

Co mogło łączyć Joosa van Cleve i Albrechta Dürera?¹

W 1519 roku mistrz malarzski Joos van Cleve mógł spoglądać w przyszłość z optymizmem. W tymże roku poślubił Annę Vyts i namalował kilka portretów własnych i swej młodej małżonki, z których zachował się tylko jego *Autoportret* (il. 1)². Pokazuje on artystę w wieku trzydziestu kilku lat, niewątpliwie dumnego ze swoich osiągnięć – konfratry z cechu św. Łukasza wybrali go właśnie dziekanem (*deken*), na roczną kadencję pospołu z malarzem witrażystą Symonem van Dale. Był to zaszczyt, zwłaszcza dla człowieka w tak młodym wieku, wiążący się jednak z ogromną odpowiedzialnością i obciążeniami finansowymi. Małżonkowie mieszkali w Antwerpii, niedaleko Capelle van Gratien, w ówczesnej „dzielnicy artystów” w okolicy kościoła św. Jakuba, Kipdorp i Keizerstraat³. Wygląda na to, że młodemu i ambitnemu malarzowi, który osiem lat wcześniej, w 1511 roku, wyzwolił się w cechu na mistrza, wiodło się całkiem nieźle⁴.

Joos van Cleve przybył z regionu Dolnego Renu, gdzie pracował jako pomocnik uznanego mistrza malarzkiego Jana Joesta i razem z Barthelem Bruynem starszym uczestniczył w realizacji słynnej nastawy ołtarza głównego w kościele św. Mikołaja w Kalkarze (w latach 1507–1509) (il. 2)⁵. Po tym okresie czeladnictwa młody malarz przeniósł się do Antwerpii, możliwe że zatrzymawszy się najpierw na krótko w Kolonii lub Brugii. Pierwsze lata w Antwerpii nie należały do szczególnie udanych. Malował tylko portrety i niewielkie obrazy

¹ W pracy nad niniejszym artykułem pomogło mi wiele bliskich mi osób, zwłaszcza Dagmar Eichberger, Dan Ewing, Larry Silver, Jan van der Stock, Federica Veratelli, Micha Leeftang, Martin Schawe, Jan Schmidt, Mirjam Neumeister, Piotr Borusowski, Anna Kielczewska, Marcin Wawrzyńczak oraz Antoni Ziembra.

² Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madryt, nr inw. 1930.128. John Oliver Hand, *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, New Haven–London 2004, s. 47, 61, 64, 126, kat. nr 22.

³ Dom stał niewątpliwie przy dzisiejszej Gratiekapelstraat, bocznej ulicy od Keizerstraat. W tej samej okolicy mieszkało wielu innych mistrzów malarzskich, m.in. Jan de Beer, Adriaen van Overbeke, Hendrick van Wueluwe i Goossen van der Weyden. Zob. Maximiliaan P.J. Martens, *Antwerp Painters: Their Market and Networks*, „Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen” 2004/2005 (2006), s. 69–72.

⁴ Do rejestrów (*Liggeren*) cechu św. Łukasza wpisany był jako „Joos van Cleeve, scildere” [*schilder* – ‘malarz’]. Zob. Philippe Rombouts, Théodore van Lerijs, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde onder lijfspreuk: ‘Wt ionsten versaemt’*, (2 tomy), Antwerp–The Hague 1864–1876, vol. 1, s. 75; J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 5, przyp. 1 oraz s. 203, przyp. 4.

⁵ Na temat Jana Joesta jako malarza zob. Ulrike Wolff-Thomsen, *Jan Joest von Kalkar. Ein niederländischer Maler um 1500*, Bielefeld 1999; Lioba Schollmeyer, *Jan Joest. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rheinlandes um 1500*, Bielefeld 2004. O skomplikowanej historii samego polptyku, który wciąż zdobi główny ołtarz kościoła św. Mikołaja w Kalkarze, pisał Hans Peter Hilger, *Stadtpfarrkirche St. Nicolai in Kalkar*, Kleve 1990, s. 65–113.





dewocyjne, szczęście jednak uśmiechnęło się doń w 1514 albo 1515 roku, kiedy to otrzymał nader prestiżowe zamówienie na wykonanie retabulum – *Tryptyku Zaśnięcia Marii* – do prywatnej kaplicy w domu rodziny Hackeneyów w Kolonii (il. 3)⁶. Praca ta pociągnęła wkrótce za sobą kolejne ważne zlecenie od Nicasia i Georga Hackeneyów – na tryptyk o tej samej tematyce, tym razem dużo

⁶ Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia, nr inw. 430. O tym tryptyku zob. J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 24, 26–31, 116–117, kat. nr 7; Micha Leeftang, *Joos van Cleve. A Sixteenth-Century Antwerp Artist and His Workshop*, Turnhout 2015, s. 95–101. Nicasius Hackeney był bliskim współpracownikiem cesarza Maksymiliana I i w 1499 został mianowany skarbnikiem cesarskim. Kaplica, w której miał zostać umieszczony tryptyk, była częścią domu odbudowanego przez Hackeneya przy północnej pierzei Nowego Rynku (Neumarkt) w Kolonii (późniejsza cesarska rezydencja miejska).

il. 1 | fig. 1

Joos van Cleve,
Autoportret,
ok. 1519, drewno
dębowe, 38 × 27 cm
| *Self-Portrait*,
c. 1519, oak, 38 × 27 cm,
Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza,
Madryt | Madrid

fot. | photo domena
publiczna

il. 2 | fig. 2

Jan Joest i warsztat,
Mistrz Arnt, Ołtarz Pasji
(otwarty), 1507–1509,
kościół św. Mikołaja
w Kalkarze | Jan Joest
and workshop, Master
Arnt, *Passion Altarpiece*
(open), 1507–09, church
of St Nicholas in Kalkar

fot. | photo © Bildarchiv Foto
Marburg / Rose Hajdu



il. 3 | fig. 3

Joos van Cleve, *Tryptyk Zaśnięcia Marii* (otwarty), 1514–1515, drewno dębowe, 65 × 125,5 cm (tablica środkowa); 66,8 × 59 cm (skrzydła) | *Triptych with The Death of the Virgin* (open), 1514–15, oak, 65 × 125.5 cm (central panel); 66.8 × 59 cm (wings), Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia | Cologne

fot. | photo © Rheinisches Bildarchiv Cologne

il. 4 | fig. 4

Joos van Cleve, *Tryptyk Zaśnięcia Marii* (otwarty), 1515–1518, drewno dębowe, 130,1 × 153,5 cm (tablica środkowa); 131,9 × 73,8 cm (lewe skrzydło); 132,1 × 73,8 cm (prawe skrzydło) | *Triptych with The Death of the Virgin* (open), 1515–18, oak, 130.1 × 153.5 cm (central panel); 131.9 × 73.8 cm (left wing); 132.1 × 73.8 cm (right wing), Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium | Munich

fot. | photo © Bildagentur

większy, do kościoła Mariackiego na Kapitolu w Kolonii (il. 4)⁷. To zapewne Jan Joest, dawny pracodawca Joosa, blisko związany z bogatą i wpływową rodziną Hackeneyów, polecił tym klientom swego niegdyśszego ucznia⁸.

Oba zlecenia sprawiły, że kariera Joosa van Cleve jako kierownika warsztatu malarzkiego i przedsiębiorcy nabrała rozpędu, sieć jego klientów rozrastała się, obejmowała możliwych kupców miasta Antwerpii, pojawiało się wiele nowych i ważnych zamówień. Pierwszym dużym przedsięwzięciem – równoczesnym z pracą nad dwoma tryptykami dla Hackeneyów – był jednak udział w wykonaniu nastawy ołtarzowej, przeznaczonej do kaplicy Bractwa św. Rajnolda w kościele Mariackim w Gdańsku i umieszczonej tam w 1516 roku (il. 5-7)⁹. Mniej więcej w tym samym czasie w warsztacie van Cleve powstał duży tryptyk ze świętymi Piotrem, Pawłem i Andrzejem dla kościoła św. Piotra (São Pedro) w Funchal na Maderze (il. 8)¹⁰. Wkrótce potem przyszło kilka zleceń lokalnych, jak to na *Tryptyk Ukrzyżowania* dla Marcusa von Kircha i Margriete Schats z Mechelen w latach 1518–1519 (il. 9)¹¹. W 1516 roku Joos van Cleve postanowił przyjąć ucznia, Claesa van Brugghe, musiał też zatrudniać kilku asystentów czeladników, wykwalifikowanych malarzy, którzy nie byli w stanie albo nie chcieli założyć własnego warsztatu¹².

⁷ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium, nr inw. WAF 150-152. Zob. J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 69-70, 143, kat. nr 47. John Hand datował obraz na ok. 1523-1524, lecz Micha Leeflang na podstawie argumentów stylistycznych i formalnych przesunęła tę datę dużo wcześniej, przed 1518. Przekonująco wykazała ona, że tryptyk musiał być ukończony przed śmiercią starszego z braci, Nicasiusa, w tymże roku, i zasadnie twierdziła, że Joos van Cleve pracował zapewne nad skrzydłami obu tryptyków jednocześnie. Tryptyk zainstalowano w kościele Marii na Kapitolu koło ozdobnego lektorium zamówionego przez braci Hackeneyów w Mechelen w 1517, lecz zamontowanego dopiero sześć lat później. Zob. M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 97-101.

⁸ Jak zasugerowała Micha Leeflang. Zob. M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 96, 105.

⁹ *Ołtarz św. Rajnolda*, po 1945 przeniesiony przez władze polskie do Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. M.Ob.2190 MNW), to zapewne najdokładniej przebadane dzieło Joosa van Cleve: Jan Białostocki, *New observations on Joos van Cleve*, „Oud Holland” 1955, 70, s. 121-129; Ryszard Szmydki, *Retables anversois en Pologne. Contribution à l'étude des rapports artistiques entre les anciens Pays-Bas Méridionaux et la région de Gdańsk au début du XVI^e siècle*, „Verhandelungen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten” 1986, 48, s. 23-125; J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 31-35, 117, kat. nr 8; Micha Leeflang, *The Saint Reinhold Altarpiece by Joos van Cleve and his Workshop: New Insights into the Influence of Albrecht Dürer on the Working Process* [w:] *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops*, edited by Molly Faries et al., Turnhout 2006, s. 15-42; John Hand, *Der Künstler und seine Kundschaft. Die Altartafel Joos van Cleves und ihr Handel in Europa* [w:] *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*, Hrsg. Peter van den Brink, kat. wyst., Suermondt-Ludwig-Museum, Akwizgran, 2011, Stuttgart 2011, s. 34-39; M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 47-60, 112-118.

¹⁰ Museu de Arte Sacra, Funchal, nr inw. MASF 27. Możliwe, że nastawę zamówił Simão Gonçalves da Câmara, trzeci kapitan Funchal. Zob. *Joos van Cleve. Leonardo...*, op. cit., s. 158-159, kat. nr 2 (Alice Taatgen); M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 118-123. Pomiędzy Maderą a Antwerpią istniał bezpośredni szlak handlowy i miejscowym klientom zapewne łatwiej było zamawiać retabula z Antwerpii niż z Lizbony czy Coimbr. Włoscy i niemieccy kupcy odgrywali istotną rolę w dystrybucji towarów portugalskich, a kupcy z Genui, Kolonii i Portugalii utrzymywali bliskie kontakty z kupcami i bankierami w Antwerpii. Na ten temat zob. M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 118-120 (tam dodatkowa bibliografia).

¹¹ Museo Nazionale di Capodimonte, Neapol, nr inw. HS 257-258. J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 41-43, 119, kat. nr 10; J. Hand, *Der Künstler...*, op. cit., s. 44-46; *Joos van Cleve. Leonardo...*, op. cit., s. 159-160, kat. nr 3 (Alice Taatgen); M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 122, 124-126.

¹² Ogólny przegląd nastaw ołtarzowych Joosa van Cleve podaje J. Hand, *Der Künstler...*, op. cit., s. 31-63. Obszerny przegląd znanych retabulów zrealizowanych przez artystę na zamówienie podaje M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 91-95 (uzupełnieniem jest lista zamówień w podziale geograficznym: Kolonia i inne zamówienia niemieckie, Gdańsk, Madera, Antwerpia z Niderlandami i wreszcie Genua – s. 95-157).



il. 5 | fig. 5

Jan de Molder, *Polyptyk św. Rajnolda*
(drugie otwarcie), 1515–1516,
drewno dębowe, 194 x 314 cm,
Muzeum Narodowe w Warszawie
| *St Reinhold Altarpiece* (second
opening), 1515–16, oak, 194 x 314 cm,
The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie



il. 6 | fig. 6

Joos van Cleve i warsztat, *Polyptyk św. Reinholda* (pierwsze otwarcie), 1515–1516, drewno dębowe, 194 × 314 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie | Joos van Cleve and workshop, *St Reinhold Altarpiece* (first opening), 1515–16, oak, 194 × 314 cm, The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie





Rok po ślubie Joosa z Anną Vyts urodził się ich pierwotny syn Cornelis; mistrza ponownie wybrano na dziekana cechu (tym razem wspólnie z malarzem Janem de Cockiem) i przyjęto do Bractwa Onze-Lieve-Vrouwe-Lof, kultywującego pobożność maryjną, działającego przy kościele Panny Marii w Antwerpii – zrzeszenia, które można by określić mianem jednostki późnośredniowiecznego social network¹³. Joos był niezwykle aktywny, nie tylko społecznie albo w roli starszego cechu, lecz także jako mistrz prowadzący

¹³ Zob. Roland A.E. Op de Beeck, *De Gilde van Onze-Lieve-Vrouwe-Lof in de Kathedraal van Antwerpen*, Antwerp 1978. Van Cleve wymieniony jest w księgach rachunkowych bractwa następująco: „Ten selven daghe ontfanghen van meest[er] Joes van / Cleve scildere hyde capelle van gracien voer syn incoemste – I [schelling] X [deniers] [Brabants]” (Tegoż dnia [27 kwietnia 1520] otrzymano od mistrza Joesa van Cleve malarza [zamieszkałego] obok Capelle van Gracien

il. 7 | fig. 7

Joos van Cleve, *Polityk św. Rajnolda* (zamknięty), 1515–1516, drewno dębowe, 194 x 158 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie
| *St Reinhold Altarpiece* (closed), 1515–16, oak, 194 x 158 cm, The National Museum in Warsaw

fot. | photo Muzeum Narodowe w Warszawie

il. 8 | fig. 8

Joos van Cleve i warsztat, *Tryptyk Świętych Piotra, Pawła i Andrzeja* (otwarty), ok. 1515–1516, drewno dębowe, 178 x 116 cm (tablica środkowa); 178 x 55 cm (skrzydła) | Joos van Cleve and workshop, *Triptych with the Saints Peter, Paul and Andrew* (open), c. 1515–16, oak, 178 x 116 cm (central panel); 178 x 55 cm (wings), Museu de Arte Sacra, Funchal

fot. | photo Museu de Arte Sacra do Funchal / © Arquivo MASF



il. 9 | fig. 9

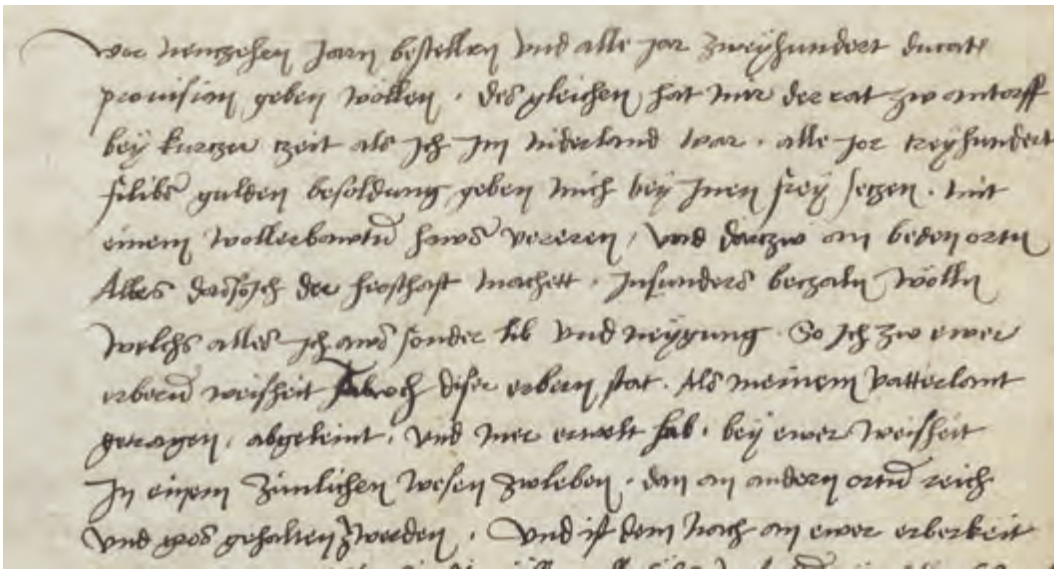
Joos van Cleve, *Tryptyk Ukrzyżowania*, ok. 1518–1519, drewno dębowe, 91 × 59 cm (tablica środkowa); 90 × 27 cm (skrzydła)

| Triptych with the *Crucifixion*, c. 1518–19, oak, 91 × 59 cm (central panel); 90 × 27 cm (wings), Museo Nazionale di Capodimonte, Neapol | Naples

fot. | photo CC BY-SA 4.0

pracownię, wytwarzającą portrety obywateli Antwerpii i ołtarze dla wysoko postawionych zleceniodawców. Latem 1520 roku znajdował się u szczytu swoich możliwości. Zdążył zostać ojcem, był utalentowanym malarzem i sprawnym przedsiębiorcą, z szybko rosnącą liczbą klientów międzynarodowych. Wtedy to właśnie, na początku sierpnia, do Antwerpii przybył Albrecht Dürer, najśłynniejszy artysta swego czasu, cieszący się – mówiąc współczesnym językiem – statusem supergwiazdy.

za jego wpisowe – I [szyling] X [denarów] [brabanckich]); Rijksarchief, Antwerpia, Archief Onze-Lieve-Vrouwe-Lof Gilde, Rekeningenboek 1, fol. 192r (1520). Bardzo dziękuję Janowi Van der Stockowi za transkrypcję wpisu.



il. 10 | fig. 10

Fragment listu Albrechta Dürera do Rady Miasta Norymbergi (dotyczący zatrudnienia artysty na stanowisku malarza miejskiego w Antwerpii), przed 17 października 1524, Archiwum Państwowe, Norymberga | Letter from Albrecht Dürer to the City Council of Nuremberg (excerpt regarding the artist's employment as a city painter in Antwerp), before 17 October 1524, State Archive, Nuremberg

foto: I photo Staatsarchiv, Nürnberg

Dürer przybywa do Antwerpii

Od 1515 roku Albrecht Dürer pobierał od cesarza Maksymiliana I Habsburga roczną rentę dożywotnią w wysokości 100 reńskich guldenów. Suma ta była mu wypłacana każdego roku przez władze Norymbergi z podatków pobieranych do cesarskiego skarbcza¹⁴. Dodatkowo, w liście z 8 września 1518 roku, Maksymilian przyznał artyście jednorazowe wynagrodzenie w wysokości 200 reńskich guldenów, również płatne z wpływów podatkowych Norymbergi¹⁵. Po śmierci cesarza w styczniu 1519 roku władze miejskie postanowiły wstrzymać wypłaty do czasu, aż wnuk cesarza, Karol Habsburg, zostanie koronowany na króla Niemiec (jako Karol V) i potwierdzi przywilej artysty na tych samych warunkach, jakie gwarantował jego dziad. Najwyraźniej obawiając się, że 200 guldenów przyznane mu w poprzednim roku zostanie zapomniane przez rajców po śmierci ich ukochanego władcy, Dürer 27 kwietnia napisał do nich list z prośbą o wypłacenie mu tej znacznej sumy. Stwierdził nawet, że jeżeli konieczna będzie rękojmia, to może nią być dom jego rodziców¹⁶. Tymczasem okazało się, że rada miejska już w 1519

¹⁴ Oryginał listu Maksymiliana do burmistrza i rady miejskiej Norymbergi z 6 września 1515, w którym cesarz nakazuje miastu wypłacać Dürerowi co roku 100 reńskich guldenów, nie zachował się. XVIII-wieczna kopia przechowywana jest w Stadtarchiv w Norymberdze. Zob. Jeffrey Ashcroft, *Albrecht Dürer, Documentary Biography*, (2 tomy), New Haven–London 2017, vol. 1, s. 415–416, nr 99; *Dürer war hier. Eine Reise wird Legende*, red. Peter van den Brink, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen; National Gallery, London, 2021–2022, Petersberg 2021, s. 647, kat. nr 250; Thomas Schauerte, *Begegnung mit sich selbst. Albrecht Dürer in Aachen und im Jülicher Land [w:] Dürer war hier...*, op. cit., s. 151–152, il. 85–86.

¹⁵ List, który został wysłany z Augsburga, gdzie cesarz uczestniczył w Sejmie Rzeszy, przechowywany jest w Staatsarchiv w Norymberdze. Zob. J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. 1, s. 493–494, nr 127.

¹⁶ Również ten list przechowywany jest w Staatsarchiv w Norymberdze. Zob. J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. 1, s. 503–504, nr 138. Zob. też: Peter van den Brink, Susan Foister, *Einleitung [w:] Dürer war hier...*, op. cit., s. 35, il. 2 oraz s. 647, kat. nr 252 (Peter van den Brink).



il. 11 | fig. 11

Albrecht Dürer, *Portret Joosta Blankvelda*, 1520, pióro w tonie brązowym, 15,8 × 10,5 cm, napis: „Das ist mein wirt zu antorf / Jobst Plankfelt 1520”
 | *Portrait of Joost Blankveld*, 1520, pen in brown ink, 15,8 × 10,5 cm, inscribed: “Das ist mein wirt zu antorf / Jobst Plankfelt 1520,” Städel Museum, Frankfurt nad Menem | Frankfurt am Main

fot. | photo Städel Museum, Frankfurt am Main

roku postanowiła wypłacić rzeczoną sumę, Dürer nie został jednak poinformowany o tym fakcie odpowiednio wcześniej¹⁷.

Główny powód długiej podróży, przedsięwziętej z żoną Agnes i młodą służącą Susanną, był zatem natury ekonomicznej, a zapiski w słynnym dzienniku podróżnym Dürera nie pozostawiają wątpliwości, że kwestia przywrócenia dożywotniej renty stanowiła dlań priorytet i zaprzętała jego uwagę do czasu, aż 12 listopada 1520 roku w Kolonii Karol V wydał wreszcie list potwierdzający, co wywołało westchnienie ulgi artysty: „Dostałem, po wielu zabiegach, moją *confirmatia* od cesarza dla rajców Norymbergi, w poniedziałek po świętym Marcinie, w roku 1520”¹⁸. Najprawdopodobniej względy finansowe nie były jedynym powodem wyjazdu. Gdy 12 lipca 1520 roku Albrecht Dürer wyruszał w pełną perypetii podróż z Norymbergi do Antwerpii, niewątpliwie powodowała nim także ciekawość, pragnienie poszerzenia horyzontów i spotkania nowych ludzi, a przede wszystkim chęć wykorzystania statusu najlepszego artysty w ówczesnym świecie do pozyskania nowych, lukratywnych zleceń.

Istnieje jednakże inny powód, dla którego zadał sobie wiele trudu, by móc przybyć do Antwerpii, łącznie z zamknięciem warsztatu i zabraniem ze sobą żony. Jest więcej niż prawdopodobne, że tamtejszy magistrat zaoferował mu posadę malarza miejskiego. W liście, w którym prosi radę

¹⁷ Pierwszy z dwóch weksli wystawionych przez Erasmusa Strenbergera dla Dürera i delegatów norymberskich pod koniec sierpnia 1520 w Brukseli wzmiankuje o pominiętej sumie 200 guldenów, lecz drugi już nie. Zapoznawszy się z pierwszym wekslem, delegaci musieli przekonać artystę, że płatność została zatwierdzona jeszcze w poprzednim roku. Sprawozdanie podatkowe Norymbergi za rok 1519 istotnie to potwierdza, bo znajdujemy w nim dwie wypłaty dla Albrechta Dürera: 300 guldenów zaległej renty za lata 1516–1518 oraz 200 guldenów dodatkowej subwencji obiecanej mu we wrześniu 1518. Oryginały obu weksli zachowały się. Jeden jest w Kupferstichkabinett w Berlinie, drugi w 1969 znajdował się w kolekcji prywatnej, ale jego dzisiejsza lokalizacja jest nieznana – zob. J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. 1, s. 639–642, nr 165.1–2. Sprawozdanie podatkowe Norymbergi za lata 1519–1521 przechowywane jest dzisiaj w Staatsarchiv w Wiedniu, streszczenie wydatków w Staatsarchiv w Norymberdze – zob. ibidem, s. 645–647, nr 165.5–6.

¹⁸ *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, oprac. Jan Białostocki, Wrocław 1956, s. 59 (adiustacja przekładu Jana Białostockiego – Antoni Ziemia na podstawie edycji *Albrecht Dürer. Schriften und Briefe*, Hrsg. Ernst Ullmann, Leipzig 1973, s. 75; dalej zapis został uproszczony: podajemy już wyłącznie odwołanie do numeru strony niemieckiego wydania – przyp. red.). Oryginał dziennika nie zachował się; zapewne spłonął, gdy pod koniec XVIII w. na południe Niemiec, również do Norymbergi, dotarła pożoga wojen napoleońskich. Dwie wczesne kopie przechowywane są w Staatsarchiv w Norymberdze oraz Staatsbibliothek w Bambergu. Zob. *Dürer war hier...*, op. cit., s. 647, kat. nr 257–258 (Peter van den Brink) oraz Christof Metzger, *Zeichnen und Aufzeichnen. Dürers Zeichnungen der niederländischen Reise [w:] Dürer war hier...*, op. cit., s. 200–206.

miasta Norymbergi o wypłatę dorocznej renty, datowanym 17 października 1524 roku, Dürer stwierdza, co następuje: „[...] chciał zatrudnić mnie przed dziewiętnastu laty rząd Wenecji i dawać mi każdego roku dwieście dukatów pensji. Tak samo Rada Antwerpii niedawno, kiedy byłem w Niderlandach, chciała dawać mi co rok trzysta guldenów filipińskich wynagrodzenia, zwolnić mnie od podatków i ofiarować mi pięknie zbudowany dom. A ponadto chciano mi w obu miejscach [Wenecji i Antwerpii] specjalnie płacić za to wszystko, co zrobiłbym dla władz miejskich” (il. 10)¹⁹. Wersji Dürera nie potwierdzają niestety żadne inne dokumenty, nie mam jednak wątpliwości, że miasto Antwerpia złożyło mu taką propozycję, przed jego przyjazdem lub już po przybyciu artysty na miejsce²⁰.

