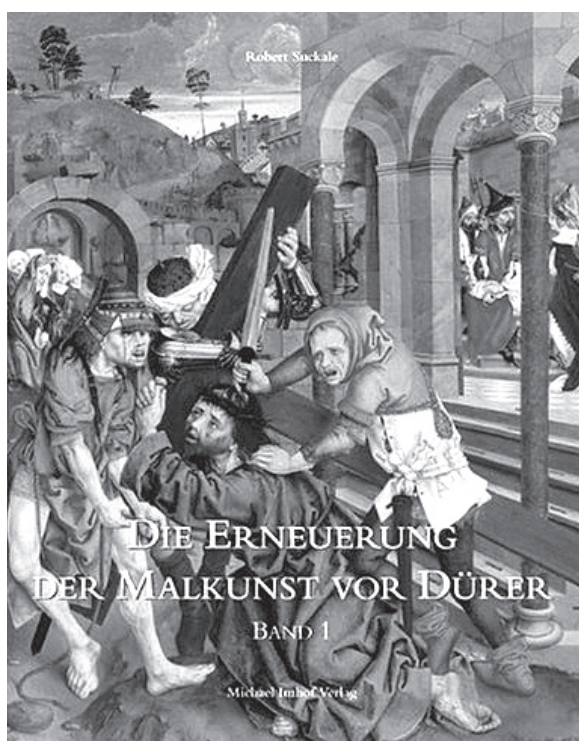


## „Dürer nie spadł z nieba”<sup>1</sup>

R. Suckale, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009



W teorii dotyczące samorodności talentu i nowatorskich rozwiązań wielu wielkich artystów europejskich trudno jest już dziś uwierzyć. Zwłaszcza gdy wzrasta liczba publikowanych badań szczegółowych, skupiających się na, do tej pory pomijanych lub z niedostateczną uwagą potraktowanych, dziełach sztuki twórców anonimowych lub nieujętych w szerzej znanych opracowaniach i żyjących w cieniu wielkich nazwisk. Tego typu prace, obok niewątpliwego waloru odkrywczego, mają jeszcze jedną wartość – pomagają mianowicie zrozumieć, iż dokonania i innowacje wielkich artystów, którzy na stałe wpisali się do kanonu malarstwa światowego, to wypadkowa nie tylko ich geniuszu, ciężkiej pracy czy umiejętnego zarządzania warsztatem, lecz także osiągnięć i doświadczeń poprzedników służących za fundament dla kolejnych pokoleń. W swym obszernym, wielowątkowym 2-tomowym opracowaniu Robert Suckale, przedstawiając dorobek oraz nowe rozwiązania wprowadzone przez wpływowych artystów-przedsiębiorców Hansa Pleydenwurffa (zm. 1472), Wolfganga Katzheimera (zm. 1508) i malarzy tworzących w ich kręgu, opisał kształtowanie się podstaw sztuki Albrechta Dürera i wykazał, że niesłusznie wiązano z tym ostatnim nazwiskiem pewne innowacje. Choć w omawianej publikacji, będącej efektem długoletnich badań prowadzonych pod przewodnictwem jej autora, najwięcej uwagi poświęcono rozwojowi późnogotyckiego malarstwa Norymbergi, ukazując ją jako jeden z najważniejszych i najprężniejszych ośrodków artystycznych XV-wiecznych Niemiec, oddziałujący daleko na wschód i południe Europy, to nie zapomniano szerzej napomknąć o sąsiednim mieście Bamberg oraz przypomnieć o bardziej odległych

terenach, na które docierała, głównie w formie importów, sztuka Frankonii – np. o Wrocławiu. Suckale, uwzględniając w swoim opracowaniu sporą liczbę rzadko wcześniej wzmiankowanych prac i proponując wiele przekonujących nowych atrybucji, stworzył bardzo interesującą pozycję o szerokim zastosowaniu dla badań nad późnogotyckim malarstwem Europy Środkowo-Wschodniej i recepcją w jego obrębie różnych wzorów, płynących zwłaszcza z terenów XV-wiecznych Niderlandów i, w mniejszym stopniu, Włoch. Z racji ograniczeń, jakie stawia forma recenzji, możliwe będzie omówienie wyłącznie głównych myśli zawartych w niniejszej publikacji oraz tych elementów, które z pewnością okażą się przydatne dla badaczy sztuki późnośredniowiecznej na terenach dzisiejszej Polski, a szczególnie Śląska.

