



Piotr Oszczanowski

Monachium i Praga ok. 1600 r. w kontekście badań nad sztuką rudolfińską

Na marginesie publikacji: *München – Prag um 1600*, hrsg. von L. Konečný, B. Bukovinská, Praha 2009 („Studia Rudolphina”. Sonderheft)

„Odkrycie” sztuki czasów panowania cesarza Rudolfa II von Habsburg pozostaje pewnym fenomenem, do którego jednak już w pełni się przyzwyczailiśmy. Stąd też nic tak mocno jak Praga z przełomu XVI i XVII wieku – ze swoim niezwykłym cesarskim rezydentem i skupionym wokół niego kręgiem międzynarodowych artystów – nie kojarzy nam się bardziej z tą niezwykłą epoką w historii sztuki nowożytnej. Zainteresowanie tym okresem, tym mece-

natem i tymi artystami „przyszło” wraz ze wzrostem fascynacji sztuką manieryzmu. Z perspektywy czasu można zauważyć, że już na przełomie lat 60. i 70. XX w. pojawiły się w badaniach tematy, które doprowadziły do wykrycia pewnego spektrum zagadnień ciężących w stronę rudolfińskiej Pragi. Niewątpliwą zasługą takich historyków sztuki, jak Lars Olof Larsson¹, Theodora Alida Gerarda Vignau-Schuurman² oraz Jürgen Zimmer³, czy też historyków

¹ L. O. Larsson, *Adrian de Vries. Adrianus Fries Hagensis Batavus 1545–1626*, Wien – München 1967.

² T. A. G. Wilberg Vignau-Schuurman, *Die emblematische Elemente im Werke Joris Hoefnagels*, 2 dln., Leiden 1969 („Leidse kunsthistorische reeks”, II).

³ J. Zimmer, *Joseph Heintz der Ältere als Maler*, Weisshorn 1971; *idem*, *Joseph Heintz der Ältere: Zeichnungen und Dokumente*, München – Berlin 1988.

(np. Gertrude von Schwarzenfeld i Robert John Weston Evans⁴) i literaturoznawców (np. Erich Trunz⁵) pozostaje stworzenie istotnych podwalin pod przyszłe poszukiwania badawcze. Monografie twórczości Adriaena de Vriesa lub Josepha st. Heintza, wraz z imponującymi edycjami źródeł archiwalnych (np. *Kunst-kammery cesarza na hradeczańskim zamku*⁶), można uznać za swoisty punkt zwrotny. Od tego czasu dzieła artystów czynnych na praskim dworze weszły do „żelaznego” repertuaru tematów dysertacji doktorskich i rozpraw habilitacyjnych⁷.

Od początku zainteresowanie tym „zjawiskiem artystycznym”, jakim była sztuka powstająca w otoczeniu Rudolfa II (określana często lapidarnie jako „szkoła praska”), wykazywali badacze pochodzący z różnych państw. Charakter tej sztuki, jej międzynarodowe konotacje i zasobność w dzieła rudolfskie licznych europejskich muzeów – czyniły to w pełni zrozumiałym. Tak samo jak i fakt, że nowego – ale jakże brzemienne w skutkach i ważnego – impulsu dostarczyły syntezы amerykańskiego historyka sztuki Thomasa DaCosty Kaufmanna⁸. Jego osoba, a przede wszystkim erudycyjne badania i znanstwo dorobku czołowych artystów rudolfskich, od tego czasu nierozdzielnie związane są z tym zagadnieniem. Wkrótce DaCosta Kaufmann stał się światowym „ambasadorem” badań nad sztuką rudolfską. Na efekty tego międzynarodowego zainteresowania nie należało długo czekać – pisane przez czeskich

badaczy monografie sztuki czeskiej okresu renesansu i baroku w reprezentatywny sposób uwzględniały także osiągnięcia rudolfskiej Pragi⁹ lub wręcz wyłącznie tylko nimi się zajmowały¹⁰.

Kolejnego impulsu w badaniach dostarczyły konferencje naukowe¹¹ oraz pojawienie się znakomitych badaczy czeskich, którzy z ogromną kompetencją włączyli się do wszystkich organizowanych od lat 80. XX wieku przedsięwzięć naukowych. Szczególna rola przypadła zwłaszcza niekwestionowanemu autorytetowi, jakim stała się Eliška Fučíková, wybitna znawczyni rysunku, grafiki i malarstwa rudolfskiego¹².

