

GABINET GRAFICZNY



207850















WŁADYSŁAW KOZICKI

# ALBRECHT DÜRER

CZTERECHSETNA ROCZNICA ŚMIERCI MISTRZA  
(1528 — 1928)

I JEGO RYSUNKI W POLSCE

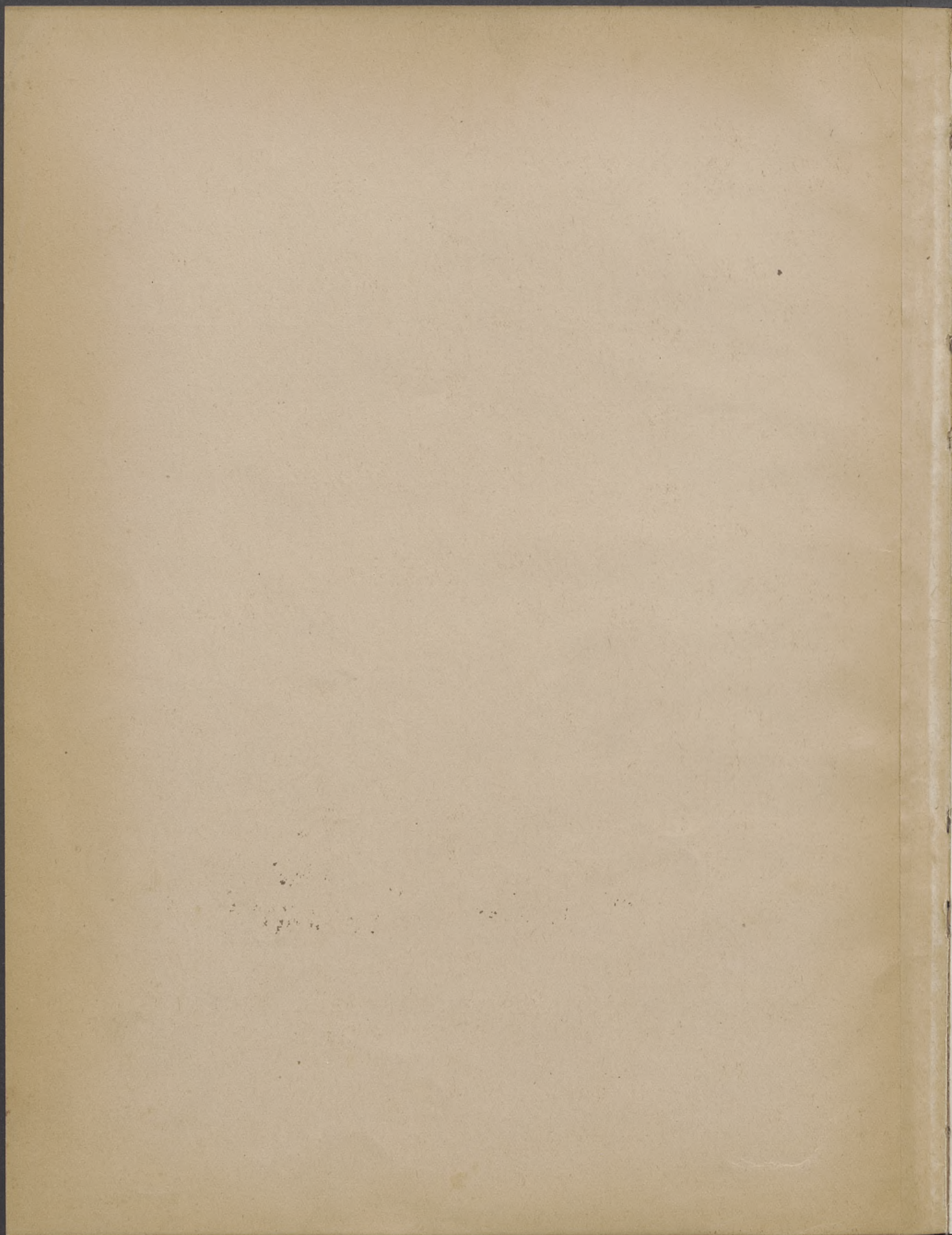
207850

ODBITKA Z MIESIĘCZNIKA »SZTUKI PIĘKNE«

K R A K Ó W 1928

207.850







WŁADYSŁAW KOZICKI

# ALBRECHT DÜRER

CZTERECHSETNA ROCZNICA ŚMIERCI MISTRZA  
(1528 — 1928)

I JEGO RYSUNKI W POLSCE

207850

VI-136

ODBITKA Z MIESIĘCZNIKA »SZTUKI PIĘKNE«

K R A K Ó W 1928

207.850





Zakład Narodowy  
im. Ossolińskich



1100027105







ALBRECHT DÜRER

PORTRET WŁASNY Z R. 1500 (1504?) 1498

(Stara Pinakoteka w Monachium)

*Mosby 7 - Prade*



## ALBRECHT DÜRER

CZTERECHSETNA ROCZNICA ŚMIERCI MISTRZA (1528—1928) I JEGO RYSUNKI W POLSCE

### I

JUBILEUSZE wielkich artystów, będąc słusznym hołdem dla czołowych przedstawicieli kultury duchowej a zarazem stwierdzając poczucie potężnej jedności, łączącej szczytowe warstwy ludzkości w jej bezustannym pochodzie ku najwyższym ideałom, mają ponadto tę dobrą stronę, że od czasu do czasu przybliżają i aktualizują jednego z bohaterów historii sztuki, wydobywają jego twórczość z mroków przeszłości i czynią ją znów żywą nie tylko dla szczupłego grona wtajemniczonych, ale dla całego inteligentnego ogółu, a wreszcie pozwalają go lepiej poznać dzięki nieodzownym w takich momentach wystawom zbiorowym, monografjom i rozmaitym innym publikacjom, naukowym, lub popularyzacyjnym.

Tak było w 1906 z Rembrandtem, w 1919 z Leonardem da Vinci, w 1920 z Raffaelem, w 1925 z Michałem Aniołem, tak jest obecnie z Dürerem.

W hołdzie składanym pamięci nieśmiertelnej wielkiego syna Norymbergi łączy się z Niemcami cały świat cywilizowany. Dla nas Polaków jest rzeczą niezmiernie miłą, że w uroczystościach dürerowskich mogliśmy wziąć udział czynny: właśnie w r. 1927 i 1928 prawdziwą sensacją wśród miłośników i historyków sztuki wywołały publikacje o wspaniałym, a przedtem szerszym sferom nieznanym zbiorze rysunków Dürera w Muzeum Lubomirskich we Lwowie, do czego cennym przyczynkiem była wiadomość o dwu jego autentykach rysunkowych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie. Rysunki lwowskie, zawiezione osobiście do Norymbergi przez kustosa Muzeum Lubomirskich i docenta Uniwersytetu Jana Kazimierza Dra Mieczysława Gębarowicza, były prawdziwą ozdobą tamtejszej wielkiej wystawy dzieł Dürera i atrakcją dla badaczy.

Rozumie się samo przez się, że jubileusz Dürera wywołał w Niemczech istną powódź nowej literatury o jego życiu i twórczości. Wystarczy wymienić monografię Edwarda Flechsig'a, znanego autora studjów o Cranachu, której tom I świeżo ukazał się nakładem Grotego w Berlinie, dalej VI tom reprodukcji rysunków Dürera, wydany przez Fryderyka Winklera jako kontynuacja pomnikowego dzieła Lippmanna, a obejmujący między innymi także rysunki lwowskie, profesora Uniwersytetu wiedeńskiego Hansa Tietzego i jego żony Eryki Tietze-Conrat katalog wszystkich dzieł Dürera (wyszedł dotąd tom I, do podróży włoskiej 1505, Augsburg, 1928), nadto prace bardziej specjalne Ottona Mitiusa, B. Hausmanna i in. W budowaniu literackiego pomnika jubileuszowego na cześć Dürera wzięli udział także Węgrzy, wydając w bieżącym roku, staraniem Ministerstwa Oświaty, bibliografię węgierskiej literatury o Dürerze od 1800—1928, wykazującą 179 pozycji. Węgrzy bowiem dumni są z tego, że ich rasa niejako podarowała Niemcom Dürera, gdyż — jak wiadomo — jeszcze ojciec jego był Węgrem, nazywał się prawdopodobnie Ajtós (drzwi, Thüre) i mieszkał w miejscowości Ajtós obok Gyula (na co wskazują między innymi także otwarte drzwi w herbie Dürera), już jako dojrzały mężczyzna osiedlił się w charakterze złotnika w Norymberdze,





ALBRECHT DÜRER

DZIWADŁA MORSKIE (miedzioryt, z przed 1500 r.)



gdzie ożenił się z córką złotnika Barbarą Holper i miał z nią tylko 18 dzieci, z których drugim z rzędu (ur. 21 maja 1471) był wielki Albrecht.

Myliłby się, ktoby mniemał, że ta inflacja jubileuszowej literatury dürerowskiej jest zbędnym, pietyzmem tylko podyktowanym luksusem uczoneści. Przeciwnie, pomimo autobiograficznych dat w literackiej spuściźnie Dürera, którą zajęli się naukowo Lange i Fuhse (*Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893) i Erwin Panofsky (*Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915), pomimo przytłaczającej masy dawniejszych prac o Dürerze, które próbował zinwentaryzować Hans Wolfgang Singer w swej *Dürer-Bibliographie* (Strassburg, Heitz), doprowadzonej jednak tylko do r. 1903, pomimo wreszcie pierwszej krytycznej monografii M. Thausinga (1876) i arcydzielnej książki luminarza niemieckiej historii sztuki Henryka Wölfflina (pierwsze wydanie 1905) — obraz życia, artystycznego rozwoju, oraz autentyczności i chronologii dzieł największego i »najbardziej niemieckiego z niemieckich malarzy« nie został dotychczas bynajmniej przez niemieckich uczonych w sposób zgodny i nieodwołalny ustalony. Doszło do tego, że Max J. Friedländer w swej monografii o Dürerze (Lipsk, 1921, str. 10) sam ostrzega czytelników, że jego sposób ukształtowania młodzieńczej twórczości artysty aż do *Apokalipsy* (1498) budzi protesty ze strony najznakomitszych znawców, że zdaniem Edwarda Flechsig (op. cit. str. 3) ten Dürer, którego przedstawia Wölfflin nigdy nie istniał, że Hans Tietze w swej miazdzącej krytyce wydanego przez Fryderyka Winklera VI tomu rysunków Dürera (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1928/29, zesz. 2) oburza się na »nieznośnego, wilhelmowskiego« Dürera sfabrykowanego przez Friedländera i Winklera, Dürera, będącego typowym produktem imperjalistycznego Berlina, nieznanego zupełnie »sentymentalnym« uczonym południowo-niemieckim, takim jak Thausing, Lippmann, Wölfflin, Dörnhöffer i sam Tietze.