Książka *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer* składa się z dwóch obszernych, bogato ilustrowanych tomów. W pierwszym z nich przedstawiono, w formie zwięzłych, klarownie wyodrębnionych rozdziałów, zasadnicze tezy autora, poparte wynikami najnowszych badań. Druga część zawiera katalog prac przypisywanych warsztatom Hansa Pleydenwurffa i Wolfganga Katzheimera, opatrzone dodatkowo bardzo szerokim komentarzem oraz bibliografią. Układ omawianej pracy jest wyjątkowo przejrzysty, a indeks – znacząco rozbudowany.

Syntetycznych opracowań dotyczących malarstwa Frankonii czy też samej Norymbergi przed pojawieniem się Albrechta Dürera nie powstało wiele, zwłaszcza w ostatnich latach. Suckale zwrócił uwagę na niedowartościowanie tej sztuki, a za jego przyczynę uznał w niedostateczne jej przebadanie, niską ocenę możliwości Michaela Wolgemuta oraz trudność obalenia powstałych w przeciagu XX w. mitów historycznych o zabarwieniu lokalnie patriotycznym czy nawet nacjonalistycznym, kreujących Dürera na geniusza, przewyższającego wszystkich innych artystów i swoją epokę. Badacz, nie ujmując Dürerowi zdolności, wysunął jednak tezę, iż to Hans Pleydenwurff był tym artystą, który stworzył podwaliny dla późniejszego sukcesu najśłynniejszego norymberczyka i sprawił, że Norymberga stała się w połowie XV w. najbardziej kreatywnym centrum niemieckiego malarstwa. Twierdzenie to stanowi swoistą myśl przewodnią

większej części omawianej publikacji, nie wyłączną wszakże. Autor podejmuje również próbę zrekonstruowania *oeuvre* norymberskiego warsztatu Pleydenwurffa, z którego znamy tylko jedną udokumentowaną i częściowo zachowaną pracę, oraz bamberskiego *atelier* Wolfganga Katzheimera, skąd nie pochodzi żadne sygnowane lub udokumentowane dzieło. Oczywiście, taka sytuacja jest wręcz typowa dla sztuki tamtych czasów; z podobnym zadaniem musieli zmierzyć się m.in. badacze malarstwa wczesnoniderlandzkiego. Suckale skorzystał z doświadczenia jednego z nich, słynnego i zasłużonego „dyletanta”, Maxa Friedländera, i jego metody budowania pierwszej, w wielu miejscach do dzisiaj nieobalanej, systematyki produktów tego środowiska artystycznego, bazującej na odnalezieniu zależności między pracami udokumentowanymi oraz anonimowymi („*Kettenmethode*”). Przeprowadzając bardzo wnikliwą analizę stylistyczną obrazów uważanych za powiązane z norymberskim i bamberskim warsztatem, badacz dokonał ich systematyzacji. Sposób, w jaki niemiecki autor opisuje badane przez siebie obrazy, zasługuje na uznanie, gdyż, obok dokonania dokładnej analizy elementów czysto formalnych oraz kwestii ikonograficznych, rozszyfrowuje również, i to bardzo przekonująco, wewnętrzną logikę rządzącą przedstawieniem, dostrzegając przy okazji trudno uchwytnie relacje i napięcia między postaciami czy całymi grupami figur. Jest zdania, że z dzieła sztuki można odczytać proces jego tworenia i sposób pracy warsztatu, który je wykonał. Ponadto Suckale tylko wspiera się wynikami badań technologicznych, służących mu za potwierdzenie pewnych hipotez lub dających asumpt do podjęcia kolejnych wątków, podczas gdy wielu dzisiejszych badaczy, zainteresowanych zwłaszcza XV-wiecznym malarstwem niderlandzkim, ogranicza się często wyłącznie do podsumowania wyników przeprowadzonych analiz chemicznych czy radiologicznych, nie siląc się na próbę ich interpretacji. Ta tendencja szczególnie wzmogła się w ostatnich latach<sup>2</sup>, jednak szczęśliwie autor jej nie uległ. Porównania rozprawy dotyczącej późnogotyckiego malarstwa Frankonii do opracowań na temat malarstwa wczesnoniderlandzkiego poczynione zostały w tym miejscu celowo. Otóż tytułowe „odnowienie” („*Erneuerung*”) dotyczy nie

<sup>2</sup> Wystarczy wspomnieć przebieg niedawnej konferencji „*Vision and Material*”, zorganizowanej w dniach 24–26 XI 2010 r. w Brukseli przez VLAC (Vlaams Academisch Centrum) i Royal Flemish Academy of Belgium for Science and the Arts.

tylko rozwiązań zupełnie nowych dla tych czasów, powstałych głównie w warsztacie Pleydenwurffa, ale przede wszystkim „nowinek” rodem z Niderlandów, przejmowanych i przetwarzanych przez norymberskie *atelier*. Zdaniem badacza, to właśnie impulsy dochodzące z terenów między Skaldą i Mozą, adaptowane co prawda wybiórczo i niezbyt niewolniczo, wpłynęły na odnowiony charakter frankońskiego malarstwa drugiej poł. XV wieku.

