Museum of Art, New York



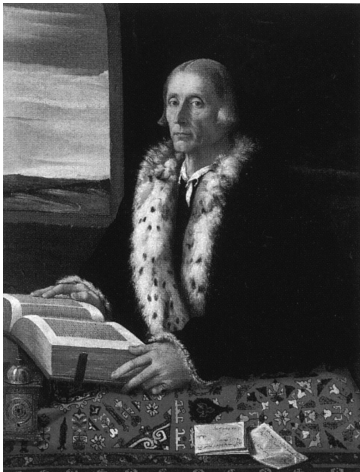
Albrecht Dürer,
Portret Elisabethy Tucher, 1499 r.
Staatliche Kunstsammlungen, Kassel



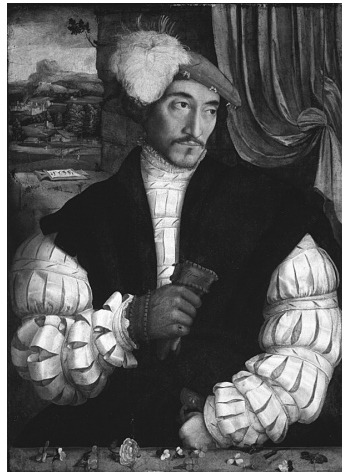
Bernhard Strigel,
Portret kobiety, 1. ćwierć XVI w.
Metropolitan Museum of Art, New York



Przypisywany Rafalowi Santi,
Portret Quidobaldo da Montefeltre,
ok. 1507 r. Galleria degli Uffizi, Firenze



Przypisywany Lorenzo Lotto,
Portret notariusza, ok. 1520 r.
National Gallery, London



Jörg Breu,
Portret mężczyzny, 1533 r.
Courtauld Institut, London



Christoph Amberger,
Portret Matthäusa Schwarza, 1542 r.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Wyliczonych wyżej schematów kompozycji portretowych z motywami architektonicznymi, innych niż układ przestrzenny *Autoportretu* Dürera (i obrazów do tej odmiany należących), nie traktuję jako kategorii przestrzeganych rygorystycznie. Istnieją przecież portrety łączące pomysły różnych rodowodów. Należy do nich wspomniany przykład dzieła Petrusa Christusa *Portret młodego mężczyzny* z wczesnych lat pięćdziesiątych. Portretowany stoi wprawdzie w loggii, której realność potwierdzać zdaje się przytwierdzona na ścianie iluzyjnie namalowana kartka, jednakże łukowate otwory po bokach kompozycji nie kojarzą się z architektonicznym konkretem, lewy bowiem odwołuje się laskowaniami i rzeźbkami do form portalu⁴⁸, prawy jest owym oknem bez okiennych właściwości (jak rama, zawiasy, szyba). Podobnie „wewnętrznie sprzeczny” jest *Portret mężczyzny* Wolfganga Beurera z 1487 r.:



⁴⁸ Pewnie dlatego H. Belting nazwał to wnętrze enigmatycznie „kapellenartiges Raum” (H. Belting, *op. cit.*, s. 123).

Tabela VII Przykłady układów łączących portret z widokiem na krajobraz



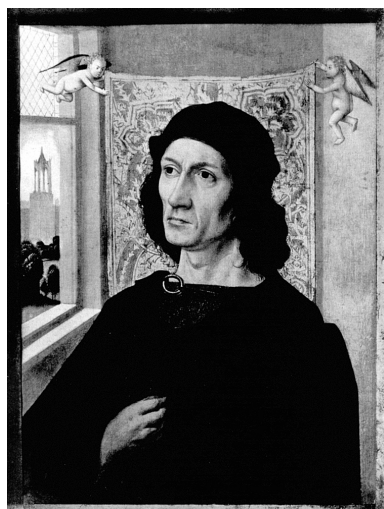
Hans Memling,
Portret mężczyzny z moneta, po 1480 r.
Koninklijk Museum voor Schoene
Kunsten, Antwerpen



Sandro Botticelli,
Portret mężczyzny z medalionem, ok. 1474 r.
Galleria degli Uffizi, Firenze



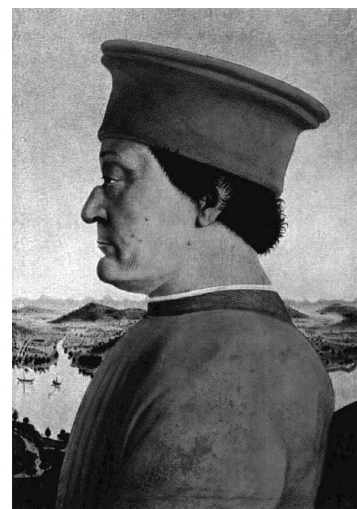
Andrea Solari,
Portret mężczyzny, przed 1495 r.
National Gallery, London