Albrecht i Agnes Dürerowie dotarli do Antwerpii w czwartek 2 sierpnia 1520 roku i udali się prosto na kwaterę u Jobsta Plankfelta (jak zapisuje jego nazwisko Dürer) przy Wolstraat (il. 11)²¹. Tego samego wieczora artysta wieczerzał z Bernhardem Stecherem, głównym przedstawicielem banku Fuggerów w Antwerpii, co oznaczało, że przybycie Dürera do miasta nie przeszło niezauważone. Dwa dni później został przez swego gospodarza oprowadzony po nowo wybudowanej rezydencji burmistrza Antwerpii Arnolda van Liere, od jego nazwiska zwanej Hof van Liere. Ten zdumiewający miejski pałac w stylu gotyku brabantkiego zrobił na nim duże wrażenie, szczególnie spodobała mu się wieża o wymyślnych kształtach, którą narysuje później srebrnym sztyftem w swym szkicowniku²².

W niedzielę 5 sierpnia, trzy dni po przybyciu do Antwerpii, Dürerowie zostali zaproszeni na duży bankiet powitalny w siedzibie cechu św. Łukasza w kamienicy Den Bonte Mantel przy rynku głównym. Inicjatorami zorganizowanej na cześć Dürera uroczystości byli bez wątpienia dziekani cechu Joos van Cleve i Jan de Cock. W szczegółowej relacji Dürera z tego wieczoru wyraźnie pobrzmiewa poczucie dumy i wzruszenia, a także wdzięczności wobec kolegów po fachu: „W niedzielę, w dniu św. Oswalda, zaprosili mnie malarze, z żoną i służącą, do izby swego cechu. Wszystkie naczynia mieli ze srebra lub w inny sposób kosztownie ozdobione, a jedzenie było przepyszne. Obecne były także ich żony. A gdy prowadzono mnie do stołu, zebrani goście utworzyli szpaler, jakby prowadzono wielkiego pana. Były wśród nich nawet wybitne osoby o znanym nazwisku, a wszyscy skłaniali mi się głęboko w sposób jak najbardziej pełen czci; i mówili, że pragnęliby uczynić wszystko, co w ich mocy, zgodnie z moimi życzeniami. Gdym tam siedział tak uhonorowany, przybył syndyk [Ratsbote] Panów Radców

¹⁹ Staatsarchiv, Norymberga, nr inw. STAN, Rst. Nbg., A-Laden, Akten 145/15a (9). Zob. *Albrecht Dürer jako pisarz...*, op. cit., s. 35. Jest nie do wyobrażenia, żeby Dürer wymyślił tę historię, mógł bowiem zostać poproszony o przedstawienie dowodów na poparcie swych niezwykłych słów. By móc uzyskać doroczne stypendium, zaproponował władzom miejskim utworzenie funduszu w wysokości tysiąca reńskich guldenów, z którego byłoby ono wypłacane. Nie miał zatem żadnego powodu szermować dodatkowymi argumentami, by przekonać radę miasta.

²⁰ Jeroen Stumpel, *Luther in Dürers Tagebuch. Die Lutherklage, ihr Autor und die Protestantenverfolgung in Antwerpen* [w:] *Dürer war hier...*, op. cit., s. 134.

²¹ Dürer zapisywał nazwiska w dzienniku fonetycznie. Ten gospodarz to Joost Blankveld. Jego rysunkowy portret autorstwa Dürera, zapewne z dziennika, zachował się i znajduje się dzisiaj w zbiorach Städel Museum we Frankfurcie nad Menem (nr inw. 699). Zob. C. Metzger, *Zeichnen und Aufzeichnen...*, op. cit., s. 192–193; Peter van den Brink, *In grossem Stil. Albrecht Dürers Porträtzeichnungen der niederländischen Reise* [w:] *Dürer war hier...*, op. cit., s. 304 oraz s. 619, kat. nr 32.

²² J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. 1, s. 555. Rysunek wieży znaleźć można po prawej stronie *Portretu Lazarusa Ravensburgera* Dürera, przechowywanego w Berlinie (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, nr inw. KdZ 35). Zob. Fedja Anzelewsky, Hans Mielke, *Albrecht Dürer. Kritischer Katalog der Zeichnungen im Kupferstichkabinett Berlin*, Berlin 1984, s. 99–100, kat. nr 95 (Hans Mielke). Na temat zeszytu z rysunkami wykonanymi srebrnym sztyftem – zob. C. Metzger, *Zeichnen und Aufzeichnen...*, op. cit., s. 194–200; Arnold Nesselrath, *Zu Albrecht Dürers Silberstiftskizzenbuch* [w:] *Dürer war hier...*, op. cit., s. 229–257.

Antwerpii²³ z dwoma służącymi i ofiarował mi cztery dzbany wina w imieniu radnych miasta, którzy prosili mi powiedzieć, że w ten sposób chcieli mnie uczcić i okazać swą dobrą wolę. Podziękowałem im za to pokornie i zaoferowałem moje uniżone usługi. Potem przyszedł mistrz Peter, cieśla miejski; ofiarował mi dwa dzbany wina i zapewnił o chęci współpracy²⁴. A ponieważ długo weseliliśmy się razem, aż do późnej nocy, odprowadzili nas przy pochodniach, z szacunkiem, na kwaterę i prosili, bym był pewien ich dobrej woli i że cokolwiek zechcę uczynić, oni chcieliby mi być pomocni. Podziękowałem im przeto i położyłem się spać²⁵.

Nie wiemy, czy w ów uroczysty wieczór Dürer miał już status potencjalnego nominata władz Antwerpii na stanowisko malarza miejskiego, ani też – jeżeli takowa propozycja istotnie została mu złożona – co wiedzieli na ten temat dziekani cechu św. Łukasza, o pozostałych uczestnikach bankietu nie wspominając. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że dziekani odpowiedzialni byli za organizację przyjęcia – a być może nawet finansowali je z własnej kieszy – jest rzeczą zastanawiającą, że Dürer w ogóle o nich nie wspomina. Dotyczy to zwłaszcza Joosa van Cleve, w owym czasie najbardziej uznanego malarza w Antwerpii. Co więcej, przez cały okres pobytu w Niderlandach Dürer w swym dzienniku ani razu nie wymienia jego nazwiska.

Na przeciwległych biegunach

Jako artyści, mistrzowie malarskiej profesji, Dürer i van Cleve nie mogliby bardziej się różnić, chociaż obaj byli dumnymi i ambitnymi ludźmi dążącymi do perfekcji w uprawianym rzemiośle. Z pewnością nie jest przypadkiem, że obydwaj kilkakrotnie w wykonywanych przez siebie ołtarzach umieścili własne autoportrety, wyrażające pewność siebie i zawodową samoświadomość²⁶. Joos van Cleve przedstawił się w ten sposób co najmniej cztery razy. Widnieje jako jeden z gapiów na obu przechowywanych w Dreźnie retabulach *Pokłonu Trzech Króli*, chociaż decyzję o sportretowaniu w nich samego siebie podjął zapewne w ostatniej chwili, bo w podrysowaniach zostały pierwotnie przygotowane inne twarze²⁷. Podobnie mogło być w przypadku jego autoportretu jako św. Rajnolda na odwrociu zewnętrznego skrzydła *Ołtarza św. Rajnolda*, gdzie jak się zdaje, malarz pierwotnie zamierzał umieścić twarz świętego okoloną brodą (il. 12-13)²⁸. Tu mamy jednak do czynienia z samodzielnym autoportretem, a nie z wizerunkiem skromnej twarzy w tle, jak to miało miejsce w tryptykach drezdeńskich. Biorąc

²³ Adriaen Herbouts był prawnikiem generalnym rady miejskiej i rzecznikiem antwerpskiego ratusza. W sierpniu 1520 Dürer narysował jego portret, a na początku marca roku następnego sprezentował mu kompletną tekę swych rycin. Kilka tygodni później uctowali wspólnie i Herbouts odwzajemnił się podarunkiem niewielkiego obrazu tablicowego Joachima Patinira *Lot z córkami*. Zob. J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. 1, s. 563, 575, 576.

²⁴ Był to Peter Teels, miejski rzeźbiarz i cieśla, od którego Dürer będzie kupował przygotowane do malowania deski i ramy do obrazów oraz drewniane pulpity do wykonywania portretów rysunkowych.

²⁵ *Albrecht Dürer jako pisarz...*, op. cit., s. 45-46 (adiustacja A. Ziembas, s. 59).

²⁶ Nie była to z pewnością standardowa procedura, ani w Norymberdze, ani w Antwerpii, chociaż kilku kolegów Joosa van Cleve uwieczniło siebie na ważnych obrazach, np. Mistrz z Frankfurtu (Hendrick van Wueluwe), Gerard David czy Bernard van Orley.

²⁷ M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 34-45. Van Cleve najwyraźniej zastosował tu tę samą metodę co w (auto)portrecie na nastawie z Kalkaru – przy której pracował jako uczeń Jana Joesta – gdzie jego podobizna pojawia się na podrysowaniu twarzy kobiecej (ibidem, s. 10-11, il. 1.2-4).

²⁸ Reflektografię w podczerwieni wykonano za pomocą kamery telewizyjnej Grundig 70 H wyposażonej w kamerę Hamamatsu N 214 IR vidicon (1981), obiektyw TV macromar 1:2,8/36 mm i filtr Kodak wratten 87 A, tnący na 0,9 mikrona, umieszczony za obiektywem, z monitorem Grundig BG 12 ustawionym na 875 linii. Wszelka dokumentacja fotograficzna wykonywana jest aparatem Canon A-1 35 mm z makroobiektywem 50 mm na kliszy Kodak Plus X i/lub Ilford, ASA 125. Reprodukowane tu reflektografie zostały wykonane w programie Adobe



il. 12 | fig. 12

Joos van Cleve, autoportret jako św. Rajnolda (fragment il. 7)
| self-portrait as St Reinhold (detail of fig. 7)

il. 13 | fig. 13

Mozaikowe zestawienie reflektogramów z podrysowaniem twarzy św. Rajnolda z *Poliptyku św. Rajnolda* | IRR mosaic of the face of St Reinhold from the *St Reinhold Altarpiece*

IRR © Prof. Dr. Molly Faries / Dr. Micha Leeflang / RKD, The Hague



il. 14 | fig. 14

Joos van Cleve, autoportret jako służący nalewający wino, fragment *Ostatniej Wieczerzy* – predelli *Ołtarza z Santa Maria della Pace*, Luwr, Paryż | self-portrait as a servant pouring wine, detail of *The Last Supper*, the predella of the *Santa Maria della Pace Altarpiece*, Musée du Louvre, Paris

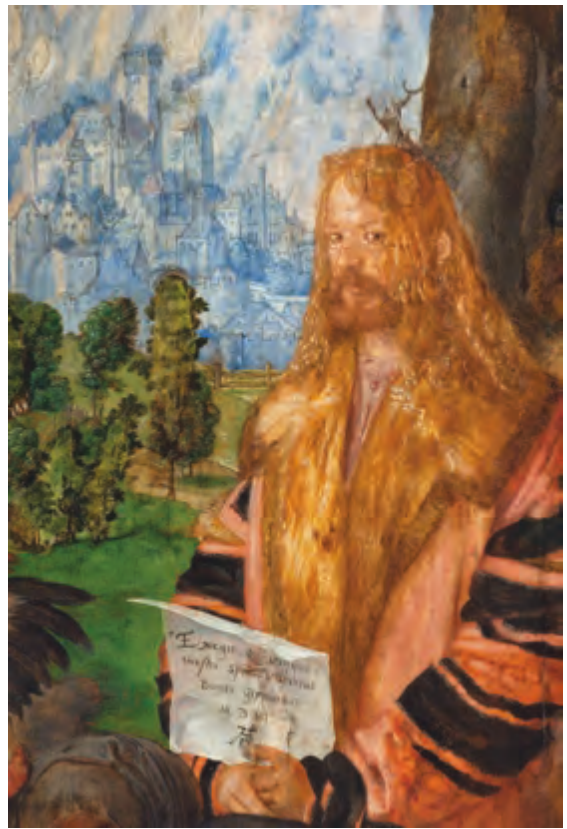
fot. | photo © RMN-Grand Palais / Gérard Blot

il. 15 | fig. 15

Mozaikowe zestawienie reflektogramów z autoportretem Joosa van Cleve jako służącego z *Ołtarza z Santa Maria della Pace* | IRR mosaic of Joos van Cleve's self-portrait as a servant from the *Santa Maria della Pace Altarpiece*

IRR © C2RMF Lambert/Bellec

pod uwagę, że typ fizjonomiczny św. Rajnolda – w odróżnieniu od przedstawionego na drugim skrzydle zewnętrznym Jana Chrzciciela – w ówczesnej ikonografii jeszcze nie okrzepł i że rysy artysty były najpewniej nieznane członkom Bractwa św. Rajnolda, ten osobliwy element przeszedł prawdopodobnie całkiem niezauważony. Czwarty autoportret, namalowany kilka lat później, przedstawiający Joosa jako sługę nalewającego wino Chrystusowi i apostołom



il. 16 | fig. 16

Albrecht Dürer,
Bębniarz i flecista,
zewewnętrzne skrzydło
Ołtarza Jabacha,
ok. 1503, drewno
lipowe, 94 x 51 cm
| *Drummer and piper*,
outside wing of the
Jabach Altarpiece,
c. 1503, limewood,
94 x 51 cm, Wallraf-
Richartz-Museum,
Koloniam Kolonia | Cologne

fot. | photo domena
publiczna

il. 17 | fig. 17

Albrecht Dürer,
autoportret w tle
Święta Różańcowego,
1506 (fragment il. 21)
| self-portrait in the
background of the *Feast
of the Rose Garlands*,
1506 (detail of fig. 21)

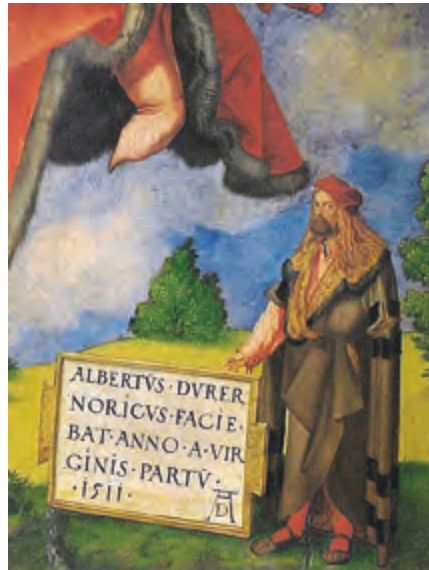
podczas Ostatniej Wieczerzy, w scenie na predelli *Ołtarza z Santa Maria della Pace* w kościele pod tym wezwaniem w Genui (dziś w paryskim Luwrze), planowany był, jak się zdaje, od początku (il. 14–15)²⁹. Trudno jednak powiedzieć, czy powinniśmy przypisywać temu faktowi jakieś szczególne znaczenie.

Jest w każdym razie jasne, że wizerunki z Warszawy i Paryża są pełnoprawnymi kryptoportretami, „portretami ukrytymi”, podczas gdy te z Kalkaru i Drezną można określić jako zaledwie „akcydentalne”, uboczne i marginalne. Dlatego nie jestem w pełni przekonany, czy ich umieszczenie przez Joosa stanowiło element strategii marketingowej, jak sugerowała Micha Leeflang, choć nie wykluczam takiej możliwości³⁰. W przypadku Dürera autoportrety były wyraźnie mniej „ukryte”, z wyjątkiem jego podobizny jako bębniarza w *Ołtarzu Jabacha* z ok. 1503 roku (il. 16)³¹. Pozostałe cztery znane wizerunki przedstawiają artystę całopostaciowo,

²⁹ Na temat ołtarza, obecnie przechowywanego w paryskim Luwrze (nr inw. 1996), zob. m.in. J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 75–78, 159, kat. nr 73 oraz M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 140–143.

³⁰ M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 36–37.

³¹ Z tej nastawy przetrwały tylko skrzydła. Zostały odcięte i rozdzielone jeszcze w Kolonii. Wewnętrzne trafiły do Alte Pinakothek w Monachium, zewnętrzne z *Hiobem na stercie gnoju* do Städel Museum we Frankfurcie (nr inw. 890), a *Dwóch muzykantów* do Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii (nr inw. WRM 0369). Nazwa ołtarza pochodzi od nazwiska kolońskiego kolekcjonera Everharda Jabacha, który nabył go zapewne pod koniec XVI w. Na temat skrzydeł zewnętrznych zob. Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin 1971, s. 175–179, nr 72–73; *Der frühe Dürer*, Hrsg. Daniel Hess, Thomas Eser, kat. wyst., Germanisches Nationalmuseum, Norym-



il. 18 | fig. 18

Albrecht Dürer, autoportret z Conradem Celtisem w obrazie *Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy* (*Męczeństwo Legionu św. Achacjusza na górze Ararat*), 1508 | self-portrait with Conrad Celtis, amidst *The Torment of the Ten Thousand Christians* (*Martyrdom of St Achatius and His Legion on Mount Ararat*), 1508, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń | Vienna

fot. | photo domena publiczna

w połączeniu z sygnaturą, datą i tekstem. W *Święcie Różańcowym*, które w 1506 roku namalował na zlecenie konfraterni kupców niemieckich w Wenecji, z przeznaczeniem do ich kaplicy w tamtejszym kościele św. Bartłomieja, Dürer dzierży kartę papieru z wypisanymi słowami: *Exegit quinque | mestri spatio Albertus | Durer Germanus | .M.D.VI.* ("Albrecht Dürer, Niemiec, stworzył [to dzieło] w ciągu pięciu miesięcy, w 1506 roku" oraz swym szeroko już wtedy znanym monogramem (il. 17)³². Dwa lata później namalował siebie i swego przyjaciela Conrada Celtisa, niemal jak Dantego prowadzonego przez Wergiliusza, w obrazie *Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy* (*Męczeństwo legionu św. Achacjusza na górze Ararat*), powstałym na zlecenie elektora saskiego Fryderyka Mądrego. Tym razem *cartellino* z tekstem przymocowane jest do laski trzymanej przez artystę: *Iste faciebat [faciebat] an[n]o domini 1508 | alberto Dürer aleman[us]* ("Wykonał to [dzieło] w roku Pańskim 1508 Albrecht Dürer, Niemiec") – głosi napis (il. 18)³³. W nieco późniejszych tablicach ołtarzowych dla Jacoba Hellera we Frankfurcie (1509) i Matthäusa Landauera (1511) Dürer pozuje w tle, opierając dłoń na dużej tabliczce z tekstem łacińskim, sygnaturą i datą (il. 19)³⁴. Tak jak w dwóch poprzednich przypadkach,

il. 19 | fig. 19

Albrecht Dürer, autoportret w tle *Tablicy Wszystkich Świętych* (*Adoracji Trójcy Świętej, Ołtarza Landauera*), 1511 | self-portrait in the background of the *All Saints Altarpiece* (*Landauer Altar*), 1511, Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń | Vienna

fot. | photo domena publiczna

berga, 2012, Nuremberg 2012, s. 422–423, kat. nr 109–110 (Daniel Hess); *Albrecht Dürer. His Art in Context*, edited by Jochen Sander, kat. wyst., Städel Museum, Frankfurt nad Menem, 2013, Frankfurt am Main 2013, s. 316–317, kat. nr 13.2–3 (Jochen Sander). Postać młodszego brodatego króla w *Pokłonie Trzech Króli* z 1504, dzisiaj w Uffiziach we Florencji (1890.1434), kolejnym obrazie dla Fryderyka Mądrego, też może być „ukrytym” autoportretem.

³² Národní galerie, Praga, nr inw. O.P. 2148. Obraz uległ poważnym uszkodzeniom, gdy ewakuowano go przed Szwedami w 1631, podczas wojny trzydziestoletniej. Stan obecny pochodzi z lat 1839–1841, kiedy konserwował go Johann Gruss; nie zmienia to jednak faktu, że pierwotny obraz jest w znacznej mierze niezachowany. Zob. F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 187–199, nr 93; *Albrecht Dürer. The Feast of the Rose Garlands 1506–2006*, edited by Olga Kotkova et al., kat. wyst., Národní galerie, Praga, 2006, Prague 2006.

³³ Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, nr GG 835. Zob. F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 212–218, nr 105; *Albrecht Dürer*, Hrsg. Christof Metzger, kat. wyst., Albertina, Wiedeń, 2019, Vienna 2019, s. 294–299, 458, kat. nr 125 (Julia Zaunbauer, Christof Metzger).

³⁴ *Ołtarz św. Tomasza z Akwinu* zamówiony został przez Jacoba Hellera do jego ołtarza we frankfurckim kościele Dominikanów, a Dürer pracował nad nim w latach 1507–1509. Zewnątrz ruchomych skrzydeł powstały w warsztacie Dürera, zaś cztery tablice nieruchome namalował później Mathis Gothart Nithart (Grünewald).

il. 20 | fig. 20

Albrecht Dürer,
Autoportret, 1500,
 drewno lipowe,
 67,1 × 48,9 cm
 | *Self-Portrait*,
 1500, limewood,
 67,1 × 48,9 cm,
 Bayerische Staatsge-
 mäldesammlungen,
 Alte Pinakothek,
 Monachium
 | Munich

fol. | photo domena
 publiczna

artysta rozmyślnie zwraca na siebie uwagę, przedstawiając się jako niemiecki *pictor doctus*, co było formą autoprezentacji zupełnie w owym czasie nieznaną w Antwerpii, lecz świetnie odpowiadającą Dürerowi, uważającemu się za jednostkę wybitną, co znakomicie wyraził we wcześniejszym *Autoportrecie w futrze* z 1500 roku (il. 20)³⁵.

Przybywając do Antwerpii dwadzieścia lat po namalowaniu tego „ikonowego” autoportretu, Dürer miał już blisko pięćdziesiąt lat. Poza Norymbergą zyskał sławę głównie jako grafik. Od początku kariery tworzył miedzioryty i drzeworyty na skalę masową, a w parze z jego nadzwyczajną płodnością szła najwyższa jakość wykonywanych przezeń dzieł, zarówno pod względem technicznym, jak i artystycznym³⁶. Poza tym, z pomocą matki Barbary i żony Agnes Dürerowi udało się stworzyć sieć dystrybucyjną, za pośrednictwem której jego ryciny dostępne były w całej Europie. Od początku korzystał w tym względzie z usług agentów czy kolporterów, związanych umową z przedsiębiorstwem graficznym Dürera³⁷. Jego wytwory matka sprzedawała na rynku w Norymberdze, a żona na targach w miastach takich jak Frankfurt nad Menem³⁸. Artyści w całej Europie wykorzystywali jego znakomite miedzioryty,

Tablica środkowa sprzedana została Maksymilianowi I Bawarskiemu, a konwent otrzymał w zamian kopię autorstwa Jobsta Harricha z Norymbergi. W 1729 tablica środkowa spłonęła. Zachowane części dzieła podzielone są pomiędzy Staatliche Kunsthalle w Karlsruhe i Historisches Museum we Frankfurcie nad Menem. Zob. F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 219–226, no. 107V–115K; Jochen Sander and Johann Schulz, 'I will make something that not many men can equal'. *Dürer and the Heller Altarpiece* [w:] *Albrecht Dürer. His Art in Context...*, op. cit., s. 219–233, nr 8; *Albrecht Dürer...* (2019), op. cit., s. 302–315 (Christof Metzger). *Ołtarz Wszystkich Świętych*, obecnie w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum (nr inw. GG 838), powstał dla kaplicy Wszystkich Świętych, tzw. Domu Dwunastu Braci (Zwölfbrüderhaus) w Norymberdze, zamówiony przez Matthäusa Landauera w 1508 i ukończony trzy lata później. F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 228–230, nr 118.

³⁵ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Monachium, nr inw. 537. Zob. F. Anzelewsky, *Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 164–168, nr 66; Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago–London 1993; *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*, Hrsg. Gisela Goldberg, Bruno Heimberg, Martin Schawe, kat. wyst., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Monachium, 1998, München 1998, s. 314–353, kat. nr 6.

³⁶ Wiemy o co najmniej 100 sztychach i akwafortach oraz o ponad 80 drzeworytach, nie licząc cykli drzeworytowych i ilustracji książkowych, które zwiększyłyby liczbę drzeworytów do ok. 350. Według Schmidta pod koniec życia Dürera w obiegu musiało być co najmniej 70 000 drzeworytów i 20 000 sztychów jego autorstwa, być może nawet odpowiednio 175 000 i 50 000, nie licząc ogromnych ilości współczesnych kopii wykonywanych przez lokalnych grafików albo modnych kopistów, takich jak Marcantonio Raimondi. Szacunki te opierają się na założeniu, że z pojedynczego klocka drzeworytniczego czy płyty miedzianej wykonywano przeciętnie 200 do 500 odbitek. Zob. Wolfgang Schmidt, *Dürer's Enterprise: Market Area, Market Potential, Product Range* [w:] *Economic History and the Arts*, edited by Michael North, Cologne 1996, s. 37.

³⁷ Już od 1497, jeżeli nie wcześniej, Dürer korzystał z usług zawodowych agentów handlowych, by rozprzestrzeniać swe ryciny w wielkich miastach kupieckich takich jak Antwerpia, Rzym, Lyon czy Wenecja. Agenci ci, m.in. Konrad Schweitzer, Georg Kohler i Jakob Arnold, byli związani z nim umowami. Kontrakty Dürera z Konradem Schweitzerem oraz Georgiem Kohlerem zachowały się w Staatsarchiv w Norymberdze – zob. J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. 1, s. 65–67, nr 7–8. Umowa z Jakobem Arnoldem nie zachowała się, ale inna, pomiędzy artystą a Hansem Arnoldem, występującym jako gwarant swego brata, przetrwała – zob. ibidem, s. 90–91, nr 13; Thomas Eser, *Materialien für eine Dürer-Matrix von 1471 bis 1505* [w:] *Der frühe Dürer...*, op. cit., s. 545–547, nr 40–41, 55. Na temat wczesnej dystrybucji rycin Dürera i jego współpracy z kolporterami zob. Werner Schultheiß, *Ein Vertrag Albrecht Dürers über den Vertrieb seiner graphischen Kunstwerke*, „Scripta Mercaturae” 1969, Bd. 1–2, s. 77–81; David Landau, Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470–1550*, New Haven–London 1994, s. 347–354; Dörte Bersebach, Dorothee Hemme, *Gerissen, gestochen, aus Kunst gelöst. Produktion, Vertrieb und Preise von Dürers Graphik* [w:] *Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen*, Hrsg. Gerd Unverfehrt, Göttingen 1997, s. 39–42; Anja Grebe, *Meister nach Dürer. Überlegungen zur Dürerwerkstatt* [w:] *Das Dürer-Haus. Neue Ergebnisse der Forschung*, Hrsg. G. Ulrich Großmann, Franz Sonnenberger, Nürnberg 2007, s. 124–126.