Jednak dopiero wielkie wystawy sztuki dworu cesarza Rudolfa II – zorganizowane w 1988 r. w Essen i w Wiedniu – stały się najwartościowszą „reklamą” potencjału i osiągnięć manierystycznej Pragi¹³. O skali tego zjawiska przekonała nas także dobitnie kolejna ekspozycja – tym razem z ogromnym rozmachem przygotowana przez czeskich badaczy w samej Pradze w 1997 r., której efekty dopełniła stosowna konferencja naukowa¹⁴. Była to nie tylko istna uczta naukowa, ale przede wszystkim kolejny, niekwestionowany dowód na międzynarodowy charakter i samego tematu, i zainteresowania nim. Znamienne jest, że osiągnięto już wówczas pewien poziom refleksji (dający o sobie znać chociażby w samych tytułach publikacji towarzyszących wystawie w 1997 r. – np. *Urbs Aurea* lub *Rudolf II, Prague and the Word*), który zmusił wszystkich do szukania odpowiedzi na pytanie: czy można

⁴ G. von Schwarzenfeld, *Rudolf II. Der saturnische Kaiser*, München 1961; R. J. W. Evans, *Rudolf II and His World: A Study in Intellectual History, 1576–1612*, Oxford 1973; *idem*, *Rudolf II. Ohnmacht und Einsamkeit*, Graz – Wien – Köln 1980. Potem ten typ badań kontynuował twórczo Karl Vocelka [K. Vocelka, *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II. (1576–1612)*, Wien 1981; *idem*, *Rudolf II. und seine Zeit*, Wien–Köln–Graz 1985] oraz Josef Janáček [J. Janáček, *Rudolf II. a jeho doba*, Praha 1987 & Praha 1997 & Praha 2003].

⁵ E. Trunz, *Pansophie und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolfs II.*, [w:] *Die österreichische Literatur: ihr Profil von dem Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1850)*, Graz 1986; *idem*, *Wissenschaft und Kunst im Kreise Kaiser Rudolfs II. 1576–1612*, Neumünster 1992 („Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte”, 18).

⁶ R. Bauer, H. Haupt, *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, „Jahrbücher der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien”, 72, N.F. 34 (1976).

⁷ Np. H.-J. Ludwig, *Die Türkenkrieg-Skizzen des Hans von Aachen für Rudolf II.*, Frankfurt am Main 1978 („Frankfurter Dissertationen zur Kunstgeschichte”, 3).

⁸ T. DaCosta Kaufmann, *Variations on the Imperial Theme in the Age of Maximilian II and Rudolf II*, New York – London 1978; *idem*, *L'école de Prague: la peinture a la cour de Rodolphe II*. Traduit de l'anglais par S. Schnall, Paris 1985; *idem*, *The School of Prague: Painting at the Court of Rudolf II*, Chicago – London 1988.

⁹ *Die Kunst der Renaissance und des Manierismus in Böhmen*, Texte von J. Hořejší, J. Krčálová, J. Neuman, E. Poche, J. Vacková, Praha 1979 & Praha 1982; później także w: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka*. Red. J. Dvorský, vol. II, pars 2, Praha 1989.

¹⁰ *Die Kunst am Hofe Rudolfs II.* Texte: E. Fučíková, B. Bukovinská, I. P. Muchka, Prag 1988 & Prag 1991.

¹¹ *Rudolf II and his Court*, Delft 1982 („Leids Kunsthistorisch Jaarboek”, 1982).

¹² Szczególne znaczenie dla przyszłych badań miała jej monograficzna publikacja: E. Fučíková, *Die rudolfinsche Zeichnungen*, Prague 1987.

¹³ *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* Ausstellung Kulturstiftung Ruhr Essen, Villa Hügel, Essen 10.06.–30.10.1988, Freren 1988; *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988; *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.*, 2. Bd., Kunsthistorisches Museum Wien, Freren 1988.