Mistrz Ołtarza Świętego Bartłomieja,
Portret mężczyzny (Reynatt van Homoet?),
1480–1485 r. Wallraf-Richartz-Museum, Köln



Piero della Francesca,
Portret Federica i Battisty Montelfetro, 3. ćwierć XV w.
Galleria degli Uffizi, Firenze



bohater dzieła ukazany jest w narożu pomieszczenia mieszkalnego (złociste adamszkowe obicie ściany, profilowany otwór okienny z widokiem na ogród), ale całość płaszczyzny obrazowej ujmują rama, która dołem przechodzi iluzorycznie w rodzaj kamiennego parapetu z wyrytą inskrypcją. Dodajmy, że ten malarz, podobnie jak wielu innych, stosował różne schematy kompozycji portretowej, pewnie w zależności od życzeń zleceniodawcy.

WIDOK NA KRAJOBRAZ

Widok na krajobraz wypełniający otwór w ścianie jest – prócz „parapetu” – stałym motywem odmiany portretu będącej przedmiotem tych uwag; wypadnie zatem poświęcić kilka uwag i temu składnikowi.



Hans Memling,
Portret modlącego się mężczyzny, ok.
1480 r. Mauritsuis, Den Haag



Lucas Cranach St.,
Portret Johanna i Anny Cuspinian, ok. 1502 r.
Sammlung Reinhard, Winterthur



Hans Memling,
Portret mężczyzny, po 1472 r.
Musée royal des Beaux-Arts, Bruxelles



Lucas Cranach St.,
Portrety kurfirstów saksońskich, 1532 r.
Kunsthalle, Hamburg

Łączenie wyobrażenia człowieka z wyobrażeniem natury jest jedną z oczywistości malarstwa czasów humanizmu i renesansu. Wystarczy przypomnieć portrety artystów kręgu tak zwanej szkoły naddunajskiej Albrechta Altdorfera czy Wolfganga Hubera, kręgu podatnego na echa ówczesnej filozofii przyrody. Instynktowność, z jaką artyści integrowali widoki przyrody z przedstawieniami postaci człowieczej, również tej z pozaziemskiego świata objawia się w malarstwie religijnym tych czasów; to jednak, jak wspomniałam, nie może być tematem niniejszych obserwacji.

Prostą konsekwencją zatem, wynikającą niejako automatycznie z mentalności humanistów, stał się portret połączony z krajobrazem, jeden z typów portretu XVI wieku. Na tych portretach pejzaż jest widoczny bądź za przerwa-



⁴⁹ „Teillandschaft” nazywała go **Grete Ring** (op. cit., s. 5).

⁵⁰ **E. Gombrich**, *Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting*, „Gazette des Beaux-Arts”, 41, 1953, s. 336–340. W pismach teoretyków sztuki XV i XVI w. gatunek portretu w ogóle niewiele zajmuje miejsca, brak też w nich wzmianek o portretach powstających współcześnie – zobacz m.in. **H. Lepp**, *The Portrait in the Art Theory of the Renaissance*, [w:] *Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance*, Hrsg. **L. O. Larsson**, **G. Pochat**, Stockholm 1980, w szczególności s. 370–371.

⁵¹ **Leone Alberti**, *O architekturze. Księga IX* – rozdział IV, s. 439, w wydaniu Warszawa 1988 (tłumaczenie Jana Białostockiego).

⁵² **J. Pope-Hennessy**, op. cit., s. 59–60.

⁵³ Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen oraz Galleria degli Uffizi, Firenze.

⁵⁴ **A. Beyer**, *Porträt in der Malerei*, München 2002, s. 87. Nie udało mi się skorzystać z artykułu tego badacza *Flämische Meister und der Süden*, opublikowanego w dodatku do katalogu wystawy w Brugge – *Jan van Eyck und seine Zeit* – Stuttgart 2002. Jeszcze w 1997 r., w komentarzach do zbioru tekstów źródłowych, **Werner Busch** pisał (*Landschaftsmalerei*, Berlin 1997, s. 77), że „im Verständnis der Theoretiker [Niederlands] Ursprungsland der Landschaft”.

⁵⁵ Dyptyk jest różnie datowany, najczęściej na rok 1465 r. Inaczej **Chr. J. Hessler** (*Piero della Francesca Panorama*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 2, 1992 s. 161–179), która datuje portrety na czas po 1472 r.; rekonstruuje ich cztery pejzaże jako jedną, jednolitą panoramę, porównując do panoramy w Otarzu Gandawskim. Ostatnio **Philine Helas** uważa, że dzieło powstało między 1472 i 1474 r. Autorka prezentuje interesujące objaśnienie panoramicznego widoku („Überlandschaft”) za sylwetami portretowanych, wiążące go z ówczesnymi zainteresowaniami kształtem Ziemi (**Ph. Helas**, *Porträt und Weltlandschaft*, [w:] *Porträt – Landschaft – Interieur*, Hrsg. **Ch. Kruse**, Tübingen 1999, s. 43–45).