Rozważania formalno-stylistyczne nie są jedy- nymi, którym uwagę poświęca autor. Również na kanwie obserwacji dotyczących zagadnień ikono- graficznych i zastosowania konkretnych motywów dochodzi on do bardziej ogólnych wniosków. Pierw- szy rozdział omawianej publikacji został w cało- ści poświęcony historii niezwykle popularnego w XV w. w malarstwie północnoeuropejskim, a zwłaszcza południowoniemieckim, tematu tzw. tłumnej kalwarii. Na przykładzie tego typu przed- stawienia Suckale starał się wykazać, iż artyści frankońscy jeszcze przed Pleydenwurffem sięgali po wzorce niderlandzkie i pochodzące z Półwyspu Apenińskiego, oraz, podobnie jak wspomniany artysta, starali się je przetworzyć i dostosować do własnej wizji. Według autora zarysowany tu prob- lem przejmowania wzorów i ich interpretacji do- brze ilustruje zjawisko kultu autorytetów, z jednej strony, i dążenia do innowacyjności – z drugiej. Proces twórczy polegał zwykle na malowaniu tzw. *variatio* na podstawie pracy wzorcowej (*aucto- ritas*) i tylko artyści małego talentu trzymali się kurczowo wzoru, podczas gdy pozostali przynaj- mniej odczuwali potrzebę zróżnicowania. Wszak- że pojawienia się w dziele wyraźnego, nie prze- kształconego cytatu nie należy wiązać wyłącznie z niedojrzałością lub brakiem kreatywności, gdyż bardzo często konieczność zastosowania konkre- nego wzoru podyktowana była kwestiami teolo- gicznymi lub wymaganiami zleceniodawcy. His- toria malarstwa frankońskiego okazała się więc nie tylko procesem umacniania pewnych starych wzorów, lecz również odkrywaniem mniej znanych kompozycji, udoskonaleniem i wzbogacaniem środków malarskich, pogłębianiem refleksji nad własną sztuką i intensyfikowaniem studiów natu- ralistycznych. Jednocześnie Suckale podkreślił, że kategorie oryginalności czy genialności były zupełnie niestosowne w odniesieniu do tej sztuki. Ponadto, na marginesie opisywanych rozważań, sprzeciwił się, bardzo słusznie zresztą, często sto-

sowanej przez badaczy metodzie poszukiwania konkretnych motywów i rekonstruowania dzieł ich rozwoju. Autor uznaje, że tego typu badania, skutek których rozkładano obrazy na czynniki pierwsze, zaciemniały klarowność ich struktury, a twórców prezentowały jako przeciętnych i często bezrefleksyjnych kompilatorów.

Pomimo iż, zdaniem Suckalego, w XV w. w No- rymberdze i innych dużych miastach Frankonii nie powstały artystyczne „przedsiębiorstwa” na miarę współczesnych im *atelier* Brugii czy Gan- dawy, gdzie powoli następował już podział pracy w celu zwiększenia produkcji i zaspokojenia ros- nącego popytu na dzieła malarskie, autor przyjął do analizy produktów warsztatu Pleydenwurffa schematy i narzędzia, jakie powszechnie stosuje się w badaniach twórczości największych wczes- noniderlandzkich mistrzów. Liczba dzieł przypi- sanych temu artyście, różniących się często sty- listycznie, jasno wskazuje, iż musiał on posiadać wielu pomocników i uczniów, którzy wykonywali powierzone im prace na podstawie całościowej koncepcji obrazu opracowanej przez mistrza. Ba- daczowi udało się nie tylko podać przybliżony czas powstania konkretnych obrazów, często zmienia- jąc wcześniejsze ustalenia, lecz również wyróżnić indywidualne cechy stylu niektórych artystów związanych z tym norymberskim *atelier*, zidenty- fikować ich i określić ich dalszy dorobek. Nastę- pnie dla rozróżnienia stopnia zaangażowania Pley- denwurffa w wiązane z nim prace wprowadził ich podział na warsztat, szkołę i krąg, kreując w ten sposób bardzo przejrzystą systematykę. Idąc da- lej, prześledził twórczość rzadko kojarzonych z No- rymbergą artystów, m.in. Martina Schongauera, u których zauważył inspirowanie się omawianym mistrzem, co niezbitnie dowodzi dużej roli, jaką ten odegrał w historii późnogotyckiego malarstwa nie- mieckiego. Analizie poddano także rysunki po- chodzące z omawianej pracowni oraz szkice przy- gotowawcze widoczne na niektórych obrazach. Jedynym postulatem badawczym Suckalego, mo- gącym wzbudzić wątpliwości jest propozycja, aby nieznanymi lub zaginionymi dorobek wielu pomniej- szych warsztatów niemieckich rekonstruować na podstawie późniejszych, rysunkowych bądź gra- ficznych kopii. Jest to posunięcie ze wszech miar ryzykowne, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę skłonności do twórczego opracowywania wzorów przez artystów tego regionu.

