

I. Wprowadzenie

Piętnastowieczna i wczesnoszesnastowieczna sztuka niderlandzka była obecna nie tylko na obszarze samych Niderlandów. Oddziaływała przemożnie na niemal całą Europę Zachodnią, Północną, Południową i Środkowo-Wschodnią. O niektórych rejonach – krajach iberyjskich czy północnej Francji, albo też Prowansji – chciałoby się wręcz mówić jak o „niderlandzkich koloniach”, niderlandzkiej „strefie wpływów”, terenach skolonizowanych kulturowo przez Niderlandczyków. Gdzie indziej ich wpływ stykał się z silną miejscową tradycją albo z oddziaływaniem innych prężnych ośrodków: włoskich bądź niemieckich.

Napisanie o tym osobnej, obszernej książki mija się jednak z celem. Wielkie wystawy i obszerne publikacje z lat 1994–2011, autorstwa Pauli Nuttall, Michaela Rohlmanna, Tilla-Holgera Borcherta, Berta W. Meijera, zespołu Elisabeth Taburet-Delahaye, Geneviève Bresc-Bautier i Thierry’ego Crépin-Leblonda (*France 1500*) i wielu jeszcze innych, ogarnęły problem na tyle dokładnie, że powstała precyzyjna mapa wiedzy na temat niderlandyzmu w Europie XV wieku. Znamy już dobrze ośrodki i mistrzów, zjawiska i tendencje artystyczne, dzieła i ich grupy – poddane idiomowi niderlandyzacji. Ciągle jednak pozostają najważniejsze pytania – kwestie ogólne, problem wspólnoty mentalnej, religijno-pobożnościowej, funkcjonalnej. A więc pytanie o to, co łączy różne przejawy sztuki w północnej Europie, co umożliwiło ową wszechobecność tak zwanego realizmu niderlandzkiego, co powodowało, że w różnych rejonach powstawały podobne w celach i funkcjach przedmioty sztuki.

I to właśnie jest zadaniem, które chciałbym podjąć w tej książce. Chcę zarysować wspólne postawy i dążenia artystyczne, znamienne dla wielu regionów północnej Europy. I mniej mnie tu interesują zagadnienia religijności – pobożności kultowej lub dewocji prywatnej jako celu sztuki (były one tematem II tomu niniejszej serii) – czy też kwestie formalno-stylistyczne i atrybucyjne (podjęte krytycznie w obu poprzednich tomach)¹. Tym razem zajmuje mnie sztuka jako zespół wytworzonych przez człowieka przedmiotów, które są w stanie człowiekiem zawłaszczać, które przejmują nad nim władzę. Są *sprawcze*, gdyż dyktują mu

horyzont poznania, widzenia i poczucia przestrzeni i skali, a także wymuszają określone zachowania, przymuszają do ruchu, gestu, działania, manipulowania przedmiotem, poruszania nim i poruszania się. Oznaczanie przestrzeni i skali oraz wprawianie w ruch, mobilność i manipulowanie są trybami działania obiektów sztuki, które uznają za szczególnie ważne aspekty wytwórczości sztuki w XIV–XV wieku.

I.1. *Od Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* do posthumanistyki

W pewien sposób to moje podejście wpisuje się w ostatnie zmiany metodologii historii sztuki i nauk historycznych w ogóle. W ostatni, jak do tej pory, etap wielkiego ciągu koncepcji, przechodzącego od historii sztuki jako historii duchowości i mentalności oraz ikonologii, przez semiologię i strukturalizm, marksistowską społeczną historię sztuki, dalej przez hermeneutykę i fenomenologię, następnie postmodernistyczny poststrukturalizm oraz studia genderowe, po najnowsze postawy posthumanistyki. Ta ostatnia koncepcja – ciągle *in statu nascendi* – wydaje się obiecującym punktem wyjścia do badań nad dziejami sztuki jako historią przedmiotów, historią rzeczy obdarzonych mocą sprawczą, kształtujących człowieka i jego społeczne życie.