³⁸ Z najwcześniejszego z dziesięciu listów napisanych przez Dürera w 1506 do Willibalda Pirckheimerera wiemy, że żona artysty, Agnes, sprzedawała jego ryciny na jesiennych targach we Frankfurcie, odbywających się





il. 21 | fig. 21

Albrecht Dürer, *Święto Różańcowe*, 1506, drewno topolowe, 162 x 192 cm | *Feast of the Rose Garlands*, 1506, poplar, 162 x 192 cm, Národní galerie, Praga | Prague

fot. I photo domena publiczna

takie jak *Adam i Ewa* czy trzy *Meisterstiche* (*Melancholia*, *Rycerz*, *Diabeł i Śmierć*, *Św. Hieronim w pracowni*) oraz wspaniałe drzeworyty z cykli „*Pasja*”, „*Żywot Marii*” czy „*Apokalipsa*”³⁹. Wykonawcy snycersko-malarskich nastaw ołtarzowych (takich jak *Ołtarz św. Rajnolda*) obficie czerpali z jego wzorników i modeli. Pochlebiało mu, kiedy dostrzegał, że dekoracja malarska

w dniach 24 sierpnia – 15 września 1505 – zob. J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. 1, s. 136–139, nr 29.1; Corine Schleif, *Albrecht Dürer between Agnes Frey and Willibald Pirckheimer* [w:] *The Essential Dürer*, edited by Larry Silver, Jeffrey Chipps Smith, Philadelphia 2010, s. 187.

³⁹ Na temat współczesnego Dürerowi wykorzystania jego rycin w Niderlandach zob. Julius S. Held, *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, Den Haag 1931; Stephen H. Goddard, *Assumed Knowledge. The Use of Prints in Early Sixteenth-Century Antwerp Workshops*, „Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen”, 2004/05 (2006), s. 123–139; Dagmar Preisling, *Der Einfluss von Dürer-Grafik auf die niederländische Kunst* [w:] *Dürer war hier...*, op. cit., s. 497–525.

imponujących ołtarzy odwzorowuje jego ryciny, nieraz co do joty⁴⁰. Najwyraźniej Dürer uważał grafikę za podstawowy obszar swej twórczości i to ona miała uczynić go bogatym.

Oczywiście artysta również malował, zwłaszcza portrety, te bowiem był w stanie ukończyć w kilka dni, a także *Tüchleinbilder*, czyli obrazy na płótnie, w technice klejowej, bez zaprawy, co także nie było zbyt czasochłonne, a przy tym doskonale sprawdzały się one – zrolowane – podczas transportu i podróży⁴¹. Duże retabula tworzył wyłącznie na zamówienie, uważał je za kluczowe, pozwalały mu bowiem budować renomę malarza najwyższej klasy i innowatora, za jakiego się uważał. W istocie te nastawy ołtarzowe miały wywrzeć wrażenie na możnowładcach lub politycznie wpływowych klientach, a nawet całych społecznościach, jak w Wenecji, gdzie o *Święcie Różańcowym* (il. 21) rozmawiali wszyscy malarze i koneserzy⁴². Chociaż te prestiżowe prace stanowiły znakomitą reklamę⁴³, realizacja ich była czasochłonna, toteż z komercyjnego punktu widzenia miały one dla Dürera mniejszy sens, jak to możemy wyczytać z jego listów do Hellera i Pirckheimera⁴⁴. Z korespondencji z Jacobem Hellerem jasno wynika, że artysta starał się z zasady nigdy nie pracować nad dwoma dużymi zamówieniami naraz, z czego m.in. wynika niewielka liczba wykonanych przez niego obrazów ołtarzowych⁴⁵.

⁴⁰ Mógł to być dla Dürera powód do odwiedzenia okolic Jülich, gdzie w miejscowych kościołach znajdowało się wiele snycersko-malarskich retabulów antwepskiej roboty, np. w Linnich, Süggerath, Barmen, Aldenhoven czy Siersdorf; chociaż mógł je też oglądać w Niderlandach i Kolonii. Na temat wycieczki Dürera do „krajiny Jülicher” (*Jülicher Land*) zob. T. Schauerte, *Begegnung mit sich selbst...*, op. cit., s. 160–165.

⁴¹ Stworzenie portretu zajmowało zwykle tydzień, w razie konieczności nawet krócej. Z dziennika Dürera można wywnioskować, że Christiana II, króla Danii, namalował w zaledwie cztery dni. J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. 1, s. 587–589; P. van den Brink, *In grossem Stil...*, op. cit., s. 314.

⁴² 8 września 1506 Dürer pisał do Pirckheimera: „Takoż wiedźcie [Czcigodny Panie], że moja tablica [Święto Różańcowe] mówi, że dałaby Wam, Panie, dukata za to, żebyście ją zobaczyli. Jest ona dobra i piękna w barwach. Wiele przez nią zyskałem pochwał, ale mało korzyści. [...] Uciszyłem też wszystkich malarzy, którzy mówili, że w rytowaniu jestem dobry, ale w malowaniu nie umiem się obchodzić z farbami. Teraz mówią wszyscy, że piękniejszych barw nigdy nie widzieli”, a dwa tygodnie później, 23 września: „[...] ja zaś pozwałam sobie dać do zrozumienia, że nie ma w kraju lepszego obrazu Marii, wszyscy artyści chwalą go [...]”. Mówią, że nie widzieli nigdy bardziej dostojnego i pełnego życia malowidła” – *Albrecht Dürer jako pisarz...*, op. cit., s. 20–21 (adiustacja A. Ziembka, s. 122–123).

⁴³ Po ukończeniu ołtarza dla niemieckich kupców w Wenecji Dürer chciał się w swym dziewiątym liście do Pirckheimera, 23 września 1506: „A żeby prędko wrócić [do Norymbergi], po tym jak ukończyłem moją tablicę [Święto Różańcowe], odrzuciłem roboty za ponad 2000 dukatów” – *Albrecht Dürer jako pisarz...*, op. cit., s. 21 (adiustacja A. Ziembka, s. 124).

⁴⁴ Dürer nieraz narzekał, że czas poświęcony na namalowanie dużej i prestiżowej nastawy ołtarzowej mógłby zużytkować bardziej efektywnie, zarabiając o wiele więcej pieniędzy. Tak było np. ze *Świętem Różańcowym* w Wenecji, skąd pisał do Willibalda Pirckheimera 2 kwietnia 1506: „Winniście [Panie] też wiedzieć, że mógłbym wiele pieniędzy zarobić, gdybym nie podjął się wykonania tablicy dla Niemców. A jest z nią wiele roboty [...]. A dają mi nie więcej niż 85 dukatów, a wiesz, Panie, że to pójdzie na samo jedzenie” – *Albrecht Dürer jako pisarz...*, op. cit., s. 17 (adiustacja A. Ziembka, s. 116) albo z *Ołtarzem Hellera* we Frankfurcie nad Menem. W trzecim liście do Hellera, datowanym 24 sierpnia 1508, Dürer pisał: „[...] Nie mogę Wam wykonać takiego dzieła za zapłatę w kwocie 130 reńskich guldenów, miałbym bowiem stratę. Wiele muszę przy tym ponieść wydatków i dużo tracić czasu [...]. Jeśli jednak zechcecie mi dać dwieście guldenów, to będę chciał wykonać powyższy zamiar” – *Albrecht Dürer jako pisarz...*, op. cit., s. 25 (adiustacja A. Ziembka, s. 129). W późniejszych listach do Hellera ton pozostaje ten sam: tyle czasu i wysiłku za o wiele zbyt niską gażę.

⁴⁵ W swym pierwszym liście do Hellera, datowanym 28 sierpnia 1507, Dürer pisał: „[...] miej, Panie, cierpliwość co do Pańskiej tablicy [Ołtarza Hellerów], do której, gdy tylko skończę obecną pracę i zaspokoję wymienionego księcia [Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy dla Fryderyka Mądrego, księcia Saksonii], natychmiast się wezmę [...]”. Gdyż niechętnie rozpoczynam zbyt wiele rzeczy naraz, żeby nie mieć kłopotów. Tak tedy książę nie musi czekać, jakby to było, gdybym wykonywał jego i Wasz obraz jednocześnie [...]” – *Albrecht Dürer jako pisarz...*, op. cit., s. 23–24 (adiustacja A. Ziembka, s. 127). W drugim liście, z 19 marca 1508, ujmuje rzecz jeszcze dosadniej: „Potem [po ukończeniu pracy dla księcia Fryderyka] chcę rozpocząć robotę dla Was, a także żadnego innego obrazu nie malować, zgodnie z moim zwyczajem” – *Albrecht Dürer jako pisarz...*, op. cit., s. 24 (adiustacja A. Ziembka, s. 128).

W tym względzie hołdował konserwatywnemu „modelowi biznesowemu”, nie posiłkował się raczej pracą starszych uczniów czy pomocników warsztatowych⁴⁶.

Joos van Cleve prowadził swój warsztat w całkiem inny sposób, lecz podczas gdy rozwój twórczości Dürera w latach poprzedzających podróż do Niderlandów jest dobrze zbadany, wczesną karierę Joosa van Cleve w Antwerpii wciąż spowija mrok dziejów. Pomiędzy 1515 i 1520 rokiem młody artysta stworzył co najmniej piętnaście nastaw ołtarzowych, prawdopodobnie kilka kolejnych nie przetrwało ze względu na pożary, wojny czy rozruchy ikonoklastyczne⁴⁷. Część z nich to standardowe małe tryptyki dla miejscowej klienteli, takie jak wspomniany *Tryptyk Ukrzyżowania* dla Marcusa von Kircha i Margriete Schats z Mechelen (il. 9)⁴⁸. Inne, jak dwa tryptyki dla rodziny Hackeneyów z Kolonii (il. 3–4), gdański *Ołtarz św. Rajnolda* (il. 5–7), *Mały Pokłon Trzech Króli* z Dreżna (il. 41) czy ołtarz z Madery (il. 8), miały dużo większe rozmiary i znacznie różniły się między sobą formatem. Tym, co łączy większość z nich, jest wysoka jakość artystyczna, zdumiewający realizm włączonych w nie portretów, lśniące barwy sugerujące wykorzystanie najlepszych dostępnych pigmentów oraz szczególna „nowoczesna” formacja, widoczna w przedstawieniu modnych strojów, brokatowych wzorów, wyrafinowanych elementów martwej natury czy perspektywy powietrznej w wyrafinowanych pejzażach. Poza tym Joos van Cleve umiał dostosować się do życzeń swej międzynarodowej klienteli, a przy tym dotrzymywać terminów, co zapewne dodatkowo zwiększało jego popularność jako najważniejszego mistrza malarskiego w najważniejszym ośrodku artystycznym Europy Północnej.

By móc przyjmować tyle zleceń i spełniać oczekiwania klientów, a jednocześnie przestrzegać narzuconych sobie wysokich standardów jakości, van Cleve musiał wymyślić sposoby na oszczędzanie czasu i wysiłku, tak by prowadzić pracownię możliwie efektywnie, zwłaszcza że równocześnie wykonywał dziesiątki pojedynczych obrazów dewocyjnych i portretów o równie wysokim poziomie artystycznym. By wytwarzać tyle nastaw w tak krótkim czasie, van Cleve i jego asystenci musieli pracować nad kilkoma z nich naraz, której to praktyki Dürer wyraźnie unikał. Była ona zapewne połączeniem współpracy „nakładanej” (odrębnego wykonawstwa poszczególnych warstw malarskich) i „zestawianej” (wspólnego wykonawstwa jednej warstwy), co mogło działać wyłącznie przy odpowiedniej liczbie wyspecjalizowanych pomocników zdolnych sprostać wysokim standardom Joosa van Cleve⁴⁹.

⁴⁶ Jak jasno wynika z korespondencji Dürera z Jacobem Hellerem, artysta własnoręcznie namalował tablicę środkową i najprawdopodobniej część skrzydeł wewnętrznych, podczas gdy wykonane *en grisaille* zewnętrzne skrzydła były zapewne dziełem jego młodszego brata Hansa, który otrzymał od Hellera dwa guldeny napiwku, co wskazuje, że był aktywnie zaangażowany w produkcję ołtarza (J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. 1, s. 226–227). Jest jednak możliwe, że wewnętrzne skrzydła namalował Hans Süß von Kulmbach, związany z warsztatem Dürera w latach 1507–1511. Szczególnie wnikliwie na temat praktyki warsztatowej Dürera przed podróżą do Wenecji, w jej trakcie i po niej (1505–1507) pisze Christof Metzger, „From the renowned good masters”: *Albrecht Dürer's Workshop* [w:] *Albrecht Dürer. His Art in Context...*, op. cit., s. 195–217.

⁴⁷ Niektóre z nastaw zachowały się bez skrzydeł, np. *Mały Pokłon Trzech Króli* w Dreźnie, *Święta Rodzina ze św. Anną* w Brukseli albo *Ukrzyżowanie* w zbiorach prywatnych (J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., kat. nr 16, 36 i 41), w przypadku innych, jak *Ołtarz św. Jana Chrzciciela* czy *Ołtarz św. Antoniego Opata*, zaginęła tablica centralna, a skrzydła przetrwały: ibidem, nr 15.1; *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*, op. cit., kat. nr 5 (Alice Taatgen).

⁴⁸ Zob. przyp. 11. Porównywalne przykłady z lat 1515–1520 to dwa tryptyki z *Pokłonem Trzech Króli*, w Berlinie i Pradze, a także *Tryptyk Zdjęcia z krzyża* w Edynburgu, namalowany dla Jana Pelsa i Digny de Herde w Antwerpii (J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., kat. nr 10, 17, 18 i 42).

⁴⁹ Na temat współpracy „nakładanej” i „zestawianej” (*superimposed and juxtaposed collaboration*) zob. Molly Faries, *Making and Marketing: Studies of the Painting Process* [w:] M. Faries et al., *Making and Marketing...*, op. cit., s. 3; „Współpraca nakładana oznaczałaby dodawanie kolejnych warstw przez różnych malarzy, podczas gdy zestawiana – jednoczesną pracę różnych malarzy przy tej samej warstwie”.

Pierwsze duże zlecenia: Kolonia i Madera

Jak zdołała wykazać Micha Leeflang, Joos van Cleve pracował jednocześnie nad dwiema nastawami ołtarzowymi dla Nicasiusa i Georga Hackeneyów z Kolonii, co wynika z badania ich za pomocą reflektografii w podczerwieni⁵⁰. Skrzydła większego tryptyku (ob. w Monachium) zostały de facto przygotowane przed ukończeniem skrzydeł mniejszego (ob. w Kolonii)⁵¹. Musiało to stać się przed 1515 rokiem, kiedy mniejszy tryptyk dostarczono kolońskim klientom⁵². Natomiast tablica środkowa z *Zaśnięciem Marii* musiałaby zostać wykonana później, zapewne pomiędzy 1515 a 1518 rokiem⁵³. Jest więcej niż prawdopodobne, że van Cleve własnoręcznie namalował znaczną część małego tryptyku, ponieważ było to prestiżowe zamówienie dla bardzo wpływowego klienta, mistrz z pewnością chciał zrobić na nim jak najlepsze wrażenie. Dodając swój monogram IVAb w jednym z okien przedstawionych na tablicy środkowej, jak również godło cechu św. Łukasza, zostawił widomą oznakę dumy – z siebie i z miasta, w którym postanowił zamieszkać (il. 22-23)⁵⁴.

Podczas gdy skrzydła obu ołtarzy z donatorami na ich awersach i malowanymi *en grisaille* świętymi na rewersach mogą być uderzająco podobne⁵⁵, tablice środkowe – chociaż przedstawiają ten sam temat – nie mogłyby różnić się bardziej. Co skłoniło Joosa van Cleve do zmiany formuły? W szczegółowym omówieniu kolońskiego *Zaśnięcia* i jego źródeł John Hand podkreśla, że van Cleve musiał znać wzorce autorstwa Hugona van der Goesa, zwłaszcza kompozycję znaną dzisiaj z rysunku w Brunszwiku, która podsunęła młodemu malarzowi

⁵⁰ Skrzydła obu tryptyków, a także tablica środkowa z *Zaśnięciem Marii* w Kolonii zostały przygotowane płynnym podrysowaniem, niewidocznym w reflektografii w podczerwieni (IRR), podczas gdy środkowa tablica *Zaśnięcia* monachijskiego wykazuje widoczne podrysowanie wykonane czarnym medium (M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 99). Tryptyk koloński był dwukrotnie badany i dokumentowany za pomocą reflektografii w podczerwieni: przez Molly Faries 17 sierpnia 1987 oraz 20 października 2003 przez Michę Leeflang i Caroline von Saint-George. Część materiału IRR została opublikowana przez Leeflang (ibidem, s. 98–101, il. 3:7–9). Tryptyk monachijski został zbadany i zdokumentowany przez Bruno Hartingera w grudniu 2002. Przegląd dokumentacji IRR tryptyku monachijskiego oraz dwa detale IRR jego tablicy środkowej zostały opublikowane przez Michę Leeflang: *‘Uytnemende Schilder van Antwerpen’*. *Joos van Cleve: atelier, productie en werkmethode*, dysertacja, Rijksuniversiteit, Groningen 2007, s. 217–218, nr 3; s. 342–343, il. 60–61.

⁵¹ M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 99–101.

⁵² Koloński tryptyk z *Zaśnięciem Marii*, przewidziany do prywatnej kaplicy w kamienicy Hackeneyów przy Nowym Rynku, nosił datę „1515” na oryginalnej ramie, usuniętej w XIX w. Zob. Irmgard Hiller, Horst Vey, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, Köln 1969, s. 22–23.

⁵³ Nicasius Hackeney nie trzyma w dłoni krzyżyka, w odróżnieniu od bratowej Sibilli van Merle, co oznacza, że ona już wtedy nie żyła. To jeden z argumentów, jakie wysuwa Micha Leeflang, optując za rokiem 1518 jako *terminus ante quem* dla monachijskiego tryptyku (M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 98). Jest pewne, że zlecenie na ten tryptyk datuje się co najmniej na 1515, w przeciwnym razie Joos van Cleve nie mógłby pracować nad skrzydłami jednocześnie. Tablica środkowa mogła zająć dużo więcej czasu, musiała wszakże opuścić jego warsztat przed śmiercią Nicasiusa Hackeneya w 1518. Śmierć Georga Hackeneya w 1524 mogła przyspieszyć montaż tryptyku na ołtarzu obok mecheleńskiego lektorium w kościele Marii na Kapitolu w 1524 – gdzie zapewne wystawiony był na pokaz już wcześniej – jako rodzaj epitafium dla uczczenia pamięci obu braci.

⁵⁴ I. Hiller, H. Vey, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde...*, op. cit., s. 23–24. Monogram IVAb oznacza Joos van der Beke, nazwisko rodowe Joosa van Cleve.

⁵⁵ Skrzydła zewnętrzne są też w istocie niezwykle podobne: po lewej św. Anna z Marią i Dzieciątkiem oraz św. Krzysztof, po prawej święci Sebastian i Roch, herby rodzin Hackeney i Hardenrath (żony Nicasiusa) w prawym i lewym górnym rogu. Z uwagi na różnicę kształtu (tablice tryptyku kolońskiego są niemal kwadratowe) w Kolonii święci dzielą dwie tablice, w Monachium tylko jedną, widoczną gdy nastawa jest zamknięta. Ilustracje skrzydeł zewnętrznych – zob. Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 9, *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patinir*, New York–Washington 1972, part 1, tab. 32 i 34.



il. 22 | fig. 22

Joos van Cleve,
monogram IVAB
w witrażu okna
na tablicy środkowej
*Tryptyku Zaśnięcia
Marii* (fragment il. 3)
| monogram IVAB
in the stained glass
window in the central
panel of the Triptych
with *The Death of the
Virgin* (detail of fig. 3)

il. 23 | fig. 23

Joos van Cleve,
godło antwerpskiego
cechu św. Łukasza
na *Zaśnięciu Marii*
(fragment il. 3)
| coat-of-arms of the
Guild of Saint Luke,
Antwerp, on *The
Death of the Virgin*
(detail of fig. 3)

kilka pomysłów na nowe i oryginalne zakomponowanie sceny⁵⁶. I rzeczywiście, wcześniejsze *Zaśnięcie Marii* to wykoncypowana, acz dość kuriozalna kompozycja, gdzie śmiertelne łożo Matki Boskiej umieszczone jest równoległe do płaszczyzny obrazu, a okrążają je lamentujący – niekiedy wręcz histerycznie – apostołowie (il. 3). Zwłaszcza trzy „biegnące” postacie na pierwszym planie robią dość komiczne wrażenie, jakby zaraz coś miało im się przytrafić, artysta miał ponadto spore trudności z właściwym oddaniem relacji figur w przestrzeni. Kolorystyka, w ciekawy sposób łącząca delikatne tony antwerpskiego kolegi po fachu Quintena Massijsa – i Hugona van der Goesa – z wyrazistszymi barwami podstawowymi, które znał z nauki u Jana Joesta w Kalkarze, nie ratuje niestety tej dziwacznej kompozycji, charakterem kontrastującej wyraźnie z tchnącymi pogodnym pięknem i spokojem awersami skrzydeł. Sądzę, że niedostatki te wynikają z połączenia czystej ambicji i braku doświadczenia. Chociaż tryptyk koloński zwykło się określać pierwszym arcydziełem Joosa van Cleve⁵⁷, przekonany jestem, że Albrecht Dürer, gdyby go zobaczył, oceniłby go jako „nie tak dobry w rysunku jak w malunku”, jak miał później skrytykować ołtarz z Middelburga autorstwa Jana Gossarta⁵⁸. Niewykluczone zatem, że klienci van Cleve skłaniali się ku innemu ujęciu tej sceny, co znalazło odzwierciedlenie w drugim, większym tryptyku⁵⁹.

⁵⁶ J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 28–30. Rysunek z Brunszwiku w: ibidem, il. 20.

⁵⁷ Ibidem, s. 24.

⁵⁸ Hans Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlass*, (3 tomy), Berlin 1956–1969, Bd. 1, s. 162 – „do [Middelburg] hat in der abtey Johann de Abüs [Gossart] eine grosse taffel gemacht, nit so gut im hauptstreichen als in gemähl”. Ashcroft błędnie przełożył „hauptstreichen” jako „modelunek głów” zamiast „zarysy”, „rysunek” (J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. 1, s. 570). Możliwe, że Dürer widział tryptyk w domu Hackeneyów, kiedy zrobił krótki postój w Kolonii pomiędzy 25 a 28 lutego 1520, zanim ponownie wyruszył w podróż do Antwerpii.

⁵⁹ Jest bardzo prawdopodobne, że niezwykle szeroki format mniejszego tryptyku został narzucony artyście przez kolońskich klientów, ze względu na stosunki przestrzenne kaplicy.

Monachijskie *Zaśnięcie Marii* było z pewnością artystycznie doskonalsze, częściowo za sprawą formatu, dogodniejszego w porównaniu z rozciągniętym formatem wcześniejszej wersji, typowym dla obrazów pejzażowych (il. 4). Pozwoliło to Joosowi van Cleve stworzyć bardziej zwartą i scentralizowaną kompozycję oraz uwzględnić dużo szerszą gamę modeli. Trafnie opisał to John Hand: „Łożnica Marii jest namacalną przestrzenią, pozy i gesty apostołów zostały starannie zaaranżowane tak, że łączą się i współgrają wzajemnie, a oni sami stopniowo oddalają się od nas, gromadząc się przy głowie Matki Bożej”⁶⁰. Spoistość kompozycji sprawia, że możemy tu docenić umiejętności Joosa jako kolorysty. Główną rolę w rytymizowaniu kompozycji barwnej odgrywa oczywiście czerwień i nie zaskakuje fakt, że artysta oznaczył zaplanowane dla tego koloru obszary już na etapie podrysowania⁶¹.

Chociaż van Cleve musiał znać wiele innych przykładów *Zaśnięcia Marii*, nie wydaje się, by z któregośkolwiek czerpał inspirację, wyjąwszy być może obraz stanowiący część nastawy ołtarza Jana Joesta w kościele św. Mikołaja w Kalkarze (il. 24), gdzie łoże Marii zostało pokazane w podobnym ukośnym położeniu i skrócie perspektywicznym. Trzeźwa powaga bolejących apostołów w tym dużo wcześniejszym przedstawieniu kontrastuje jednak ostro z dynamiczną interakcją pomiędzy nimi w wersji Joosa van Cleve. Wykorzystanie przez Joesta italianizującej ornamentyki było w ówczesnym malarstwie niderlandzkim czymś nadzwyczaj nowoczesnym, i także van Cleve obficie z niej korzystał, zwłaszcza w arkadowym prześwicie po prawej stronie, gdzie renesansowa architektura miasta wygląda na wzorowaną na włoskich rycinach lub, co bardziej prawdopodobne, na fantastycznej architekturze z obrazów lub rysunków jego antwerpskich kolegów, takich jak Jan Gossart czy Pseudo-Blesius⁶².

Kompozycja monachijskiego *Zaśnięcia Marii*, znacznie ulepszona względem obrazu kolońskiego, świadczy o tym, że van Cleve wzorował się na drzeworytach Albrechta Dürera. Jak sugerowała Elga Lanc już w 1972 roku, inspiracją dla całości kompozycji musiała być rycina Dürera z 1510 roku z przedstawieniem tego tematu (il. 25)⁶³. Identyczne są: kąt ujęcia, wycucie przestrzeni i poruszająca interakcja pomiędzy Janem Ewangelistą a umierającą Marią – van Cleve czerpie tu z drzeworytu norymberczyka, nie kopiując zeń bezpośrednio. To samo odnosi się do młodego apostoła dźwigającego wiadro z wodą święconą po lewej; postać ta wzorowana jest na drzeworycie Dürera *Anioł z kluczem do otchłani* z cyklu „Apokalipsa”, wydane w formie książkowej w 1498 roku (il. 26)⁶⁴.

⁶⁰ J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 69.

⁶¹ Obecność litery „z” (od *Zinnober*, ‘cynober’) stwierdzamy w trzech mniejszych partiach, gdzie kolor ten istotnie został zastosowany. Co ciekawe, w górnej części żółtego rękawa apostoła dźwigającego wiadro z wodą święconą, znajdujemy dwie wskazówki: ponownie „z” oraz „m” (lub „w” – *wit*, ‘biel’). Obraz nie został w całości przebadany reflektograficznie, toteż możliwe, że pod warstwami malarskimi kryją się jeszcze inne oznaczenia kolorów.