⁵⁶ **D. De Vos**, *Hans Memling*, Antwerpen 1994, s. 367–368.

⁵⁷ Brakiem wyobraźni jest ustalanie łańcuchów chronologicznych lub kolejności artystycznych wpływów w obszarze portretów europejskich – jakże licznych w XVI wieku! – na podstawie zachowanych egzemplarzy tego gatunku, bowiem ich obecna ilość ma się do pierwotnej zapewne tak jak dzisiaj – ilość nagrobków na cmentarzach do tych, które istniały w czasach śmierci ich bohaterów; z jednych i drugich zachowały się przypadkowo tylko te, których rodziny najdłużej o nich pamiętały. Dlatego na

ną otworem okiennym ścianą⁴⁹, bądź krajobrazowe plany przestrzenne rozciągają się za plecami modela. W obu rozwiązaniach horyzont założony jest najczęściej wysoko, co przydaje widokom charakteru panoramicznego. Podobnym wyjaśnieniem obecności fragmentu krajobrazu w portrecie jest duchowa przyjemność odbiorcy oglądającego namalowaną naturę, przyjemność, o której w szczególności pisał Ernst Gombrich⁵⁰, przywołując między innymi myśli Albertiego: „Dusze nasze ponad wszystko radują się widokiem malowideł przedstawiających piękne okolice [...] i wszystko, co pełne jest kwieciami i zieleni”⁵¹. Ogląd miłej oku przyrody w portrecie – nigdy jesiennej lub zimowej! – wzbudza więc dobry nastrój widza, dlatego wolno domniemywać, że owa pozytywna emocja ma okraszać także nastawienie wobec portretowanej osoby.

W opracowaniach przedmiotu spotyka się ciągle jeszcze dwojakie poglądy na temat pierwszeństwa takiego nowatorskiego pomysłu kompozycyjnego, poglądy opowiadające się albo za południowym, albo północnym kręgiem artystycznym jako rodowodem. John Pope-Hennessy wskazał portrety ilustrujące obopólne zależności⁵², a ostatnio do dyskusji włączył się Andreas Beyer, sugerując na przykładzie bardzo zbliżonych portretów Memlinga z czasu po 1480 r. i Botticellego *Portretu Medyceusza Starszego*, około 1474 r.⁵³, że koncepty takich ujęć mogły powstawać niezależnie od siebie⁵⁴. Do italskich przykładów dodałabym Andrea Solari’ego *Portret mężczyzny z goździkiem* (przed 1495 r.), do zaalpejskich – Hansa Memlinga dwa *Portrety mężczyzn* (po 1472 r. i ok. 1480 r.). Z obszaru krain niemieckich zacytujmy obrazy Lucasa Cranacha Starszego: *Portrety małżeństwa Cuspinianów* (1503 r.). Równoległość myślenia – albo powszechność estetycznej mody – widać w zestawieniu tak odrębnych artystycznie dzieł jak *Portrety Federica i Battisty da Montelfeltro* namalowane przez Piera della Francesca (3. ćwierć XV w.⁵⁵) i Lucasa Cranacha hamburski *Portret kurfirstów saksońskich* (1532 r.), na których za plecami bohaterów jednakowo rozciąga się przyroda w nieograniczonym widoku.

Również monografista Memlinga wyraża wątpliwość, czy nadal można uważać, że wprowadzenie pejzażu do portretu było zasługą flandryjskiego malarza, skoro mógł on tę ideę przejąć z Italii poprzez kolonię malarzy włoskich pracujących w Brugge⁵⁶. Przychyłam się do poglądu, że przynajmniej tak oczywiste w dobie renesansu pomysły artystyczne jak łączenia portretu z pejzażem powstawały równocześnie w różnych rejonach. Spory zaś o pierwszeństwo wywodzą się zapewne z czasów Europy XIX wieku, podzielonej przegrodami zantagonizowanych narodowych dążeń.

Dlatego sędzę, że również odmianę portretu z quasi-gankiem, będącą przedmiotem tych uwag, wybierano i we Włoszech, i w Niderlandach, bo uznawana była za interesującą i modną, a malarz, niezależnie od swego miejsca „na osi północ-południe”, z takiej interesującej możliwości korzystał. Ponadto rekonstruowanie jakiegokolwiek łańcucha kolejności wydarzeń w obszarze sztuki portretowania jest, sędzę, ryzykowną utopią wobec faktu, że do naszych czasów dotrwał incydentalny ułamek pierwotnego stanu tych dzieł⁵⁷, a ich datowanie jest złudne – jeśli prześledzi się zmiany ustaleń tej materii w katalogach muzealnych⁵⁸.