¹⁴ *Rudolf II and Prague. The Court and the City*. Catalogue of Exhibition, Prag 30 May 1997–7 September 1997. Ed. by E. Fučíková et al., Prague – London – Milan 1997; J. Hausenblasová, M. Šroněk, *Urbs Aurea. Das Rudolphinische Prag*, offizielle Publikation zur Ausstellung >Rudolf II. und Prag. Der kaiserliche Hof und die Residenzstadt als kulturelles und geistliches Zentrum Mitteleuropas<, 30. Mai–7. September 1997, Prag 1997. Materiały z konferencji: *Rudolf II, Prague and the World*. Papers from the International Conference, Prague 2–4 September 1997, ed. by L. Konečný with B. Bukovinská and I. P. Muchka, Prague 1998.

jeszcze coś nowego powiedzieć na temat tak bogato publicznie zaprezentowanego i omówionego tematu? Odpowiedź przyszła sama – powrócono do ponownej próby zmierzenia się z oceną twórczości czołowych artystów dworu cesarskiego w Pradze. Rozpoczęto publikację nowych monografii – albo przy okazji wystaw ich twórczości i im poświęconych konferencji (wcześniej tak się stało np. z Roelantem Saverym¹⁵, a ostatnio szczególnie zainteresowanie wzbudza Adriaen de Vries¹⁶), albo zupełnie niezależnie (np. Bartholomaeusa Sprangera, Aegidiusa II Sadeler czy też Hansa von Aachen)¹⁷. Z czasem okazało się, że także badania archiwalne przynoszą nowe wartości¹⁸.

Jednak szczególnym efektem tej swoistej koniunktury badawczej okazała się być decyzja o stworzeniu nowego czasopisma poświęconego tylko i wyłącznie sztuce rudołfińskiej¹⁹. W 2001 r. wydany został pierwszy numer „Studia Rudolphina” – biuletynu Instytutu Historii Sztuki Akademii Nauk Republiki Czeskiej (Ústřv dějin umění AV ČR)²⁰. Periodyk ten ma spełniać ważną rolę – stać się miejscem publikacji najnowszych wyników badań z zakresu sztuki i kultury czasów cesarza Rudolfa II. O potrzebie funkcjonowania takiego ośrodka (powołanego w Pradze do życia w styczniu 2000 r.) i oddanego mu do dyspozycji forum zdecydowały właśnie: w dalszym ciągu obserwowany wzrost zainteresowania tematyką sztuki rudołfińskiej, ogromna progresja badań dokonanych w ostatnim dwudziestolecu i fakt, iż praskie środowi-

sko naukowe jawiło się jako naturalny, wręcz oczywisty koordynator tego rodzaju poczyniń naukowych. Pomysłodawcami i głównymi redaktorami tego rocznika byli i są wielce zasłużeni dla badań spuścizny artystycznej dworu rudołfińskiego Beket Bukovinská i Lubomír Konečný, których od początku w tym ambitnym przedsięwzięciu wspierali Ivan Prokop Muchka, Ivo Purš, Jaroslava Hausenblasová, Michal Šroněk, Štěpán Vácha (od nr 7 z 2007 r.) oraz jako asystentki śp. Kateřina Dušková i Sylva Dobalová. Od piątego numeru z roku 2004 poczynaniom redakcji patronuje specjalnie powołana – co świadczy oczywiście o coraz większych aspiracjach publikacji – międzynarodowa rada naukowa w składzie: Eliška Fučíková, Dorothy Limouze, Sergiusz Michalski oraz Jürgen Zimmer. Czasopismo zawsze mogło liczyć na współpracę ze strony *amici di Rodolfo* – tak renomowanych badaczy, jak Thomas DaCosta Kaufmann, Lars Olof Larsson, Thea Vignau-Wilberg i Hensel Miedema, czy też reprezentantów młodszego już pokolenia w osobach np. Heinera Broggrefe, Jana Chlíbea oraz Andrewa Johna Martina.

W świetle zawartości tego pisma²¹ ważnym okazała się być także coraz bardziej dochodząca do głosu nowa optyka prezentacji sztuki rudołfińskiej. Już wcześniej zwrócono uwagę na jej mobilność, pewną uniwersalność i skłonność do rozprzestrzeniania²². Zasługa to i samych artystów dworu cesarza Rudolfa II, którzy w różnych miastach Europy znajdowali kolejnych

¹⁵ *Roelant Savery in seiner Zeit (1576–1639)*, Ausstellungskatalog, Wallraf-Richartz-Museum Köln, 28. September bis 24. November 1985 & Centraal Museum Utrecht, 21. Dezember 1985 bis 16. Februar 1986, hrsg. von **E. Mai, K. J. Müllenmeister**, Köln 1985.