Nauki historyczne tradycyjnie traktują dzieła sztuki w różny sposób, ale zawsze jako *dzieła* sztuki, nie jak rzeczy. Jako wytwory ludzkiego geniuszu, kunsztu, wiedzy, umiejętności. Historycy „czyści”, nie historycy sztuki, często używają ich jako zwykłych ilustracji procesów dziejowych i zjawisk z historii politycznej i społecznej, a więc myślą o nich jako o *symptomach*, *objawach*, *oznakach*, *odbiciach* notowanych w dziejach sytuacji, wydarzeń i idei. Jakby dzieła sztuki nie istniały same przez się, a jedynie jako wizerunek innych zjawisk. Historyk sztuki oburza się z furją, gdy historyk sprowadza dzieła sztuki do roli ilustracji w podręczniku. Ale czy słusznie? To sama historia sztuki dała asumpt do takiego podejścia, wykreowawszy koncepcję sztuki jako objawu właściwego nurtu dziejów, właściwej narracji historycznej, zewnętrznej wobec historii stylu czy historii idei artystycznych. Czy dzieła sztuki są jedynie odbiciem zewnętrznych procesów historycznych, czy może są obiektami działającymi w historii, aktywnymi uczestnikami gry między ludźmi i ich instytucjami; są sprawczymi rzeczami, formującymi – już poza bezpośrednią wolą człowieka – jego działania, mentalność, obyczaje, jego życiowe otoczenie? Czy to historia wytwarza sztukę, czy też sztuka wytwarza historię i życie?

Weźmy za przykład kilka przedmiotów wizualnej kultury późnego średniowiecza, kilka *rzeczy* funkcjonujących w XV wieku. Najpierw – *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove* niderlandzkiego malarza Hansa



Memlinga [il. 1]. Można go interpretować wielorako, zgodnie z kolejnymi metodologiami historii sztuki.

Od przełomu XIX i XX wieku, od czasów Maxa Dvořáka i Aby'ego Warburga, twórców koncepcji historii sztuki jako uniwersalnej historii idei (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*), dzieła sztuki miały stanowić przejawy „wielkiego strumienia artystycznego rozwoju duchowego”. W tej koncepcji dyptyk Memlinga jest wyrazem określonej sytuacji religijno-społecznej i formacji filozoficzno-mentalnej: dla Dvořáka na przykład jest przejawem nominalizmu – obok realizmu jednego z głównych stanowisk filozoficzno-teologicznych późnego średniowiecza. Tradycyjni realiści, wśród nich scholastycy z Tomaszem z Akwinu, uznawali za realnie istniejące *idee* rzeczy (powszechniki); przedmioty zmysłowego poznania były tylko materialnym spełnieniem boskich idei i prawd wiary. Nominaliści zaś, odcinający poznanie rozumowe od wiary (słynna „brzytwa Okhama”), poznawalny byt realny widzieli tylko w jednostkowych rzeczach (*res*), zaś powszechniki rozumieli jako nazwy tych rzeczy – *nomina*, będące umownymi wytworami myśli ludzkiej. Postulowali empiryczne poznanie i badanie zjawisk – owych *res*. Opisowy naturalizm malarstwa niderlandzkiego miał być wedle Dvořáka późnym przejawem myśli nominalistycznej, podczas gdy wcześniejszy gotycki idealizm stanowił wyraz filozoficznego realizmu.

W kolejnej wielkiej teorii historii sztuki, ikonologii Erwina Panofsky'ego, dzieło sztuki jest symptomem historycznej sytuacji kul-

1. Hans Memling, *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove*, 1487, Brugia, Memlingmuseum Sint-Janshospitaal