Nie ma też zgodności wśród badaczy portretów co do ukrytych znaczeń motywów pejzażowych w portretach. I chyba nie może być z powodu różnorodnych wymagań i pomysłów zamawiającego i malarza – niemal niemożliwych do odtworzenia. Widok przyrody za oknem bywa w portrecie redukowany do płaskiego elementu dekoracyjnego i słusznie nazywany jest wówczas nieco ironicznie „martwą naturą z pejzażem” („Landschaftsstil-leben”). Do nich zaliczyć by można różne warianty tego samego widoku w portretach Bernarda Strigela⁵⁹. Zaokienny widok bywa raczej wyjątkowo tak pełen treści jak widok burzy we wspomnianym dziele Christopa Ambergera *Portrecie Matthäusa Schwarza* (1542 r.), czy wypełniony symbolami pejzaży w *Portrecie Levinusa Memmingera* Michaela Wolgemutha.

W roku 1903 Wilhelm Waetzold twierdził⁶⁰, że na interpretację osoby portretowanej przenosimy wrażenie, które na nas, na odbiorców, wywarło namalowane otoczenie modela, a więc i pejzaż. Tezę Waetzolda można uznać za proroczą, wertując sądy kolejnych pokoleń badaczy portretu. Przykładem wrażeniowej nadinterpretacji jest to, co pisał o fragmencie portretu, wielkości 18 na 4 centymetrów [!], Gustaw Künstler: „widniejąca sylweta zamku i kościoła oznacza bezpieczeństwo na danej człowiekowi i błogosławionej przez Boga ziemi, góry zaś to wrogie człowiekowi pustkowię”⁶¹. Inaczej Guy Baumann, wedle którego tenże widok jest tylko „idylicznym pejzażem” („an idyllic landscape”⁶²).

Bardziej przekonuje mnie relatywizm Larry’ego Silvera, który dopuszcza alternatywne rozumienie elizejskiego, panoramicznego krajobrazu za plecami kanonika, portretowanego przez Quentina Massysa (przed 1523 r.): jako „ziemska sfera” („earthly realm”) tego duchownego albo jako „oczekiwana wiekuista nagroda” („eternal reward”)⁶³. W podobnie rozległych przestrzeniach bogatej przyrody, zajmującej całe „zaplecze” portretowanych (m.in. przez Memlinga), można też widzieć rezonans panteistycznych idei; domniemanie takie wydaje mi się bardziej uzasadnione aniżeli przypuszczenie, że chodziło o romantyczną funkcję tworzenia nastroju („Stimmungsträger”)⁶⁴.

Jeszcze inne są objaśnienia badaczy, którzy w oknie z widokiem na krajobraz widzą próg oddzielający fizyczną egzystencję portretowanego od niewidzialnego świata jego psyche⁶⁵. Kurt Löcher na przykład uznał (ryzykownie?), że widoki w tle *Portretu Oswalda Krella* Dürera (APM) są zwierciadłem jego duszy⁶⁶.

Doszukiwanie się w zaokiennych pejzażach odniesień do biografii portretowanych bywa sprawdzalne, jak prawdopodobnie wieża katedry w Utrechcie na *Portrecie Reynatta van Homoet* (?), dziele Mistrza Ołtarza Świętego Bartłomieja, czy zniszczony zamek Euwsum w *Portrecie Beetke van Raswerd*, żony pana tych włości. Wiele budowli w widokach pejzażowych może być także odwzorowaniem konkretnych posiadłości modela⁶⁷. Częściej jednak topograficzne tożsamości muszą pozostać domysłem – jak na przykład widoczne w zaokiennym pejzażu elementy Ogrodu Miłości w *Portrecie mężczyzny* Wolfganga Beurrera, pozwalające wszak jedynie domniemywać, że portret zamówiono dla kobiety⁶⁸. Domysłami pozostaną także próby identyfikowania topografii pejzażu w *Autoportrecie* Dürera,



przykład nie może przekonywać powtarzające się w piśmiennictwie twierdzenie, że na początku rozwoju typu portretu zwanego „Innaumbildnis” stało dzieło Dircka Boutsy z 1462 r. Odważę się nadto powiedzieć, że obiegowy sąd, jakoby w krajach niderlandzkich obyczaj portretowania był bardziej ulubionym niż w innych krajach wynika tylko z tego, że Flandria i Holandia leżące nieco na uboczu pół frontowych Europy – zdołały zachować trochę więcej z dawnego dobytku.

⁵⁸ Czas powstania *Portretu mężczyzny* Mistrza Ołtarza Świętego Bartłomieja określany jest od lat 80. XV wieku do ok. roku 1515; jest to oczywiście przykład skrajny, ale pozwalający domniemywać, że w przedmiocie datowania portretów możliwy jest pewien relatywizm.

⁵⁹ S. Kemperdick, *Das frühe Porträt aus der Sammlung des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum in Basel*, [katalog wystawy], Basel, Wien 2006, poz. kat. 5.

⁶⁰ W. Waetzold, *op. cit.*, s. 236 – „[wir] übertragen die Stimmung, die der Hintergrundraum in uns erweckt, auf die menschliche Gestalt”.