¹⁶ **L. O. Larsson**, *Adriaen de Vries in Schaumburg. Die Werke für Fürst Ernst zu Holstein-Schaumburg, 1613–1621*, Ostfildern 1998; *Adriaen de Vries 1556–1626 Imperial Sculptor*. Ed. by **Frits Scholten** et. al., Rijksmuseum, Amsterdam – Nationalmuseum, Stockholm – The J. Paul Getty Museum, Los Angeles in association with Waanders Publishers, Zwolle 1998; *Adriaen de Vries. 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg. 11. März–12. Juni 2000, hrsg. von **B. R. Kommer**, Heidelberg 2000; *Neue Beiträge zu Adriaen de Vries. Vorträge des Adriaen de Vries Symposiums vom 16. bis 18. April 2008 in Stadthagen und Bückeberg*. Redaktion: **S. Adelman, D. Diemer**, hrsg. von Schaumburger Landschaft, Bielefeld 2008 („Kulturlandschaft Schaumburg”, Bd. 14).

¹⁷ **M. Henning**, *Die Tafelbilder Bartholomäus Spranger (1546–1611). Höfische Malerei zwischen 'Manierismus' und 'Barock'*, Essen 1987; **D. A. Limouze**, *Aegidius Sadeler (c. 1570–1629): Drawings, Prints and Art Theory*, Ph.D. Dissertation, Princeton University 1990; **J. Jacoby**, *Hans von Aachen 1552–1615*, München – Berlin 2000 („Monographien zur deutschen Barockmalerei”, hrsg. von R. Klessmann).

¹⁸ Dowiodła tego w sposób wyjątkowy: **J. Hausenblasová**, *Der Hof Kaiser Rudolfs II. Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612*, Prag 2002 („Fontes Historiae Artium”, 9).

¹⁹ Ustanowiono szerszy chronologicznie zakres badań niż czas panowania cesarza Rudolfa II (1576–1612) i obejmujący lata ca. 1520–ca. 1620. Do statutowych obowiązków Centrum należy także inicjowanie projektów badawczych, organizowanie konferencji i wykładów oraz tworzenie specjalistycznej biblioteki i gromadzenie stosownej dokumentacji.

²⁰ „Studia Rudolphina. Bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II. / Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II”, 1–8 (2001–2008).

²¹ Jest także bardzo wymownym, że pierwszy z biuletynów liczył sobie 38 stron, a ostatni już stron 184.

²² Dowodzi tego ekspozycja: *Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wolfenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600*. Ausstellung im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig 14. Mai bis 2. August 1998. Hrsg. von **S. Gatenbröcker**, Konzeption **J. Luckhardt**, Braunschweig 1998; *Dvorské umění pozdní renesance. Brunšvicko-Wolfenbüttelsko a císařská Praha kolem roku 1600*. Katalog výstavy, Národní galerie, Praha 25.09.–6.12. 1998. Text katalogu **J. Luckhardt, A. K. Ševčík**, Praha 1998. Inny przykład relacji artystycznych znajdziemy także w publikacjach ukazujących m.in. związki rudołfińskiej Pragi i Śląska oraz Wrocławia około 1600 r.: *Śląsk – perla w Koronie Czeskiej / Slezsko – perla v České Koruně. Trzy okresy świetności w relacjach artystycznych Śląska i Czech / Tři období rozkvětu uměleckých vztahů Slezska a Čech*, katalog wystawy w Muzeum Miedzi w Legnicy [Akademia Rycerska, 6. 5. 2006–8. 10. 2006] i w Narodni galerii w Pradze [Valdštejnská jizdárna, 17. 11. 2006–8. 4. 2007], red. **A. Niedzielenko, V. Vlnas**, Praha 2006; *Śląsk – perla w Koronie Czeskiej. Historia – Kultura – Sztuka*, tom esejoj towaryszący katalogowi wystawy w Muzeum Miedzi w Legnicy (6.05. 2006–8.10 2006) & w Narodni galerii

hojnych mecenasów, ogromnej kariery graficznych wzorców stworzonych przez najwybitniejszych twórców dworu cesarskiego i rozpropagowywanych przez członków rodziny Sadelerów, a wreszcie też – samej atrakcyjności stolicy Cesarstwa. Miejsca często odwiedzanego i podziwianego na całym kontynencie; także i takiego, do którego specjalnie się jechało, aby pozyskać dzieła sztuki²³.