⁶² Co ciekawe, jakby dla zrównoważenia tego „nowoczesnego” widoku, w oknie po lewej artysta ukazał dom miejski w kombinowanym stylu romańsko-gotyckim, budowlę bardzo podobną do tych, jakie znajdujemy w kwaterze *Wskrzeszenie Łazarza* (z autoportretem Joosa van Cleve) w ołtarzu kalkarskim.

⁶³ Elga Lanc, „Die religiösen Bilder des Joos van Cleve”, rozprawa doktorska, Universität Wien, 1972, s. 106. Zob. J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 69. „Żywot Marii” jako skończona publikacja miał ujrzeć światło dzienne w 1511 roku, tym samym co *Duża Pasja*, *Mała Pasja* i trzecie (drugie Dürera) wydanie *Apokalipsy*. Na temat tego konkretnego drzeworytu, datowanego 1510, zob. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Bd. 2, *Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, Munich–Berlin–London–New York 2002, s. 271–273, kat. nr 183 (Anna Scherbaum).

⁶⁴ R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, op. cit., s. 104–105, kat. nr 126 (Peter Krüger).



il. 24 | fig. 24

Jan Joest, *Zaśnięcie Marii* (fragment il. 2)
The Death of the Virgin (detail of fig. 2)



il. 25 | fig. 25

Albrecht Dürer,
Zaśnięcie Marii, 1510,
 drzeworyt z cyklu
 „Życie Marii” (wyd. 1511),
 28,8 × 20,6 cm,
 | *Death of the Virgin*,
 1510, woodcut from
 the series *The Life of
 the Virgin* (published
 1511), 28.8 × 20.6 cm,
 Rijksprentenkabinet,
 Rijksmuseum,
 Amsterdam

fot. | photo Rijksmuseum,
 Amsterdam

Jest możliwe, że przy malowaniu drugiego *Zaśnięcia* Joos van Cleve korzystał z pomocy asystenta lub asystentów. Badanie powierzchni obrazu wykazuje w niektórych partiach płynniejsze pociągnięcia pędzla, w całości zaś jakość malarska jest dość nierówna. Co więcej, przygotowanie kompozycji w podrysowaniu dokonane zostało w różnych technikach, co może sugerować, że w produkcji dzieła brało udział więcej osób⁶⁵. Bardziej prawdopodobne jednak, że asystentów zaprzęgnięto do pracy przy pozostałych dwóch wielkich przedsięwzięciach – tryptyku z *Madery* (z *Funchal*; il. 8) i *Ołtarzu św. Rajnolda* (il. 6) – realizowanych w warsztacie mistrza mniej więcej w tym samym czasie.

Ołtarz świętych Piotra, Pawła i Andrzeja (*Ołtarz z Funchal*) został niedawno zidentyfikowany przez Michę Leeftang jako pochodzący z pracowni Joosa van Cleve, a jego pierwsza publiczna prezentacja odbyła się w ramach wystawy monograficznej zorganizowanej w 2011 roku przez autora niniejszego artykułu (il. 8)⁶⁶. Leeftang datowała ogromny tryptyk na ok. 1515 rok, opierając się na jego stylistycznym podobieństwie do figur świętych Rajnolda

⁶⁵ Podrysowanie postaci i draperii wykonano pędzlem w płynnym medium, partie cieni poprzedzono szrafowaniem, a architektura w tle została starannie przygotowana za pomocą linii konturowych wykonanych czarną kredą. Twarze prawie nie zostały podrysowane, chociaż nie wszystkie zbadano w IRR. Mężczyzna w niebieskiej czapce przy oknie po lewej to najpewniej portret.

⁶⁶ Zob. przyp. 9. O ołtarzu z *Funchal* zob. przyp. 10.

i Jana Chrzciciela z zewnętrznych skrzydeł polptyku warszawskiego⁶⁷. Istnieje tu z pewnością sporo analogii, takich jak wielkość i poza – św. Piotra w kontraście można porównać do św. Rajnolda, podczas gdy Jan Chrzciciel znajduje lustrzane odbicie w postaci św. Pawła na lewym skrzydle w Funchal. Typami fizjonomicznymi trzej święci, zwłaszcza Piotr, przypominają apostołów z obu przedstawień *Zaśnięcia Marii*. Jakość artystyczna całego tryptyku z Madery jest jednak cokolwiek rozczerwawiająca, przy czym stwierdzenie to odnosi się nie tylko do postaci trzech świętych mężów, lecz także do niezbyt udanego pejzażu w tle i sceny *Zwinstowania* na odwróciach skrzydeł.

Joos van Cleve był niewątpliwie odpowiedzialny za układ trzech figur, które przygotował w bardzo szczegółowym podrysowaniu wykonanym pędzlem⁶⁸. Widać w nim rękę wprawnego rysownika, który naskizował każdy detal postaci świętych, prowadząc pędzel pewnie, bez wahania i w bardzo żywy sposób. Ten znakomity rysunek został jednak oddany w warstwach malarskich bardzo nieudolnie, co uderza zwłaszcza w twarzy św. Piotra (il. 27-28)⁶⁹. Podrysowania te przywodzą na myśl graficzną formę drzeworytu, co odróżnia je od minimalistycznych podrysowań w monachijskim *Zaśnięciu Marii*⁷⁰. Trudno rozstrzygnąć,



il. 26 | fig. 26

Albrecht Dürer, *Anioł z kluczem do otchłani*, ok. 1497-1498, drzeworyt z cyklu „Apokalipsa” (wyd. 1498), 39,6 x 28,5 cm | *The Angel with the Key to the Bottomless Pit*, c. 1497-98, woodcut from *The Apocalypse series* (published 1498), 39.6 x 28.5 cm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

fot. | photo Rijksmuseum, Amsterdam

⁶⁷ M. Leeftang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 120.

⁶⁸ Ołtarz z Madery został zbadany i udokumentowany przez Michę Leeftang i Margreet Wolters podczas przygotowań do wystawy *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens* w Suermondt-Ludwig-Museum w Akwizgranie 6 czerwca 2011. Wyniki zostały opublikowane w: M. Leeftang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 120-122, il. 3,34-36.

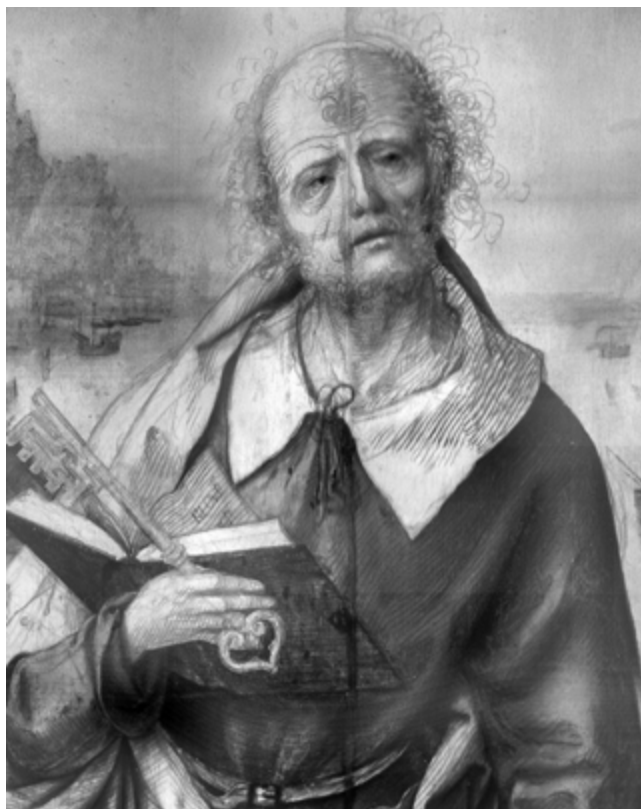
⁶⁹ Reflektografię w podczerwieni wykonano aparatem Hamamatsu C 2400-07 wyposażonym w wizjer N2606 IR, obiektyw Nikon Micro-Nikkor 1:2,8/55 mm, filtr Heliopan RG 850 (lub RG 1000), z monitorem Lucius & Baer VM 1710 (625 linii). Cyfrowa dokumentacja jest wykonywana za pomocą framegrabbera Meteor RCB, 768 x 574 pikseli, colorvision toolkit (Visualbasic). Reprodukowane tu reflektografie zostały wykonane za pomocą programów PanaVue ImageAssembler i Adobe Photoshop przez Margreet Wolters.

⁷⁰ Ze względu na wygląd ten typ podrysowania nazywa się „drzeworytopodobnym” albo „w konwencji drzeworytu” (*woodcut-look* lub *woodcut-convention underdrawing*). Na temat terminologii i ogólnych zasad jej stosowania zob. M. Faries, *Making and Marketing...*, op. cit., s. 4-6. Joos van Cleve z pewnością nie był jedynym artystą w Antwerpii wykorzystującym ten graficzny język podrysowań. Stosowali go też inni, jak Adriaen van Overbeke oraz dwaj niezidentyfikowani malarze, Mistrz 1518 oraz Mistrz Antwerpskiej Adoracji. Ogólnie na ten temat zob. Micha



il. 27 | fig. 27

Joos van Cleve
i warsztat, głowa
św. Piotra (fragment
il. 8) | Joos van Cleve
and workshop,
head of St Peter
(detail of fig. 8)



il. 28 | fig. 28

Mozaikowe
zestawienie
reflektogramów
z podrysowaniem
głowy św. Piotra
z Tryptyku z Funchal
| IRR mosaic of the
head of St Peter
from *The Funchal
Triptych*

IRR © Dr. Margreet Wolters /
Dr. Micha Leeflang / RKD,
The Hague

czy zostały wykonane przez mechaniczne przeniesienie linii i kresek z kartonu na powierzchnię gruntu, czy też wyrysowane na niej swobodnie, „z wolnej ręki”. Nie ulega jednak wątpliwości, że tak precyzyjne podrysowanie miało służyć jako wskazówka dla pomocników warsztatowych. Sam van Cleve nie brał udziału w procesie nakładania farb; ani postaci, ani pejzaż (zajmujący połowę powierzchni tryptyku), nie są dziełem jego ręki⁷¹. Cały etap malowania mistrz powierzył asystentom, na tyle utalentowanym, żeby przynajmniej do pewnego stopnia oddać styl mistrza.

Nieznane są żadne rysunki przygotowawcze Joosa van Cleve do tryptyków z Kolonii i Madery – czy to całości kompozycji, czy poszczególnych jej elementów – ani do żadnej z jego późniejszych nastaw ołtarzowych⁷². Choć musiał takowe wykonywać, by móc realizować swe kompozycje na pełnowymiarowych kartonach albo bezpośrednio na zagruntowanej desce, to jestem przekonany, że nie tworzył błyskotliwych, drobiazgowych

Leeflang, *Workshop practices in early sixteenth-century Antwerp studios*, „Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen” 2004/2005 (2006), s. 233–273.

⁷¹ W partii pejzażu podrysowanie nie jest widoczne, co świadczy o innym rodzaju przygotowania kompozycji, być może o użyciu standardowych rysunków wzornikowych.

⁷² W przeszłości Joosowi van Cleve przypisywano kilka rysunków, uważam jednak, że żaden z nich nie wyszedł spod jego ręki. Zob. Peter van den Brink, *Einführung: Der (un)sichtbare Künstler [w:] Joos van Cleve. Leonardo des Nordens...*, op. cit., s. 16–19.

studiów z natury na barwionym papierze, jak czynił to Albrecht Dürer w przygotowaniu do *Ołtarza Hellera* czy *Święta Różańcowego*⁷³. Jako artysta van Cleve z pewnością nie był nadzwyczajnym innowatorem jak Dürer, lecz raczej eklektykiem. Jest prawdopodobne, że – własnoręcznie albo zlecając rzecz asystentom – kopiował rysunki czy obrazy innych twórców i włączał te rysunki do wzornikowego zasobu swej pracowni, czyli swoistego portfolio warsztatu, tak jak czynili to wszyscy mistrzowie malarstwa⁷⁴. Przykładem mógłby tu być rysunek zatytułowany *Dwie postacie ze sceny Zbierania manny* w Rotterdamie (il. 29)⁷⁵. Widoczne na nim postaci powstały w wyniku odcisnięcia stylusem delikatniejszych linii wzorcowego rysunku, którego odwrotnie zostało zaczerpnięte (technika kalkowania –

⁷³ Na temat szczegółowych rysunków przygotowawczych do *Ołtarza Hellera* zob. Heinz Widauer, *Vorstudien zum Heller-Altar* [w:] *Albrecht Dürer*, Hrsg. Klaus Albrecht Schröder, Maria Luise Sternath, kat. wyst., Albertina, Wiedeń, 2003, Ostfildern 2003, s. 358–372; Christof Metzger, *Der Heller Altar* [w:] *Albrecht Dürer*..., op. cit. (2019), s. 302–315, a na temat rysunków do *Święta Różańcowego* zob. Heinz Widauer, *Studien zum Rosenkranzfest* [w:] *Albrecht Dürer* (2003), s. 326–336; Julia Zaunbauer, Christof Metzger, *Das Rosenkranzfest* [w:] *Albrecht Dürer*..., op. cit. (2019), s. 264–279.

⁷⁴ Peter van den Brink, *The Artist at work: the crucial role of drawings in early sixteenth-century Antwerp workshops*, „Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen” 2004/05 (2006), s. 159–231, zwłaszcza s. 182–188.

⁷⁵ Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, nr inw. N 70. Na temat tego rysunku zob. *Extravagant! A forgotten chapter of Antwerp painting 1500–1530*, edited by Peter van den Brink, Maximiliaan P.J. Martens, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia; Bonnefantenmuseum, Maastricht, 2005–2006, Schoten 2005, s. 144, kat. nr 58 (Peter van den Brink); Niklas Gliemann, *Die Hochaltarflügel in Münstermaifeld. Motivwiederholungen als Urhebermerkmal in der Antwerpener Malerei um 1520* [w:] „Luft unter die Flügel...”. Beiträge zur mittelalterlichen Kunst. Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen, Hildesheim–Zürich–New York 2010, s. 224–25, il. 12; *Nederlandse tekeningen uit de vijftiende en zestiende eeuw in Museum Boijmans Van Beuningen – Museum Boijmans Van Beuningen* (Judith Niessen) [online], <<https://www.boijmans.nl/collectie/onderzoek/nederlandse-tekeningen-uit-de-15de-en-16de-eeuw/#footnotes>>, [dostęp: 8 stycznia 2022]. Postaci na rysunku nawiązują bezpośrednio do jednego ze skrzydeł Retabulum Męki Pańskiej ze scenami z życia świętego Tomasza Becketa, wykonanego dla jednego z ołtarzy w kościele świętego Mikołaja w Stralsundzie, ale na początku XVIII w. albo wcześniej przeniesionego do kościoła w Waase auf Ummanz. Na temat tej nastawy zob. *Antwerpse retabels 15de–16de eeuw*, (2 tomy), Hrsg. Hans Nieuwdorp, kat. wyst., Museum voor Religieuze Kunst, Antwerpia, 1993, Antwerp 1993, Bd. 1, s. 64–69, kat. nr 9 (Herman De Smedt, Jörg Kirchner, Hans Nieuwdorp).



il. 29 | fig. 29

Joos van Cleve i warsztat (?), *Dwie postacie ze sceny Zbierania manny*, pióro, tusz w tonie brązowym na odcisniętych liniach konturowych, 21,8 x 13,5 cm | Joos van Cleve and workshop (?), *Two figures from the Gathering of the Manna*, pen in brown ink over traced lines, 21.8 x 13.5 cm, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

fot. | photo Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

od włoskiego *calcare*). Ten rysunek brązowym tuszem poprzez swój graficzny styl wykazuje bardzo bliskie pokrewieństwo ze wspomnianym podrysowaniem ołtarza z Madery. Rysunki tego rodzaju mogły stanowić część stałego zasobu warsztatowego przechowywanego przez Joosa van Cleve, a uzupełniały go drzeworyty i sztychy, zwłaszcza te wysoce nowatorskie, jak ryciny Albrechta Dürera.

Ołtarz św. Rajnolda: eklektyczny hołd dla Albrechta Dürera

Joos van Cleve musiał zacząć pracować nad kwaterami *Poliptyku św. Rajnolda* w 1515 albo na początku 1516 roku, gdy jego pracownia działała już na pełnych obrotach. Tak jak w przypadku pozostałych trzech ołtarzy, nad którymi jednocześnie pracował wraz ze swymi pomocnikami, nie zachowały się żadne dokumenty mówiące o zakresie zlecenia czy warunkach zawarowanej umowy. W rzeczy samej nie wiemy nawet, czy van Cleve był właściwym zleceniobiorcą czy tylko podwykonawcą, zatrudnianym przez rzeźbiarza i snycerza. Wiemy natomiast, że ołtarz zamówiło Bractwo św. Rajnolda z Gdańska. Była to jedna z siedmiu konfraterni utworzonych przez ławy (*Bänken*), czyli korporacje kupców (które przyjmowały w swoje szeregi także duchownych czy artystów), działające w tym ważnym bałtyckim porcie, a jej członkowie zorganizowani byli częściowo wedle klucza geograficznego, zgodnie z podziałem na dzielnice miasta⁷⁶. Bractwo św. Rajnolda miało własną kaplicę w gdańskim kościele Najświętszej Marii Panny od 1488 roku⁷⁷.

Niestety wszystkie dokumenty źródłowe związane z zamówieniem uległy zniszczeniu podczas II wojny światowej i jedynie w starszych publikacjach znaleźć można szczątki informacji na ten temat. Theodor Hirsch cytuje przekaz z *Chronica des Landes Preussen Anno 1548* Georga Melmanna o tym, że „1516 wurde auch gefeßt die Tafel in die S. Reinholdskapelle um die Zeit Michaelis”, co oznacza, że retabulum zostało zainstalowane w kaplicy pod koniec września albo na początku października 1516 roku⁷⁸. Poświęcenie ołtarza musiało więc nastąpić 2 listopada tegoż roku, w Dzień Zaduszny, najważniejsze święto w kalendarzu bractwa. Ponadto Hirsch przytacza zapis z roku 1515 w tzw. *Księdze Rachunkowej Starszych (Rechnungsbuch der Vögte)* Bractwa św. Rajnolda: „hebbe ik gefen Bernt Tullen, dat he vor de Tafel utgefen heft 100 Mk”⁷⁹. Według Michy Leeftang wzmianka ta, fragmentaryczna i o niejasnym kontekście, sugeruje, że bractwo zwróciło Tullemu sumę 100 marek. Dlaczego – nie wiadomo;

⁷⁶ M. Leeftang, *The Saint Reinhold Altarpiece by Joos van Cleve...*, op. cit., s. 20–22; eadem, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 112–115. Zob. też: Paul Simon, *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Berlin 1900; Elżbieta Pilecka, *Średniowieczne Dwory Artusa w Prusach. Świadcstwo kształtowania się nowej świadomości mieszczańskiej*, Toruń 2005.

⁷⁷ Theodor Hirsch, *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig, in ihrer Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt*, Danzig 1843, s. 434–435. Bractwo przejęło kaplicę, którą przed 1457 ufundował starszy (*Schöppe*) Johann Aldermann. W owym czasie nazywano ją „kaplicą św. Jana pod wieżą” (*Kapelle Sankt Johannis unter dem Thurm*) albo „kaplicą Krukemanna” (*Krukemannskapelle*). 19 grudnia 1488 Bractwo św. Rajnolda zostało formalnie uznane za nowego właściciela kaplicy.

⁷⁸ Ibidem, s. 435. „Michaelis” (dzień św. Michała) oznacza datę 29 września 1516. Zob. też: R. Szmydki, *Retables anversois en Pologne...*, op. cit., s. 23–25. Rękopis kroniki Melmanna z 1548, a także jego poprawiona wersja z 1552 przechowywane są w Archiwum Państwowym w Gdańsku, odpowiednio: rkps 300 R/LI/1, fol. 734–735 i rkps R/LI/2, fol. 496.

⁷⁹ J.O. Hirsch, *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig...*, op. cit., s. 435, przyp. 2. Hirsch pisze, że wykazu przychodów i wydatków za 1516 już wtedy brakowało w księdze rachunkowej bractwa. Leeftang błędnie podaje 10 marek (M. Leeftang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 112).

może był członkiem bractwa, a może pośrednikiem pomiędzy nim a Joosem van Cleve⁸⁰. Jak wskazali Ludwig Kaemmerer i Ryszard Szmydki, interpretacja ta nie może być trafna⁸¹. Bernt Tulle (albo Thule) był w istocie jednym z najbogatszych członków konfraterni, został jednak skompromitowany oskarżeniem o współsprawstwo tumultu, jaki miał miejsce w kościele Mariackim 4 marca 1515 roku i zmusił biskupa wrocławskiego Macieja Drzewickiego do obłożenia zbezczeszczonego kościoła interdyktem (26 kwietnia 1515), zdjętym dopiero w październiku 1516 roku, gdy świątynię konsekrowano ponownie⁸². Cytowaną przez Hirscha wzmiankę z brackiej księgi rachunkowej należy zatem czytać inaczej. Tulle odbył pokutę i przekazał 100 marek na nową nastawę ołtarzową, by się zrehabilitować. W przeddzień jej prawdopodobnej konsekracji został przywrócony do łask przez biskupa⁸³.

Takie odczytanie sugerowałoby, że poliptyk został zamówiony po 26 kwietnia 1515 roku i dostarczony przed końcem września roku następnego, kiedy to został zainstalowany na ołtarzu w kaplicy bractwa⁸⁴. Suma 100 marek z pewnością nie była całością zapłaty należnej zleceniobiorcy; mogła być jedynie udziałem Tullego w ogólnym koszcie⁸⁵. Nie jest jasne, kto był owym kontrahentem zawierającym umowę, czy Joos van Cleve, czy może wolny mistrz odpowiedzialny za realizację partii rzeźbiarsko-snycerskich (szafy głównej i skrzydeł

⁸⁰ M. Leeflang, *The Saint Reinhold Altarpiece by Joos van Cleve...*, op. cit., s. 21; eadem, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 112.

⁸¹ Ludwig Kaemmerer, *Ein bezeichnetes Werk des Meisters vom Tode der Maria [w:] Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen*, Bd. 11 (1890), s. 153–154; R. Szmydki, *Retables anversois en Pologne...*, op. cit., s. 24–25.

⁸² T. Hirsch, *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig...*, op. cit., s. 238–240; L. Kaemmerer, *Ein bezeichnetes Werk...*, op. cit., s. 153–154; R. Szmydki, *Retables anversois en Pologne...*, op. cit., s. 24. O tumultie i jego konsekwencjach szczegółowo pisze Henryk Rybus, *Działalność synodalna biskupa Macieja Drzewickiego w diecezji wrocławskiej (1514–1531)*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1969, 7/1, s. 133–171, zwł. s. 141–164.

⁸³ L. Kaemmerer, *Ein bezeichnetes Werk...*, op. cit., s. 154, przyp. 3. Hirsch w swym opisie rozruchów z 1515 nie wymienia nazwiska Tullego.

⁸⁴ Jest możliwe, że poliptyk został zmontowany in situ, w kościele Mariackim w Gdańsku, bardziej prawdopodobne jednak, że montaż kwater szafy i osobno skrzydeł nastąpił jeszcze przed transportem. Ołtarz św. Anny jechał z Antwerpii do Kempen w częściach dwoma wozami, a towarzyszył mu wykonawca kontraktu, Adriaen van Overbeke, którego umowa zobowiązywała do montażu nastawy na miejscu – zob. Godehard Hoffmann, *Der Annenaltar des Adrian van Overbeck in der Propsteikirche zu Kempen – Werk und Werkstatt eines Antwerpener Manieristen* [w:] Wilfried Hansmann, Godehard Hoffmann, *Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung*, Köln 1998, s. 166. W niektórych przypadkach, np. Ołtarza Kleppinga w kościele św. Piotra w Soest, nastawa była montowana w całości przed transportem – zob. Dietmar Wohl, *Der Kleppingaltar aus der Petrikerkirche in Soest. Kunsttechnische Erkenntnisse zur Herstellung Antwerpener Altarretabel im frühen 16. Jahrhundert*, „Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung”, Bd. 1.1 (1987), s. 123. W odróżnieniu zarówno od nastawy z Kempen, jak i tej z Soest, *Poliptyk św. Rajnolda* został niewątpliwie przetransportowany na miejsce drogą morską, co uprawdopodobnia prefabrykację.

⁸⁵ Inne datki od popadłych w niełaskę członków Bractwa św. Rajnolda wpłynęły zapewne w 1516, dla którego w księdze rachunkowej brakuje zapisów (zob. przyp. 77). Nowa okazała nastawa, z podwójnymi skrzydłami, umieszczona na głównym ołtarzu kościoła w tymże roku, była niezwykle kosztowna. Umowa zawarta w 1511 pomiędzy zakrystianami kościoła Mariackiego a malarzem „Mistrzem Michałem” z Augsburga opiewała na 2886 marek (tj. grzywien polskich królewskich) (Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967, s. 126–127, nr XV). Theodor Hirsch pisze, że już w 1512 podniesiono tę opłatę do 3386 marek, a według kościelnego Gerharda Kemnera łączny koszt mógł wynieść ponad 7000 marek; w późniejszym źródle podana została nawet kosmiczna kwota 13550 marek! (Eberhard Böttcher, *Historisch Kirchenregister der grossen Pfarrkirchen in der Rechten Stadt Dantzig*, Dantzig 1615, Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk, rkps 947, s. 77–78, 84–86). Zob. T. Hirsch, *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig...*, op. cit., s. 442; Andrzej Woźniński, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby gdańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2002, t. 27, s. 6. Chociaż *Poliptyk św. Rajnolda* był z pewnością mniejszy, a antwerpskie retabula generalnie tańsze, zwłaszcza te robione na wolną sprzedaż, jest niemożliwe, żeby kosztował jedynie 100 marek.

wewnętrznych), w którym Szmydki za Janem Białostockim widział rzeźbiarza Jana de Moldera⁸⁶. Jest wątpliwe, czy van Cleve byłby w stanie zorganizować produkcję tak skomplikowanego dzieła już w 1515 roku, tak od strony finansowej, jak i logistycznej. Wytwarzaniem retabulów zajmowali się zwykle zawodowi przedsiębiorcy, tacy jak Dierick Proudekin czy Adriaen van Overbeke⁸⁷. Termin realizacji zlecenia wynoszący nieco ponad rok (a może nawet mniej) wydaje się dość napięty. Nie był to jednak termin niemożliwy do dotrzymania, nawet w przypadku nastaw na zlecenie, takich jak np. *Ołtarz św. Anny* w Kempen, dla którego zleceńobiorcą i kontraktorem był malarz Adriaen van Overbeke. Dostarczył on dzieło w rok i dziesięć dni od podpisania umowy⁸⁸.