⁶¹ „... das weite, ebene Land, von Kirche und Burg gesichert, den dem Menschen gemäßen, im Segen Gottes stehenden Lebensbereich bedeutet, das Gebirge dagegen die dem Menschen feindliche Wildnis.” – pisze Künstler (*op. cit.*, s. 59) o portrecie Dircka Boutsy z 1462 r. Autor wyznaje bowiem pogląd, że otoczenie modela służy jego charakterystyce i jest „Bedeutungsträger” (s. 57). Myślę, że może, ale nie musi. Warto w tym miejscu przypomnieć, że pierwszym badaczem, który w ogóle wspomniał o pejzażu w *Portrecie Jana Winckele*, był Max Jacob Friedländer (1925 r.).

⁶² G. Baumann, *Early Flemish Portraits 1425–1525*, „The Metropolitan Museum Art Bulletin”, 43, 1986, s. 42.

⁶³ L. Silver, *The Paintings of Quinten Massys*, Oxford 1984, s. 165.

⁶⁴ K. Löcher, 2002, *op. cit.*, poz. kat. 8 – w odniesieniu do *Portretu kobiety* Hansa Mielicha z 1540 r. (Museum of Art, Toledo).

⁶⁵ Na przykład w pracy H. Belting, Ch. Kruse, *op. cit.*, s. 152.

⁶⁶ „Seelenspiegel” – K. Löcher, 2002, *op. cit.*, s. 45.

⁶⁷ Fritz Zink, *op. cit.*, wysuwa pogląd, że pejzaże konkretnych widoków pojawiają się w portretach książąt, patrycjuszów i uczonych; śląskim przykładem takiej okoliczności był widok zapewne majątku Strzeszów w tle zaginionego *Portretu Nicolausa II Rehdigera* – zobacz E. Houszka, *Portret na Śląsku XVI–XVIII w.*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1984, s. 64.

⁶⁸ Jest to opinia Isoldy Lübbecke, *op. cit.*, s. 152.

może reminiscencji widoków alpejskich widzianych przez artystę w czasie podróży do Włoch – wymieniano m.in. Eisacktal w południowym Tyrolu, Möse-ner Sattel, widok na Oberinntal widziany z Mösern, z kościółkiem St. Moritz i zaśnieżonym Schlenkerspitze w tle, albo i włoskie Segonzano.

Różnorakie są zatem wyjaśnienia fragmentów przyrody przydawanych portretowanym osobom⁶⁹.

Natomiast inną kwestią jest pytanie o miejsce pejzażu w strukturze formalnej przedstawienia portretowego. Podwaliny badań nad przestrzenią scenografii, w którą wkomponowany jest człowiek portretowany, stworzył Wilhelm Waetzold w rozdziale „Hintergrund”⁷⁰; autor skomplikował wielce podziały na różne warianty tła portretów, ale wskazał następcom ważkość tych sytuacji przestrzennych dla rozumienia dzieł. Do zagadnienia planów przestrzennych w portretach cenne ustalenia wniosła Petra Kathke. Badaczka przekonująco udowodniła, że otwarcie ściany za plecami modela na pejzaż stwarza międzypomieszczenie, strefę pośrednią („Zwischenzone”, „Porträtsraum”, „Zwischenraum”), w którym sytuuje się model, ponieważ przestrzeń krajobrazu ukazana za oknem („Freiraum”) jest przestrzenią oddzielną. Te dwa plany przestrzenne wywołują w odbiorze dzieła świadomość istnienia trzeciego obszaru – tego, w którym znajduje się widz („Betrachterraum”)⁷¹. Pejzażowi w portrecie zawdzięczamy zatem wrażenie trzech następujących po sobie planów przestrzennych: tego, przed ramą obrazu, w którym mieści się widz, tego, który jest miejscem bytowania portretowanego, i tego, który rozciąga się za nim. Oddalony widok na krajobraz za oknem, pomieszczony obok lub w tle modela, służy wedle tej autorki również skonstruowaniu bliży i dali planów przestrzennych⁷². Małe kształty w krajobrazowym widoczku bywają niekiedy także kompozycyjnym zrównoważeniem dla przedmiotów ułożonych na „parrapiecie” pierwszego planu⁷³.

Sądzę, że wszystkie trzy motywacje mogły wpływać na wybór koncepcji portretu połączonego z pejzażem: związek z myśleniem humanistów, potrzeba ubarwienia obrazu dobrze usposabiającym, sielankowym motywem⁷⁴, potrzeba zbudowania na płaszczyźnie obrazu drugiego i trzeciego wymiaru. Na ile świadomie, a na ile naśladowczo posługiwano się tymi przesłankami – wnioskować można z jakości artystycznych poszczególnych dzieł.