2. Hans Memling, *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove* z zaznaczeniem motywów symbolicznych

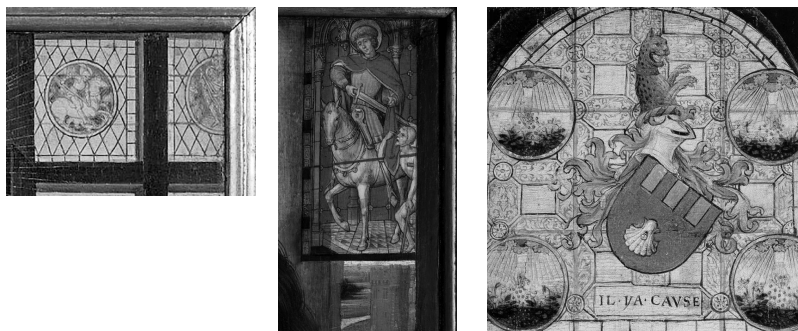


turowej, na przykład późnośredniowiecznej kultury mieszczańskiej i jej nowej prywatnej religijności (*devotio moderna*), którą przekazuje poprzez kod ukrytych symboli. Przedmioty, gesty i sytuacje, ukazane jako pozornie codzienne, miały wyrażać głębsze znaczenia religijne: teologiczne, liturgiczne, sakramentalne, tu odnoszące się do pobożności przedstawionego młodzieńca, do czystości duszy i zbawienia. Obraz *nie pokazuje* tak po prostu, obraz *uprawia teologię* – uważał Panofsky. *Dyptyk Nieuwenhove* stanowi symboliczne świadectwo wiary we Wcielecie, w dziewicze macierzyństwo Marii i jej czystość, wiary w moc indywidualnej, żarliwej modlitwy, oczyszczającej duszę młodego fundatora. Ten sens jest dostępny poprzez kryptosymbole, które trzeba rozszyfrować i złożyć w spójny przekaz: zwierciadło bez skazy (*speculum sine macula* z Pieśni nad Pieśniami), okno jako symbol duszy, książka – symbol Ewangelii i objawienia aktu Zbawienia, owoc – symbol utraconego Raju duchowej niewinności (*gaudium paradisi*) [il. 2]. Historyk sztuki jest więc deszyfrantem ukrytej symboliki, a jego rekonstrukcja ma odsłonić głębszą warstwę cywilizacji: mentalność, wiarę religijną, przekonania i światopogląd ludzi danej epoki, danego środowiska, danej warstwy społecznej.

Można też interpretować obraz w kategoriach społecznej historii sztuki – koncepcji materialistycznej, najczęściej neomarksistowskiej, wykorzystującej odnowienie klasycznego marksizmu przez Louisa Althussera i rzeszę jego następców, między innymi Pierre’a Bourdieu. Postacie widnieją we wnętrzu komnaty, które poprzez okna otwiera się na podmiejski pejzaż. Nieuwenhove przebywa w swej pozamiejskiej rezydencji. Lustro na ścianie wyjaśnia sytuację [il. 3]: oglądamy Marię i Dzieciątko frontalnie poprzez okno, a Nieuwenhove klęczy bezpośrednio u boku Madonny, w tej samej komnacie, co niweluje rozdział na



3. Hans Memling, *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove*, fragment z lustrem



4. Hans Memling, *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove*, fragmenty z witrażami

dyptykowe skrzydła. Jest to nie tyle przestrzeń dewocji, ile przestrzeń demonstrowania pozycji społecznej portretowanego. Widzimy Maartena van Nieuwenhove, młodego, dwudziestotrzyletniego (jak podaje napis na ramie) patrycjusza brugejskiego, którego czeka wielka kariera, zgodna z pozycją jego rodu, od pokoleń piastującego najwyższe urzędy w Brugii (i rzeczywiście w przyszłości zostanie radcą, kapitanem gwardii miejskiej, wreszcie burmistrzem). Witraże w oknach [il. 4] ukazują świętych rycerzy: Jerzego i Marcina (imiennego patrona modela) oraz św. Krzysztofa, patrona kupców, też uważanego za rycerza. A za Madonną widnieje okazały, ujęty jak rycerski, herb rodziny van Nieuwenhove, z dewizą *Il ya cause* (Nic bez przyczyny) oraz emblematami ręki Bożej zraszającej ogród, „nowy ogród”, *het nieuwe hof* z nazwiska rodowego. Celem dzieła jest więc ostentacja wysokiego statusu i pretendowania do stanu rycerskiego – przejaw zmiany społecznej, uwarunkowanej ekonomicznym dobrobytem wysokiego mieszczaństwa XV wieku.