Dlatego też ze stosowną uwagą należy odnotować kolejną, doskonale wpisującą się w ten powyższy trend, inicjatywę redakcji czasopisma „Studia Rudolphina” – wydanie w 2009 r. pierwszego „zeszytu specjalnego” (tzw. *Sonderheftu*), który zawiera materiały zorganizowanego w stolicy Czech, w dniach 22–23 marca 2007 r., spotkania naukowego poświęconego paralelom i różnicom sztuki dworów Habsburgów w Pradze i Wittelsbachów w Monachium około roku 1600²⁴. Organizatorami tego sympozjum byli wspólnie Instytut Historii Sztuki Akademii Nauk Republiki Czeskiej oraz Państwowe Zbiory Graficzne w Monachium, a tematy na nim poruszone były jakby naturalną kontynuacją i swoistą *addendą* do zorganizowanej przez Theę Vignau-Wilberg na przełomie 2005 i 2006 r. w Monachium wystawy zatytułowanej „In Europa zu Hause: Niederländer in München um 1600”. Autorka tej ciekawej ekspozycji za temat obrała prezentację dorobku artystycznego artystów niderlandzkich – kosmopolitycznych obywateli wczesnonowożytnej Europy, którzy czy to ze względu na wojnę domową, jaka ogarnęła ich ojczyznę, czy to w poszukiwaniu atrakcyjnych zleceń docierali do gościnnych i bogatych miast w środkowej i południowej części naszego kontynentu²⁵. Na trasie ich wędrówki znalazło się i Monachium, i Praga, która przyciągała zarówno „magią” swego miejsca, jak i powszechnie znanymi słabościami oraz pasjami jej gospodarza – rozkochanego w sztuce i nauce władcy Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego.

O związkach pomiędzy tymi dwoma ważnymi cen-

trami artystycznymi było wiadomo od dawna – wszak tacy artyści, jak Hans von Aachen, Hans Hoffmann, Joris Hoefnagel czy też Aegidius II Sadeler i Caspar Lehmann, współtworzyli najpierw w stolicy Bawarii, a potem w stolicy Królestwa Czech ich artystyczną, metropolitalną potęgę²⁶. Szukanie odpowiedzi na pytania, czy w „globalistycznej” kulturze dworskiej Europy przełomu XVI i XVII w. istnieje miejsce jeszcze na rozróżnianie jej lokalnych szkół (tj. szkoły praskiej i szkoły monachijskiej); czy można osobno lub razem rozważać dorobek artystyczny tych dwóch ośrodków, co je różniło, a co pozostaje ich wspólnym osiągnięciem – zdominowały obrady tego sympozjum.

Na zawartość dokumentującego go *Sonderheftu* złożyły się nie tylko wypowiedzi uczestników tego spotkania, ale także i tych, którzy z różnych powodów nie byli w stanie dotrzeć na początku wiosny 2007 r. do Pragi (Günther Irmscher, Dorothy Limouze i Thomas DaCosta Kaufmann). Wśród tych pierwszych warto wymienić erudycyjną wypowiedź znawcy ikonografii rudolfińskiej Lubomíra Konečného (*A Riddle without a Solution?*) poświęconą treściom, zleceńodawcom i datowaniu „mistrzowskiej sztuki” graficznej Aegidiusa II Sadelera, wykonanej według malarskiego projektu Hansa von Aachen i zatytułowanej *Atena wprowadzająca Malarstwo do grona siedmiu Sztuk Wyzwolonych*.

Jürgen Zimmer zaprezentował okazały tekst porównujący socjokulturalne aspekty sztuki dworskiej Monachium i Pragi około 1600 r. (*München und Prag um 1600: Soziokulturelle Aspekte der Hofkunst im Vergleich*). Ta konfrontacja przeprowadzona została w oparciu o analizę wielu elementów – porównania Monachium i Pragi jako ośrodków miejskich, jako siedzib władców i organizacji ich dworów, statusu artystów dworskich, ich zawodowej dominacji i specyfice „branżowej”, organizacji produkcji artystycznej, relacji pomiędzy artystami dworskimi a cechami miejskimi, różnic w wynagrodzeniu, wreszcie też wzajemnego

v Prace (17.11. 2006–8.04. 2007), red. **M. Kapustka, J. Klipa, A. Kozieł, P. Oszczanowski, V. Vlnas**, Praha 2007; *Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki. Materiały konferencji naukowej dedykowanej Profesorowi Janowi Wrabecowi*, red. **M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski**, Wrocław 2007; *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, eds.: **H. Dáňová, J. Klipa, L. Stolárová**, díl A & B, Národní galerie v Praze 2008. Jeszcze inny charakter, choć i jego wymowa jest dość oczywista, posiada katalog wystawy: *Kaiser Rudolf II. zu Gast in Dresden*. Katalogbuch zur Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Sponsel-Raum des Neuen Grünen Gewölbes vom 6. Dezember 2007 bis zum 31. März 2008. Hrsg. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Grünes Gewölbe und dem Kunsthistorischen Museum Wien Kunstskammer, Dresden 2007.