Z ikonograficznego punktu widzenia *Ołtarz św. Rajnolda* nie był szczególnie skomplikowany i mógł w istocie zostać wytworzony nie na zamówienie, ale z przeznaczeniem na wolny handel, w odróżnieniu od *Ołtarza z Kempen* z 1513 roku⁸⁹. Bazę stanowiło standardowe snycerskie retabulum maryjne – z cyklem rzeźbiarskim, widocznym w pełnej odświeżeniu, przedstawiającym dziesięć scen z życia Matki Boskiej (il. 5). W odróżnieniu od większości retabulów szafiastych ołtarz ten ma dwie pary skrzydeł, a zamknięcie pary wewnętrznej pozwala widzowi podziwiać osiem malowanych kwater z przedstawieniami wydarzeń z życia i Pasji Chrystusa (il. 6). Na rewersach skrzydeł zewnętrznych, widocznych po całkowitym zamknięciu poliptyku, zostały przedstawione stojące postaci świętych Jana Chrzciciela i Rajnolda, przy czym ten ostatni ma rysy Joosa van Cleve (il. 7, 12).

Przy stosunkowo krótkim terminie i pełnym obłożeniu mistrz musiał pracować z maksymalną efektywnością. Jedyne doświadczenie w produkcji retabulum szafiastego zdobył, pracując jako praktykant nad *Ołtarzem z Kalkaru* pod kierunkiem Jana Joesta. Teraz miał dostarczyć osiem kwater ze scenami z życia i Męki Chrystusa, plus dwie większe tablice z wizerunkami patronów Bractwa św. Rajnolda. Jak wyraźnie wykazała reflektografia w podczerwieni, artysta namalował te ostatnie własnoręcznie⁹⁰. Postaci w podrysowaniu nakreślił swobodnie i szkicowo, suchym materiałem, zapewne czarną kredką węglową (il. 13, 30)⁹¹. Rysunek ten, najwyraźniej wykonany dla własnego użytku, różni się zasadniczo od podrysowania w *Ołtarzu z Funchal*, gdzie stworzył precyzyjny projekt kompozycji z myślą o pomocnikach mających za zadanie wypełnić go farbami. Postaci stojących świętych są tu

⁸⁶ R. Szmydki, *Retables anversois en Pologne...*, op. cit., s. 56–61. Ponadto M. Leeftang, *The Saint Reinhold Altarpiece by Joos van Cleve...*, op. cit., s. 19–20; eadem, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 115–118.

⁸⁷ Jan Van der Stock, *De organisatie van het beeldsnijders- en schildersatelier te Antwerpen. Documenten 1480–1530 [w:] Antwerpse retabels 15de–16de eeuw...*, op. cit., vol. 2, s. 47–53.

⁸⁸ Przy czym, w przedstawianiu życia św. Anny Adriaen van Overbeke nie mógł dysponować standardowymi rysunkami wzornikowymi i do wszystkich scen rzeźbionych i malowanych musiał wykonać nowe rysunki przygotowawcze, z których dwa się zachowały. Na ten temat zob. zwłaszcza P. van den Brink, *The Artist at work: the crucial role of drawings...*, op. cit., s. 201–204.

⁸⁹ Już John Hand ostrożnie sugerował tę możliwość (J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 32). Tematy przedstawień na skrzydłach natomiast – wizerunki św. Jana Chrzciciela i św. Rajnolda – zostały z pewnością narzucone przez bractwo.

⁹⁰ Poliptyk św. Rajnolda został zbadany i udokumentowany w dniach 17–20 kwietnia 2001 w Muzeum Narodowym w Warszawie przez Molly Faries, Michę Leeftang, Daantje Meuwissen, Lindę Jansen i Petera van den Brinka, a 8 czerwca 2011 przez Michę Leeftang i Margreet Wolters. Zob. M. Leeftang, *The Saint Reinhold Altarpiece by Joos van Cleve...*, op. cit., passim; eadem, 'Uytnemende Schilder van Antwerpen'..., op. cit., s. 60–71; eadem, 'Was ihr wollt': *Joos van Cleves Werkstatt und der Kunstmarkt [w:] Joos van Cleve. Leonardo des Nordens...*, op. cit., s. 139–143; eadem, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 47–60.

⁹¹ Zob. przyp. 28.

artystycznie znacznie lepsze od tych w tryptyku z Madery, co stanowi kolejną wskazówkę, iż van Cleve uważał zewnętrzne skrzydła za swój najważniejszy wkład w gdańskie dzieło, mając niewątpliwie świadomość, że będą one widoczne dla członków bractwa oraz innych wiernych przez większość czasu⁹².

W doborze programu ikonograficznego pierwszego otwarcia ołtarza van Cleve mógł mieć prawo do pewnej dowolności, aczkolwiek określone sceny, takie jak Ostatnia Wieczerza czy Ukrzyżowanie, zwyczajowo umieszczano w tych partiach nastawy i nie można było ich pominąć⁹³. Bardzo prawdopodobne, że artysta wybrał te wydarzenia z życia Chrystusa i z Pasji, niestwarzające szczególnych trudności malarskich, a zatem tematy, których wzorce rysunkowe miał pod ręką. Poza tym musiał uwzględnić specyficzny kształt tablic, w zależności od ich umiejscowienia w retabulum (il. 6). Podczas gdy cztery kwatery ze scenami pasyjnymi w dolnym rzędzie mają identyczny format, zbliżony do kwadratu, pozostałe cztery – *Ofiarowanie Jezusa w świątyni* (il. 31), *Chrzest w Jordanie* (il. 32), *Ostatnia Wieczerza* (il. 33) i *Modlitwa w Ogroju* (il. 34) – zostały namalowane na tablicach o dwóch różnych kształtach. By nie pomylić właściwej kolejności scen, artyści zapisywali czasem tytuł danej kompozycji na podobrazii, gdy jego lico było jeszcze puste⁹⁴.



il. 30 | fig. 30

Mozaikowe zestawienie
reflektogramów
z podrysowaniem
twarzy św. Jana
Chrzciela z *Polptyku*
św. Rajnolda | IRR
mosaic of the face of
St John the Baptist
from the *St Reinhold*
Altarpiece

IRR © Prof. Dr. Molly Faries /
Dr. Micha Leeflang / RKD,
The Hague

⁹² Nastawa bywała otwierana całkowicie tylko w określone święta, natomiast drugie otwarcie cyklem Życia i Męki Chrystusa było zwykle prezentowane w niedziele.

⁹³ Jak wiadomo z umowy pomiędzy Adriaenem van Overbeke a Bractwem św. Anny z Kempen, bardzo precyzyjnie określona była treść scen rzeźbionych w skrzyni głównej, jak również odwróci skrzydeł malarskich, gdzie van Overbeke'owi kazano namalować *Sąd Ostateczny*. Jeżeli chodzi o skrzydła wewnętrzne, najwyraźniej miał wolną rękę w wyborze tematu z życia św. Anny; w umowie napisano: „Item dye blader van bynnen sullen syn verzyrt aen beyden syden vp platwerck allen na der hystorien vnd van buyten vp sall stain dat ganze ordell” („Wewnątrz malowane skrzydła po obu stronach ozdobione będą scenami z historii [św. Anny], a na zewnątrz pokazany będzie Sąd Ostateczny”) – zob. H. Huth, *Künstler und Werkstatt...*, op. cit., s. 128.

⁹⁴ Molly Faries, *The first examples of titles in underdrawing* [w:] *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque VII, 17–19 septembre 1987: Géographie et chronologie du dessin sous-jacent*, dir. Hélène Verougstraete-Marcq, Roger Van Schoute, Louvain-la-Neuve 1989, s. 145–146; Peter van den Brink, *Da Josef timmert. Een Antwerps paneeltje in Delft* [w:] *Album Discipulorum J.R.J. van Asperen de Boer*, red. Liesbeth M. Helmus, Peter van den Brink, Zwolle 1997, s. 31, il. 4; Reg Mulder, *Infraroodreflectografisch onderzoek van het Jacobus- en Antoniusretabel in de Propsteikirche te Kempen* [w:] *Album Discipulorum...*, op. cit., s. 139–140; Molly Faries, *Reshaping the Field: The Contribution of Technical Studies* [w:] *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies*, red. Maryan

il. 31 | fig. 31

Joos van Cleve
i warsztat,
*Ofiarowanie Jezusa
w świątyni* (fragment
il. 6) | Joos van Cleve
and workshop,
*The Presentation
in the Temple*
(detail of fig. 6)



il. 32 | fig. 32

Joos van Cleve
i warsztat, *Chrzest
w Jordanie* (fragment
il. 6) | Joos van Cleve
and workshop,
The Baptism of Christ
(detail of fig. 6)



il. 33 | fig. 33

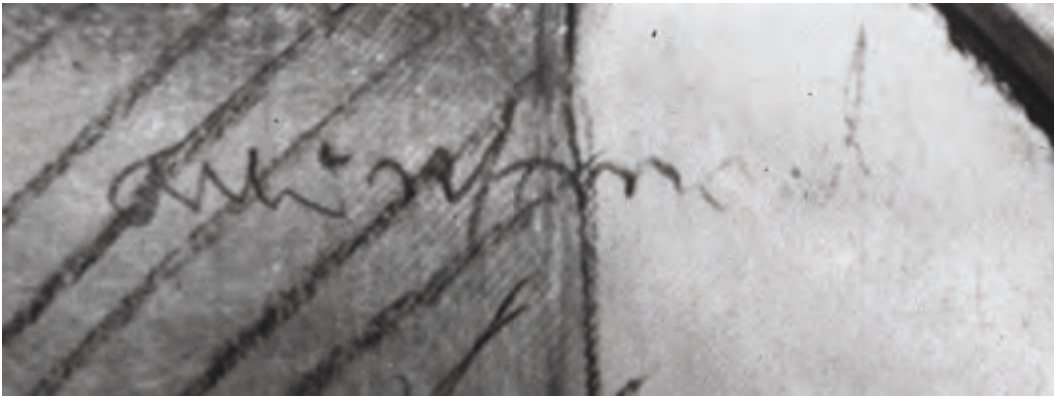
Joos van Cleve
i warsztat, *Ostatnia
Wieczerza* (fragment
il. 6) | Joos van Cleve
and workshop,
The Last Supper
(detail of fig. 6)



il. 34 | fig. 34

Joos van Cleve
i warsztat, *Modlitwa
w Ogrojcu* (fragment
il. 6) | Joos van Cleve
and workshop,
*The Agony in the
Garden* (detail of fig. 6)





il. 35 | fig. 35

Mozaikowe zestawienie reflektogramów z podrysowaniem kwatery *Ostatnia Wieczerza* z Polptyku św. Rajnolda – pod warstwą malarską widoczne słowo *aventmael*
 IRR mosaic with the text *aventmael* underneath *The Last Supper* from the *St Reinhold Altarpiece*

IRR © Prof. Dr. Molly Faries /
 Dr. Micha Leeflang / RKD,
 The Hague

W tej sytuacji nie zaskakuje, że pod warstwą malarską *Ostatniej Wieczerzy* znajdujemy zapisane słowo, dające się odczytać jako *aventmael* (il. 35)⁹⁵.

Przed przekazaniem poszczególnych tablic pomocnikom do malowania⁹⁶, van Cleve wykonał pędzlem i czarną farbą osiem bardzo dokładnych podrysowań, albo odręcznie na zagruntowanej powierzchni dębowych desek, albo przez mechaniczne przeniesienie na nią linii z kartonów metodą odciskania, taką jak ta, której ślady widzieliśmy w rysunku z Rotterdamu (il. 29)⁹⁷. Podrysowania te, jak wspomniałem, miały wygląd drzeworytu i dzięki temu stanowiły praktyczny wizualny wzór dla asystentów, kiedy ci wypełniali rysunek farbą. Dla zaoszczędzenia czasu i pieniędzy liczbę warstw malarskich należało ograniczyć do absolutnego minimum, najlepiej tylko jednej lub dwóch⁹⁸, inaczej niż w przypadku *Ołtarza*

W. Ainsworth, New York 2001, s. 87–89; Ron Spronk, Catharina van Daalen, *Two Scenes from the Passion at the Harvard Art Museums: a Tale of Two Antwerp Workshops?* [w:] M. Faries et al., *Making and Marketing...*, op. cit., s. 48–49, il. 9–10; Peter van den Brink, *A Shattered Jigsaw Puzzle. On a Partly Reconstructed Altarpiece by the Master of the Antwerp Adoration*, „Wallraf-Richartz Jahrbuch”, t. 68 (2007), s. 170–171; Carmen Sandalinas Linares, Bart Fransen, Elisabeth Van Eyck, *The Polyptych of the Seven Sorrows of the Virgin in the Museu Frederic Marès. An Unusual Altarpiece* [w:] *Technical Studies of Paintings: Problems of Attribution (15th–17th Centuries). Papers Presented at the Nineteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Bruges, 11–13 September 2014*, ed. Anne Dubois, Jacqueline Couvert, Till-Holger Borchert, Paris–Leuven–Bristol CT 2018, s. 130–131.

⁹⁵ M. Leeflang, *Workshop practices...*, op. cit., s. 252–253, il. 13; eadem, *The Saint Reinhold Altarpiece by Joos van Cleve...*, op. cit., s. 23–24, il. 10; eadem, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 52. Chociaż pod warstwami malarskimi pozostałych tablic nie znaleziono żadnych zapisków, to takowe mogą pozostawać niewidoczne dla reflektografii w podczerwieni ze względu na nieprzezroczystość warstw, które je przykryły. Zob. eadem, *The Saint Reinhold Altarpiece by Joos van Cleve...*, op. cit., s. 23. Zob. też przyp. 28.

⁹⁶ Poszczególne kwatery zostały namalowane oddzielnie, po czym złożono je w kompletną nastawę. Kiedy wolny mistrz wynajmował asystentów (czeladników, po niderlandzku *cnaepen*), malarze ci niekoniecznie musieli pracować fizycznie u niego w warsztacie, mogli korzystać z własnego lokum.

⁹⁷ Dokładny opis poszczególnych podrysowań i ich związku z powierzchnią obrazu znaleźć można w rozmaitych publikacjach Michy Leeflang (zob. przyp. 88). Szczegółowy przegląd, w którym drzeworytopodobne podrysowania Joosa van Cleve porównane są z innymi praktykami w Antwerpii na początku XVI w., zob. M. Leeflang, *Workshop practices...*, op. cit., s. 233–273.

⁹⁸ Ze względu na cienkość powłoki malarskiej podrysowanie widać gołym okiem niemal wszędzie. Przyczyniła się do tego chemiczny proces transparentności farb. Ponadto, wraz z upływem czasu powierzchnia obrazu uległa degradacji, tak że w niektórych miejscach podrysowanie jest prawie niezabezpieczone. Większość uszkodzeń powłoki malarskiej jest zapewne efektem dwóch wczesnych konserwacji, pierwszej przeprowadzonej w 1797 przez malarza Broschmanna, drugiej w 1825 przez Johanna Baptistę Breysiga, profesora rysunku w gdańskiej Szkole Sztuk Pięknych, lecz pewną rolę mogło tu też odegrać niezbyt idealne położenie kaplicy, w której ołtarz

Hellera, gdzie przed położeniem ostatecznych laserunków Dürer kładł kilka, czasem aż sześć – warstw farby⁹⁹. Podrysowanie musiało więc w znacznym stopniu zaważyć na ostatecznym wyglądzie kwater malarskich *Ołtarza św. Rajnolda*, zwłaszcza partii cieni w draperiach czy budowlach, które w tym celu zostały przygotowane za pomocą gęstego szrafowania równoległymi lub krzyżowanymi kreskami, a także w przypadku inkarnatów w partiach ciał. Poza tym van Cleve dodał do podrysowań co najmniej czterdzieści cztery [sic] literowe oznaczenia planowanych barw. Wskazówki te służyły wielu pragmatycznym celom, umożliwiając znaczne obniżenie czasochłonności i kosztowności prac¹⁰⁰.

Realizując te quasi-drzeworytowe podrysowania, Joos van Cleve posiłkował się własnym zasobem rysunków wzorcowych, a zwłaszcza drzeworytami Dürera. Jak można wnosić na podstawie monachijskiego *Zaśnięcia Marii* oraz warszawskiego *Ołtarza św. Rajnolda*, był on w posiadaniu obu drzeworytowych cykli pasyjnych, wydanych w 1511 roku („Małej Pasji Drzeworytowej” i „Dużej Pasji”), „Apokalipsy”, opublikowanej po raz pierwszy w 1498 roku z tekstem po niemiecku i łacinie oraz ponownie w 1511 roku z tekstem po łacinie i ilustrowaną kartą tytułową, a zapewne także „Życia Marii”, które ukazało się w tym samym roku¹⁰¹. Mógł nabyć je od agentów Dürera albo, co bardziej prawdopodobne, od handlarzy antwerpskich, którzy kupowali ryciny norymberscyka na targach, takich jak te we Frankfurcie nad Menem¹⁰². Te błyskotliwie nowatorskie cykle, a także wielorakość inspiracji, jakie oferowały artystom, musiały wywrzeć na Joosie piorunujące wrażenie. Nic zatem dziwnego, że inwencje Dürera odnajdujemy raz po raz w kompozycjach kwater *Poliptyku św. Rajnolda*, obok wzorów zaczerpniętych z twórczości innych artystów, takich jak Gerard David czy Jan Joest¹⁰³.

pozostawał w latach 1516–1945, a także jego demontaż przez niemieckie siły okupacyjne w obliczu ofensywy Armii Czerwonej w 1945. W chaosie odwrotu został ukryty w Kościerzynie, gdzie później odkryły go polskie władze i przetransportowały do Warszawy.

⁹⁹ W swym trzecim liście do Jacoba Hellera, datowanym 24 sierpnia 1508, Dürer pisał: „Główną część [das Corpus, tablicę środkową] zaprojektowałem z bardzo wielką starannością i dużym nakładem czasu, jest ona także podłożona dwiema bardzo dobrymi farbami, tak że mogę na tym zacząć podmalowywać [kłaść kolejne warstwy farby]. Chcę bowiem, zgodnie z tym, jak rozumiem Waszą myśl [by obraz był dobry], podmalować [kłaść warstwy farby] cztery, pięć lub sześć razy dla uzyskania czystości i trwałości [barw], a także malować najlepszą ultramaryną, jaką będę mógł dostać” – *Albrecht Dürer jako pisarz...*, op. cit., s. 25 (adiustacja A. Ziembka, s. 129).

¹⁰⁰ Dokładny przegląd wskazówek kolorystycznych umieszczonych na poliptyku i ich możliwych funkcji, a także ogólne omówienie stosowania tej metody przez Joosa van Cleve – zob. M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 55–58. W połączeniu z tymi wskazówkami szczegółowe podrysowania tworzą wrażenie XVI-wiecznej wersji dziecięcych „kolorowanek” z liczbami w poszczególnych polach oznaczającymi daną barwę. Metoda ta pozwalała jednak Joosowi ściśle kontrolować jakość i jedność dzieła, zwłaszcza kiedy w procesie malowania zatrudniał więcej niż jednego pomocnika.

¹⁰¹ Na temat tych czterech cykli zob. R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum, *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, op. cit., s. 59–105, nr 109–126 (*Apokalipsa*, 15 dużych drzeworytów, plus karta tytułowa), s. 176–213, nr 154–165 (*Duża Pasja*, 12 dużych drzeworytów, w tym karta tytułowa), s. 214–279, nr 166–185 (*Życie Marii*, 20 dużych drzeworytów), s. 280–344, nr 186–222 (*Mała Pasja*, 37 drzeworytów).

¹⁰² Na temat agentów handlowych rozprowadzających grafiki Dürera oraz roli targów frankfurckich zob. przyp. 36–37. W trakcie pobytu w Antwerpii Dürer sprzedał wiele rycin, zwłaszcza handlarzom grafiki, jak świadczy o tym wpis w dzienniku z początku sierpnia 1520: „Sebald Fischer kupił ode mnie w Antwerpii 16 *Małych Pasji* za 4 guldeny. I jeszcze 32 książki dużego formatu [np. *Apokalipsę*, *Życie Marii*, *Dużą Pasję*] za 8 guldenów. I 6 rytowanych *Pasji* za 3 guldeny. I rozmaitych [rycin] na półarkuszach po 20 za 1 guldena, wziął ich za 3 guldeny. I za jednego orta [ortstalara] i 5 guldenów [ryciny] na ćwiartkach arkuszy, razem 45 za 1 gulden. I za jednego orta i 5 guldenów wielkich arkuszy wszelkiego rodzaju [rycin], po 8 arkuszy za 1 guldena. Jest to zapłacone” – *Albrecht Dürer jako pisarz...*, op. cit., s. 46 (adiustacja A. Ziembka, s. 60).

¹⁰³ Ryszard Szmýdki podaje znakomity przegląd wzorów, na które mógł widzieć i zastosować van Cleve: R. Szmýdki, *Retables anversoís en Pologne...*, op. cit., s. 65–73.



Dostęp do wytworzonego komputerowo mozaikowego zestawienia reflektogramów pozwolił Michy Leeftang wypowiedzieć się na ten temat znacznie obszerniej, ja zatem ograniczę się już tylko do jednego przykładu eklektycznego wykorzystania inwencji Dürera przez Joosa van Cleve. Jako punkt wyjścia do pracy nad kompozycją *Modlitwy w Ogroju* (il. 34) van Cleve obrał drzeworyt o tym temacie z „Dużej Pasji” Dürera (il. 36)¹⁰⁴. Przejął schemat kompozycyjny oparty na trójkącie tworzoną przez figury śpiących apostołów i klęczącego Chrystusa. Tę ostatnią postać odwrócił, a umiejscowienie anioła dostosował do skomplikowanego kształtu tablicy ołtarzowej¹⁰⁵. Postać samego anioła wziął z drzeworytu i nieco ją zmodyfikował, odwróconą figurę Chrystusa oparł natomiast na innym wzorze pozostawionym przez Dürera: na postaci Jana Ewangelisty

il. 36 | fig. 36

Albrecht Dürer, *Modlitwa w Ogroju*, ok. 1496–1497, drzeworyt z cyklu „Duża Pasja” (wyd. 1511), 39,1 × 28,1 cm | *The Agony in the Garden*, c. 1496–97, woodcut from the series of *The Large Passion* (published 1511), 39.1 × 28.1 cm, Albertina, Wiedeń

fot. | photo Albertina, Wien

il. 37 | fig. 37

Albrecht Dürer, *Wizja siedmiu świeczników*, ok. 1496–1498, drzeworyt z cyklu „Apokalipsa” (wyd. 1498), 39,6 × 28,5 cm | *St John's Vision of Christ and the Seven Candles*, c. 1496–98, woodcut from *The Apocalypse* series (published 1498), 39.6 × 28.5 cm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

fot. | photo Rijksmuseum, Amsterdam

¹⁰⁴ Szczegółowe omówienie zob. M. Leeftang, *The Saint Reinhold Altarpiece by Joos van Cleve...*, op. cit., s. 18–19, 24–27.

¹⁰⁵ Można się zastanawiać, czy van Cleve nie naśladował tu postaci anioła ukazującego się Joachimowi na lewym skrzydle *Ołtarza św. Anny* Quintena Massijsa (Musées royaux des Beaux-Arts, Bruksela), również namalowanego w technice *colore cangiante*.



il. 38 | fig. 38

Fragment il. 36
| detail of fig. 36

il. 39 | fig. 39

Mozaikowe
zestawienie
reflektogramów
z podrysowaniem
postaci św. Piotra
w kwadracie *Modlitwa
w Ogrójcu* w Polityku
św. Rajnolda
| IRR mosaic of the
figure of St Peter
from *The Agony
in the Garden* of the
St Reinhold Altarpiece

IRR © Prof. Dr. Molly Faries /
Dr. Micha Leeflang / RKD,
The Hague

il. 40 | fig. 40

Joos van Cleve,
postać św. Piotra
(fragment il. 34)
| the figure of St Peter
(detail of fig. 34)

z fenomenalnego drzeworytu *Wizja siedmiu świeczników* z „Apokalipsy” (il. 37). Jeżeli chodzi o śpiących apostołów, to tylko postać Piotra została przeniesiona do podrysowania wprost z drzeworytu (il. 38–39)¹⁰⁶. Tak jak w przypadku pozostałych siedmiu wewnętrznych kwadratów polityku van Cleve pozostawił nałożenie warstw malarskich swym asystentom. Twarz św. Piotra (il. 40) musiał jednak namalować własnoręcznie, ponieważ jej ujęcie zasadniczo odbiega od opartego na drzeworycie podrysowania, jakby dla zdystansowania się wobec pierwotnie przyjętego wzoru. Efekt malarski dramatycznie różni się od drzeworytu; wyraziste barwy strojów śpiących apostołów, Chrystusa, a zwłaszcza anioła w szacie o lśniącej *colore cangiante* – różowawej purpury i jasnego błękitu – tworzą inną atmosferę, niż udałoby się osiągnąć w technice drzeworytu.

Nie wszystkie kompozycje są równie udane. Zwłaszcza *Ecce Homo*, *Droga Krzyżowa* i *Ukrzyżowanie* zdradzają niedostatki inwencyjności Joosa i problemy, jakie napotykał w opracowywaniu proporcji i głębi kompozycji. Z pewnością obecny stan zachowania wewnętrznych malowideł nie pozwala na ich sprawiedliwą ocenę, a van Cleve musiał – jestem o tym przekonany – oglądać całkiem inne retabulum po jego ukończeniu, niż oglądamy je my dzisiaj. Mimo to, pod względem jakości malarskiej i technicznej, skrzydła *Ołtarza św. Rajnolda* przewyższają inne porównywalne dzieła¹⁰⁷. Potrzeba przyspieszenia produkcji – wynikająca z napiętego terminarza – sprawiła wszakże, iż powstały obrazy przypominające kolorowane drzeworyty, a wykonane głównie przez jego asystentów. Wynik ten musiał zaniepokoić młodego malarza, ale zarazem, jak sądzę, musiała przemówić doń moc inwencji zawarta w drzeworytach Dürera. W rezultacie *Ołtarz św. Rajnolda* pozostał jedynym znanym przykładem współpracy Joosa van Cleve z warsztatem snycersko-rzeźbiarskim przy tworzeniu polityku. Dzisiaj już

¹⁰⁶ Zob. przyp. 28.