Jeszcze inaczej patrzyli na dzieła takie jak dyptyk Memlinga semiotycy i strukturaliści pierwszej połowy XX wieku oraz zwolennicy poststrukturalizmu, dekonstruktywizmu, intertekstualności, narratywizmu, posthistoryzmu, postsakralności, alterglobalizmu, czyli wszelkiej maści postmoderniści, jacy po neomarksistowskiej rewolcie z roku 1968 wyrzucili się we Francji, a potem rozmnożyli w Ameryce, Anglii i Niemczech. Ich koncepcje zastosowali historycy sztuki: Svetlana Alpers, Mieke Bal, Keith Moxey i wielu innych. Nastąpił tzw. zwrot lingwistyczny – albo semiotyczny – w miejsce wielkich idei wprowadzający językowy przekaz pojedynczego dzieła, wytwarzany na nowo, każdorazowo, przez kolejnych odbiorców w kolejnych epokach. Tym samym dzieło uwalnia się od intencji historycznego autora-wytwórcy. I tak, dzisiejszy odbiorca czyta treść dyptyku poprzez własne doświadczenia i wiedzę, na przykład poprzez wspomnienie wycieczki do Brugii albo wizerunek na fartuchu kuchennym, towarzyszący mu w zdesakralizowanym życiu codziennym [il. 5]. Tak właśnie chcą intertekstualiści, którzy każą czytać dzieło poprzez inne teksty kultury – współczesne mu, wcześniejsze od niego, a zwłaszcza późniejsze odeń: obrazy, wyobrażenia, reprezentacje, dla których dzieło jest ekranem własnych projekcji widza [il. 6]. Poststruk-

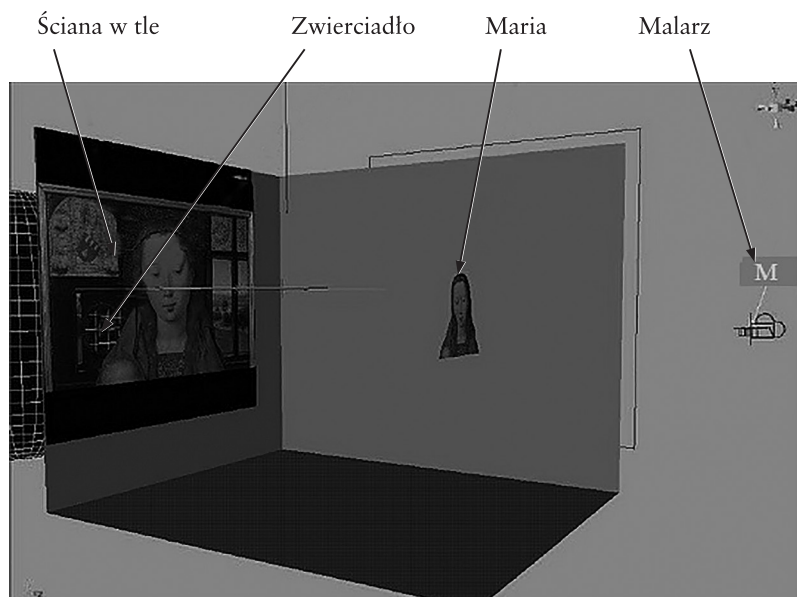
5. Dyptyk Maartena van Nieuwenhove jako turystyczna pamiątka, zreprodukowany na T-shircie oraz na fartuchu kuchennym



6. Pocztówka jedno-florenowa ze znacznikiem z wystawy Memlinga pod patronatem Leopolda III w Brugii, 1939; kadr z filmu *Elmer Gantry* Richarda Brooksa, 1960

turalista będzie szukał wpisanego w obraz widza, będzie mu kazał znajdować swoje miejsce w wyobrażonej i imaginacyjnej przestrzeni, pytać siebie, gdzie jest lustro, gdzie stał malarz, a gdzie stoi widz; kto na co patrzy, kto naprawdę się w lustrze odbija, kto co widzi [il. 7]. Będzie nakazywał odtwarzanie na nowo wewnętrznej struktury obrazu, zależnej od obserwatora, który właśnie stanął przed obrazem. To zainteresowanie dzieli poststrukturalizm z antropologią obrazu Hansa Beltinga.