Wypadnie teraz wrócić do pytania postawionego w tytule. Z uczynionego przeglądu wynika, że miejsce, w którym stoi Dürer – oraz kilka innych osób w portretach niemieckich XVI wieku – jest miejscem dziwnym, bo nie może istnieć w potocznej rzeczywistości. I trudno sobie wobrazić, aby do tego miejsca można było wejść – mimo elementów architektonicznych, z których jest zbudowane (inaczej niż w portretach namalowanych w kącie pokoju lub w loggi). Dlatego też nie daje się zaliczyć scenerii *Autoportretu* Dürera i podobnych do układu tła, który w systematyce Wilhelma Waetzolda nazywa się „tłem pozytywnym” („positiver Hintergrund”⁷⁵). Nie przekonuje także upraszczająca konstatacja, że schemat kompozycyjny Dürerowskiego *Autoportretu* polega na połączeniu portretu z krajobrazem – jak to czyni Paula Nuttal, pisząc o zależności tego dzieła od wzorów Hansa Memlinga⁷⁶.



⁶⁹ Zajmuje się nimi na przykład Petra Kathke w rozdziale „Die Öffnung des Innenraumes durch Fenster” – P. Kathke, *op. cit.*, s. 140–151.

⁷⁰ W. Waetzold, *op. cit.*, s. 327–355.

⁷¹ P. Kathke, *op. cit.*, s. 144.

⁷² P. Kathke, *passim*, w szczególności rozdziały „Grundformen der innenräumlichen Konzeption”, s. 116–124, „Raum und Fläche”, s. 124–128 i s. 142–145.

⁷³ P. Kathke, *op. cit.*, s. 63.

⁷⁴ B. Berenson (*The Italian Painters of the Renaissance*, New York 1957, s. 22–23, 101) pisał wprost, że przyjemność oglądania w mieszkaniu obrazu pejzażowego zwiększa dobre samopoczucie.

⁷⁵ W. Waetzold, *op. cit.*, s. 232–244.

⁷⁶ P. Nuttal, *Memling und das europäische Portrait der Renaissance*. [w:] T.-H. Borchert, *Hans Memlings Portraits*, Stuttgart 2005, s. 90.

⁷⁷ W sporach o to, czy w ogóle pierwsza podróż Dürera do Włoch miała miejsce, przeważał pogląd zgodny z opinią Fjedi Anzelewsky’ego, który stwierdził, że pobyt norymberczyka w Italii trwał od jesieni 1494 r. do końca 1495 lub początków 1496 roku – Anzelewsky, 1971, *op. cit.*, s. 28.

Dürerowski *Autoportret* powstał, być może w Norymberdze, w trzy lata po pierwszej podróży do Włoch (1494-1495)⁷⁷, z której artysta wyniósł fascynację malarstwem weneckim, w szczególności nowatorską sztuką Giovanniego Bellini⁷⁸. Znalazło to odbicie także w powstałym między 1496 i 1499 r. obrazem Dürera *Madonna z Dzieciątkiem* w galerii waszyngtońskiej, który do 1932 r. uznawany był za dzieło Giovanniego Bellini i który w literaturze przedmiotu zawsze omawiany jest w łączności z *Autoportretem* w Prado (koloryt, frontalność, trójkąt kompozycji). Oba obrazy malowane są na deskach lipowych o identycznych wymiarach 52 cm x 41 cm. Autorzy badający wspomniany obraz *Madonny* wskazują na admirację Dürera dla wyobrażeń tego tematu przez Belliniego, piszą o „bezpośrednim wpływie” weneccjanina („the direct influence of Giovanni Bellini”⁷⁹); Kurt Löcher uważa nadto, że wysoko założony horyzont w *Autoportrecie* z 1498 r. jest świadectwem zależności od wzorów Belliniego⁸⁰. Spośród *Madonn* Belliniego, podobnie posadowionych za kamiennym „parapetem”, z odsłaniającym się za kotarą – w miejscu Dürerowskiej ściany – widokiem na krajobraz, przywołajmy tytułem *pars pro toto* *Madonnę* zwaną Salomona⁸¹. Ilustracją bliskiej znajomości obu artystów jest fakt współczesnego im przetworzenia Pliniuszowego toposu o zażyłości malarzy⁸². Również Erwin Panofsky pisał o wspomnianej *Madonnie* jako „połączeniu flamandzkiego schematu z włoską monumentalnością”⁸³. Uczony uważał, pewnie za piśmiennictwem o problemach portretu, że usytuowanie *Madonny* podobne jest takiemu umieszczaniu osoby w pokoju z oknem, jakie wywodzi się z niderlandzkich pomysłów w rodzaju *Portretu Jana van Winckele* Dircka Boutsa z 1462 r. Rzecz jednak w tym, że nie mogą sytuacji przestrzennej w obu dziełach Dürera (*Madonna* w Waszyngtonie i *Autoportret* w Madrycie) uznać za mieszkalne wnętrze.