²³ Tak właśnie postąpili śląscy Hanniwaldtowie, którzy sprowadzili dzieła Sprangera i de Vriesa do podwroclawskiej Żórawiny.

²⁴ *München – Prag um 1600*, hrsg. von **L. Konečný, B. Bukovinská**, Praha 2009 („Studia Rudolphina”. Sonderheft).

²⁵ **T. Vignau-Wilberg**, *In Europa zu Hause: Niederländer in München um 1600 / Citizens of Europe – Dutch and Flemish Artists in Munich c. 1600*, Katalogbuch zur Ausstellung. München, Neue Pinakothek & Staatliche Graphische Sammlung, 12.10. 2005–8.01. 2006, München 2005.

²⁶ O tym już wcześniej pisała autorka wspomnianej wystawy: **eadem**, *Künstlerische Beziehungen zwischen Prag und München zur Zeit Rudolfs II.*, [w:] *Prag um 1600. Beiträge...*, s. 299–308.

oddziaływania poszczególnych sztuk na siebie i oryginalności obu kolekcji dworskich. Autor zwrócił uwagę także na pochodzenie artystów dworskich, które – jak się okazuje – nie odgrywało większej roli; na wzajemne oddziaływanie obu centr artystycznych i wymianę potencjału artystycznego. Nie zabrakło także w tej rozprawie rozważań na temat różnic w ikonografii dzieł powstających w Monachium i Pradze oraz specyficznemu, odmiennemu w obu ośrodkach zapleczu religijnemu i intelektualnemu. Dzięki artykułowi Zimmera uzyskaliśmy bogatą wiedzę dotyczącą różnic w funkcjonowaniu tych dwóch ważnych ośrodków artystycznych wczesnonowożytnej Europy.

Thea Vignau-Wilberg w swoim artykule (*München um 1600 als Isar-Florenz?*) przedstawiła z kolei Monachium około 1600 r. jako miasto zafascynowane kulturą i sztuką dworską renesansowej i manierystycznej Florencji czasów panowania rodu d'Medici – Cosimo (rządzącego w latach 1569–1574), Francesco (do 1587 r.) i Ferdynanda (do 1609 r.). Artystą, który dał dowody tej fascynacji, był Friedrich Sustris (ok. 1540–1600). Przez blisko trzydzieści lat był on obecny na monachijskim dworze władców bawarskich jako koordynator i współtwórca – wzorem „generalnego intendenta” sztuk Giorgio Vasariego we Florencji – wielu przedsięwzięć artystycznych. Przebudowy w czasach Wilhelma V von Wittelsbach na wzór włoskich jego siedzib i ogrodów w Landshut, Trausnitz i Monachium (*Grottenhofbau*), ich bogaty program ideowy to efekt pracy całej kolonii artystów włoskich i niderlandzkich – architektów, malarzy, sztukatorów, dekoratorów wnętrz i ogrodników, którzy zapatrzeni byli na poczynania Vasariego i jego kręgu we Florencji. Tak wymownych dowodów zainteresowania sztuką włoską na dworze cesarza Rudolfa II w Pradze nie znajdujemy.

Ważnym głosem w dyskusji, jaka miała miejsce podczas spotkania naukowego w Pradze, była także wypowiedź Elišky Fučíkovéj (*Münchner Schule? – Prager Schule?*). Konkluzja jej artykułu wydaje się być także rodzajem podsumowania dwudniowych obrad – badaczka dobitnie bowiem zwróciła uwagę na to, że sztuka na dworach w Monachium i w Pradze powstawała z powodu całkiem odmiennych intencji zlecniodawców, co przekładało się także na dzieła samych artystów. W przypadku Wilhelma V sztuka służyła do „zadowolenia jego duszy i wskazywała mu drogę do poznania tajemnic świata oraz prowadziła na Olimp”; była także wyrazem jego pobożności i pełniła zadanie publicznej prezentacji jego osoby. Stąd

też sztuka na dworze bawarskim była programowo stworzona intencjonalnie, w przeciwieństwie do tej, która powstawała w rudolfińskiej Pradze – tu miłość do sztuki miała charakter spontaniczny i nie była obliczona na „zewnątrzny” i propagandowy efekt.