Postmodernizm czasem łączył się z genderową historią sztuki – feministyczną, homoseksualistyczną albo queerową – choć jest ona suwerennym nurtem badawczym, opartym na neomarksistowskim materializmie i empiryzmie. Oto więc Andrea Pearson w 2005 roku znajdowała w dyptyku przejaw koncepcji dojrzewania i dojrzałości mężczyzn w społeczeństwie niderlandzkim XV wieku oraz wyraz lęków przed homoseksualnością, jak też wykład o cielesności młodych mężczyzn i chłopców, postawionych wobec odkrywania swej seksualności, fizjologii, niepokoju nocnych polucji, co zderzone tu jest z wizją bezgrzesznej czystości Jezusa i Marii, i niejako rozgrzeszone przez Wcielenie Boga w Chrystusa, którego natura ludzka obejmować miała także aspekt płciowy oraz (nieużywaną akurat, ale obecną) seksualność (stąd motyw tzw. ostentacji genitaliów Jezusa) [il. 8]. W postmodernistycznym ujęciu dyptyk Memlinga to potencjalny model tożsamościowy dla współczesnych młodych



7. Rozrys sytuacji przestrzennej w *Dyptyku Maartena van Nieuwenhove*



8. Hans Memling, *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove*, fragment z motywem *ostentatio genitalium* Jezusa

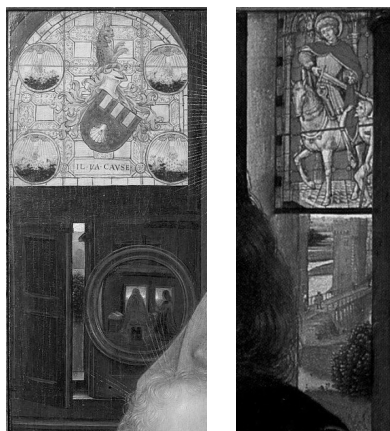


9. Współczesny młodzieniec w typie *emo* i wizerunek donatora z *Dyptyku Maartena van Nieuwenhove*



mężczyzn, tych macho i tych sfeminizowanych. Chciałoby się zaiste rzec: przewrotny model dla „metroseksualnych” hipsterów lub emo [il. 9]. No, może tylko strój Maartena mało jest hipsterski, a i mało „emo-stylowy”, choć fryzura może i owszem...

Dyptyk mógłby wreszcie być przedmiotem interpretacji fenomenologiczno-hermeneutycznej, po-Heideggerowskiej i po-Gadamerowskiej, jaką rozwijają modni badacze: Michael Brötje czy Georges Didi-Huberman. Interesuje ich na przykład sakralność i duchowa emocja ukryta w obrazie, przejawiająca się, jakby marginalnie, przez jego formę: poprzez to, co zepchnięte w tło, na margines, ku krawędzi, co jest wizualną, dosłowną i metaforyczną *szczeliną* – na przykład skrawek przestrzeni za półprzymkniętą okiennicą, wprowadzający do wypełnionego



10. Hans Memling, *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove*, fragmenty z widokami na pejzaż przez uchylone okiennice i przez okno

modlitwą i obecnością świętych osób wnętrza świat zewnętrzny, obszar negotium, świeckiego działania [il. 10].