Także nauka polska złożyła hołd Dürerowi w wigilję jego jubileuszu. Jest nim obszerna praca Leonarda Lepszego p. t. *Dürer w Polsce*, ogłoszona w *Pracach Komisji Historji Sztuki* (T. IV. Z. 1, nakład Polskiej Akademji Umiejętności, Kraków, 1927). Rozprawa ta jest dziełem wielkiej pracowitości, dużego odczytania w literaturze dürerowskiej, niepospolitej znajomości naszych zabytków sztuki i polskiej historii kultury, czy jednak naczelne tezy autora utrzymają się i zostaną zaaprobowane przez historję sztuki, to wydaje się bardzo wątpliwe. Że Wit Stwosz wywarł wpływ na niektóre dzieła Dürera, na to zgoda, twierdzenie takie nie jest zresztą nowością. Że *Głowa Kobieca* i fragment obrazu *Koronacji Matki Boskiej* w Klasztorze Dominikanów w Krakowie mogły wyjść z pod pędzla Dürera, nie jest nieprawdopodobne. Ale że tło pejzażowe miedziorytu *Porwanie Amymony*, czyli *Dziwadłto morskie* (B. 71) przedstawia rzekę Orawę i zamki orawskie, a mała sztafażowa figurka biegnącego z krzykiem człowieka w stroju wschodnim akuratnie polskiego szlachcica, że to ma być wystarczającym argumentem dla przyjęcia tezy, iż Dürer w czasie swej czteroletniej wędrówki (1490—1494), a mianowicie zaraz na jej początku, był w Krakowie, że tam właśnie studjował w pracowni Stwosza, a co więcej zakochał się śmiertelnie i na całe życie w jego córce Katarzynie, której rysy daje odtąd niezli-





ALBRECHT DÜRER

(Stara Pinakoteka w Monachjum)

NARODZINY CHRYSYTA (ol.)



czonym swoim postaciom kobiecym, co miało być jednym z powodów rzekomo złego pożycia artysty z jego bezdzietną żoną, narzuconą mu przez ojca, Agnieszką Frey, że wreszcie w ostatnim znanym obrazie Dürera, w *Pochodzie na Gólgotę* z 1527 (u sir Fredericka Cook'a w Richmond) znajdują się postacie kawalerzystów i Tatarów polskich, a nadto krakowski pejzaż i budowle malowane na podstawie szkiców z przed 30 lat – to są już rzeczy mocno problematyczne.

Że Niemcy czczą Dürera z fanatycznym entuzjazmem, to jest zupełnie jasne. Jest on ich największym malarzem, większym niż Cranach, Altdorfer, Grünewald, Holbein młodszy, nie mówiąc o innych, mniej znakomitych artystach XVI wieku, przerasta też znacznie swym artyzmem wszystkich malarzy niemieckich XIX i XX w. Kaulbacha, Feuerbacha, Lenbacha, Leibla, Hansa Thome i Liebermanna a nawet Böcklina i Hodlera, którzy należą zresztą do sztuki szwajcarskiej. Jest ponadto Dürer naprawdę – jak to zaraz zobaczymy – »najbardziej niemieckim z niemieckich malarzy«, choć krew miał w połowie węgierską, a jego ideał artystyczny nie był północny, ale klasyczny, włoski.

Zrozumiałe jest także pełne pietyzmu zainteresowanie, z jakim polski świat artystyczny i naukowy solidaryzuje się z jubileuszowymi hołdami dla Dürera. Wszakże sztuka niemiecka i polska pozostawały w średniowieczu i w pierwszych dziesięcioleciach renesansu w stałych stosunkach wzajemnej wymiany wartości (oczywiście ze znaczną przewagą wiarygodności po stronie niemieckiej), a sam Albrecht Dürer wywarł duży wpływ na rozwój malarstwa w Polsce, już to bezpośrednio przez swą grafikę, już to pośrednio przez swych braci Andrzeja a przede wszystkim Hansa i przez swego ucznia Hansa Süssa z Kulmbachu, którzy w Krakowie osiedli i tam swe pracownie założyli. (Por. Józef Muczkowski i X. Józef Zdanowski: Hans Suess z Kulmbachu, *Rocznik Krakowski* T. XXI. Kraków 1927).

Artyzm Dürera wyrasta jednak wysoko ponad wszelkie wartości lokalne. I to jest właśnie pytanie najważniejsze, co Dürer wniósł nowego i najcisłej własnego do sztuki światowej, co jest w jego twórczości tak najbardziej indywidualne, jedyne, niezastąpione i specyficznie dürerowskie, że powstałaby w sztuce światowej luka, gdyby jego nie było?

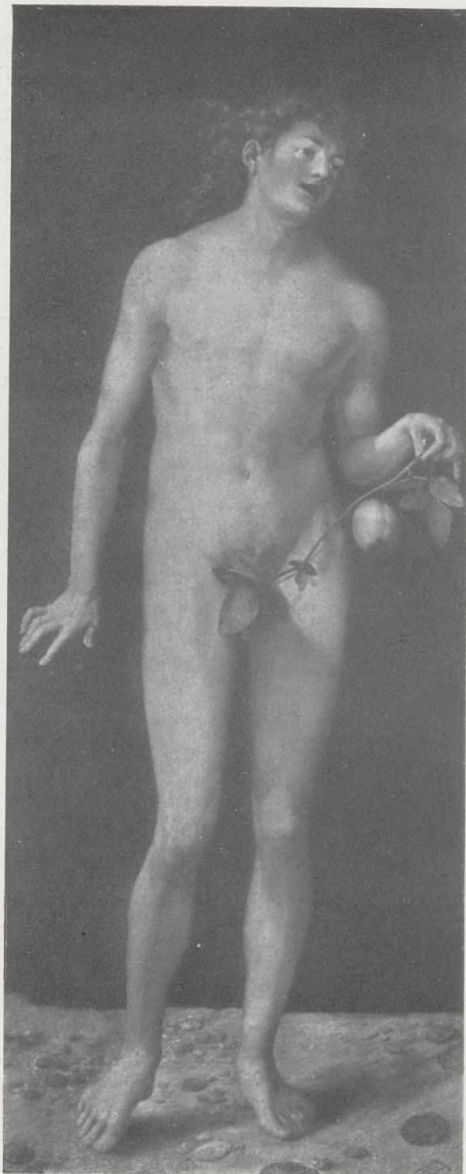
Otóż jeśli idzie o te walory najwyższe i absolutne, odrazu muszę stwierdzić, że nie zgadzam się z uczonymi niemieckimi i innymi, pozostającymi pod ich wpływem, którzy przyznają Dürerowi bezwzględną genialność, stawiającą go na równi z najpotężniejszymi twórcami świata. W hierarchji artystycznej – a tylko umysły zbałamuczone zmurszałą demo-liberalną doktryną o równości ludzkiej mogą twierdzić, że hierarchja taka jest niepotrzebna i bez znaczenia – otóż w hierarchji tej na samym szczycie tej zaiste Bożej drabiny widzę trzech tylko olbrzymów: geniusza intelektu i uduchowionego wdzięku – Leonarda da Vinci, prometejskiego geniusza cierpienia – Michała Anioła i z mrocznej tajemnicy mistycznej gry światła i cieni wynurzającego swe wizje nabrzmiałe wszechludzką miłością geniusza serca – Rembrandta. Dürer nie stworzył ani jednego dzieła, któreby świetnością walorów formalnych i bezdennością duchowej lub uczuciowej głębi mogło równać się z arcy-



portretem *Mony Lisy*, z *Jeremjaszem* z sufitu Sykstyńy, albo z t. zw. *Geometrią* (Kassel), *Adoracją Magów* (Buckingham Palace) i *Powrotem syna marnotrawnego* (Ermitage). Nad głową Dürera unosi się aureola wielkości, ale nie najjaśniejszego blasku. W hierarchji twórców zajmuje on szczebel bezpośrednio niższy wraz z czarodziejem muzycznie prowadzonej linii, niezrównanym kompozytorem i znakomitym dekoratorem: Raffaelem. Do tej samej konstelacji zaliczam takich potentatów sztuki jak Giotto, Fra Angelico, Masaccio, Donatello, Botticelli, Mantegna, Giovanni Bellini, Giorgione, Tycjan, Correggio, Tintoretto, Bernini, Jan i Hubert van Eyckowie, Holbein mł., Frans Hals, Jan Vermeer van Delft, Rubens, Van Dyck, Watteau, Delacroix, Manet, Rodin, Velasquez, El Greco, Goya, Böcklin, Hodler, Matejko, Wyspiański i in.

W czym leży wielkość Dürera? Od czasu, gdy modnem stało się dzielenie artystów na ludzi południa i ludzi północy, niektórzy, zapędzając się zbyt daleko w kierunku wskazań takich teoretyków sztuki jak Strzygowski i Worringer, twierdzą, że sztuka Dürera jest znacznie bardziej ekspresyjna od rzekomo wyłącznie formalistycznej i klasycznie idealistycznej sztuki włoskiej. Sąd taki jest z gruntu fałszywy. Tylko niedostateczna znajomość przedmiotu może pomawiać o brak ekspresji sztukę, która wydała Giotta, Donatella, Botticellego, Filippina Lippi'ego, Piera di Cosimo, Mantegnę, a przede wszystkim Leonarda i Michała Anioła! Przecież sztuka włoska to nie jest tylko Raffael i raffaelizujący manjerzyści! Zresztą nawet u Raffaela ileż siły wyrazu mają jego portrety! U Dürera zaś ekspresyjność nie jest bynajmniej najbardziej istotną cechą jego sztuki. Wölfflin (*Die Kunst Albrecht Dürers*, II wyd. 1908, str. 341) nazywa sztukę Dürera sztuką przedstawiania świata widzialnego, z obiektywną jednostronnością utrwalającą to, co jest uchwytnie i dotykalne w ciałach wyczutyh jako przedmioty plastyczne, naprawdę istniejące w przestrzeni i wypierające powietrze — *Darstellungskunst*, której przeciwstawia sztukę Grünewalda, będącą przede wszystkim sztuką wyrazu — *Ausdruckskunst*. Dürer jest zawsze rzeczowy i spokojny. Nie zna upojeń, oszołomień wzruszeniowych, uczuciowych ekstaz. Nigdy — jak to robił Grünewald — nie przekształca rzeczywistości, nie deformuje jej na korzyść wyrazu. Jako teoretyk sztuki rzuca hasło: *Dann warhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie*. Jest to ten sam fanatyczny pietyzm wobec natury, który znajdujemy w pismach Alberti'ego i Leonarda. Dla Dürera — teoretyka natura jest wszystkim. Elementom abstrakcyjnym irracjonalnym, subiektywnym i indywidualnym, temu wszystkiemu, w czym my dziś właśnie widzimy istotny sens sztuki, nie przypisuje żadnego znaczenia. Jeśli Panofsky wręcz przeciwnie interpretował niektóre twierdzenia Dürera, to słusznie wykazał mu Hermann Beenken (*Dürers Kunsturteil und die Struktur des Renaissance-Individualismus* w *Festschrift Heinrich Wölfflin*, München, 1924, str. 191 i nast.), że się myli. Inna rzecz, że Dürer sprzeniewierzał się często w praktyce swojej teorii i wtedy właśnie tworzył rzeczy największe. Fałszywą jednak poszedłby drogą, ktoby go chciał prefasonować na jednego z praoców i prekursorów ekspresjonizmu.