W licznych obrazach *Madonn* Giovanniego Belliniego zaplecze średniowiecznego tronu zastąpiła kosztowna tkanina, wyrastająca ni stąd, ni zowąd za plecami Marii (ani nie zawieszona, ani nie naciągnięta na jakiś stelaż); złote tło na pozostałej płaszczyźnie obrazu zmieniło się zgodnie z duchem czasu w widoki krajobrazowe; Dzieciątko bawi na dystansującym, niebędącym elementem żadnego budynku „parapecie”. Chcę przez to wysunąć ostrożne przypuszczenie, że tak swobodna postawa weneccjanina wobec tradycyjnych reguł malowania Marii z małym Jezusem musiała na tyle zaintrygować Dürera, że zwolniła go jakby z realistycznego obrazowania scenerii własnego portretu.

Inaczej formułując to podejrzenie: oddziaływanie Belliniego na sztukę Dürera nie ograniczało się do spraw malarskich, ale łączyło się z zaszczepieniem Frankończykowi pewnej dezynwoltury wobec odwzorowywania rzeczywistych relacji przestrzennych. Umożliwiło to artyście przedstawienie siebie w 1498 roku

- wprawdzie odpowiedniej dla wizerunków władców, ale jakby-loggii,
- z widokiem na krajobraz, odwołującym się do modnego zainteresowania matką-naturą, ale przez jakby-okno,
- za dystansującym go od przestrzeni widza kamiennym, ale jakby-parapetem.

Do naszych czasów dochowały się przynajmniej dwa obrazy-portrety datowane na czas przed 1498 rokiem, na których modele pokazani są w nieco po-



⁷⁸ „... jest bardzo stary, a jeszcze ciągle w malarstwie najlepszy” – pisał Dürer o Bellinim do Willibalda Pirckheimera z Wenecji 7 II 1506 r. Powiązania Dürera z Giovannim Bellini były przedmiotem wielu opracowań z historii malarstwa, może dlatego, że personifikowały – jak trzy wieki później w dziele Friedricha Overbecka *Italia et Germania* – przyjazne związki Północy z Południem. Obszerne piśmiennictwo tematu prezentują m.in. prace zbiorowe: *Dürers Cities – Nuremberg and Venice*, Michigen 1971 oraz *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord. Dürer, Bellini, Tiziano*, [katalog wystawy], Venezia 1999. Zobacz też L. Grote, *Albrecht Dürers Reisen nach Venedig*, München, New York 1998, K. Crawford Luber, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, Cambridge 2005 (wyjątkowo ta autorka powątpiewa w pierwszą podróż malarza do Włoch).

⁷⁹ J. O. Hand, *op. cit.*, 1993, s. 56.

⁸⁰ K. Löcher, 1985, *op. cit.*, s. 82.

⁸¹ F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia 1962, vol. I, poz. 49.

⁸² Ten wariant przypowieści podał w 1532 r. Joachim Camerarius, analogicznie ją A. Smith, *Dürer and Bellini, Apelles and Protogenes*, „The Burlington Magazine”, 114, 1972, s. 26–329.

⁸³ „...combination of a Flemish scheme with Italianate monumentality.” – E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 4. wyd. 1955, s. 42.

⁸⁴ *Portrety Tucherów* noszą datę 1484 r., o datowaniu może na lata 90. XV w. *Portretu Memmingerera* piszę w przypisie 11.

⁸⁵ Szczególnie interesujący jest jego *Portret Maksymiliana I* (znajdujący się wedle G. Otto, Bernhard Strigel, München 1964, w zbiorach Thyssen-Bornemisza), na którym cesarz w ciasnym kącie wnętrza, w „cywilnych” szubie i berecie, wygląda na pejzaż przez otwór w ścianie?, przez przezrocze loggii?

Dziękuję Rüdigerowi Klessmannowi za wiarę w sens moich poszukiwań i pomoc bibliograficzną, a Piotrowi Oszczanowskiemu za pomoc redakcyjną.

Muzea, w których znajdują się omawiane portrety:

APM – Alte Pinakothek, München
 CIL – Courtauld Institut, London
 CTBL – Collection Thyssen-Bornemisza, Lugano
 GGB – Gemäldegalerie, Berlin
 GGD – Gemäldegalerie, Dessau
 GMG – Groninger Museum, Groningen
 GNM – Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
 GUF – Galleria degli Uffizi, Firenze
 KB – Kunstmuseum, Basel
 KMSK – Koninklijk Museum voor Schoone Kunsten, Antwerpen
 KSF – Kunstinstitut Städel, Frankfurt a.M.
 LMA – Lindenau Museum, Altenburg
 LMW – Liechtenstein Museum, Wien
 MAPH – Museum of Art, Philadelphia
 MBABr – Musée royaux des Beaux-Arts, Bruxelles
 MLP – Musée du Louvre, Paris
 MMB – Memling Museum, Bruges
 MPM – Museo Nacional del Prado, Madrid
 MMA – Metropolitan Museum of Art, New York
 MTB – Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
 MNWr – Muzeum Narodowe, Wrocław
 MSM – Szépművészeti Múzeum, Budapest
 NGL – National Gallery, London
 NGW – National Gallery, Washington
 OKB – Öffentliche Kunstsammlungen, Basel
 RTE – Rijksmuseum Twenthe, Enschede
 SKK – Staatliche Kunstsammlungen, Kassel
 SML – Stedelijk Museum, Leiden
 SFG – Schloss Friedenstein, Gotha
 WLM – Westfälisches Landesmuseum, Münster
 WRM – Wallraf-Richartz-Museum, Köln