W omawianej książce znalazły także miejsce wartościowe opracowania specyficznych w sztuce europejskiej, a standardowych tematów ikonograficznych epoki rudolfińskiej – tak jest w przypadku *Hermatheny*, której uwagę poświęcił Günther Irmscher (*Hermathena in der Hofkunst Prags und Münchens um 1600*) – wskazując na podobieństwa i różnice prezentacji tego tematu w sztuce obu dworów. Podobnie Evelyn Reitz (*Emblem, Imprese und Allegorie: Wechselbeziehungen zwischen München und Prag am Beispiel Hans von Aachens*), która poruszyła problem „transmisji” tematów mitologicznych, symbolicznych oraz alegorycznych w kontekście emblematyki, tzw. impres oraz szeroko pojętej alegorii władzy doczesnej.

Ważną część publikacji zajmują także artykuły poświęcone artystom, którzy tak jak Sadelerowie (Dorothy Limouze, *From Bavaria to the Veneto, and Return: the Sadeliers, Jacopo Bassano, and Italian Art in Munich*) lub Joris Hoefnagel (Thea Vignau-Wilberg, *Joris Hoefnagel und die Freiheit des hofgeschützten Künstlers*) odcisnęli wyraźne piętno na sztuce dworów Habsburgów i Wittelsbachów. Cennym dopełnieniem zaś są te opracowania, które za cel postawiły sobie syntetyczną prezentację osiągnięć konkretnych wytworów artystycznych na obu dworach. Nad praską i monachijską rzeźbą manierystyczną „pochyliła” się Dorothy Diemer (*Die Bildhauerei an den Höfen von Prag und München*), która nie tylko wymieniła kontakty artystyczne na linii Praga – Monachium, ale także pewne różnice w intencjach zamawiających rzeźby mecenasów.

Architekturę bawarskiej i czeskiej stolicy z około 1600 r. zaprezentował Ivan Prokop Muchka (*Architektur in Prag und München um 1600 – eine Juxtaposition*). Nie mogło tu także zabraknąć rozważań nad niezwykle zagadnieniem, jakim są kolekcje dzieł sztuki i natury (*Kunstkammer*). Tej fascynującej pasji władców wczesnonowożytnych artykuły poświęcili najlepsi znawcy tego tematu: Peter Diemer (*Bemerkungen zur Münchener Kunstammer*) i Beket Bukovinská (*Ein Inventar, mehr als ein Inventar – eine Kunstammer, mehr als eine Kunstammer*). Dysponując oryginalnymi inwentarzami tych kolekcji (monachijskim z 1598 r. autorstwa Johanna Baptisty

Ficklera i praskim z lat 1607–1611 ze zbiorów książąt Lichtenstein w Vaduz), zaprezentowali specyfikę tych zbiorów, ich odmienne koncepcje, rangę oraz znaczenie, jakie pełniły dla poszczególnych władców.

W zakończeniu tego *Sonderheftu* znajdziemy, pisany z pewnym wartościowym dystansem, artykuł Thomasa DaCosty Kaufamanna (*Taking Stock: A Brief Commentary on Munich and Prague c. 1600*). Ten komentarz znakomicie nadaje się na podsumowanie całej publikacji oraz – będącej jej przyczyną – praskiej konferencji w 2007 r. Zdaniem badacza udało się bowiem jej uczestnikom wydobyć na światło dzienne wiele różnic i analogii, które dzielą i łączą sztukę dworów monachijskiego i praskiego. Ponownie przyszło im zmierzyć się z zagadnieniem „międzynarodowego manieryzmu”, zastanowić się nad „siłą” i atrakcyjnością modusu artystycznego wypracowanego przez artystów w przychylnej aurze kultury dworskiej i przy niemalym rozmachu władczygo mecenatu.

Próbując ocenić całe omawiane tu wydarzenie (konferencyjne i edytorskie), należy podkreślić, że wymiernym sukcesem organizatorów sesji i wydawców książki pozostaje to, że udało im się kolejny już raz zaprosić do dyskusji i prezentacji wyników najnowszych badań najwybitniejszych znawców tematu (wśród nich także i tych, którzy zajmują się sztuką rudolfińską od blisko 50 lat!). Nie zabrakło też tzw. młodej krwi, czyli badaczy młodszej generacji, co napawać musi niemalym optymizmem. Pewne drobne błędy, jakie wkradły się w prace redakcyjne, nie są

w stanie obniżyć ogólnie bardzo pozytywnej oceny tej publikacji²⁷.