ALBRECHT DÜRER                      ADAM (ol., 1507 r.)  
(Madryt, galerja Prado)





ALBRECHT DÜRER      EWA (ol., 1507 r.)  
(Madryt, galerja Prado)



Jeśli chcemy ocenić, jakie trwałe, olbrzymie wartości wniósł do sztuki światowej ten artysta, który, wyszedłszy z tradycji gotyckiej, stał się pionierem renesansu w Niemczech, który, otrząsnąwszy się rychło z ciasnoty i oschłości pracowni swego pierwszego nauczyciela Wohlgemutha, uległ wpływowi uduchowionego piękna i fantastyki Marcina Schongauera, chociaż, przybywszy w r. 1492 do Kolmaru, mistrza już przy życiu nie zastał, a potem poddał się supremacji renesansu włoskiego (w czasie dwu podróży do Włoch, hipotetycznej w roku 1495 i udokumentowanej w r. 1506, tudzież wskutek pobytu w Norymberdze Jacopa de' Barbari, zwanego także Jacob Walch), a wreszcie uległ także oddziaływaniu renesansu niderlandzkiego (podróż niderlandzka z r. 1520—1521), jeśli chcemy wyłuskać z jego twórczości to, co w niej jest najbardziej istotne i wartościowe, to nie możemy sądu swego opierać na jego obrazach.

Dürer malarzem w ścisłym znaczeniu nie był. Jego koloryt twardy i jaskrawy nie łączy się w harmonijne całości. Malarstwo jego jest nawskróś linearne. Ponadto z tradycji średniowiecznej wyniósł naturalistyczną drobiazgowość faktury, zbliżając go do sposobu malowania, właściwego minjaturzystom. Skrupulatność, z jaką przedstawia każdą zmarszczkę na twarzy, każdy włos na brodzie, czy w futrach, w które tak lubi odziewać swoje postacie na portretach, stawia go na jednej linii już nie tylko z Holbeinem młodszym, ale wprost z Dennerem. W obrazach swych jest on przede wszystkim plastykiem, który nie uznaje kształtów i konturów niewyraźnych, niezupełnie jasnych, zamglonych, impresjonistycznie zatartych. Światła i cienie, które zresztą operuje znakomicie (zwłaszcza w grafice), są u niego zawsze ostro i zdecydowanie rozgraniczone. Nie zna umiejętności przesycania atmosfery światłem. Jego sztuka jest przeciwnym biegunem mistycznej, światłocieniowej magii Rembrandta. Nawet wobec Grünewalda i Altdorfera — jak stwierdza Wölfflin (op. cit. str. 339) — wydaje się Dürer »straszliwie oschłym i ubogim«.

Obrazy są wreszcie tą dziedziną jego sztuki, w której nadmiernie, silniej jeszcze niż w niektórych miedziorytach, poddaje się wpływom włoskim. Sztuka włoska objawiła mu cud artystyczny, którego północ dotąd nie znała: nagie ciało ludzkie. Olsniony nim, Dürer studjuje je nie na żywych modelach, ale na dziełach sztuki, kopiuje je z obrazów i sztychów Mantegni i Pollajuola i włącza wprost do swego repertuaru, nie przełożywszy ich poprzednio na walory indywidualne i rasowo-północne. Drobiazgowo odtwarzający rzeczywistość naturalista, przemienia się w Italji niebawem w idealistę, poszukującego absolutu pięknej formy. W ten sposób po drzeworycie *Łaźnia* z czasu ok. r. 1496, (B. 128), gdzie akty były włoskie, ale ujęcie i przeprowadzenie tematu czysto niemieckie, powstaje w r. 1504 miedzioryt *Adam i Ewa* (B. 1) ze swojemi nawskróś już klasycznymi, chociaż doskonałymi Michała Anioła i Leonarda nie osiagającymi ciałami, rzuconymi jednak jeszcze na tło typowo niemieckie, aby w obrazach madryckiego Prado o tym samym temacie (1507) przemienić się w koncepcję zdecydowanie już włoską, zarówno w traktowaniu nagości, jak też w rytmice i melodyce linii, północne pochodzenie swego twórcy zdradzającą tylko w typach twarzy, zwłaszcza Ewy. W dziełach tych





ALBRECHT DÜRER

SYN MARNOTRAWNY (miedzioryt, z przed r. 1495)



Dürer postawił z całą świadomością problem artystyczny, którego na północy nikt przedtem nie próbował ująć i otworzył renesansowi włoskiemu wrota sztuki niemieckiej.

Torował mu drogi w swojej ojczyźnie nie tylko praktyką artystyczną, ale i teoretycznymi pracami, w czym również był uczniem wielkich mistrzów włoskich, Alberti'ego i Leonarda. Obok traktatów, poświęconych geometrii: *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheite* (1525) i budownictwu fortecznemu: *Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken* (1527), wychodzi w druku w 1528, już po śmierci mistrza († 6 kwietnia 1528), główny jego utwór teoretyczny: *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, jako jedyna opracowana część wielkiego dzieła, które chciał napisać pod tytułem: *Ein Unterricht in der Malerei* albo *Die Speis des Maserknaben*. Właściwa umysłowości niemieckiej skłonność do abstrakcji popchnęła przytem Dürera do poszukiwań, które nigdy nie powstały w głowie mającego silny zmysł rzeczywistości Leonarda. — Da Vinci, badając proporcje ciała ludzkiego, ograniczył się do ustalenia pewnych stałych stosunków pomiędzy poszczególnymi częściami organizmu człowieka. Dürer usiłował pójść dalej. Chciał odkryć kanon, wzór abstrakcyjny i typ idealnie pięknego ciała i zabłąkał się wśród bezdroży fałszywego idealizmu. Fritz Knapp (*Die Künstlerische Kultur des Abendlandes*, Bonn i Lipsk, 1923, t. II, str. 201) ma niewątpliwie rację, twierdząc, że Dürer jako malarz jest formalistą i że »bardziej, niż ktokolwiek inny, albo conajwyżej jeszcze na równi z Raffaelem, stał się ojcem wszelkiej akademicko zorientowanej sztuki plastycznej«.

Nie tylko kult nagiego ciała przejął Dürer od artystów włoskich. Wielka sztuka Italii dała mu nadto zrozumienie ściśle zwartej, geometrycznej konstrukcji formalnej i poczucie monumentalności kształtu. Już w *Opfakowaniu Chrystusa* z 1500 (Monachjum, Stara Pinakoteka) pojawia się trójkątny schemat kompozycyjny, który do ostatecznego wyrazu konsekwencji dochodzi w *Święcie różańcowem* z czasu ok. 1506 (Praga, klasztor strahowski), gdzie motywy włoskie, przedewszystkiem weneckie, a także florenckie są tak uderzające, że obraz robi wprost wrażenie dzieła włoskiego, przetłumaczonego jedynie na typikę twarzy północnych. To samo można powiedzieć o *Madonnie z czyżym* z 1506 (Berlin, Muzeum Państwowe). Pod wpływem sztuki włoskiej rozwija się też u Dürera styl majestatycznej prostoty i monumentalności, który nabiera cech dostojnej eurytmii, utrzymanej w duchu Fra Bartolommea i Raffaela we *Wniebowzięciu Marji* z 1509, zachowanym tylko w kopji ze spalonego ołtarza hellerowskiego (Frankfurt, Muzeum Miejskie), a w wyższym jeszcze stopniu w wiedeńskiej *Adoracji św. Trójcy*, która w swym imponującym rozmachu kompozycyjnym ma rytmikę raffaelowej *Dysputy*. Szczyt swój osiąga ten kierunek sztuki Dürera w sławnych *Czterech Apostofach* (Cztery temperamenty) z 1526 (Monachjum, Stara Pinakoteka), na których powstanie wpłynęło zapewne także przestudjowanie na miejscu potężnych dzieł Huberta i Jana van Eycków. Te wspaniałe typy jednak są nie do pomyślenia bez Mantegni (Obraz ołtarzowy w San Zeno w Weronie) i bez Jana Bellini'ego (Tryptyk z kościoła dei Frari w Wenecji).

Wzorował się więc Dürer na sztuce włoskiej entuzjastycznie i nieraz bezkrytycz-



nie. Pełnemi garściami czerpał ze skarbcza form nie tylko Mantegni i Giambellina oraz jego następców, ale także Florentyńców: Antonia Pollajuola, Lorenza di Credi, a nawet Leonarda da Vinci (karykaturalne głowy i gestyka rąk w kompozycji z 1506 *Jezus między uczonymi w piśmie* w rzymskiej Galerji Barberini).

Dürer=malarz jest najbardziej sobą tam, gdzie podświadomie przychodzi w nim do głosu romantyka ruin (*Narodziny Chrystusa* z czasu ok. 1504 w monachijskiej Starej Pinakotece i *Pokłon trzech króli* z tegoż roku w florenckich Uffiziach), albo romantyka pejzażu (*Madonna z irysem*, dzieło pracowni Dürera z czasu ok. 1508, zachowane w dwu egzemplarzach w Rudolphinum w Pradze i w Richmond u sir Fredericka Cooka).