Równie ciekawe, co nowe datowania i atrybucje, okazały się dygresje poczynione przez autora na temat sygnalizowanego już kilkakrotnie zjawiska przejmowania wzorów malarstwa wczesnoniderlandzkiego na terenie Frankonii i pozostałych ziem Rzeszy. Suckale zwraca uwagę na ahistoryczność tezy o tłumnym wręcz odwiedzaniu ośrodków niderlandzkich przez niemieckich artystów w XV wieku. Według badacza mało który twórca mógł pozwolić sobie na podróż pozbawiającą go stałego zarobku i podjęcie pracy w sytuacji niepodlegania uregulowaniom cechowym. Autor sądzi, że sztukę z terenów Niderlandów większość artystów niemieckich, a więc i frankońskich, poznawała za pośrednictwem artystycznego środowiska Kolonii oraz licznych rysunków czy też dzieł graficznych. Charakterystyczne było również podejście tych twórców do omawianych wzorów, gdyż zwykle nie kopiowano całych przedstawień, a jedynie ich wycinki – pojedyncze postaci, grupy osób czy kluczowe elementy, a następnie, jeszcze na etapie szkicu, upraszczano je, syntetyzowano, poniekąd interpretowano i dostosowywano do własnych potrzeb. W zaistniałej sytuacji element niderlandzki odegrał rolę stymulanta rozwoju malarstwa frankijskiego drugiej połowy XV w., jednak o niderlandyzmie w kontekście tej sztuki nie może być mowy. Odnośnie źródeł, z których sam Pleydenwurff czerpać miał znajomość sztuki wczesnoniderlandzkiej, Suckale nie wypowiada się jednoznacznie – przypuszcza, iż artysta przebywał na tych terenach, lecz nie istnieją źródła mogące potwierdzić ową tezę. Świadczyć o tym fakcie miałby charakter jego sztuki oraz ilość nowych, zaczerpniętych zwłaszcza od Rogiera van der Weydena i Dircka Boutsy, zdecydowanie w mniejszym stopniu przekształconych, motywów i rozwiązań. Pleydenwurff w przedstawieniach portretowych stosował nowoczesne – w rozumieniu badacza, bo wprowadzone na terenie Niderlandów – ujęcie modelu, sporo uwagi poświęcał mimice twarzy, gestykulacji postaci i ukazywaniu uczuć (choć nie można tego nazwać jeszcze psychologiczną indywidualizacją). Zainteresował się studiami natury, wykonując szkice ołówkowe i akwarelowe z elementami widoków krajobrazowych, z czego póź-

niej zasłynąć miał Albrecht Dürer. Ów nowożytny już artysta czerpać mógł ze sztuki Pleydenwurffa przynajmniej dwiema drogami. Przede wszystkim u swojego nauczyciela, Michaela Wolgemuta, który ożenił się z wdową po Pleydenwurffie i przejął jego warsztat wraz z największym kapitałem w postaci szkiców oraz wzorników. Ich znajomość zdradają młodzieńcze rysunki samego Dürera, na co nie omieszkał wskazać Suckale. Drugim źródłem była wczesna norymberska twórczość Martina Schongauera, którą również inspirował się Dürer.

Z uwag dotyczących właśnie inspiracji malarstwem wczesnoniderlandzkim na terenie Frankonii, zawartych w *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, skorzystali autorzy katalogu wystawy „Van Eyck tot Dürer” otwartej w Brugii od października 2010 do stycznia 2011, w części poświęconej wspomnianemu regionowi artystycznemu oraz terenom Śląska<sup>3</sup>. Robert Suckale był zresztą członkiem komitetu naukowego omawianego przedsięwzięcia, które zachwycało rozmachem, jednak pod względem przekazu konkretnej myśli przyniosło raczej rozczarowanie. Mając na uwadze opisane ustalenia dotyczące procesu przejmowania niebezpośrednio wybranych wzorów i motywów z malarstwa wczesnoniderlandzkiego na gruncie niemieckim, połączonego z niemal automatycznym ich przetwarzaniem, można wyobrazić sobie, jak mało czytelny stał się ów wspólny niderlandzki mianownik prac, prezentowanych na dodatek w chronologicznym ciągu ich powstania, zamiast w grupach związanych z pochodzeniem z tego samego regionu artystycznego. Spośród śląskich obiektów wybrano prawie wyłącznie te, których stworzenie łączone było z wpływem warsztatów norymberskich, chociaż Suckale w swojej publikacji przestrzegał przed traktowaniem tego ośrodka jako miejsca przekazywania jedynie wzorów niderlandzkich, ze wspomnianych już zresztą względów. Pojawienie się tych obrazów nie rozjaśniło więc przekazu wystawy brugejskiej.