¹⁰⁷ Jedyne retabula o porównywalnej jakości malowideł na skrzydłach znajdziemy w Lubecie, w polityku maryjnym Mistrza 1518 z tegoż roku, oraz w Güstrow, w wykonanym w Brukseli *Ołtarzu Pasji* z kwadratami skrzydeł pędzla kilku malarzy z kręgu Bernarda van Orleja. Na temat tego pierwszego: Annick Born, *Le Maître de 1518 alias Jan Mertens van Dornicke (?), auteur des volets peints et des sculptures du retable de la Vierge de Lübeck?* [w:] *Retables brabançons des XV^e et XVI^e siècles. Actes du colloque organisé par le musée du Louvre les 18 et 19 mai 2001*, dir. Sophie Guillot de Suduiraut, Paris 2002, s. 579–614. Na temat drugiego ołtarza zob. Catheline Périer-D'Ieteren, *The Painted Wings of the Passion Altarpiece of Güstrow. A Vast Collective Enterprise* [w:] *Technical Studies of Paintings...*, op. cit., s. 197–208.

wiemy, że miał on od tej chwili poszukiwać zupełnie innych zleceń, które pozwoliłyby mu na połączenie wysokiej jakości malarstwa z inwencją i nowatorstwem. Musiał zatem przeorganizować strukturę warsztatu i postawić na współpracę z wyspecjalizowanymi malarzami, by móc wytwarzać dzieła, które byłyby zapamiętane inaczej niż standardowe duże retabula, jakie masowo eksportowano z Antwerpii i Brukseli¹⁰⁸.

Strategia marketingowa Joosa van Cleve: pięć się po drabinie sukcesu

Wyrazem wspomnianych wyżej aspiracji jest tzw. *Mały Pokłon Trzech Króli* z Drezna (il. 41), będący niewątpliwie środkową częścią tryptyku średniej wielkości, którego skrzydła – z potencjalnymi wizerunkami darczyńców – zaginęły¹⁰⁹. Tytułowy temat stał się niezwykle popularny w Antwerpii, bo wielu tamtejszych kupców – bez względu na to, czy pochodzili z Włoch, Niemiec, Portugalii czy Niderlandów – utożsamiało się z trzema podróżnikami z zagranicy przywożącymi luksusowe i egzotyczne dary¹¹⁰. Jak zwrócił uwagę John Hand, obraz drezdeński musiał powstać przed 1518 rokiem, mniej więcej w tym samym czasie, kiedy van Cleve kończył *Zaśnięcie Marii*, czyli środkową tablicę nastawy ołtarza w kolońskim kościele Marii na Kapitolu (il. 4)¹¹¹. Rozmiary, jakość i nowoczesność wyrazu tryptyku drezdeńskiego świadczą o tym, że musiał on być ważnym zleceniem, pochodzącym niemal na pewno od lokalnego klienta, i że okazał się on katalizatorem kariery Joosa van Cleve¹¹². Obraz ma wiele cech wspólnych z monachijskim *Zaśnięciem Marii*, przy czym wysoki stopień zindywidualizowania typów fizjonomicznych, dynamiczna interakcja między postaciami, niebywałe wyczucie rytmu kolorystycznego, a także profuzja motywów dekoracyjnych zyskały w dziele drezdeńskim na sile¹¹³. Jest jasne, że w Antwerpii nastawa ta musiała być uznana za istny cud sztuki, arcydzieło młodego artysty przedsiębiorcy, z pewnością pomogła ona Joosowi w wyborze na starszego cechu św. Łukasza w 1519 roku, pozwoliła mu na ustatkowanie się i zawarcie małżeństwa¹¹⁴.

¹⁰⁸ Odwołuję się tu do tego, co John Hand pisze w swej monografii artysty – J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 35.

¹⁰⁹ Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Drezno, nr inw. 809.

¹¹⁰ Na temat kupców i Trzech Króli zob. Dan Ewing, *Magi and merchants: the force behind the Antwerp Mannerists' Adoration pictures*, „Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen”, 2004/2005 (2006), s. 275–299.

¹¹¹ J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 43–45, 123, kat. nr 16; idem, *Der Künstler und seine Kundschaft...*, op. cit., s. 39–41, il. 18.

¹¹² John Hand wymienia nie mniej niż sześć kopii tablicy środkowej (J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., kat. nr 16.1–16.6), z których jako najlepszą określa mniejszą tablicę w Musées royaux des Beaux-Arts w Brukseli, przypisywaną tam Marcellusowi Coffermansowi. Istnienie tylu kopii świadczy o popularności obrazu i jego dostępności, zapewne w kaplicy antweperskiego kościoła. Fakt, iż raz za razem kopiowana była tylko tablica centralna, sugeruje, że na skrzydłach pokazani byli donatorzy ołtarza, którzy ewidentnie mniej interesowali naśladowców.

¹¹³ Ruch postaci, lśniące barwy, powiewające szaty i obfitość dekoracji to wszystko elementy związane z tym, co Max Friedländer nazwie „manieryzmem antweperskim” (Max J. Friedländer, *Die Antwerpener Manieristen von 1520*, „Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen” 1915, Bd. 36, s. 65–91). Była to moda w Antwerpii i okolicach, która trwała nie dłużej niż 10–15 lat, mniej więcej między 1510 a 1525, i nie wywarła trwałego wpływu. Na temat manieryzmu antweperskiego zob. *Extravagant!*..., op. cit., passim oraz artykuły Tilla-Holgera Borcherta, Annick Born, Maximiliaana P.J. Martensa, Godeharda Hoffmanna, Stephena Goddarda, Yao-Fen You, Petera van den Brinka, Michy Leeftang i Dana Ewinga w „Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen” 2004/2005 (2006).

¹¹⁴ Malowany autoportret w tle jest kolejnym elementem świadczącym o znaczeniu, jakie van Cleve przywiązywał do tego ołtarza.



il. 41 | fig. 41

Joos van Cleve, *Mały Pokłon Trzech Króli*, 1515–1518, drewno dębowe, 110 × 70,5 cm | *The "small" Adoration of the Magi*, 1515–18, oak, 110 × 70.5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Dresden

fot. | photo Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Photo: Elke Estel / Hans-Peter Klut



il. 42 | fig. 42

Albrecht Dürer, *Pokłon Trzech Króli*, ok. 1503, drzeworyt z cyklu „Życie Marii” (wyd. 1511), 29,9 × 21 cm | *The Adoration of the Magi*, c. 1503, woodcut from the series of *The Life of the Virgin* (published 1511), 29.9 × 21 cm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

fot. | photo Rijksmuseum, Amsterdam

Wysokie walory artystyczne – zarówno kompozycji, jak i dopracowanego, wygładzonego wykończenia, zwłaszcza twarzy wymodelowanych subtelными, cienkimi laserunkami, oraz zdumiewającą iluzją faktur rozmaitych powierzchni – istotnie czynią z drezdeńskiego *Pokłonu* wczesne arcydzieło Joosa van Cleve, którym niechybnie zdobył rozgłos w Antwerpii. Znaczne partie obrazu musiał namalować własnoręcznie, jeżeli zaś pejzaż w tle czy motywy dekoracyjnej architektury zrealizowali wyspecjalizowani asystenci, to z pewnością byli to fachowcy wyższej klasy niż ci, których zatrudniał przy *Ołtarzu św. Rajnolda*¹¹⁵. Albrecht Dürer miał jednak pozostać dla Joosa van Cleve więcej niż tylko kluczowym

¹¹⁵ Wykonane suchym materiałem podrysowanie jest w swej szkicowości porównywalne z podrysowaniem postaci Rajnolda i Jana Chrzciciela na rewersach zewnętrznych skrzydeł *Ołtarza św. Rajnolda* i stanowi wskazówkę, że za proces malarski odpowiedzialny był sam mistrz; M. Leeftang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 37, 39, il. 2.12–2.13.

źródłem inspiracji. Dynamiczna, lecz zrównoważona kompozycja *Pokłonu Trzech Króli* jest osobistą interpretacją drzeworytu Dürera pod tym samym tytułem z „Życia Marii” z 1511 roku (il. 42), a kto wie, czy nie próbą *aemulatio*.

Warto zauważyć, że w latach 1518–1521 van Cleve nie zrealizował już więcej żadnych dużych i prestiżowych zleceń zagranicznych, a w każdym razie nic o takowych nie wiemy¹¹⁶. W zamian skupił się na budowaniu własnej niszy na konkurencyjnym lokalnym rynku standardowych tryptyków niedużego formatu, wykonywanych czy to na zamówienie, czy na wolny handel¹¹⁷. Poza tym namalował w tych latach mnóstwo niedużych obrazów dewocyjnych, a zwłaszcza portretów (il. 1, 53–54)¹¹⁸. Jest całkiem możliwe, że stanowisko starszego cechu św. Łukasza, małżeństwo z Anną Vyts i narodziny syna Cornelisa nie pozwalały mu na angażowanie się w duże i czasochłonne przedsięwzięcia. Z logistycznego punktu widzenia niosło to ze sobą niewątpliwie korzyści: mógł ograniczyć liczbę pracowników do jednego ucznia – Claesa van Brugghe – który do tego czasu miał szansę przejść już od mistrza co prostsze zadania, a nawet tworzyć kopie wedle jego inwencji¹¹⁹.

Niektóre z mniejszych tryptyków pod względem artystycznym należą do wybitnych, mają bardzo nowoczesny wygląd, a van Cleve był najwyraźniej w stanie produkować ich wiele, w stosunkowo krótkim czasie. Bardziej wyrafinowane dzieła, jak wspomniany *Tryptyk Ukrzyżowania* dla Marcusa von Kircha i Margriete Schats z Mechelen z 1518 roku (il. 9), wydają się wytworami w pełni własnoręcznymi, choć niewykluczone, że mistrz zostawiał określone partie do realizacji uczniowi albo zlecał wykonanie tła pejzażowego wyspecjalizowanym malarzom krajobrazu. I tak, inny *Tryptyk Ukrzyżowania*, namalowany między 1520 i 1522 rokiem dla genuńskiego klienta (il. 43), zdaje się być przykładem kooperacji z pejzażystą¹²⁰.

¹¹⁶ Tak zwany *Duży Pokłon Trzech Króli*, nastawa zamówiona przez Oberta de Lazzariego (1573–1633), późniejszego dożę Genui, do głównego ołtarza dominikańskiego kościoła św. Łukasza w Albaro pod Genuą, został konsekrowany w 1525. Cécile Scaillièrez, a za nią Gianluca Zanelli i Micha Leeflang datowali go najpóźniej na 1518 na podstawie dokumentu archiwalnego, który oznaczałby, że nastawa była zainstalowana przed 16 grudnia 1518 (Cécile Scaillièrez, *Joos van Cleve au Louvre*, kat. wyst., Musée du Louvre, Paryż, 1991, Paris 1991, s. 79; Gianluca Zanelli, *Pittura fiamminga a Genova all'inizio del XVI secolo: Il 'caso' Joos van Cleve* [w:] *Joos van Cleve e Genova. Intorno al Ritratto di Stefano Raggio*, a cura di Farida Simonetti, Gianluca Zanelli, kat. wyst., Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Genua, 2003, Firenze 2003, s. 20–28; Maria Clelia Galassi, Gianluca Zanelli, *Joos van Cleve und Genua* [w:] *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens...*, op. cit., s. 73–74; M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 135–136). John Hand na podstawie analizy cech stylistycznych uznał to datowanie za zbyt wczesne, a dowody za zbyt poszlakowe. Podtrzymał zatem tradycyjne datowanie na ok. 1525 (J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 81–83, 160, kat. nr 74). Skłonny jestem przyznać mu rację. Nie jest wcale pewne, że w umowie z 16 grudnia 1518 mowa jest o *Dużym Pokłonie Trzech Króli*, a pod względem stylistycznym tryptyk ten ze swymi chłodniejszymi tonami i italianistycznymi typami fizjonomicznymi o wiele bardziej pasuje do głównych dzieł z połowy i końca lat dwudziestych XVI w.

¹¹⁷ Możemy zidentyfikować co najmniej piętnaście małych nastaw ołtarzowych jego autorstwa, głównie tryptyków albo ich pozostałości. Jak jasno wynika z badań Dana Ewinga, żaden artysta w Antwerpii nie był płodniejszy od Joosa van Cleve ani tak chętnie naśladowany; Dan Ewing, *Multiple advantages, moderate production: Thoughts on Patinir and marketing* [w:] *Patinir. Essays and Critical Catalogue*, ed. Alejandro Vergara, kat. wyst., Museo Nacional del Prado, Madryt, 2007, Madrid 2007, s. 88–94.

¹¹⁸ Według Johna Handa da się zidentyfikować nie mniej niż piętnaście portretów z lat 1518–1521, co z pewnością jest jedynie ułamkiem tego, co Joos van Cleve rzeczywiście stworzył.

¹¹⁹ Claes van Brugghe miał pozostać w domu Joosa van Cleve przez sześć lat. W 1522 został uczniem Ariaena Tacka.

¹²⁰ Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, nr inw. 41.190.20a–c. *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, edited by Maryan W. Ainsworth, Keith Christiansen, kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 1998–1999, New York 1998, s. 356–359, kat. nr 95 (Maryan Ainsworth); J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 56–57, 137, kat. nr 40; M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 91–93, 150–151, il. 3.1–3.4. Ten rodzaj współpracy powtarza się w późniejszych obrazach Joosa o wiele częściej.



il. 43 | fig. 43

Joos van Cleve,
Tryptyk Ukrzyżowania,
ok. 1520–1522,
drewno dębowe,
98,4 × 74,3 cm
(tablica środkowa);
101 × 32,7 cm
(skrzydła) | *Triptych
with The Crucifixion*,
c. 1520–22, oak,
98.4 × 74.3 cm
(central panel);
101 × 32.7 cm (wings),
The Metropolitan
Museum of Art,
Nowy Jork | New York

fol. I photo The Metropolitan
Museum of Art, New York

Inne mniejsze ołtarze powstawały w wyniku współpracy warsztatowej, gdzie udział mistrza pozostawał ograniczony.

Wydaje się, że w poszukiwaniu inspiracji dla swych tryptyków van Cleve odwrócił się od Albrechta Dürera i sięgnął po inne źródła, takie jak *Zdjęcie z krzyża* Rogiera van der Weydena, ówczesnie jeszcze w kaplicy Panny Marii za Murami w Leuven¹²¹. Van Cleve namalował znakomitą swobodną kopię tego arcydzieła z kilkoma subtelnymi zmianami i pejzażem panoramicznym jako tłem (il. 44)¹²². Nic nie wiemy o jej wczesnej proveniencji, brak też wskazówek, które pozwoliłyby ustalić, kto był jej pierwszym właścicielem. Wiemy jednak, że ikoniczna

¹²¹ Dzieło to zostało w 1548 nabyte przez namiestniczkę Niderlandów księżną Marię Węgierską, siostrę cesarza Karola V, w zamian za kopię autorstwa Michaela Coxcie'ego i nowe organy. Wkrótce potem zostało wystawione na pokaz w kaplicy zamku Marii w Binche w Walonii. Obecnie znajduje się w Museo Nacional del Prado w Madrycie, nr inw. P002825.

¹²² Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, nr inw. 373. Obraz był niedawno konserwowany i wreszcie jest prezentowany publicznie, lecz w literaturze przedmiotu poświęcono mu niewiele uwagi – zob. J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 47, 49; M. Leeftang, „Uytnemende Schilder van Antwerpen”..., op. cit., s. 234, nr 26; Joris Van Grieken, „Rogerij Belgae inventum” Rogier van der Weyden's Late Reception in Prints (c. 1550–1600) [w:] *Rogier van der Weyden in context. Papers presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22–24 October 2009*, edited by Lorne Campbell et al., Paris–Leuven–Walpole

postać Chrystusa została ponownie wykorzystana w dwóch nieco późniejszych tryptykach namalowanych przez pomocników w warsztacie Joosa van Cleve, m.in. w *Zdjęciu z krzyża* z Edynburga, gdzie na skrzydłach przedstawiono dwoje antwerpskich donatorów Jana Pelsa i jego żonę Dignę de Herde (il. 45)¹²³. Możliwe zatem, że kopia obrazu van der Weydena była przechowywana w pracowni mistrza jako *modello* do kolejnych kompozycji¹²⁴.

Joosa van Cleve z całą pewnością inspirował Joachim Patinir, malarz przyjęty do cechu św. Łukasza w 1515 roku, będący wynalazcą nowego typu pejzażu utrzymanego w efektownych ciemnych zieleniach i błękitach, z osobliwymi, jakby krystalicznymi formacjami skalnymi z rodzinnymi okolic malarza, Dinant i Bouvignes, stanowiącymi jego znak rozpoznawczy. Podczas gdy w *Małym Pokłonie Trzech Króli* z Drezna nie znajdziemy ani śladu „nowego” patinirowskiego pejzażu, to tła wielu tryptyków są bez wyjątku oparte na rozwiązaniach wypracowanych przez młodszego mistrza. To samo odnosi się do „pejzaży” Joosa z tego okresu, takich jak *Pokuta św. Hieronima* z Muskegon, *Ucieczka do Egiptu* z Ponce czy zwłaszcza *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu* z Brukseli (il. 46)¹²⁵. Sceneria ostatniego z wymienionych obrazów została częściowo skopiowana z dzieła Patinira o tym samym temacie, przechowywanego dziś w Madrycie (il. 47)¹²⁶. Jak zdołały w przekonujący sposób wykazać Cécile Scailliérez i Micha Leeflang, van Cleve musiał wykonywać tła pejzażowe według gotowych rysunków czy szablonów, o czym świadczy ponowne wykorzystanie wspomnianego krajobrazu w *Marii z Dzieciątkiem i aniołami* z Liverpoolu (il. 48)¹²⁷.

Czy jest możliwe, że Joos van Cleve i Joachim Patinir współpracowali przy prestiżowych zleceniach malarskich, takich jak wymieniony wyżej *Tryptyk Ukrzyżowania* z Nowego Jorku? Wiemy, że Patinir i Massijs zrealizowali wspólnie przynajmniej jedno dzieło, a mianowicie *Pejzaż z kuszeniem św. Antoniego* z początku lat dwudziestych XVI wieku, dziś przechowywany w madryckim Prado (il. 49), podczas gdy w nieco wcześniejszym obrazie w tym samym muzeum, *Pejzaż z odpoczynkiem podczas ucieczki do Egiptu*, znaczne rozmiarem postacie ludzkie – Maria i Dzieciątko – mogły zostać namalowane przez asystenta z warsztatu Massijsa, być może tzw. Mistrza Magdaleny Mansi¹²⁸. Patinir nie był zbyt zdolnym malarzem figuralnym, toteż

MA 2012, s. 354–356, il. 29.3. Molly Faries opublikowała mozaikowy IRR obrazu (M. Faries, *Reshaping the Field...*, op. cit., s. 94, il. 33).

¹²³ National Gallery of Scotland, Edynburg, nr inw. 1252; J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 57, 138, kat. nr 42. Na temat tego tryptyku i interpretacji mozaikowego IRR zob. M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 126–131, il. 3.41–3.45. Możliwe, że tablica środkowa była już ukończona i została przekazana antwerpskiej parze. Skrzydła zostały namalowane później przez samego Joosa van Cleve jako uzupełnienie *Zdjęcia z krzyża*.

¹²⁴ Wyraz bólu na twarzy załamującej ręce w rozpacz Marii Magdaleny powtórzy Jan Chrzciciel w *Ukrzyżowaniu neapolitańskim*.

¹²⁵ Muskegon Museum of Art, Muskegon, Michigan, nr inw. 1940.47; Museo de Arte de Ponce, Ponce, nr inw. 58.0045; Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruksela, nr inw. 2928. J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 39–41, 120, 136, kat. nr 11, 12 i 37.

¹²⁶ Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt, nr inw. 314 (1930.85). *Patinir. Essays and Critical Catalogue...*, op. cit., s. 204–209, kat. nr 9 (Mar Borobia).

¹²⁷ Walker Art Gallery, Liverpool, nr inw. 9864. Cécile Scailliérez, *Joos van Cleve et Joachim Patinir: le cas de la Vierge à l'Enfant avec un dominicain [w:] C. Scailliérez, Joos van Cleve au Louvre...*, op. cit., s. 28–32; J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 78–79, 153–154, kat. nr 64; M. Leeflang, *Joos van Cleve...*, op. cit., nr. 62–63. Jak zdołał wykazać Dan Ewing, również Jan de Beer mógł korzystać z wzorów rysunkowych, bazujących na pejzażach Patinira – zob. Dan Ewing, *Jan de Beer. Gothic Renewal in Renaissance Antwerp*, Turnhout 2016, s. 195–197.

¹²⁸ Na temat tych dwóch obrazów w madryckim Museo Nacional del Prado (nr inw. P1611 i P1615) zob. *Patinir. Essays and Critical Catalogue...*, op. cit., s. 182–193, nr 5 i s. 242–253, kat. nr 14 (Pilar Silva Maroto).



il. 44 | fig. 44

Joos van Cleve według Rogiera van der Weydena, *Zdjęcie z krzyża*, ok. 1519–1521, drewno dębowe, 115 × 126,4 cm | Joos van Cleve after Rogier van der Weyden, *The Descent from the Cross*, c. 1519–21, oak, 115 × 126.4 cm, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Filadelfia | Philadelphia

fot. | photo Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

il. 45 | fig. 45

Joos van Cleve i warsztat, Tryptyk ze *Zdjęciem z krzyża*, ok. 1520–1522, drewno dębowe, 106,7 × 71,1 cm (tablica środkowa); 109,2 × 31,8 cm (skrzydła) | Joos van Cleve and workshop, Triptych with *The Descent from the Cross*, c. 1520–22, oak, 106.7 × 71.1 cm (central panel); 109.2 × 31.8 cm (wings), The National Gallery of Scotland, Edynburg | Edinburgh

fot. | photo The National Gallery of Scotland, Edinburgh



do malowania wielkoformatowych postaci musiały wynajmować specjalistów¹²⁹. To, że Joos van Cleve mógł z nim współdziałać, zasugerował już Karel van Mander w swym *Schilder-boeck* z 1604 roku¹³⁰. Teza, iż Joachim Patinir rzeczywiście współpracował z malarzami historii figuralnych, takimi jak Joos van Cleve czy Jan de Beer, wydaje się logiczna, zwłaszcza gdy

¹²⁹ Jest wymowne, że dwa rysunki, które Patinir otrzymał w prezencie od swych kolegów malarzy, były rysunkami postaci. Albrecht Dürer wykonał dlań na kolorowym papierze cztery rysunki przedstawiające różne ujęcia świętego Krzysztofa, z których jeden zachował się w British Museum w Londynie (nr inw. SL5218.178); Joseph Leo Koerner, *Dürer in Bewegung* [w:] *Dürer war hier...*, op. cit., s. 69–71, il. 31; Alexander Marksches, *Highlands in the Lowlands. Bemerkungen zu Dürers Reise in die Niederlande* [w:] *Dürer war hier...*, op. cit., s. 117. Jan de Beer sprezentował mu arkusz studiów głowy, tzw. *Szkic dziewięciu męskich głów*, również przechowywany w British Museum w Londynie (nr inw. 1886.0706.7); D. Ewing, *Jan de Beer. Gothic Renewal...*, op. cit., s. 76–87, 333, nr 28, il. 30; Peter van den Brink, *In Pursuit of the Individual Hand. Jan de Beer as a Draughtsman* [w:] Dan Ewing, Peter van den Brink and Robert Wenley, *Truly Bright and Memorable'. Jan de Beer's Renaissance Altarpieces*, The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, London 2019, s. 26–28, 82–84, kat. nr 6.

¹³⁰ Karel van Mander, *Het Schilder-boeck...*, Haarlem 1604, fol. 227r: „By Melchior Wijntgis te Middelborgh is van zijner [Joos van Cleve] handt een seer schoon Mary-beeldt, waer achter dat van Ioachim Patenier is een seer

il. 46 | fig. 46

Joos van Cleve,
Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu, ok. 1518,
 drewno dębowe,
 54 × 67,5 cm | *The Rest on the Flight into Egypt*, c. 1518,
 oak, 54 × 67.5 cm,
 Musées royaux
 des Beaux-Arts de
 Belgique / Koninklijke
 Musea voor Schone
 Kunsten van België,
 Bruksela | Brussels

fot. I photo BE&W Agencja



il. 47 | fig. 47

Joachim Patinir
 i warsztat,
Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu,
 ok. 1518, drewno
 dębowe, 31,5 × 57,5 cm
 | Joachim Patinir and
 workshop, *The Rest
 on the Flight into
 Egypt*, c. 1518, oak,
 31.5 × 57.5 cm, Museo
 Nacional Thyssen-
 Bornemisza,
 Madryt | Madrid

fot. I photo domena
 publiczna





il. 48 | fig. 48

Joos van Cleve,
*Maria z Dzieciątkiem
 i aniołami*, ok. 1519–1520,
 drewno dębowe,
 85,5 × 65,5 cm
 | *The Virgin and Child
 with Angels*, c. 1519–20,
 oak, 85.5 × 65.5 cm,
 Walker Art Gallery,
 Liverpool

fot. | photo domena
 publiczna

weźmiemy pod uwagę szczupłość jego własnego dorobku malarskiego. Użyteczna byłaby tu z pewnością szczegółowa analiza stylistyczna i porównanie pejzaży z obrazów Massijsa, van Cleve i de Beera z tymi, które znajdujemy w podpisanych albo udokumentowanych obrazach Patinira.

Dorobek Joosa van Cleve z tych wczesnych lat (1515–1521) wskazuje jasno, że był on twórcą ambitnym, podejmującym się wykonywania zarówno nastaw ołtarzowych, jak i obrazów dewocyjnych i portretów dla szybko rosnącego grona klientów. Swoją pozycję zawdzięczał nie

schoon Landschap” (“U Melchiora Wijntgisa w Middelburgu jest bardzo piękny obraz Marii [z Dzieciątkiem] jego [Joosa van Cleve] ręki, z bardzo pięknym pejzażem w tle autorstwa Joachima Patinira”). Ponieważ jednak van Mander pomieszał biografię Joosa van Cleve z biografią jego syna Cornelisa, a przy tym dodał mnóstwo fantastycznych plotek, być może nie powinniśmy przywiązywać zbyt wielkiej wagi do jego słów. Sugestia Roberta Kocha, że obrazem tym może być berliński *Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu* Patinira, nie jest bardzo prawdopodobna, gdyż postaci niemal na pewno nie wyszły spod ręki Joosa van Cleve; Robert A. Koch, *Joachim Patinir*, Princeton 1968, s. 52; *Patinir. Essays and Critical Catalogue...*, op. cit., s. 176–181, kat. nr 4 (Alejandro Vergara); Alejandro Vergara, *Who was Patinir? What is a Patinir?* [w:] *Patinir. Essays and Critical Catalogue...*, op. cit., s. 30. Alejandro Vergara też uważa, że van Cleve i Patinir mogli współpracować (ibidem, s. 33).



il. 49 | fig. 49

Quinten Massijs i Joachim Patinir, *Pejzaż z Kuszeniem św. Antoniego*, ok. 1520–1524, drewno dębowe, 155 × 173 cm | Quinten Massijs and Joachim Patinir, *Landscape with the Temptation of St Anthony*, c. 1520–24, oak, 155 × 173 cm, Museo Nacional del Prado, Madryt | Madrid

fot. | photo Museo Nacional del Prado, Madrid

tylko talentowi, lecz także przemyślanej strategii marketingowej. Łączył realizację prestiżowych zleceń z produkcją wysokiej jakości obrazów przeznaczonych na wolny handel, jak również z malowaniem znakomitych portretów. Był w stanie skutecznie prowadzić tę grę rynkową, ponieważ umiał efektywnie zarządzać warsztatem i włączać do procesu twórczego wyspecjalizowanych pomocników. Przy tym był świetnym eklektykiem: wzory zaczerpnięte od Dürera, Patinira czy nawet van der Weydena

przekształcał do tego stopnia, że powstawały nowe, wysokiej klasy dzieła. Dumę ze swego sukcesu wyrażał w postaci włączanych w obrazy autoportretów, a także sygnatur umieszczanych na pierwszorzędnych pracach, chociaż monogramy te mogły po prostu funkcjonować jako narzędzia marketingowe. Jak przypominał mi Dan Ewing, Joosa van Cleve, w odróżnieniu od Dürera, interesowały nie tyle sława i zaszczyty, ile powodzenie finansowe, które zapewniała współpraca z prestiżowymi klientami i mecenasami¹³¹.