Jest też sobą w swych portretach, które choć mało interesujące ze stanowiska ściśle malarskiego, a w ujęciu i w sposobie traktowania fałdów i akcesoriów często także napół włoskie, imponują jednak potęgą duchowego wyrazu, zawartą w oczach, które patrzą z taką sugestywną siłą, na jaką obok niego zdobywał się jeszcze tylko Antonello da Messina (Trzy autoportrety, Fryderyk Mądry, t. zw. Hans Imhoff, Jakób Muffel, a przede wszystkim sławny Hieronim Holzschuher). W tych portretach przesuwają się przed naszymi oczyma szereg tych ludzi energicznych, zadzierzystych i bojowych, z których rekrutowali się entuzjaści reformacji. Malował ich Dürer z pasją i zadowoleniem wewnętrznym, bo i on sam stał się z czasem fanatykiem idei religijnej. W jego dzienniku podróży niderlandzkiej znajduje się namiętny, wysoce patetyczny ustęp, w którym Dürer, solidaryzując się z ruchem reformacyjnym, nawołuje Erazma z Rotterdamu, aby stanął na czele jako rycerz Chrystusa.

Naogół jednak dzieło malarskie Dürera jest tworem za mało indywidualnym i oryginalnym. Gdyby go nie było, nie powstałaby poważna luka w rozwoju malarstwa europejskiego. W tej dziedzinie jego twórczości zbyt silnie zaciężyła nad nim przewaga sztuki włoskiej, sztuki tej, entuzjastycznie przez niego umiłowanej Italji, dla której podziw wyraził w swym pamiętnym i dla całych pokoleń artystycznych Niemiec, aż do Goethego i do naszych czasów ciągle prawdziwym okrzykiem serdecznym, w liście do przyjaciela, humanisty Willibalda Pirckheimera: *O wie wird mich nach der Sonnen frieren! Hier bin ich ein Herr, dabeim ein Schmarotzer.*

A jednak i na tym artyście sprawdził się niewzruszalny dogmat, że tylko w najściślejszym związku z ziemią rodzinną można dokonać rzeczy naprawdę wielkich. Wielkim jest Dürer nie w obrazach, ale w swej grafice, w drzeworytach, miedziorytach i rysunkach, to jest w tych działach swej sztuki, w których, zapominając o doktrynie i przytłaczających go wzorach włoskich, dawał swobodny upust swym najbardziej własnym natchnieniom i — w znacznej części podświadomie — wyrażał najgłębsze instynkty artystyczne i umiłowanie swoje i swojej rasy.

Nieśmiertelność na kartach historii sztuki zdobył Dürer tylko dzięki swej grafice. Już pod względem technicznym należy on do najznakomitszych przedstawicieli tej gałęzi twórczości plastycznej. Nie Mantegna i nie Schongauer, ale Dürer doprowadził grafikę renesansową do najwyższego rozwoju technicznego i stworzył w niej dzieła, które swą wartością formalną i duchową przerastają o wiele pro-



dukcję graficzną tamtych artystów. Na tem polu był on najbardziej swobodny i szczerzy i rozwinął ilościowo także podziwu godną działalność, apelując w miedziorytach przeważnie do arystokratycznych upodobań wykształconych humanistów, a w drzeworytach do naiwnie wrażliwej fantazji ludowej. Piętnaście drzeworytów abstrakcyjnej i fantastycznej *Apokalipsy* (1498), wyrastającej wysoko ponad wszystko, co w zakresie »tajemniczego objawienia« sztuka niemiecka przedtem wydała, pełne dramatycznej siły i realistycznej prawdy cykle *Męki Pańskiej*: dwanaście drzeworytów *Wielkiej Pasji* i trzydzieści siedem drzeworytów *Malej Pasji* (oba cykle wydane w formacie książkowym w 1511), szesnaście miedziorytów *Malej Pasji* (1507 – 1512) i 12 rysunków *Zielonej Pasji* z 1504 (Albertyna), a dalej dwadzieścia drzeworytów poetyckiego i nastrojowego *Życia Marji* (wyd. w 1511), słynne rysunki na Marginesie *Modlitewnika cesarza Maksymiljana* (1515, Monachjum i Besançon) i wreszcie szereg znakomitych dzieł graficznych, nieujętych w cykle – oto są tytuły nieśmiertelnej chwały Dürera, legitymujące go jako jednego z naczelných artystów świata.

W grafice jedynie osiągnął Dürer formę w pełni indywidualną. I rzecz dziwna! Ten artysta, który w malowidłach – zanim pod wpływem Italji zdobył się na wielki, monumentalny styl idealistyczny – był skrajnym naturalistą, który i później w swych rysunkowych i akwarelowych studjach roślin i zwierząt odtwarzał rzeczywistość empiryczną z wiernością i precyzją aparatu fotograficznego, ten sam artysta w dziełach sztuki graficznej odstępował świadomie od natury, przekształcał ją i naginał do swojej wizji wewnętrznej, wypowiadał się za pomocą linii zdecydowanie dekoracyjnej – on, który jako malarz był jednym z ojców akademizmu.

Ta linja dekoracyjna w grafice Dürera tkwi korzeniami głęboko w gotyku, jako najbardziej swoistym wyrazie artystycznym duszy północnej: renesans okazał się wobec niej bezsilny, wpływ jego musiał skapitulować wobec atawizmu rasy. Linja graficzna Dürera jest pocięta, połamana, powykręcana w ostre zygzaki i kąty, w spirale i owale, jest po prostu kędzierzawa. *Dürer'scher Stil bedeutet für uns immer etwas Krauses... Am weitesten weicht er aus im Holzschnitt... Da wendet er die Form am meisten ins Krause und flicht am unbedenklichsten seine Triller und Passagen in das Thema ein.* (Wölfflin, op. cit. str. 343). W drzeworytach dekoracyjność stylu nie ogranicza się do charakteru linii, ale polega także na wybitnie dekoracyjnym sposobie wypełniania płaszczyzny graficznej. Dekoracyjne powikłanie linii idzie tak daleko, że wcześniejsze drzeworyty Dürera robią wrażenie czegoś przeładowanego, niejasnego i nieprzejrzystego, czegoś, w czym w pierwszej chwili zorjentować się trudno. Dopiero po drugiej podróży włoskiej następuje i w tej dziedzinie zmiana stylu w kierunku prostoty, jasności i wielkości kształtu – przy zatrzymaniu jednak tej samej linii.

Dekoracyjnie zagmatwana linja dürerowska występuje również – choć z mniejszą intensywnością – w jego miedziorytach, które są częściowo domeną wpływów włoskich. Charakter jej jednak przebija się z całą stanowczością w sposobie traktowania fałdów draperji, chmur, fal wodnych, skał i zarośli, a czasem nawet w modelowaniu niektórych partyj nagiego ciała.





ALBRECHT DÜRER

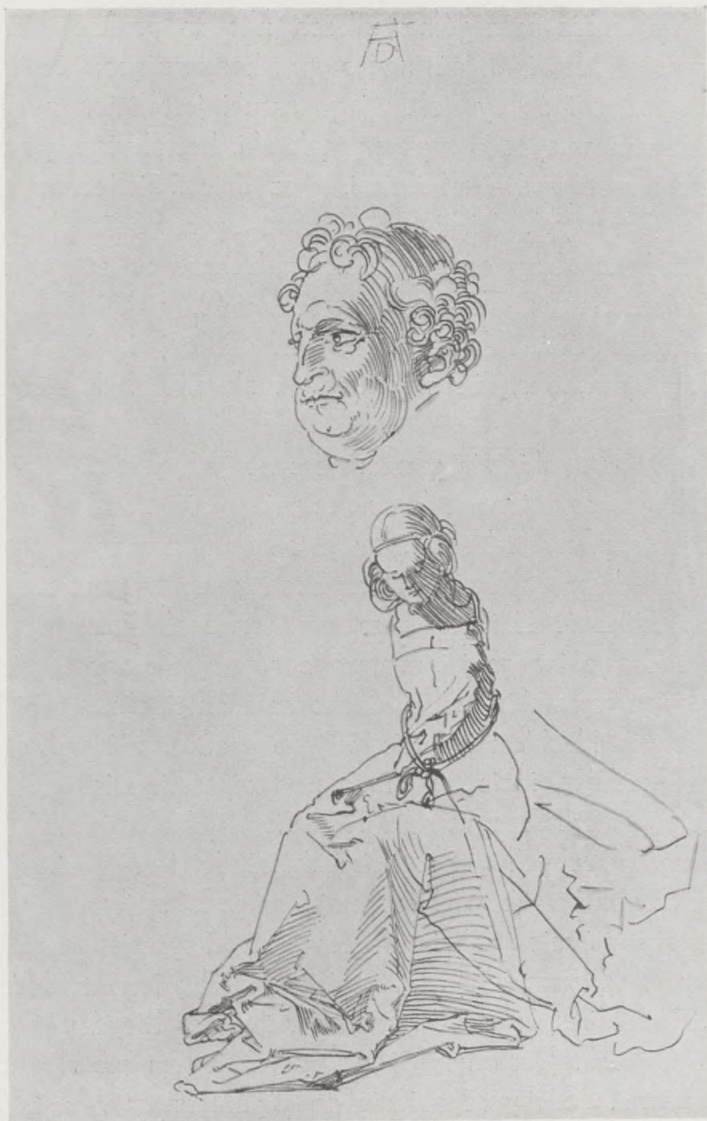
PORTRET WŁASNY (rys. piór. 1493)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)





ALBRECHT DÜRER      SAMSON Z DRZWIAMI GAZY  
(rys. piór.)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)





ALBRECHT DÜRER

SZKIC GŁOWY MĘSKIEJ I POSTACI MATKI  
BOŻEJ (rys. piór.)

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)



I jeszcze jedna rzecz szczególna uderza nas w grafice Dürera. On, który w malowidłach swoich dowiódł aż nadto przekonująco, że stosunek jego do barwy był bardzo luźny i że żywiołem jego sztuki jest linja, w grafice ustosunkowuje się do przestrzeni w sposób typowo malarski, kształtując ją za pomocą świetnie wprowadzanych kontrastów światła i cieni, oraz daje świadectwo doskonałego wy-czuwania walorów barwnych dzięki umiejętnemu operowaniu plamami czerni i bieli. Wystarczy spojrzeć na drzeworyt *Ostatnia Wieczerza* z cyklu *Wielkiej Pasji* (B. 5), albo na miedzioryty: *Cztery czarownice* (B. 75) i *Sen doktora* (B. 76), a przede wszystkim na *Św. Hieronima w celi* (B. 60) i na *Melancholię* (B. 74), aby zrozumieć ten paradoks, że naprawdę malarzem był Dürer tylko w swej grafice...