W tych wszystkich interpretacjach punktem wyjścia jest zawsze *reprezentacja* – uobecnienie postaci człowieka. Wszystkie wspomniane metody pozostają *antropocentryczne*. To człowiek, jako wytwórca i jako model przedstawienia, ma być sprawcą, jest aktywnym podmiotem w komunikacji obrazu z widzem. Sam przedmiot pozostaje ekranem projekcji, której dokonał artysta albo której dokonuje widz. Liczy się człowiek: artysta, zleceniodawca, model, odbiorca historyczny albo odbiorcy potomni. A tymczasem widnieje przed nami tylko przedmiot-rzecz. Ludzie, niegdyś sprawcy, już nie żyją, a widz współczesny pozostaje fantomem, kimś, kto przychodzi i odchodzi, jest nietrwały, przygodny i nieuchwytny. Może więc należy patrzeć na obraz jak na rzecz obdarzoną własny życiem i własnym działaniem – obraz jako sprawcę. Sprawcę zachowań społecznych, relacji, sieci wzajemnych zależności. Tkanka każdej społeczności składa się z ludzi i *nie-ludzi*: towarzyszących człowiekowi i warunkujących go zwierząt, biosfery, przedmiotów, mechanizmów i aparatów, biochemicznych i biofizycznych komponentów życia, a także z mechanicznych protez i uzupełnień ciała, od średniowiecznych okularów i soczewek po dzisiejsze cybernetyczne implanty, wreszcie z artefaktów funkcjonujących w cyber-sieci. Tę postawę wobec historii ludzkiej przyjmuje najnowsza nauka historyczna, nazwana posthumanistyką. Jej guru, czy jak kto woli, papieżem stał się na Zachodzie francuski filozof Bruno Latour, a w Polsce propagują ją Ewa Domańska, Marek Krajewski i Monika Bakke².

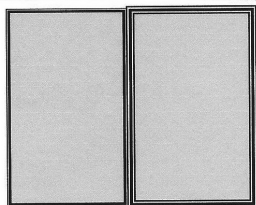
Historia sztuki dopiero zaczyna spotykać się z założeniami posthumanistyki, gdy zwraca uwagę na rolę mobilnych i działających zmysłowo przedmiotów w konstruowaniu otoczenia człowieka³. Ale jest to jej przyszłość, bo przecież z samej swej zasady zajmuje się rzeczami-przedmiotami. Jak można zastosować ową nieantropocentryczną, niehumani-

styczną metodę do badań nad sztuką? Ano, traktując obiekty sztuki nie jak dzieła sztuki, lecz jako przedmioty, rzeczy wytworzone wprawdzie przez człowieka, lecz zyskujące własny byt, własne działanie, sprawczość w formowaniu człowieka i wspólnego środowiska (*agency*). Nie jest moim celem proste przełożenie ogólnej teorii posthumanistycznej na historyczny materiał późnośredniowiecznej sztuki. Nie o to chodzi w tej książce. Teoria ta służy mi tylko za inspirujący impuls, a nie za metodyczną podstawę do interpretacji zabytków dawnej sztuki.

I.2. Sprawczość rzeczy: przedmioty sztuki XV wieku w działaniu.

Sztuka późnośredniowieczna w świetle antyantropocentrycznej posthumanistyki.

Zarys problemu



11. Hans Memling, *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove* – dyptyk otwarty i schemat odwroci

Postawmy pytanie: jak, jako rzecz, działał piętnastowieczny dyptyk? Już sama konstrukcja oraz sposób obsługi przedmiotu były znamienne. Dyptyki oglądane były po wzięciu ich w ręce. Wymagały manipulowania w celu ich otwierania i zamykania. *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove* ma rewers tablicy z portretem donatora ujęty w bardziej bogato opprofilowaną ramę – ozdobniejszą więc niż rama drugiego skrzydła – i to wskazuje, że to on właśnie miał być „deklem” przykrywającym wizerunek Marii z Dzieciątkiem, ukazujący się po uchyleniu skrzydła [il. 11]. Dopiero jako trzeci pojawiał się, przy pełnym otwarciu dyptyku, portret Maartena. Kolejność otwierania była wymuszana kształtem przedmiotu. To dyptyk jako rzecz narzucał hierarchię oglądu, modlitwy i prezentacji właściciela [il. 12].

Dyptyk Zwiastowania Jana van Eycka miał rewersy imitujące porfir, ale pozbawione obramienia. To zaś przy zamkniętych skrzydłach sugerowało, że mamy do czynienia z jednolitym blokiem kamienia [il. 13].



12. Hans Memling, *Dyptyk Maartena van Nieuwenhove* – schemat kolejnych odsłon