Joos van Cleve i antwerpskie dziedzictwo Dürera

Czy podczas sławnego bankietu 5 sierpnia 1520 roku Joos van Cleve jako starszy antwerpskiego cechu św. Łukasza zaprosił czcigodnego gościa do swego domu i warsztatu? Zgodnie z ówczesnym protokołem na bankiecie musieli zapewne siedzieć blisko siebie, mieliby więc okazję do rozmowy i umówienia się na spotkanie. Całkiem prawdopodobne, że Albrecht Dürer odwiedził Joosa w jego domu nieopodal Capelle van Gratien, co oznaczałoby najwyższej sześciominutowy spacer z kwatery przy Wolstraat. W dzienniku norymberczyka nie ma jednak wzmianki o odbyciu takiej wizyty. Dürer odwiedził natomiast wkrótce po przyjęciu, zapewne następnego dnia, dom Quintena Massijsa, w dzienniku podróży nie zdradził wszakże, co tam widział. Jednym z obrazów mogło być wielkoformatowe, imponujące *Ecce Homo*, które wtedy było już prawie ukończone (il. 50)¹³². Ten monumentalny obraz mógł zainteresować Dürera, i to nie tylko dlatego, że Massijs wykorzystał jego drzeworyt z „Dużej Passji” jako najważniejsze źródło inspiracji (il. 51)¹³³. Jeżeli Dürer zajrzał do malarskiej pracowni Joosa van Cleve, to jakie dzieła miał szansę tam zobaczyć i czy wzbudziłyby jego ciekawość? Zapewne ujrzałby kilka portretów i obrazów dewocyjnych: *Marię z Dzieciątkiem*, jedną albo więcej wersji *Dzieciątka Jezus i małego Jana Chrzciciela w uścisku* (obrazu potocznie znanego dzisiaj jako *Kissing Babies*) oraz jeden albo dwa tryptyki, nad którymi mistrz właśnie pracował, być może nawet Tryptyk *Ukrzyżowania* planowany dla klienta z Genui (il. 43). Wszystko to oczywiście spekulacje, lecz Dürer odwiedził niewątpliwie wiele różnych pracowni w Antwerpii, z pewnością nie ograniczył się tylko do warsztatów Massijsa i Patinira.

Obrazy te mogłyby nie wywrzeć na Dürerze wielkiego wrażenia, ale mając na względzie potencjalne stanowisko malarza miejskiego, mógł chcieć dokonać „rekonesansu”, by lepiej poznać lokalny rynek lukratywnych zleceń i klasę antwerpskich malarzy. Myślę, że próbowałby ocenić potencjał swych rywali, choć raczej za takowych ich nie uważał, może z wyjątkiem Jana Gossarta, najsłynniejszego w owym czasie malarza nadwornego, cieszącego się większym jeszcze uznaniem niż Bernard van Orley, Quinten Massijs czy Joos van Cleve. To najpewniej z tego powodu na początku grudnia 1520 roku odwiedził Middelburg: by zobaczyć flagowe dzieło Gossarta – ogromne retabulum ze *Zdjęciem z krzyża*, ukończone na krótko przed przyjazdem Dürera do Antwerpii¹³⁴.

¹³¹ E-mail do autora, 18 kwietnia 2022.

¹³² Museo Nacional del Prado, Madryt, nr inw. 2801. Larry Silver, *The Paintings of Quentin Massys*, Oxford 1984, s. 24, 60, 82, 94–95, 127, 180, 184, 220, nr 31, il. 86; Friederike Schütt, *Quentin Massys. Bildstrategien der Affekterzeugung*, Petersberg 2021, s. 70–98.

¹³³ *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk...*, op. cit., s. 194–196, kat. nr 159 (Anke Fröhlich).

¹³⁴ Na temat podróży Dürera do Middelburga i Zelandii zob. Peter van den Brink, *A Tale of Two Drawings. Albrecht Dürer and Gossart's Lost Middelburg Altarpiece* [w:] *Ingenium et labor. Studia ofiarowane Profesorowi Antoniemu Ziembie z okazji 60. urodzin*, red. naukowa Piotr Borusowski et al., Warszawa 2020, s. 109–117.



il. 50 | fig. 50

Quinten Massijs, *Ecce Homo*, 1518–1520, drewno dębowe | oak, 160 × 120 cm, Museo Nacional del Prado, Madryt | Madrid

fot. | photo Museo Nacional del Prado, Madrid



il. 51 | fig. 51

Albrecht Dürer, *Ecce Homo*, ok. 1498, drzeworyt z cyklu „Duża Pasja” (wyd. 1511), 39,3 × 28,4 cm, *Ecce Homo*, c. 1498, woodcut from the series *The Large Passion* (published 1511), 39,3 × 28,4 cm, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam

fot. | photo Rijksmuseum, Amsterdam

Przez kilka pierwszych miesięcy pobytu w Niderlandach głównym przedmiotem zabiegów Dürera było uzyskanie od cesarza Karola V potwierdzenia należnej mu dożywotniej pensji i w tym celu ściśle współpracował z Erasmusem Strenbergerem, sekretarzem Jacoba Banisiusa¹³⁵. Strenberger zredagował oficjalne podanie o potwierdzenie i wznowienie pensji, łącznie z sugestią treści cesarskiego pisma do wykorzystania przez kancelarię władcy¹³⁶. Co więcej, dzięki szerokiej sieci kontaktów mistrz uzyskał dostęp do domu Małgorzaty Austriaczki, regentki Niderlandów, biesiadując z jej nadwornymi artystami Bernardem van Orleyem i Conradem Meitem oraz innymi ludźmi z jej najbliższego otoczenia, w tym doradcą i skarbnikiem Jeanem de Marnixem czy Tommasem Bombel-

¹³⁵ Jacob Banisius, radca dworu (*kaiserlicher Rat*) cesarza Maksymiliana, był bliskim przyjacielem Willibalda Pirckheimera i człowiekiem posiadającym wpływy w kręgach dworskich.

¹³⁶ Zob. przyp. 17.

lim, kupcem jedwabnym z Genui, który był *argentier* Małgorzaty w latach 1508–1527, a także wpływowym i potężnym dworzaninem, mediatorem i ambasadorem o rozległej siatce międzynarodowych współpracowników¹³⁷. Bombelli, który miał stać się jednym z najbliższych przyjaciół Dürera podczas jego pobytu w Antwerpii, okazał się ważnym pośrednikiem w kontaktach z namiestniczką Niderlandów¹³⁸. Towarzyszył Dürerowi podczas jego ważnej podróży do Mechelen i Brukseli 26 sierpnia 1520 roku, gdzie artysta szukał kontaktu z oficjalną delegacją Norymbergi na koronację Karola V w Akwizgranie, lecz także z Banisiusem, Strenbergerem i kilkoma innymi ludźmi z otoczenia Małgorzaty i samego Karola. W trakcie tej krótkiej wyprawy dowiedział się, że księżna poprze jego starania i jest prawdopodobne, że to bliskie relacje z Bombellim i Banisiusem pomogły mu zdobyć jej przychyłność.

Dürer poznał Tommasa Bombellego i jego braci Vincentia i Gherarda już w sierpniu 1520 roku, kiedy to sportretował ich w trzech dużych rysunkach węglem. Miał dalej spotykać się z „Tomasinem”, jak go nazywał, i jego bliskimi, dla których wykonał kilka portretów i z którymi utrzymywał kontakt jeszcze po powrocie do Norymbergi¹³⁹. Ze wszystkich portretów rysunkowych przedstawiających członków rodziny Bombellego przetrwał na pewno tylko jeden, wykonany srebrnym sztyftem portret narzeczonej Gherarda Bombellego, urodziwej młodej kobiety, córki antweperskiego adwokata o imieniu Sebastian. Miała ona zostać ulubioną modelką Dürera (il. 52)¹⁴⁰. Para portretów Joosa van Cleve z Uffiziów, datowana na rok, w którym Dürer przybył do Antwerpii, może przedstawiać tę samą młodą kobietę oraz Gherarda Bombellego, jej narzeczonego (il. 53–54)¹⁴¹. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa Joos van Cleve i Tommaso Bombelli musieli całkiem dobrze się znać, nie tylko ze względu na status i pozycję obydwu w Antwerpii i ich powiązania z dworem Małgorzaty Austriaczki, ale zwłaszcza dlatego, że van Cleve miał bliskie kontakty z genueńskimi kupcami w Antwerpii, o czym świadczy co najmniej siedem (a może i więcej) ważnych zleceń, jakie za ich pośrednictwem pozyskał¹⁴².

¹³⁷ Na temat Tommasa Bombellego zob. Dagmar Eichberger, *Leben mit Kunst – Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002, s. 288–289; Federica Veratelli, ‘A la mode italienne’. *Commerce du luxe et diplomatie dans les Pays-Bas méridionaux, 1477–1530. Edition critique de documents de la Chambre des comptes de Lille*, Lille 2013, s. 26, 66–70, 72, 108, 111–117; dok. 86, 94, 138, 139, 147, 155, 160, 160b, 176, 177, 182, 183, 184, 185, 186.

¹³⁸ Na temat Dürera i Tommasa Bombellego zob. H. Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlass...*, op. cit., Bd. 1, s. 152–154, 156, 161–162, 164–165, 169, 172–174, 176, 181, 187, 191–192, 196, 201; J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. 1, s. 558–559, 561, 563, 567, 569, 572–573, 576, 580, 583–585, 587, 613.

¹³⁹ W liście datowanym 23 lutego 1524 Cornelis Grapheus informował Dürera o sytuacji w Antwerpii, zwłaszcza o prześladowaniach, jakie spotkały zwolenników reformacji Lutera, do których obaj się zaliczali. Co ciekawe, dwukrotnie wymienia Tommasa Bombellego, jako dobrego przyjaciela ich obu. Czy Bombelli popierał reformację? List znajduje się w Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, nr inw. rkps Typ 134. Zob. J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., t. 2, s. 721–722, nr 188.

¹⁴⁰ Städel Museum, Frankfurt nad Menem, nr inw. 15269 (verso). A. Nesselrath, *Zu Albrecht Dürers Silberstiftskizzenbuch...*, op. cit., s. 239, 240, 245, il. 136; P. van den Brink, *In grossem Stil...*, op. cit., s. 307; *Dürer war hier...*, op. cit., s. 621–622, kat. nr 47 (Peter van den Brink).

¹⁴¹ P. van den Brink, *In grossem Stil...*, op. cit., s. 307, przyp. 35. Gallerie degli Uffizi, Florencja, nr inw. 1643 i 1644. Barwne reprodukcje portretów: Till-Holger Borchert, *Albrecht Dürer und die Bildnismalerei in den Niederlanden [w:] Dürer war hier...*, op. cit., s. 358–359, il. 230–231.

¹⁴² Wspomniany nowojorski Tryptyk Ukrzyżowania jest najprawdopodobniej najwcześniejszym z genueńskich zleceń Joosa van Cleve, następnym zaś był tzw. *Ottarz* z *San Donato* dla Stefana Raggia, ukończony zapewne w 1522. *Ottarz* z *Santa Maria della Pace*, zamówiony przez Niccolò Calvię Bellogia, obecnie w paryskim Luwrze, pochodzi z 1525 i powstał w tym samym okresie co *Duży Pokłon Trzech Króli* z Drezna. Tak zwany *Ottarz* z *Cerezo*, namalowany dla kaplicy na Gran Canaria, na zamówienie genueńskiego kupca, jest ewidentnie późniejszy, powstał



il. 52 | fig. 52

Albrecht Dürer, *Portret Markusa Ulstetta oraz pięknej młodej kobiety, prawdopodobnie narzeczonej Gherarda Bombello*, 1520–1521, srebrny sztyft na papierze o kolorze kości słoniowej, 12,9 × 18,8 cm
 | *Portrait of Markus Ulstett and the beautiful young woman in Antwerp, possibly the fiancée of Gherardo Bombelli*, 1520–21, silverpoint on ivory-coloured prepared paper, 12.9 × 18.8 cm, Städel Museum, Frankfurt nad Menem | Frankfurt am Main

fot. | photo Städel Museum, Frankfurt am Main

Joos van Cleve miał bezpośredni dostęp do Małgorzaty Austriaczki i jej dworu zapewne dzięki swym kolońskim kontaktom z Nicasiusem Hackeneyem, i jest pewne, że całkiem dobrze znał ją i jej kolekcję sztuki w renesansowym pałacu Hof van Savoye w Mechelen. Namiestniczka Niderlandów sama zaś posiadała kilka jego obrazów¹⁴³. Poza tym van Cleve skopiował, z pewnością

na początku lub w połowie lat trzydziestych XVI w. Oprócz tych pięciu znanych nastaw van Cleve wykonał najprawdopodobniej dla klienta z Genui również dwa skrzydła tryptyku, a także skrzydło ołtarza ze Św. Franciszkiem otrzymującym stygmaty, oba z 1525 lub nieco późniejsze. Na temat tego drugiego zob. Peter van den Brink, *The Stigmatization of Saint Francis by Joos van Cleve: A New Discovery* [w:] *Tributes to Maryan W. Ainsworth. Collaborative Spirit: Essays on Northern European Art, 1350–1650*, edited by Anna Koopstra, Joshua Waterman, Christine Seidel, London–Turnhout, 2022, s. 278–295.

¹⁴³ D. Eichberger, *Leben mit Kunst...*, op. cit., s. 46 (przyp. 77), 99, 274, 277, 297, 314–317, 343, 347, 365, 375, 386, il. 113, 129. Możliwe, że Małgorzata była w posiadaniu *Lukrecji* z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (nr inw. 833;



in situ, obraz Marca d'Oggiona, który księżna trzymała w bibliotece, a po 1523 roku w swej osobistej sypialni (*seconde chambre à che-mynée*), gdzie Dürer musiał go widzieć późnym latem 1521 roku¹⁴⁴. Van Cleve miał rysunkowo przekopiować tę kompozycję – *Dzieciąt-ko Jezus i mały Jan Chrzciciel* (il. 55) – z należącego do Małgorzaty oryginału, a następnie uczynić ją jednym ze swych „bestsellerów” rynkowych, używając tego rysunku, sporządzonego w skali jeden do jednego, jako kartonu¹⁴⁵.

J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., pp. 89, 150, kat. nr 60), oraz najpewniej wczesnego *Portretu cesarza Maksymiliana I*, jej ojca (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, nr inw. 972; ibidem, s. 112–113, nr 2).

¹⁴⁴ D. Eichberger, *Leben mit Kunst...*, op. cit., s. 307–310.

¹⁴⁵ Na temat tej praktyki zob. M. Leeftang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 75–85, 170–171, 178–179. Opinie co do datowania tych obrazów, które van Cleve i jego warsztat wytwarzali tuzinami, są rozbieżne. Obraz Marca d'Oggiona, obecnie w Royal Collection w Hampton Court (nr inw. RCIN 405463), powstał zapewne

il. 53 | fig. 53

Joos van Cleve, *Portret mężczyzny, prawdopodobnie Gherarda Bombellego*, 1520, drewno dębowe, 57 × 42 cm, | *Portrait of a man, possibly Gherardo Bombellego*, 1520, oak, 57 × 42 cm, Gallerie degli Uffizi, Florencja | Florence

fot. | photo Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi, Firenze, su concessione del Ministero della Cultura

il. 54 | fig. 54

Joos van Cleve, *Portret kobiety z różańcem, prawdopodobnie narzeczonej Gherarda Bombellego*, 1520, drewno dębowe, 57 × 42 cm | *Portrait of a woman with a rosary, possibly Gherardo Bombellego's fiancée*, 1520, oak, 57 × 42 cm, Gallerie degli Uffizi, Florencja | Florence

fot. | photo Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi, Firenze, su concessione del Ministero della Cultura

Dürer nie skorzystał z pośrednictwa Joosa van Cleve, by przedstawić swą sprawę księżnej. Zamiast tego skontaktował się bezpośrednio z ludźmi z jej najbliższego otoczenia, co najpewniej okazało się skuteczne, skoro kazała mu przekazać, że ma jej przychyłność¹⁴⁶. Czy to nadwyrężyło więź, jaką mogli tworzyć ci dwaj artyści? Tego nie wiemy, pozostaje jednak faktem, że Dürer ani razu nie wymienia Joosa w swym dzienniku. Nie oznacza to wcale, że go ignorował; po prostu nie łączyły ich interesy, co pociągałoby za sobą wzajemne prezenty i wspólne uczty, tak jak to miało miejsce w przypadku relacji Dürera z Conradem Meitem, Lucasem van Leydenem czy Bernardem van Orleyem. Nie byli też bliskimi przyjaciółmi. Jedyńm artystą w Antwerpii, którego Dürer mógłby zapewne tak nazywać, był Joachim Patinir, chociaż z pewnością był też na bardzo dobrej stopie z Conradem Meitem, Dirkiem Vellertem i Janem Provoostem.

Dürer, który miał nazwać Patinira „maister Joachim, der gut landschafft mahler” (mistrzem Joachimem, dobrym malarzem pejzaży), wspomina go kilkakrotnie w swym dzienniku, częściej niż jakiegokolwiek innego kolegę po fachu, a z treści wzmianek jasno wynika, że się zaprzyjaźnili¹⁴⁷. Już w sierpniu 1520 roku Dürer korzystał z pracy asystenta (*Knecht*) Patinira i z jego zasobu pigmentów, płacąc za to rycinami. W następnym roku dwukrotnie sportretuje Patinira srebrnym sztyftem i podaruje mu cztery rysunki na błękitnym papierze z różnymi przedstawieniami św. Krzysztofa, który to temat występuje w malarstwie antwerpczyka wielokrotnie¹⁴⁸. Na krótko przed powrotem do Norymbergi Dürer wręczył przyjacielowi jeszcze jeden prezent, a mianowicie ryciny autorstwa swego byłego pomocnika Hansa Baldunga Griena. Patinir odwzajemnił się, zapraszając Dürera na swój ślub z Jehanne Noyts w maju 1521 roku, co ogromnie ucieszyło norymberskiego mistrza¹⁴⁹. Mógł wpaść tam na Joosa van Cleve i pogawędzić z nim niezobowiązująco przy kielichu wina, lecz tego nigdy nie będziemy tego wiedzieli na pewno.

Choć mogło być i tak, że obaj artyści nie darzyli się sympatią, to wiemy, że van Cleve bardzo interesował się twórczością Dürera, i to nie tylko graficzną. Podczas gdy obrazy Dürera sprzed 1520 roku stanowiły dlań terra incognita, to inaczej sprawa się miała z tymi, które norymberczyk wykonał w Antwerpii. Te nie dorównywały jednak wielkim retabulom czy

pomiędzy 1510 a 1513. Według Johna Handa, obrazy Joosa van Cleve produkowane na wolny rynek powstawały po 1525 (J.O. Hand, *Joos van Cleve*..., op. cit., s. 96–99, 164–166, kat. nr 80–84.9), podczas gdy Micha Leeflang pozostaje o wiele bliżej pierwotnej hipotezy, na podstawie analizy dendrochronologicznej i faktu wykorzystania pejzaży w stylu Patinira, datując najwcześniejszą wersję, obecnie w kolekcji prywatnej w Antwerpii, na rok 1515, a inne na lata 1515–1520. Martha Wolff, która dokładnie zbadała wersję z Chicago – należącą niegdyś do amsterdamskiego bankiera Pompejusa Occo – odkrywając przy tym, że postacie chłopców zostały de facto przekopiewane bezpośrednio z obrazu z Hampton Court, datuje najwcześniejsze wersje na lata ok. 1520–1525 (Martha Wolff, *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, New Haven–London 2008, s. 159–167). Skłaniam się do przyznania jej racji, gdyż pierwsze elementy leonardiańskie pojawiają się w twórczości van Cleve nie wcześniej niż w 1520. Na temat Joosa van Cleve i Leonarda da Vinci zob. Dan Ewing, *Joos van Cleve und Leonardo. Italienische Kunst in niederländischer Übersetzung* [w:] *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*..., op. cit., s. 113–131.

¹⁴⁶ J. Ashcroft, *Albrecht Dürer*..., op. cit., vol. 1, s. 560.

¹⁴⁷ Na temat przyjaźni Dürera z Patinirem zob. A. Marksches, *Highlands in the Lowlands*..., op. cit., s. 117–118.

¹⁴⁸ Zob. przyp. 125.

¹⁴⁹ H. Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlass*..., op. cit., Bd. 1, s. 152, 167, 169, 172, 175; J. Ashcroft, *Albrecht Dürer*..., op. cit., vol. 1, s. 556–557, 576, 579, 582, 585. Zob. też: Maximiliaan P.J. Martens, *Joachim Patinir: "The good landscape painter" in written sources* [w:] *Patinir. Essays and Critical Catalogue*..., op. cit., s. 53–56; Selina Blasco, Maximiliaan P.J. Martens, *Documents and literary sources concerning Joachim Patinir* [w:] *Patinir. Essays and Critical Catalogue*..., op. cit., s. 363–364, dok. 4; J.L. Koerner, *Dürer in Bewegung*..., op. cit., s. 68–73.



il. 55 | fig. 55

Marco d'Oggiono,
*Dzieciątko Jezus
 i mały Jan Chrzciciel*,
 ok. 1510–1513,
 drewno topolowe,
 64,3 × 48,1 cm | *Christ
 and St John the
 Baptist, embracing*,
 c. 1510–13, poplar,
 64.3 × 48.1 cm,
 The Royal Collection,
 Londyn | London

fot. | photo Royal Collection
 Trust © Her Majesty Queen
 Elizabeth II 2022

innym dużym dziełom, jakie realizował w Norymberdze i Wenecji. Z wpisów w dzienniku można wywnioskować, że podczas pobytu w Niderlandach Dürer namalował ok. dwudziestu obrazów. Dwie *Madonny z Dzieciątkiem*, sprezentowane księciu arcybiskupowi Bambergu, Georgowi III Schenkowi von Limburg i swemu antwerpskiemu gospodarzowi, Joostowi Blankveldowi, przygotował zapewne zawczasu, jednak pozostałe, o których wspomina, z pewnością stworzył w Antwerpii¹⁵⁰.

¹⁵⁰ J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. I, s. 551, 556. *Tüchlein*, подарowany Blankveldowi, miał być z pewnością zapłatą za kwatere.

il. 56 | fig. 56

Albrecht Dürer,
*Portret gdańskiego
kupca Bernarda
von Reesena*, 1521,
drewno dębowe,
45,5 x 31,5 cm

| *Portrait of the
merchant Bernard
van Reesen*, 1521,
oak, 45.5 x 31.5 cm,
Gemäldegalerie Alte
Meister, Staatliche
Kunstsammlungen,
Dresno | Dresden

fot. | photo Gemäldegalerie
Alte Meister, Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden. Photo: Elke Estel /
Hans-Peter Klut





il. 57 | fig. 57

Albrecht Dürer,
Portret mężczyzny,
prawdopodobnie
Lorenza Stercka,
1521, drewno dębowe,
50 x 36 cm | *Portrait*
of a man, probably
Lorenz Sterck, 1521,
oak, 50 x 36 cm,
Museo Nacional del
Prado, Madryt | Madrid

fot. | photo Museo Nacional
del Prado, Madrid

Cztery z nich namalował w technice klejowej na płótnie (*Tüchleinbilder*), przynajmniej dwanaście innych farbami olejnymi (*öhlfarben*) na deskach dębowych. Pośród nich były cztery niewielkie prace z „obliczem Weroniki” (*Veronica angesicht*), czyli veraikonem, które otrzymali w darze Jacob Banisius, portugalski faktor João Brandão i jego poprzednik Ferdinando Pessoa, a także złotnik Jan van de Perre¹⁵¹. Ponadto Dürer namalował pięć portretów: gdańskiego kupca Bernarda von Reesena (il. 56), nieznanego mężczyzny, najprawdopodobniej antwerpskiego poborca podatkowego Lorenza Stercka (il. 57), swego gospodarza Joosta Blankvelda, jego żony i wreszcie, pod koniec podróży, Christiana II, króla Danii¹⁵². Spośród wszystkich tych obrazów portrety były zdecydowanie najdroższe¹⁵³. Z pewnością robiły (i robią) wrażenie, ale nie było w nich nic, czego Joos van Cleve nie mógł widzieć już wcześniej.

Jedynym dziełem namalowanym przez Dürera owego roku w Antwerpii, które miało zdobyć prawdziwie ikoniczny status, był lizboński Św. Hieronim w pracowni (il. 58)¹⁵⁴. Obraz powstał w drugiej połowie marca 1521 roku z przeznaczeniem na prezent, który miał otrzymać zaufany przyjaciel artysty, Rodrigo (Rui) Fernandes de Almada, zastępca, a od 1527 roku następca João Brandão, kierownika portugalskiej misji handlowej (Feitoria) w Antwerpii¹⁵⁵.

Nie wdając się w zbędne szczegóły, należy podkreślić, że Św. Hieronim w pracowni Albrechta Dürera to pomnik humanizmu. Święty przedstawiony jest tu wyłącznie jako uczony, a nie kardynał, najwyraźniej w myśl idei, które Erazm z Rotterdamu zawarł w swej krytycznej biografii *Hieronimi Stridonensis Vita* z 1516 roku. Nie ma wątpliwości, że Dürer omówił wcześniej temat tego obrazu zarówno z Erazmem, jak i przyjacielem tegoż Pieterem Gillisem, czyli Petrussem Aegidiusem, jak nazywano go w kręgu antwerpskich humanistów, do którego obaj, on i Erazm, należeli¹⁵⁶. Dürer zjadł obiad z Gillisem i Erazmem w Antwerpii w lutym 1521 roku, mniej więcej miesiąc przed wręczeniem obrazu swemu portugalskiemu przyjacielowi – i jest więcej niż prawdopodobne, że odbyli ożywioną debatę na temat statusu św. Hieronima.