Miedzioryty Dürera objawiają nam jeszcze jedną uwagi godną właściwość zmysłowo=optycznej strony jego talentu, tę mianowicie, którą Wölfflin zalicza do kategorii *Oberflächengefühle*. Miedzioryty jego, co prawda nie wszystkie, tylko te głównie, w których elementy światła przychodzą do głosu, robią niezaprzeczone wrażenie czegoś metalicznie lśniącego, co tak doskonale harmonizuje z techniką tej gałęzi sztuki i u żadnego innego jej mistrza z równą nie występuje precyzją.

Nie tylko strona formalna, ale i duchowo=uczuciowa sztuki Dürera bez porównania świetniejszym blaskiem jaśnieje w jego grafice, niż w malowidłach. Daleki od naśladowania Włochów, idzie on tu za podszeptami najsubtelniejszych i najserdeczniejszych natchnień, odrzuca wszelki formalizm i akademickość, staje się głęboko wzruszającym poetą o cechach niepospolitej świeżości i oryginalności talentu. Choć dzieje męki Zbawiciela tak wiele zajmują miejsca w jego sztuce, to jednak nie dramatyczne ujmowanie życiowych konfliktów, nie ekspresje cierpienia, bólu duchowego i fizycznego, ale liryzm jest najistotniejszą cechą jego twórczości. Dürer jest jednym z największych liryków wśród artystów świata. Liryzm jego w trzech głównie rozwija się kierunkach. Jest on najpierw porywającym poetą pejzażu: dusza jego z niezmierną wrażliwością odnosi się do piękna natury, w której umie odkryć i sugestywnie wyrazić zarówno pierwiastki nastrojowe jak i poufnie swojskie. Odczuwa dalej tak intensywnie, jak mało kto wśród wielkich plastyków, poezję życia domowego, odkrywa niedostrzegalny dla innych urok we wnętrzach mieszkań ludzkich i przedstawiając je z ogromnie rzewnym sentymentem, czasem z humorem to znów z pietyzmem, staje się mimowoli, bez żadnej zresztą tendencji dydaktycznej, gloryfikatorem pracy i cnót rodzinnych. Jest wreszcie Dürer jednym z najpotężniejszych przedstawicieli liryki baśniowej, fantastycznej i refleksyjno=abstrakcyjnej.

Wystarczy wczuć się w najbardziej typowe okazy jego grafiki, aby istotę jego liryzmu zrozumieć i nauczyć się ją cenić należycie wysoko.

Już z najwcześniejszych lat artystycznego rozwoju Dürera pochodzą jego akwarelowe i rysunkowe pejzaże, widoki miast i zamków (widok Trydentu w Bremie, widok zamku trydenckiego i dwa warjanty dziedzińca zamkowego w Wiedniu, t. zw. *Jenedier Klausen* w Luwrze, wieś Kalkreuth obok Norymbergi i t. d.),





ALBRECHT DÜRER

WNIEBOWSTAPIENIE (rys. piór., 1511–1511)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)



w których zadziwia nas zupełnie nowoczesne poczucie natury. Przy całym obiektywizmie wykazują one syntetyczną monumentalność, przestrzenność, powietrzną, romantyzm lub intymność w uczuciowym zabarwieniu.

To umiłowanie przyrody przewija się potem stale przez całą jego grafikę. Jeśli akcja figuralna umiejscowiona jest w wolnej przestrzeni, tło tworzą zawsze ukazane w oddali rzeki i góry, pokryte zamkami, basztami, drzewami i zaroślami (*Św. Rodzina z konikiem polnym, Propozycja miłosna, Pokuta św. Chryzostoma, Św. Hieronim, Porwanie Anymony, Herkules, Marja z małpką, Św. Antoni, Samson rozdzierający łwa, Św. Rodzina z zającem i t. d.*). Najbardziej pociągająca jest u niego poezja drzew i lasu (*Adam i Ewa, Św. Eustachy, Rycerz z lancknechtem, Męczeństwo dziesięciu tysięcy wyznawców* (B 117), *Św. Antoni i Paweł w pustelni, Anioł zjawiający się Joachimowi, Marja i Elżbieta, Ucieczka do Egiptu, Modlitwa w Ogrojcu i Złożenie do grobu z Wielkiej Pasji i t. d.*), ta sama, która tak ujmuje u Altdorfera i Cranacha. Jest to rys specjalnie północny, u artystów nieposiadającej prawie borów Italii niespotykany (jedyny poniekąd wyjątek: *Piero dei Franceschi*), rys nie tylko germański, jak chcą Niemcy, ale także słowiański. Że tak jest, wystarczy wymienić jedno nazwisko: Żeromski (*Puszcza jodłowa*), nie mówiąc już o Mickiewiczu.

Dürer = poeta natury jest też czarującym poetą życia rodzinnego, zacisza domowego, tego wszystkiego, co Niemcy nazywają *häuslich*, a co w tak ogromnej jest u nich cenie. Słynne już stało się to pełne schodów, zakamarków i solidnych sprzętów drewnianych wnętrze izby mieszczkańskiej w *Narodzinach Marji* (B. 80), gdzie odwiedzające położnicę sąsiadki z takim przejęciem plotkują ze sobą, nie zominając oczywiście o imponujących rozmiarami kuflach piwa. Jeśli atmosfera tej kompozycji, bądź co bądź filisterska, chociaż niewątpliwie *urdeutsch*, razi nas potroszę, to już bez żadnych przeszkód rozkoszujemy się w pełni cichą idyllą *Narodzin Chrystusa* (B. 2) ze wzruszającymi podcieniami, zrujnowanym dachem i Józefem, czerpiącym wodę ze studni, lub pełną ufności szczęścia sielanką *Odpoczynku podczas ucieczki do Egiptu* (B. 90), gdzie skrzydlate aniołki tak figlarnie pomagają Józefowi w jego robocie stolarskiej.

W związku z tem wspomnieć warto o innych przejawach sztuki dürerowskiej, zawdzięczających swe istnienie życzliwej obserwacji zjawisk potocznego życia. Gdy na miedziorycie z roku ok. 1495 (B. 94) widzimy dzielnego młodziana z potężnym piórem strusim u czapki, robiącego podczas przechadzki wyznanie miłosne brzydkiej Niemce w potwornej kapuzie na głowie, czyż nie przypomina się nam wielkanocny spacer mieszczuchów z Fausta? Dürer był także pierwszym, który wprowadził do sztuki chłopów i z widoczną satysfakcją przedstawiał ich niezgrabne postacie podczas tańca i sprzeczek z żonami, w czasie zachwalania jarzyn i drobiu na targu lub podczas gry na kobzie.

Prawdziwą jednak heroizację cichej pracy powszedniej i poezji wnętrza dał Dürer w sławnym swym miedziorycie *Św. Hieronim w celi* (r. 1514, B. 60). Poza niezrównanymi wartościami formalnymi, jak przedewszystkiem mistrzowska gra światła





ALBRECHT DÜRER

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

WÓŁ (rys. piór.)



słonecznego i cieni, jest w skupionej postaci piszącego Hieronima, w opłynionych idealną ciszą sprzętach skromnej izby i w uśpionych postaciach lwa i psa, leżących obok siebie w doskonałej harmonii – tak nieopisany urok rozkoszy, jaką daje twórcza praca umysłowa, że kompozycja ta powinna być emblematem pracowni każdego uczzonego.

Trzecią wreszcie, najwspanialszą i najpotężniejszą dziedziną liryzmu Dürera jest poezja fantastycznej baśni i abstrakcji. *Czterej jeźdźcy Apokalipsy* (B. 64), chociaż młody artysta nie opanowywał jeszcze wówczas (1498) w zupełności postaci konia, pozostanie na zawsze jedną z najbardziej sugestywnych ewokacyj nastroju kosmicznej grozy, powszechnego zniszczenia i panicznego lęku. Przedziwny miedzioryt: *Rycerz, śmierć i djabeł* (1513, B. 98), słusznie uzyskał wszechświatową sławę, bo chociaż koń na nim jest wzięty najdokładniej z rysunku Leonarda w *Codice Atlantico*, przedstawiającym model pomnika konnego Francesca Sforzy, to jednak zdołał Dürer zamknąć w tem dziele cały czar balladowej fantastyki na trzysta niemal lat przedtem, zanim to uczynił w poezji romantyzm niemiecki. Nakoniec w najgłębszej emanacji swego natchnienia, w nieśmiertelnej *Melancholji* (r. 1514, B. 74), dał Dürer godną Goethego inkarnację tej abstrakcyjnej, spekulatywnej myśli niemieckiej, która z faustowską żądzą i niepokojem trzodzi się bezustannie nad rozwiązywaniem najtajniejszych zagadek wszechbytu.

Dürer jako poeta = grafik jest istotnie *der deutscheste aller deutschen Künstler*, a zarazem wnosi do sztuki światowej elementy zupełnie nowe, jedyne, niezastąpione. W grafice wyłącznie nietylko nie jest zależny od obcych wzorów, ale przeciwnie sam oddziaływa na rozwój sztuki w Europie. Zupełną rację ma Knapp (op. cit. II. str. 217), gdy twierdzi, że sztychy Dürera wywarły niezaprzeczony wpływ na holenderskie nastrojowe malarstwo krajobrazów i wewnątrz w XVII w. Dodajmy, że także na chłopsko=rodzajowe malarstwo Piotra Brueghela, Brouwera, Teniersa, Adriaena van Ostade, Steena i in. (zob. Muther: *Geschichte der Malerei*, 1909, II, str. 133).

## II.

Skoro – jak widzieliśmy – wielkim zrobiła Dürera jego grafika, a nie malarstwo, tem radośniejszą i zaszczytniejszą jest rzeczą dla naszej kultury estetycznej, że posiadamy w Polsce pewną ilość cennych rysunków Dürera, a mianowicie 25 w zbiorach Muzeum im. Lubomirskich we Lwowie i dwa w Bibliotece uniwersyteckiej w Warszawie.