Źródła ilustracji

Archiwum Biblioteki Instytutu Historii Sztuki U Wr.; archiwum Autorki; Ch. Backer, T. Henry, *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, London 1996, s. 20, 75, 113, 219, 335; E. Buchner, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953; *Od Lutra po Bauhaus. Sztuka i skarby kultury z muzeów niemieckich*. Katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 30 X 2007 – 13 I 2008, Warszawa 2007, s. 234; I. Lübbecke, *Early German Painting 1350–1550. The Thyssen-Bornemisza Collection*, London 1991; J. Poppe-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1966; L. Campbell, *Renaissance Portraits: European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven–London 1990; K. Löcher, *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, Stuttgart 1997
 Strony internetowe:
<http://www.angel-art-house.com>
<http://website.rkd.nl/Databases>
http://www.museothyssen.org/thyssen_ing/coleccion
<http://www.casa-in-italia.com/artpx/quat/images>

dobnie niedookreślonej scenerii: wspomniane *Portrety Tucherów* Mistrza Ołtarza Landauerów i *Portret Memmingera Wolgemutha*⁸⁴. Upoważnia to do supozycji, że Dürer nie musiał być odkrywcą prezentowanego tu pomysłu kompozycyjnego, ale że Bellinowskie nauki umożliwiły mu jego udoskonalenie. Ranga zaś guru, jaką miał artysta dla malarzy obszarów niemieckich, sprawiła, że niektórzy z nich – przede wszystkim chyba Bernhard Strigel⁸⁵ – przejęli ten schemat kompozycyjny (malarze niderlandzcy, wydaje się, pozostali bardziej wierni skrupulatnej rejestracji otoczenia człowieka portretowanego). Odmienność owego niedookreślonego miejsca, w której znajduje się portretowany, zaobserwowana na kilku z zachowanych dzieł, pozwala je uznać za osobną grupę.

dr Bożena Steinborn

Historyk sztuki, wieloletni pracownik Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Tematem większości jej prac jest malarstwo renesansu i baroku na północ od Alp, w szczególności Śląska.

Bożena Steinborn

WHERE WAS ALBRECHT DÜRER STANDING?

Summary

In 1498, when Albrecht Dürer painted his own portrait, he reproduced his lavish costume and expressive face, surrounded by a fine coiffure, with remarkable care. However, the spatial situation, within which the figure has been – too tightly – positioned, is not equally clear. If it were a porch protruding from the building or a loggia in its elevation, then the opening in the rear wall with a view to the landscape is unjustified. Furthermore, the opening is not a window, since it lacks casing, frames or at least shutter hinges. In such a strange place there appear (following Dürer's pattern?) models from several German portraits of the first half of the sixteenth century, and there were certainly many more of them. The undefined spatial disposition of these paintings is often reflected in euphemisms included in their descriptions.

The author distinguished this kind of portrait composition from other types, also equipped with some architectural motifs – a quasi-parapet, elements of a loggia or an oriel, a frame, a quasi-balustrade at the bottom, a corner of the interior. The presented kind of composition cannot be counted among the portraits framed with portal motifs (which can include associations with a triumphal arch or a transcendental crossing). On methodological grounds the author does not take into consideration similar dispositions in paintings with religious themes.

The landscape in the quasi-window of this and similar portraits painted in the sixteenth century seldom, in the author's opinion, refers to the sitter's biography, and rather constitutes a beautifying motif, supposed to raise the good mood of the viewer – according to Alberti's idea of elevating the spirit through a view of beautiful surroundings. This hypothesis seems to be confirmed both by the fact that it was not possible, in spite of efforts, to identify unambiguously the topography of the little Alpine landscape from Dürer's *Self-Portrait*, and by the example of Bernard Strigel, who used different variations of one view. The idyllic landscapes, never autumn or winter ones!, might also have been aimed at evoking a positive attitude towards the model.

Albrecht Dürer, an author of writings on rules of proportion and perspective, painted himself in this strange space – impossible to enter even in imagination – after his first trip to Italy. He brought back from this stay a fascination with the painting of Giovanni Bellini, the creator of modern, enriched with nature, images of Madonnas appearing behind a *parapetto*. The author presumes that this fascination instilled in the Nurnberg master a certain off-handedness towards the reproducing of real spatial relations.

English translation: Anita Wincencjusz-Patyna