Pomijając bardzo kłopotliwy wątek niderlandyzmu w późnogotyckim malarstwie śląskim<sup>4</sup>, należy podkreślić ogromną wartość publikacji Suckalego dla badań nad sztuką tego regionu. O bliskich kontaktach handlowych i artystycznych

<sup>3</sup> *Van Eyck to Dürer. Early Netherlandish Painting and Central Europe 1430-1530*, red. **Till-Holger Borchert**, Tiel 2010.

<sup>4</sup> Co obrazuje choćby rozdział dotyczący gotyku autorstwa **M. Kapustki** (*Gotyk*, [w:] *Op nederlandse manier: inspiracje niderlandzkie w sztuce śląskiej XV-XVIII w.*, oprac. M. Kapustka, A. Kozieł, P. Oszczanowski, Legnica 2001, s. 16 n).

Wrocławia z Norymbergą pisano już wiele, jednak tylko w nielicznych przypadkach próbowano zgłębić ten problem, wskazując na konkretne przykłady i okoliczności przejęcia tego typu wpływów. Uważna analiza porównawcza późnogotyckiego malarstwa śląskiego z dorobkiem dwóch frankijskich pracowni i twórców z nimi powiązanych powinna pomóc w lepszym zrozumieniu i może nawet docenieniu tutejszej sztuki. Pomocne w tym względzie mogą się okazać ostatnie rozdziały omawianej książki, zawierające wnioski natury bardziej ogólnej, dotyczące roli różnych, występujących również w śląskich obrazach, elementów pejzażowych, niedostrzeganych wcześniej motywów ikonograficznych i treściowych, a także rozważania teoretyczne nad problemem wewnętrznej struktury obrazu i zależności malarstwa od kluczowych problemów filozoficznych oraz religijnych XV wieku.

*Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer* nie należy, być może, do rozpraw przełomowych, jednak zawarte w niej ustalenia zasługują na uwagę, gdyż

stanowią ogromny wkład do stanu badań nad późnogotyckim malarstwem Frankonii i pozostałych terenów historycznych Niemiec. Suckale stworzył opracowanie w miarę możliwości kompletne, bardzo przemyślane, zawierające dobrze uargumentowane tezy, dowodzące, że na negatywne postrzeganie wielu zjawisk artystycznych wpływa ich niedostateczne przeanalizowanie. Przy okazji badacz trochę odczarował obraz Albrechta Dürera, kreowanego na „kometę na bezgwiezdny niebie staroniemieckiej sztuki”<sup>5</sup>, sprawiając przede wszystkim, że gwiazdy zapomnianych lub nieznanych dotąd twórców pojawiły się na naukowym nieboskłonie, a tych już znanych – poczęły świecić jaśniej.

---

**Agnieszka Patała**

Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół sztuki Niderlandów XV oraz XVI stulecia i jej wpływów na terenach Europy Środkowej, a zwłaszcza Śląska.

---

<sup>5</sup> R. Suckale, *op. cit.*, s. 8.

**Summary**

**AGNIESZKA PATAŁA / 'Dürer did not fall from the sky'.**

**R. Suckale, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009**

Two volumes of *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer* by Robert Suckale comes as a wide state of research over painting of the second half of 15th c. in Nuremberg and Bamberg, a publication in which the author proves that attributing Albrecht Dürer many innovative solutions is incorrect, as the artist, in quite many cases, made use of older than him masters' achievements. The above mentioned title comes as a very helpful one in studies in Late Gothic art of not only Franconia but also of artistic centres related to this area, e.g. Wrocław and, not directly, other Lower Silesian towns. Moreover, next to numerous plots of high interest, Suckale deals with a problem of influence of Early Netherlandish painting on German art, with special attention paid to Franconia, stating many conclusions which may become helpful in researching this issue within the area of Silesia.

---

\* R. Suckale, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer*, Petersberg 2009, t. 1, s. 8.