Stały się one głośne w świecie dopiero w roku 1927 dzięki zainteresowaniu się niemi znawców i uczonych angielskich i niemieckich. O właściwym jednakże »odkryciu« tych rysunków nie może być mowy, co lojalnie przyznaje Fryderyk Winkler (*Der Kunstwanderer*, 1/2 *Maiheft* 1927, str. 353). W gabinecie rycin Muzeum Lubomirskich figurowały one oddawna jako dzieła Dürera, świadcząc chlubnie o znawstwie i kulturze estetycznej założyciela Muzeum, Henryka ks. Lubomirskiego. Były też znane polskim historykom sztuki, którzy je niejednokrotnie badali. Jeśli





ALBRECHT DÜRER

MATKA BOŻA W HALI RENESANSOWEJ (rys. piór.)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)



jakiego zaniedbania dopuścili się uczeni nasi, to tylko tego, że rysunków Dürera nie uprzystępnili literaturze światowej drogą opisu, analizy i reprodukcji. Usprawiedliwia ich poniekąd brak materiału porównawczego na miejscu i nasze, przygnębiające istotnie, jeśli idzie o sztukę, warunki wydawnicze. Świadom wartości cennego za-  
bytku, zarząd Muzeum przechowywał go od lat z największą troskliwością, a spo-  
sób naklejenia rysunków na kartony i zabezpieczenia ich za pomocą wielkich *pas-*  
*partouts* nazywa Winkler (loc. cit.) tak wzorowym, iż »niejeden gabinet niemiecki mógłby  
sobie zeń wziąć przykład«. Jest to niewątpliwie pochwała bardzo wysokiej klasy.

Dziś lwowskie rysunki Dürera znane są już całemu światu. Pisali o nich, do-  
łączając po kilka lub kilkanaście reprodukcji: H. S. Reitlinger, który je pierwszy  
»odkrył« we Lwowie, w *The Burlington Magazine* (zeszyt z marca 1927, str. 153  
i nast.), Fryderyk Winkler w *Kunstwanderer* (maj 1927) i w *Old Master  
Drawings* (nr 6, wrzesień 1927), Hans Tietze i Erica Tietze-Conrat  
w *Zeitschrift für bildende Kunst* (62, 1). Z uczonych niemieckich badali je nadto  
na miejscu we Lwowie: Teodor Hampe, drugi dyrektor Muzeum Germańskiego  
w Norymberdze i Gustaw Pauli, dyrektor *Kunsthalle* w Hamburgu. Nadto,  
jak wspominałem, rysunki te weszły w skład wydanego przez Winklera VI tomu  
rozpoczętej przez Lippmanna wielkiej publikacji wszystkich rysunków durerow-  
skich, a Tietze umieścił recenzję z tego tomu w *Zeitschrift für bildende Kunst*  
(62, 2, z roku 1928/9). Szczegółowe wreszcie opracowanie naukowe tych rysunków  
przygotowują prof. Tietze i doc. dr. M. Gębarowicz w mającym się nieba-  
wem ukazać specjalnem wydawnictwie z tekstem polskim i niemieckim.

Słuszną radość nasza z posiadania w Polsce rysunków Dürera tem jest większa,  
że należą one do najlepiej zachowanych dzieł graficznych mistrza, a nadto nie są  
bynajmniej jakimiś odpadkami z jego pracowni, ale posiadają przeważnie pierwszo-  
rzędną wartość.

Do najcenniejszych rysunków w zbiorze lwowskim zaliczam piórkowy *auto-*  
*portret* Dürera (27,5×20 cm.), sygnowany u góry A. D. Oprócz młodzieńczej głowy  
w pozycji trzech czwartych na prawo, z długimi włosami, wymykającymi się z pod  
płaskiej czapeczki, z dużymi, bystremi oczami, zwróconymi w lewo, z wydatnym  
nosem i grubymi, mięsistymi wargami, nad którymi wysypał się pierwszy puch wą-  
sika, widzimy studjum lewej ręki, podniesionej do góry ze złożonymi trzema palcami.  
Ręka ta zadziwia swym brakiem jędrności i obwisłą skórą. Wygląda raczej na  
rękę starca. Jest to jednak typ ręki durerowskiej, daleki od klasycznego piękna. Po-  
dobną spotykamy na autoportrecie w Erlangen i na rysunku do nauki o proporcjach  
ciała w Bibliotece Drezdeńskiej. Na tej samej karcie u dołu umieścił artysta studjum  
małej, zmiętej poduszki w powłoce, wyglądającej raczej na skórę, niż na płótno.  
Tę samą poduszkę w najrozmaitszych wygięciach odrysował Dürer jeszcze sześć  
razy na odwrotnej stronie ze skrupulatnością, która jest dobrem świadectwem jego  
naturalistycznego fanatyzmu w odtwarzaniu rzeczywistości. Na tejże stronie u góry  
znajduje się data 1493, która jest zarazem datą autoportretu, pochodzącego, podobnie  
jak rysunkowy autoportret z Biblioteki w Erlangen, z czasów wędrówki Dürera,





ALBRECHT DÜRER

SZKIC DO OBRAZU „ŚWIĘTA RODZINA“ (rys. piór., 1512)





CHRISTUS ZDJĘTY Z KRZYŻA (rys. czarna kredka, 1505)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

ALBRECHT DÜRER





ALBRECHT DÜRER

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

ZŁOŻENIE DO GROBU (rys. piór.)



ale mającego bezwarunkowo wyższe od tamtego walory artystyczne. Jest to obok słynnego autoportretu wiedeńskiej Albertyny, narysowanego przez Dürera w 13 roku życia, najcenniejszy jego graficzny portret własny. Rysy twarzy te same, co w malowanym autoportrecie z niebieskim kwiatkiem (*Eryngium*) u Leopolda Goldschmidta w Paryżu (Scherer: *Dürer, Klassiker der Kunst*, Zw. Aufl. 1906, str. 2), ten sam też wyraz oczu, śmiały i trochę lekceważący.

Niemałą i miłą niespodzianką dla badaczy sztuki Dürera było odkrycie wśród rysunków lwowskich szkicu przygotowanego do znanego tryptyku Muzeum Germańskiego w Norymberdze (1512), przedstawiającego *idealne portrety Karola Wielkiego i cesarza Zygmunta*. Szkic ten (17,5×20 cm.) wykonany piórkiem i delikatną akwarelą o tonach żółtych, różowych i szaro-perłowych, zawiera już w zasadzie tę koncepcję, która bez zbyt daleko idących zmian, została ostatecznie utrwalona w obrazach.

Z tej samej świetnej epoki dojrzałości artystycznej Dürera pochodzi sygnowany, lecz nie datowany szkic piórkowy do niewykonanego projektu *plaskorzeźb kaplicy Fuggerów* w Augsburgu (30,5×13 cm.). Szkic ten, ogromnie ekspresyjny w swej pobieżności, ilustruje w swej górnej, owalnie zamkniętej części ten ustęp z *Księgi Sędziów* (XVI, 1–3), który opisuje, jak Samson, poszedłszy w nocy do nierządnic w Gazie, został w tem mieście zamknięty przez Filistynów, lecz poradził sobie w ten sposób, że wywalił bramę miejską, a wrota jej zaniósł na górę »która patrzy ku Hebronowi«. Motyw kroczenia olbrzymiego, długowłosego i długobrodego Samsona bardzo sugestywny. Oprócz tej głównej sceny, z widokiem średniowiecznej pojętej architektury miasta Gazy po prawej, rzucone są na papier minjaturowe, ulotne szkice innych epizodów z życia żydowskiego Herkulesa: na prawo pod domkiem Samson i Dalila, na lewo u góry Samson, mocujący się z atletycznym Filistynem i Samson, pobijający Filistynów ośłą szczęką. Dolną część szkicu zajmuje ornamentacyjna rama renesansowa z motywami uskrzydłonej czaszki trupiej, delfinów, puttów, kartuszków i chimer.

W bezpośrednim sąsiedztwie chronologicznym z tym szkicem pozostaje bardzo precyzyjne piórkowe *studjum draperji* postaci siedzącej (14,5×19,5 cm.), sygnowane i datowane 1511. U góry na prawo malutki szkic pejzażu ze skałami, krzakami i lekko zaznaczoną ruiną.

Na czas ok. r. 1510–1511 przypada zapewne, jak wskazuje monumentalność kształtu, wartościowy i bardzo starannie wykonany rysunek piórkowy z tematem Wniebowstąpienia Chrystusa, lub może raczej *Przemienienia Pańskiego* (31×22 cm.). Środek zajmuje majestatyczna, po gotycku wydłużona postać Chrystusa o szlachetnej głowie, wznoszącego się pionowo ku niebu z jabłkiem globowem w lewej ręce i z podniesioną do błogosławieństwa prawicą. Szata iście po dürerowsku pomięta w ostre i kręte fałdy. Analogje z półnagim Chrystusem ze *Zmartwychwstania* (Wielka Pasja, 1510, B. 15), duże, stylem, zdecydowanie klasycznym, łączy się ten rysunek z wiedeńskim obrazem *Adoracji Trójcy* (1511 r.) i z drzeworytem *Św. Trójcy* (1511, B. 122). U góry, jak dwie rozsunięte firanki, obłoki z główkami cherubinów, u dołu

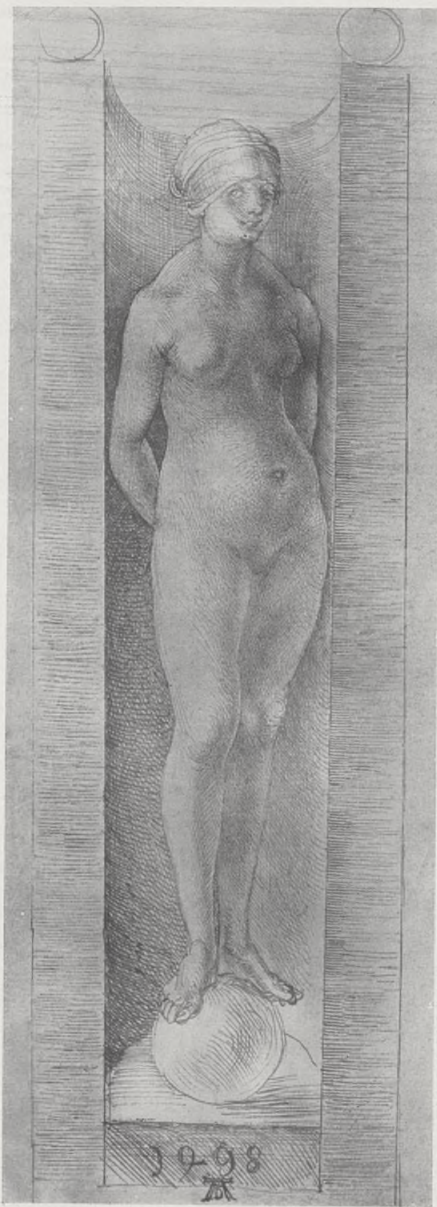




STUDIUM AKTU MĘSKIEGO (rys. piór.)  
(Wł. Muzeum XX: Lubomirskich we Lwowie)