Można na koniec zapytać, czy są jeszcze tematy lub zagadnienia, które w obrębie szeroko pojętej kultury i sztuki dworu Rudolfa II w Pradze warte są inicjacji i eksploracji? I tu kolejny raz czescy historycy sztuki dają nam gotową odpowiedź – a jest nią, już funkcjonująca w internetowym „eterze”, informacja o planowanej w Pradze w dniach 22–25 września 2010 r. międzynarodowej konferencji naukowej organizowanej przez Instytut Historii Sztuki Akademii Nauk Republiki Czeskiej zatytułowanej „Hans von Aachen i nowe badania nad zagadnieniem transferu idei artystycznych do Europy Środkowej”. Sympozjum to będzie towarzyszyło międzynarodowej wystawie „Hans von Aachen (1552–1615): artysta dworski w Europie”, którą wspólnie przygotowują niemieckie Suermondt-Ludwig-Museum w Aachen, czeska Galeria Obrazów Praskiego Zamku oraz austriackie Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

Zatem w dalszym ciągu istnieje potrzeba badań. Co równie ważne – jest coraz szerszy krąg odbiorców oczekujących na ich wyniki. I jest wreszcie – co najważniejsze – publiczność chętna podziwiać dzieła manieryzmu.

dr Piotr Oszczanowski

Adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Renesansu i Reformacji Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.

²⁷ Takie pomyłki znajdujemy czy to w samym tytule artykułu **D. Diemer** (s. 131), gdzie zamiast Monachium pojawia się zupełnie niezrozumiałe Wiedeń, czy to w małej konsekwencji zapisów bibliograficznych (np. tytuł monachijskiej wystawy *In Europa zu Hause: Niederländer in München um 1600 / Citizens of Europe – Dutch and Flemish Artists in Munich c. 1600* zapisywany jest na 5 różnych sposobów).

Summary

PIOTR OSZCZANOWSKI / Munich and Prague ca. 1600 in the context of studies on Rudolphian art.

On the margin of the publication: *München – Prag um 1600*, hrsg. von L. Konečný, B. Bukovinská, Praha 2009 („*Studia Rudolphina*”. Sonderheft)

‘The discovery’ of art in the times of the emperor Rudolph II of Habsburg’s reign remains a sort of phenomenon which, however, we have been accustomed to. Therefore nothing else but Prague from the turn of the sixteenth century – with its eccentric imperial resident and the international circle of artists gathered around him – we tend to associate most with this bizarre epoch in the history of art in the Early Modern times. The interest in this period, in this patronage, in these artists ‘has come’ along with the growing fascination with the art of Mannerism. Since the turn of the 1960s we have observed a systematic development in research on the ‘artistic phenomenon’ of art which was created in Rudolph’s environment (often tersely referred to as ‘school of Prague’). Since the very beginning this research has had an international character.

As the most recent proof of this character comes issuing – in the ‘*Studia Rudolphina*’ bulletin published since 2001 by the Institute of History of Art at the Science Academy of The Czech Republic (Ústav dějin umění AV ČR) – in 2009 the first ‘special fascicule’ (so called *Sonderheft*) which includes the papers from a scientific meeting devoted to similarities and differences between art at the Habsburgs court in Prague and the Wittelsbachs court in Munich around the year 1600, held in the Czech capital city on 22–23 March 2007. The co-organisers of the symposium were the Institute of History of Art at the Science Academy of The Czech Republic and the Staatliche Graphische Sammlung (State Graphic Collection) in Munich. The discussed topics were the natural continuation and specific *addenda* to the exhibition entitled ‘In Europa zu Hause: Niederländer in München um 1600’ (‘In Europe At Home: The Dutch in Munich ca.1600’) organised by Thea Vignau-Wilberg on the turn of 2005 in Munich.

The relations between these two important artistic centres: Prague and Munich around 1600 have been known for a long time – after all such artists as Hans von Aachen, Hans Hoffmann, Joris Hoefnagel or Aegidius II Sadeler and Caspar Lehmann co-created, first in the capital city of Bavaria, then in the capital city of the Czech Kingdom, their metropolitan power.

Searching an answer for the questions: whether in ‘global’ culture of courtly Europe at the turn of the sixteenth century it is still possible to distinguish local schools (i.e. school of Prague and school of Munich), if these two centres’ achievements may be considered together or separately, what were the differences and what were the common accomplishments – outweighed the sessions of the symposium.