¹⁵¹ Na temat tej kompozycji zob. P. van den Brink, S. Foister, *Einleitung...*, op. cit., s. 40.

¹⁵² Oprócz pięciu portretów, które Dürer konkretnie wymienia w dzienniku, wspomina jeszcze dwa obrazy z „ein herzog angesicht uff ein täffelein mit ölfarben” (wizerunek księcia malowany farbami olejnymi na małej desce) i „ein herzog angesicht von öhlfarben” (wizerunek księcia malowany farbami olejnymi) (H. Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlass...*, op. cit., Bd. 1, s. 165, 170). Najpewniej były to niedużego formatu reprezentacyjne portrety Fryderyka II, księcia elektora Palatynatu Reńskiego, albo Fryderyka Mądrego, księcia Saksonii, porównywalne z małymi portretami cesarza Maksymiliana I autorstwa Joosa van Cleve czy portretami Karola V i Małgorzaty Austriaczki pędzla Bernarda van Orleya. Dürer podarował trzy ryciny słudze księcia elektora, Wilhelmmowi Hauenhutowi, na początku września w Antwerpii, a na początku listopada tegoż roku spotkał się w Kolonii z księciem Fryderykiem Mądrym, jednym ze swych dawnych klientów.

¹⁵³ Przetrwały trzy portrety, wszystkie z 1521. *Portret Bernarda von Reesena* znajduje się w Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen w Dreźnie, nr inw. 1871. Identyfikacja pozostałych dwóch jest niepewna. Obraz w madryckim Prado (nr inw. 2180) może przedstawiać Lorenza Stercka, podczas gdy ten w Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie (P21n10), tradycyjnie identyfikowany jako portret Rodriga Fernandesa de Almay, mógł być w rzeczywistości nieskończony i dlatego Dürer nie wspomina o nim w dzienniku. Na temat portretów namalowanych przez Dürera podczas pobytu w Niderlandach zob. T.-H. Borchert, *Albrecht Dürer und die Bildnismalerei...*, op. cit., s. 335–369. Opatrzony datą 1520 obraz na płótnie *Brodaty mężczyzna w czerwonym kapturze* w Luwrze mógł zostać namalowany przed wyjazdem artysty do Antwerpii, Till-Holger Borchert wątpi nawet w datę (ibidem, s. 364, 368, il. 238).

¹⁵⁴ Na temat Św. Hieronima Dürera zob. Astrid Harth, Maximiliaan P.J. Martens, *Dürers berühmtes Bildnis des Heiligen Hieronymus. Entstehung, Bedeutung und Rezeption [w:] Dürer war hier...*, op. cit., s. 429–455.

¹⁵⁵ Warto zauważyć, że Dürer w dzienniku nie opatrzył tego obrazu konkretną wyceną, inaczej niż czynił to w odniesieniu do zdecydowanej większości swych dzieł malarskich, a także dużych rysunków portretowych.

¹⁵⁶ Do owego humanistycznego kręgu należeli też m.in. Cornelis Grapheus, Quinten Massijs i bankier Erasmus Schets; Marcus de Schepper, *Pieter Gillis, een Antwerps humanist [w:] Antwerpen, verhaal van een metropool 16^{de}–17^{de} eeuw*, red. Jan Van der Stock, kat. wyst., Hessenhuis, Antwerpia, 1993, Gent 1993, s. 206.

Erazm nieugięcie podkreślał, że Hieronim – wbrew temu jak przedstawiał go Kościół katolicki – nie mógł być kardynałem, bo godność ta nie istniała w jego czasach i została ustanowiona dopiero kilka stuleci po jego śmierci w 420 roku. Dla Erazma św. Hieronim był teologiem, uczonym, pisarzem i autorem tłumaczenia Pisma Świętego na łacinę, tzw. Wulgaty. Również Dürer żywo interesował się postacią św. Hieronima i rolę, jaką odegrał on w rozwoju humanistycznej wiedzy i religijności, czego efektem było wiele sztychów i drzeworytów, w tym drzeworyt z 1512 roku, którego dwa lata później Lazarus Spengler, przyjaciel Dürera, użył jako karty tytułowej niemieckiego tłumaczenia *De morte Hieronymi*. Istotą obrazu Św. Hieronim w *pracowni* jest wskazujący na czaszkę gest świętego w połączeniu z melancholijnym, lecz przenikliwym spojrzeniem wycelowanym w widza. Jest to hołd dla rozumu, objaśnionego przez Erazma w *Enchiridionie* z 1503 roku, gdzie pisał, że samowiedzę osiąga się poprzez rozum, a nie poprzez interferencję Bożej łaski i ludzkiej wiary, jak miał nauczać Luter¹⁵⁷. Mimo to nie jest z pewnością niemożliwe, że wpływ krytycznego stosunku Lutra do Hieronima zaznaczył się jednak w obrazie, o czym świadcząby brak symboli sakramentu pokuty i motywów ikonografii maryjnej¹⁵⁸. Ten głęboko intelektualny i intelektualnie stymulujący obraz był znaczącym i trafionym prezentem dla Rodriga, humanisty dyplomaty, którego Dürer mógł uważać za swego najlepszego przyjaciela w Antwerpii¹⁵⁹.

Dürerowskie przedstawienie poważnego i solennego ojca Kościoła kopiowali niezliczeni malarze, jednak większość ich obrazów, dość często raczej okropnych w swej artystycznej lichości, nie bazowała bezpośrednio na dziele norymberczyka, które do 1548 roku pozostawało w Antwerpii, zanim wraz ze swym właścicielem udało się w podróż do Lizbony. Jedynym artystą, który, jak się zdaje, miał dostęp do oryginału, był nie kto inny jak Joos van Cleve. Namalował co najmniej cztery warianty własnoręczne, każdy inny, a te z kolei były kopiowane w jego warsztacie¹⁶⁰. Usuwając cechy indywidualne i skupiony wyraz twarzy świętego, zastępując je standardowym typem fizjonomicznym ze swego repertuaru postaci, przekształcił prywatny i intelektualny obraz Dürera w populistyczny prototyp licznych replik i powtórzeń. Szczególny, jednostkowy przekaz, tak istotny w intelektualnej wymianie pomiędzy Erazmem, Dürerem i de Almadą, ustąpił miejsca ogólnikowemu komunikatowi na temat krótkości i ulotności życia, z nadmiarem symbolicznych motywów. Jest tak zwłaszcza w przypadku obrazu z Cambridge, gdzie zdziwiona mina świętego zdaje się podkreślać radykalny zwrot w ujęciu jego osoby (il. 59)¹⁶¹. Św. Hieronim przestał być uczonym, wrócił do swej tradycyjnej roli ojca Kościoła i kardynała, jego kapelusz kardynalski (*galerus ruber*) – którego u Dürera oczywiście nie ma – leży przed nim na stole, pracownia zamieniła się w prywatny sklep z pamiątkami z Lourdes, z widokiem na pejzaż, gdzie ukazano historię o Hieronimie i lwie ze *Złotej legendy*. Obraz, który z pewnością podobałby się Kościołowi katolickiemu.

¹⁵⁷ A. Harth, M.P.J. Martens, *Dürers berühmtes Bildnis...*, op. cit., s. 446–447.

¹⁵⁸ Ibidem, s. 447.

¹⁵⁹ Na temat Fernandes de Almadę zob. Maria do Rosário de Sampaio Themudo Barata, *Rui Fernandes de Almada. Diplomata português do século XVI*, Lisboa 1971.

¹⁶⁰ Cztery warianty, które można uważać za oryginały Joosa van Cleve, to obrazy w Princeton, w kolekcji prywatnej w Szkocji, w kolekcji księcia Hanoweru oraz duży Św. Hieronim w Harvard University Arts Museum; J.O. Hand, *Joos van Cleve...*, op. cit., kat. nr 75, 76, 77, 78.

¹⁶¹ Harvard Art Museums, Cambridge, MA, Gift of Howland Warren, Dr. Richard P. Warren and Mrs. Grayson M.P. Murphy, nr inw. 1961.26.



Erazm i Dürer zapewne zareagowaliby na tę przemianę zdumieniem, może nawet byliby nią zdegradowani, lecz mogli nigdy nie mieć okazji się z nią skonfrontować, w każdym razie nie Dürer, gdyż komercjalizacja jego prywatnego wizerunku św. Hieronima i produkcja replik nastąpiła dopiero w 1528 roku, roku jego śmierci¹⁶². Co ciekawe, badanie wersji z Harvardu za pomocą reflektografii w podczerwieni wykazało istnienie – podrysowanego i namalowanego – tekstu pod dwoma ozdobnymi fryzami przy tylnej ścianie. Tekst ten jest wciąż częściowo widoczny na licu obrazu i można go odczytać jako „HOMO BULLA | ANNO 1521” (il. 60). Oczywiście nie chodzi tu o datę wykonania obrazu, bo nie mógł on powstać wcześniej niż w 1528 roku, a bez wątpienia o datę Dürerowskiego oryginału, dla zaznaczenia, że van Cleve widział go na własne oczy. Tekst „HOMO BULLA” (‘Człowiek to bańka mydlana’) w połączeniu z datą 1521 mógł zatem nawet odnosić się do samego Dürera, który zmarł w Norymberdze w 1528 roku. Czy miało to być dwuznaczne epitafium o dość osobistym charakterze? Dekoracja domalowana na tekście pochodzi niechybnie z warsztatu van Cleve i jest nieznacznie późniejsza, podczas gdy słowa „HOMO BULLA” pojawiły się w łuku nad wnęką, pod kartką z napisem „RESPICE FINEM” (‘Patrz końca’)¹⁶³. Nie ulega wątpliwości, że niezliczone kopie obrazu wykonywane były przez anonimowych i mniej utalentowanych twórców na podstawie popularnych ujęć Joosa van Cleve, a nie oryginalnego dzieła Dürera. W ten sposób van Cleve zbierał komercyjny plon nowatorskiej i błyskotliwej inwencji Dürera, być może nawet nie pojmując jej przekazu.



il. 58 | fig. 58

Albrecht Dürer,
*Św. Hieronim
w pracowni*, 1521,
drewno dębowe,
59,9 x 48,5 cm
| *St Jerome in His Study*,
1521, oak, 59.9 x 48.5 cm,
Museu Nacional
de Arte Antiga,
Lizbona | Lisbon

fot. | photo Museu Nacional
de Arte Antiga, Lisboa

il. 59 | fig. 59

Joos van Cleve,
*Św. Hieronim
w pracowni*, ok. 1528,
drewno dębowe,
99,7 x 83,8 cm
| *St Jerome in His
Study*, c. 1528,
oak, 99.7 x 83.8 cm,
Harvard Art Museums,
Cambridge

fot. | photo © President
and Fellows of Harvard College

¹⁶² *Św. Hieronim w pracowni* przechowywany w Princeton nosi datę 1528, podczas gdy analiza dendrochronologiczna wersji z Harvardu wykazuje jako *terminus post quem* ten sam rok, zaś dwa pozostałe oryginały powinny być datowane jeszcze później, na lata trzydzieste XVI w.; M. Leeftang, *Joos van Cleve...*, op. cit., s. 179–180, tab. 5, nr 23, 35, 56.

¹⁶³ W kopii warsztatowej wykonanej według obrazu harwardzkiego, przechowywane w Poughkeepsie (The Francis Lehman Loeb Art Center, Vassar College, nr inw. 1985.20), widoczne są te same dekoracje, lecz pod spodem nie ma tekstu, co wskazuje, że litery na obrazie harwardzkim były już wtedy zamalowane.



il. 60 | fig. 60

Fragment il. 59
| detail of fig. 59

Epilog: sukces komercyjny i artystyczna porażka

Chociaż to tylko spekulacja, sądzę, że historia Dürerowskiego św. Hieronima i jego interpretacji dokonanych przez Joosa van Cleve mówi nam wiele o obu tych artystach i o tym, jak traktowali swój fach. W odróżnieniu od norymberczyka niderlandzki malarz łatwo przystosowywał się do zmian wymuszanych przez społeczeństwo i gospodarkę i przez całe życie cieszył się powodzeniem. Po 1521 roku otrzymał kilka dużych zleceń na nastawy ołtarzowe: z Genui, Kolonii, Gran Canarii oraz od lokalnych klientów. Gdy pod koniec lat dwudziestych XVI stulecia nadszedł kryzys gospodarczy, van Cleve dostosował swą strategię rynkową i zaczął skupiać się na wytwarzaniu standardowych obrazów dewocyjnych mniejszego formatu pod sprzedaż, takich jak święci Hieronimowie, tzw. *Kissing Babies* i Madonny z wiśniami. Był prawdziwym homo oeconomicus¹⁶⁴.

W momencie powrotu do rodzinnej Norymbergi Albrecht Dürer był starym człowiekiem, chorym i chyba zgorzkniałym, a jego dorobek malarski w ostatnich siedmiu latach życia, podobnie jak graficzny, pozostał skromny¹⁶⁵. Pieniądze odgrywały kluczową rolę w życiu artysty, o czym świadczy wiele jego listów – do Hellera, do rajców miejskich Norymbergi, nawet do Georga Spalatina – oraz oczywiście notatnik z podróży do Niderlandów, będący w istocie książką rachunkową w formacie dziennika. Dürer zawsze traktował pieniądze jako przelicznik czasu pracy, wysiłku i statusu, a nie każdy potrafił docenić jego błyskotliwy kunszt, co często powodowało u niego frustrację, którą czasem przelewał na papier. Pewność siebie i samoświadomość artysty często rozmijały się z jego wyobrażeniem o bliźnich.

Jeden z najśłynniejszych skrytych żali artysty znajdujemy w dzienniku, zapisany 29 czerwca 1521 roku, na krótko przed powrotem do rodzinnego miasta: „We wszystkim, co w Niderlandach wykonałem, wydałem, sprzedałem i w innych działaniach i we wszystkich sprawach, jakie miałem w stosunkach z wyższymi i niższymi stanami – miałem stratę, a szczególnie Pani

¹⁶⁴ Jest dość zabawne, że Andreas Beyer stosuje to określenie do Albrechta Dürera: Andreas Beyer, *Dürer auf der Reise zu sich selbst* [w:] *Dürer war hier...*, op. cit., s. 79.

¹⁶⁵ Jest możliwe, że choroba, której nabawił się w Zelandii, wywarła trwałe wpływy na jego stan zdrowia i energię. Tego, czy była to malaria, nigdy nie dowiemy się na pewno. Dürer wspomina tę chorobę po raz pierwszy cztery miesiące po jej złapaniu, po Wielkanocy 1521: „Item in der dritten wochen nach ostern stieß mich ein heiß fieber an mit einer grossen ohnmacht, unlust und hauptwehe. Und do ich vormahls in Seeland war, do überkam ich eine wunderliche kranckheit, von deren ich nie von keinem man gehört, und diese kranckheit hab ich noch.” („W trzecim tygodniu po Wielkiejnocy chwyciła mnie wysoka gorączka, wraz z wielkim osłabieniem, mdłościami i bólem głowy. Gdy był w Zelandii, przeszedłem niezwykłą chorobę, o jakiej nigdy nie słyszałem od nikogo, i tę chorobę mam nadal.”) (H. Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlass...*, op. cit., Bd. 1, s. 168–169; J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. 1, s. 579) (przeł. A. Ziembka).

Małgorzata [księżna Małgorzata Austriaczka] nic mi nie dała za to, co jej ofiarowałem i co dla niej wykonałem”¹⁶⁶. Ponury obraz, jaki maluje tu Dürer, jest niemal z pewnością nieprawdziwy, chociaż nie da się stwierdzić jednoznacznie, w którą stronę przechylał się bilans, gdyż artysta nie zawsze precyzyjnie notował wydatki, nie da się też oszacować wielu prezentów, jakie otrzymał w naturze¹⁶⁷. Można by twierdzić, że jedynym powodem tego wybuchu był fakt, iż chwilę wcześniej Dürer usłyszał od swego gospodarza Joosta Blankvelda, że musi mu jeszcze zapłacić 31 guldenów czynszu za mieszkanie, co też uczynił, chociaż bez wątpienia miał nadzieję, iż Blankveld obniży mu cenę o więcej niż pięć funtów boraksu, które otrzymał za portret jego i jego żony.

Jak przekonuje Stijn Alsteens, Dürer mógł być wściekły na Małgorzatę Austriaczkę za to, że nie chciała sfinansować dużej nastawy ołtarzowej, którą dla niej planował, de facto jednak wsparła jego starania u swego bratanka Karola V, co sprawiło, że doroczny przywilej artysty został przywrócony¹⁶⁸. Miała zapewne dobry powód, by nie angażować się w tak duży i skomplikowany projekt, ponieważ mogła zdać sobie sprawę z tego, że Dürer popiera sprzeczne z nauczaniem Kościoła idee Lutra, a przynajmniej z nimi sympatyzuje. Jak wykazał Jeroen Stumpel, Dürer z zadowoleniem powitał teologiczną reformę Lutra i zbierał wydania jego traktatów i kazań przez całą podróż, aż do samego końca pobytu, kiedy to Cornelis Grapheus podarował mu egzemplarz *O niewoli babilońskiej Kościoła*, dzieła, które ukazało się po łacinie ok. ośmiu miesięcy wcześniej¹⁶⁹. W tym czasie – w czerwcu 1521 roku – kupno, sprzedaż, druk, a nawet posiadanie książek i broszur Lutra było prawnie zakazane, a pierwsze publiczne palenia jego książek odbyły się już dawno¹⁷⁰.

Czy poparcie dla Lutra czyniłoby z Dürera persona non grata w Antwerpii? Najpewniej tak. Gdyby wydało się, że tak jak jego przyjaciele Cornelis Grapheus i Jacob Probst, idzie w ślady reformatora, mógłby zostać aresztowany i zmuszony do odwołania swych poglądów, z pewnością przepadłaby też dożywotnia pensja cesarska. Nie ulega wątpliwości, że fakt sympatyzowania z Lutrem uniemożliwiłby mu pełnienie funkcji malarza miejskiego Antwerpii. Czy Dürer sam postanowił wrócić do domu, czy też to rada miejska anulowała umowę zawartą z gwiazdą z Norymbergi? I kiedy nastąpił punkt zwrotny? Skoro Dürer jeszcze 6 czerwca 1521 roku miał nadzieję otrzymać od księżnej Małgorzaty zlecenie na dużą nastawę, to wydaje się mało prawdopodobne, by planował wracać do Norymbergi miesiąc później, choć oczywiście mógłby namalować to prestiżowe dzieło, które wyobrażał sobie jako odpowiednik *Święta Różańcowego*, równie dobrze w Norymberdze.

Według Jeroena Stumpela Dürer zaczął wysyłać rzeczy do domu krótko przed tym, jak do Antwerpii dotarły ponure wieści o sejmie w Wormacji i losie Marcina Lutra¹⁷¹. 12 maja 1521 roku

¹⁶⁶ J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 586; H. Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlass...*, op. cit., Bd. 1, s. 175–176: „Ich hab in allen meinen machen, zehrungen, verkaufen und andrer handlung nachthail gehabt jm Niederland, jn all mein sachen, gegen grossen und niedern ständen, und sonderlich hat mir frau Margareth, für das ich ihr geschenckt und gemacht hab, nichts geben” (przeł. A. Ziembra).

¹⁶⁷ Heike Sahn, *Dürers kleinere Texte. Konventionen als Spielraum für Individualität*, Tübingen 2002, s. 133–184, zwł. 137–155, 182–184.

¹⁶⁸ Stijn Alsteens, *Ein Erzherzoglicher Auftrag? Dürers Jungfrau und Kind mit Heiligen von 1521/22* [w:] *Dürer war hier...*, op. cit., s. 399–427.

¹⁶⁹ *De captivitate Babylonica ecclesiae, praeludium Martini Lutheri*, październik 1520.

¹⁷⁰ J. Stumpel, *Luther in Dürers Tagebuch...*, op. cit., s. 135.

¹⁷¹ Ibidem.

zapłacił norymberskiemu kupcowi Paulowi Geigerowi guldena i cztery stuivery za przewiezienie do rodzinnego miasta niedużej skrzynki (*kästlein*) i listu¹⁷². Jednak ekspediować rzeczy do Norymbergi zaczął już dwa miesiące wcześniej. 16 marca 1521 roku przekazał Jakobowi i Andreasowi Hesslerom beczkę furmańską, która miała być dostarczona do domu Hansa Imhoffa Starszego w Norymberdze, a w ostatnim tygodniu kwietnia wyjechał kolejny transport, tym razem za pośrednictwem innego spedytora, Hansa Stabera. Czwartą, większą wysyłką, realizowaną przez Kunza Metza, miała nastąpić 5 czerwca 1521 roku, dzień przed wyjazdem Dürera wraz z żoną na dwa dni do Mechelen, gdzie miał prosić Małgorzatę o zlecenie na nastawę¹⁷³.

Od przybycia do Antwerpii aż do połowy marca 1521 roku Dürer był w stałym kontakcie z trzema wysoko postawionymi urzędnikami: najważniejszym oficjelem miasta, jego pierwszym sekretarzem – Pieterem Gillisem, prokuratorem generalnym i publicznym oratorem (rzecznikiem) władz Antwerpii – Adriaenem Herboutsem oraz, co znaczące – z Lorenzem Sterckiem, poborcą podatkowym i skarbnikiem Antwerpii i całej Brabancji. Wspólnie biesiadowali i wręczali sobie liczne prezenty. Dürer wykonał rysunkowy portret Herboutsza, a Stercka nawet malarski, zapewne ten przechowywany dzisiaj w Madrycie (il. 57). Nasilenie tych kontaktów przypada na okres pomiędzy początkiem stycznia i końcem marca 1521 roku¹⁷⁴. Jednak przed krótką wyprawą z Janem Provoostem do Brugii i Gandawy, odbytą w dniach 6–11 kwietnia, spotkania Dürera z antwerpskimi dygnitarzami całkiem ustały¹⁷⁵. Jest bardziej niż prawdopodobne, że w tym gronie omówiona została planowana posada Dürera jako malarza miejskiego oraz coraz wyraźniej rysujące się na horyzoncie polityczno-religijne pole minowe. Ogłoszenie 26 lub 27 marca 1521 roku cesarskiego edyktu sekwestracyjnego, nakazującego konfiskatę i publiczne spalenie wszystkich dzieł Lutra i jego zwolenników, mogło sprawić, że Dürer nabrał wątpliwości co do swej przyszłości w Antwerpii i postanowił wrócić do Norymbergi¹⁷⁶.

Jedynym urzędnikiem miejskim, z którym pozostał w kontakcie, był Cornelis Grapheus – muzyk, poeta, filolog i członek humanistycznego kręgu Erazma z Rotterdamu. Przekonany luteranin, Grapheus został aresztowany na początku lutego 1522 roku, odwołał jednak swe poglądy. Stracił przy tym posadę sekretarza rady miejskiej, którą miał odzyskać dopiero osiemnaście lat później. Pozostał jednak wierny reformacji i pozostawał w bliskim kontakcie z Dürerem aż do śmierci tego ostatniego w 1528 roku. To z pewnością ten urzędnik humanista poznał artystę z Jacobem Probstem, opatem klasztoru augustianów w Antwerpii i zapewne

¹⁷² H. Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlass...*, op. cit., Bd. I, s. 169; J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. I, s. 580.

¹⁷³ H. Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlass...*, op. cit., Bd. I, s. 166, 169, 173; J. Ashcroft, *Albrecht Dürer...*, op. cit., vol. I, s. 576, 579, 584. Na temat wysyłek Dürera do Norymbergi zob. H. Sahm, *Dürers kleinere Texte...*, op. cit., s. 144.

¹⁷⁴ H. Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlass...*, op. cit., Bd. I, s. 158, 165, 166, 167.

¹⁷⁵ Wręczył jedynie Lorenzowi Sterckowi jego ukończony portret, którego wykonanie musiało zająć mu blisko dwa miesiące – dużo więcej niż pięć dni, jakich potrzebował później na wizerunek króla Danii Christiana II – otrzymując sowitą, choć według dziennika nie do końca zadowalającą zapłatę: „Ich hab dem rentmaister Lorencz Sterck gar rein fleissig mit öhl farben conterfeth, war werth 25 gulden. Das hab ich ihn geschenckt, dargegen gab er mir 20 gulden und der Susanna 1 gulden zu trinckgeldt”. (Rentmistrzowi Lorenzowi Sterckowi wykonałem portret – nadzwyczaj pracowicie, farbami olejnymi, wart 25 guldenów. Wręczyłem mu go, a on dał mi zań 20 guldenów, a Susannie 1 guldena napiwku’.) (*Albrecht Dürer...*, op. cit., s. 74 – adiustacja A. Ziembka na podstawie H. Rupprich, *Dürer. Schriftlicher Nachlass...*, op. cit., Bd. I, s. 170).

¹⁷⁶ Warto też zwrócić uwagę, że bliskie kontakty Dürera z portugalską Feitorią, najbogatszą misją handlową w Antwerpii, najwyraźniej ustały po wydaniu edyktu.

autorem słynnego *Lamentu na pojmanie Lutra* (*Lutherklage*) w dzienniku Dürera, jak przekonująco twierdzi Jeroen Stumpel¹⁷⁷.

Rozczarowanie, jakiego doznał Dürer w Mechelen, gdzie księżna Małgorzata odmówiła przyjęcia odeń w prezencie portretu swego ojca, rozwiewając tym samym nadzieje na lukratywny kontrakt na duży obraz ołtarzowy, sprawiło, jak się zdaje, że w artyście coś pękło. Po jego powrocie do Antwerpii 8 czerwca 1521 roku znajdujemy go raz po raz w klasztorze augustianów, jedzącego wraz z braćmi. Przyjęcie od Grapheusa egzemplarza *O niewoli babilońskiej* zaledwie kilka dni przed wyjazdem z Antwerpii na dobre świadczy o tym, że mimo wszystko nie był to homo oeconomicus, lecz pobożny człowiek z zasadami – którym miał pozostać wierny.

Joos van Cleve mógł cieszyć się z wyjazdu norymberczyka. Różnili się ogromnie pod względem charakteru i wizji artystycznej, lecz gdyby Dürer miał pozostać na miejscu jako pierwszy malarz Antwerpii, on, Joos, zyskałby poważnego konkurenta, który mógłby osłabić jego pozycję. Dürer wyjechał jednak z miasta, a inkwizycja, która zaczęła swe działania w Antwerpii kilka miesięcy po jego powrocie do domu, Joosowi nie zaszkodziła. Przeciwnie, przyszłość nigdy nie rysowała się w jaśniejszych barwach.

Z języka angielskiego przełożył Marcin Wawrzyńczak

¹⁷⁷ J. Stumpel, *Luther in Dürers Tagebuch*..., op. cit., s. 128–133.