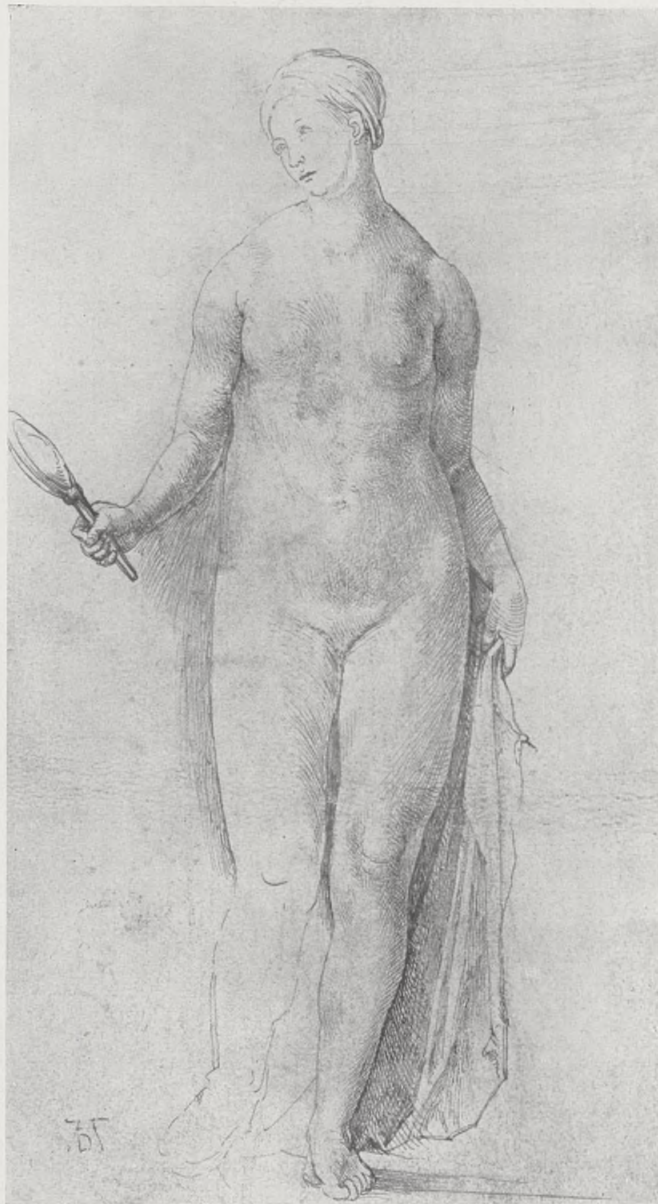
ALBRECHT DÜRER





ALBRECHT DÜRER FORTUNA (rys. piór. 1498)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)





ALBRECHT DÜRER      NAGA KOBIETA Z LUSTREM (rys. piór.)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)



krajobraz z kulistą skałą i drzewami. Rysunek bez sygnatury i daty, lecz autentyczność niewątpliwa.

*Wół*, rysunek piórkowy (17'5×14), wykonany z cechującą dürerowskie studia z natury pasją naturalistycznej ścisłości, przedstawia się jako szkic przygotowawczy do miedziorytu *Syn marnotrawny*, gdzie pozostał z niego po lewej stronie tylko zad z charakterystycznie zakreślonym ogonem (wszystko w kierunku odwrotnym). Ponieważ zaś sztych ten pochodzi najpóźniej z czasu ok. r. 1496 (według Scherera, loc. cit. str. 94 przed 1495), wynika z tego, że umieszczona na rysunku u góry data 1508 została później fałszywie dodana. Wskazuje na to zresztą także sygnatura z inicjałami A. D., umieszczonemi obok siebie i niezłączonemi jeszcze w powszechnie znany monogram artysty, taka sama, jak na autoportrecie z roku 1493. W roku 1508 Dürer sygnatury takiej już nie używał.

Osobną cenną grupę wśród rysunków lwowskich tworzą *Madonny*. Jest ich pięć: Madonna bez dziecka, z górną częścią korpusu na sposób Leonarda spiralnie wykreśloną; ponad nią głowa wygolonego, zażywnego mężczyzny z kręconemi włosami (sygn. bez daty — w każdym razie po r. 1506 — piórko); Madonna siedząca na niskim stołku w hali renesansowej (24×20, piórko, sygn. bez daty. — Winkler łączy ją genetycznie z obrazowo wykończonym rysunkiem bazylejskim z r. 1509); pełna poezji zacisza domowego, rembrandtowska niemal w nastroju Madonna siedząca w pokoju z Dzieckiem i z zaczytanym św. Józefem (26'5×20, piórko, sygn. i data 1512); czarująca w swej szkicowości, pełnej sugestywnej ekspresji Madonna z Dzieckiem, adorowana przez św. Józefa (11'8×7'9, piórko, sygn. bez daty); wreszcie Madonna, siedząca na ziemi z rozwianemi włosami i karmiąca dziecko (12'10×9'3, srebrny rylec, papier koloru lila, bez sygnatury, rysunek uszkodzony). Na odwrotnej stronie tej ostatniej karty znajduje się nazwisko malarza z Ulm, Franza Bucha (1542—1568), który zapewne był właścicielem rysunku.

Szósta Madonna, która klęcząc, adoruje (nienarysowane) Dziecko, mając obok siebie pochylonego św. Józefa z latarnią (15'5×17'5, piórko), rzecz słodka i miękka w nastroju, nie ma ani w fakturze, ani w formie, ani w psychice cech dürerowskich. Winkler słusznie uznał tę kompozycję za typowy rysunek Hansa Süssa z Kulmbachu, z czem zgadza się Tietze, który stawia zarazem mało uzasadnioną hipotezę, że pozostaje on w ścisłym związku z obrazem bamberskim o tym samym temacie, będącym utworem pracowni Kulmbacha (repr. u Muczkowskiego, op. cit. str. 62).

Do ikonografii Chrystusa odnoszą się w zbiorze lwowskim, prócz *Przemienienia Pańskiego*, dwa jeszcze rysunki. *Chrystus zdjęty z krzyża* (17×23, czarna kredka, sygn. i dat. 1505), należy do zakresu dzieł powstałych pod wybitnym wpływem sztuki włoskiej i w śmiałym skrócie perspektywicznym rywalizuje szczęśliwie z słynnym Chrystusem Mantegni. *Złożenie do grobu* (20'5×20'5, piórko, bez sygnatury i daty), uważa Winkler za utwór późniejszych lat mistrza. Koncepcja całości, kompozycja, typika charakterystycznych postaci męskich w strojach wschodnich, a także faktura są wprawdzie dürerowskie, ale umarły Chrystus niemożliwie tępy w modelu i wyrazie, konwencjonalnie piękna twarz Madonny i niedość zwichrzony układ





ALBRECHT DÜRER      NAGA KOBIETA Z LASKA  
(rys. piór. 1508)  
(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)



fałdów przemawiają przeciw autorstwu samego mistrza. Mojem zdaniem jest to produkt jego pracowni.

Tak charakterystyczne dla Dürera studia nagich ciał męskich i kobiecych również są w zbiorach lwowskich reprezentowane. Herkules, czy może *Samson z lwem* (27 × 14, piórko, bez sygn. i daty), rysunek pobieżny, prawie wyłącznie konturowy, w budowie przeatletyzowanego ciała męskiego bardzo schematyczny i nieindywidualny, należy najwidoczniej do kategorii tych akademickich, z pamięci robionych aktów, których Dürer rysował wiele w związku ze swymi studjami nad proporcjami ciała ludzkiego. Na odwrotnej stronie tej karty znajduje się analogiczny akt męski ze zwierciadłem w ręku. Czy to są studia do sztychu *Sprawiedliwość* z czasu ok. 1503 (B. 79) — bardzo wątpliwe. Podobieństwo tylko ikonograficzne i to niezupełne. Oba rysunki powstały prawdopodobnie dopiero po drugiej podróży włoskiej.

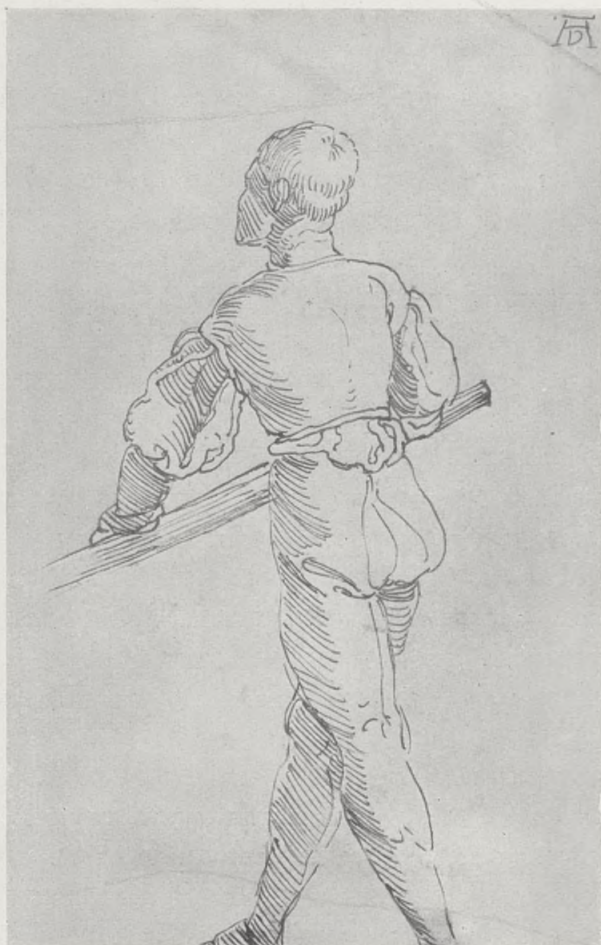
Do akademickich, nie z natury robionych typów męskiej nagości należy także *Mężczyzna*, który, siedząc na ziemi, oparty na prawym łokciu i z podniesioną lewą nogą, trzyma w lewej ręce *maczugę*. (28 × 44,5, piórko, sygn., bez daty). Tietze bez dość przekonujących powodów usiłuje go odebrać Dürerowi na rzecz Hansa Sebald Behama (?).

Z trzech aktów kobiecych najwięcej wdzięku posiada *Fortuna*, stojąca w niszy na kuli, z chustką na głowie, z rękami w tył założonemi (32,5 × 12, piórko, sygn. i dat. 1498). Zgrabna, stanowczo niegermańska budowa ciała, ładna twarz, o figuralnym wyrazie wskazują na wpływy włoskie. Impulsu twórczego mogły w tym wypadku dostarczyć alegoryczne kompozycje Jana Bellini'ego (dziś w Akademji weneckiej), zwłaszcza pokrewna w wielu szczegółach *Alegorja Przewrotności*. Zbliżona do Fortuny *Naga kobieta ze zwierciadłem* w ręku prawem, lewa ręka, opuszczona wzdłuż biodra, podtrzymująca gładko sfaldowaną draperję (25 × 19,5, piórko, sygn. bez daty) posiada tę samą konstrukcję i modelunek ciała, które jednak jest pełniejsze w partji brzucha i nóg i zbliża się do typu Jacopa de'Barbari. W każdym razie modele, względnie wzory w obu wypadkach były włoskie, nie mające nic wspólnego z germańskim kształtem dürerowskiej nagości kobiecej, nieforemnej, dużej i tłustej, której typowy przykład widzimy w miedziorycie *Nemesis* (B. 77).

Bez porównania mniejszą wartość ma *Akt kobiety z laską* w prawej ręce i z lewą założoną za biodro (23,5 × 9,5, piórko, tło jednostajnie wypełnione brunatnym tuszem, sygn. i dat. 1508). Jak wskazują linje konstrukcyjne, przecinające tę lalkowatą, jakby z gumy wydętą postać jest, to jeden z wzorów do studjów nad proporcjami ciała ludzkiego.

W związku z drugą podróżą włoską zdaje się pozostawać piękny piórkowy rysunek *Wiosłarza* w obcisłym kostjumie z bufiastemi rękawami, opartego na grubym drzewcu wiosła (16 × 10, sygn. bez daty) i piórkowy ulotny szkic ładnej *Głównki dziecka* na niebieskim papierze (11 × 9). Natomiast do późnej epoki dürerowskiej (lata dwudzieste) odnieść wypada wartościowy, lecz nieco zatarty rysunek kredkowy ekspresyjnej głowy starca w czapce, z pod której spadają długie włosy (23 × 18, czerwony papier, bez sygn. i daty). *Orzeł heraldyczny*, stojący na kuli (13 × 13,





ALBRECHT DÜRER

WIOŚLARZ (rys. piór.)

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)



piórko, na ciemnym tle) przypomina orła z drzeworytowego herbu Behaima (ok. 1509, B 159), ale jest bardziej krwiożerczy i dany więcej *en face*.

Z licznych u Dürera studjów zwierząt posiadają zbiory lwowskie *Konia*, ukazanego w profilu, z głową zwróconą w prawo (16×20, srebrny rylec na niebieskim papierze, głowa wykończona piórkiem, bez sygn. i daty). Szablonowość rysunku jednak, tak sprzeczna z właściwą studjom dürerowskim naturalistyczną precyzją i odmienny sposób kładzenie kresek w cieniach każą powątpiewać o autentyczności. Tietze z wahaniem myśli znów o Hansie Sebaldzie Behamie.

Wątpliwa również jest autentyczność okrągłego rysunku kredkowego (23×27,5) z tematem *Porwanie Europy*. Temat ten pojawia się coprawda wcześniej (w 1495) w repertuarze sztuki Dürera. Poświęcony jest mu typowo wenecki rysunek w Albertynie, (Wölfflin, loc. cit. 36). W rysunku lwowskim jednak miękka, bezkostna struktura organizmów byka i kobiety, brak precyzji w rysunku twarzy i ku elegancji grawitujące koliste ujęcie kompozycji — przemawiają przeciw Dürerowi. Tietze ma prawdopodobnie rację, gdy rysunek ten przypisuje Hansowi Baldungowi, powołując się na analogiczny w formacie i rozmiarach, również — zdaje się — jako projekt witrażu pomyślany rysunek tego artysty w Dreźnie p. t. *Ucztujące towarzystwo i śmierć*, który wykazuje pewne podobieństwo formalne w pejzażu i w partji figuralnej.

Jak widzieliśmy, ogromna większość rysunków lwowskich wykonana jest piórkiem. Mają one charakterystyczny ton brązowy, z wyjątkiem *Wofu* i *Samsona z drzwiami Gazy*, które są narysowane czarnym tuszem. Bardzo znamieną jest także technika cieniowania. Polega ona z reguły na kładzeniu długich, grubych, dość rzadkich i równoległych linii i kresek, które, zwłaszcza w pobieżnych szkicach, nie liczą się często z ubiegiem konturu i formy przedmiotu.

Dwu rysunków Dürera, znajdujących się w zbiorach Biblioteki uniwersyteckiej w Warszawie i należących do tej części spuścizny artystycznej Stanisława Augusta, która niedawno wróciła z Rosji, nie znam narazie z oryginałów, tylko z reprodukcji, dołączonych do artykułu Gustawa Pauli'ego w *Zeitschrift für bildende Kunst* (zesz. 10 z 1927/28). Jeden z nich, bardzo wartościowy, przedstawia Matkę Boską siedzącą na pagórku i tulącą w serdecznym uścisku Jezuska. Obok dwie miłe postacie *puttów*, z których jeden śpiewa z nut. Za Madonną po prawej nienależący do kompozycji starzec w długim płaszczu (11,5×13,5, piórko, brązowy tusz, bez sygn. i daty; według Pauli'ego — z r. 1515—1520). Drugi — to projekt na *ex libris* Wilibalda Pirckheimera z herbami Rieterów i Pirckheimerów, oraz z nagiemi postaciami kobiety z pochodnią i dzikiego męża z maczugą, strzałami i łukiem (15,1×9,7, piórko, brązowy tusz, sygn., data 1503, poprawiona przez samego artystę na właściwą: 1513).

Dwa inne rysunki warszawskie, pretendujące do autorstwa Dürera, okazały się nieautentyczne: *Leżąca świca* jest kopją z rysunku w szkicowniku Dürera z 1521 (British Museum), *Opfakiwanie Chrystusa* rysunkiem nieokreślonego bliżej artysty norymberskiego z otoczenia Dürera ok. r. 1500 (Tietze). Zarówno ten rysunek





STUDIUM KONIA (srebrny rylec)

(Wł. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

ALBRECHT DÜRER



jak i oba autentyczne rysunki Dürera zaopatrzone są monogramem paryskiego zbioru A. Bourduga.

Jak doniosłe znaczenie dla historii sztuki mają dürerowskie rysunki w Polsce, a zwłaszcza w zbiorze lwowskim, o tem najwymowniej świadczy zdanie Tietzego, który nazwał je »niepospolitem wzbogaceniem naszej znajomości sztuki mistrza«. Gwarancję bezstronności tego sądu daje fakt, że to mówi uczonek niemiecki.

We Lwowie w sierpniu 1928

WŁADYSŁAW KOZICKI



ALBRECHT DÜRER      ORZEŁ HERALDYCZNY (rys. piór.)  
(Wl. Muzeum XX. Lubomirskich we Lwowie)

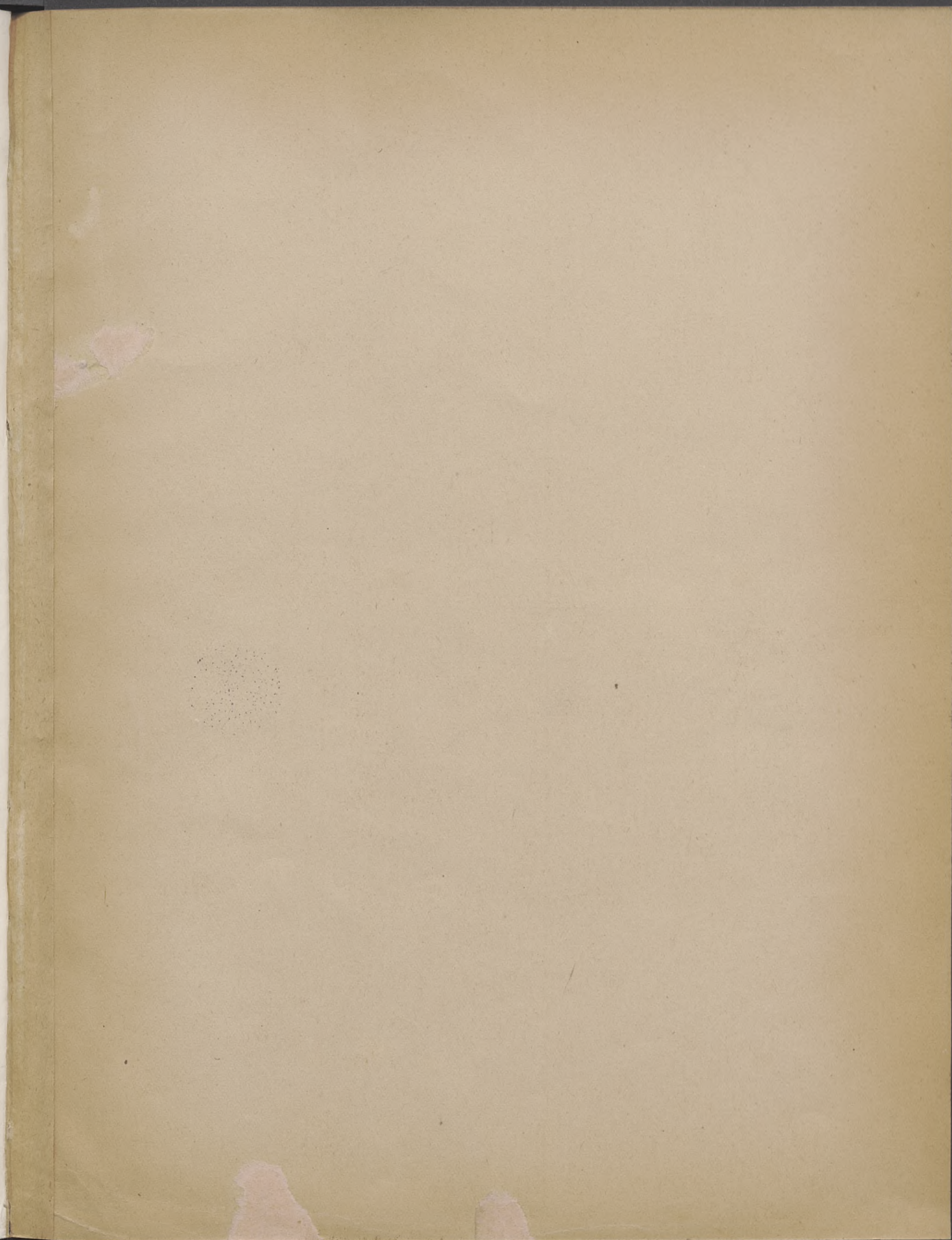














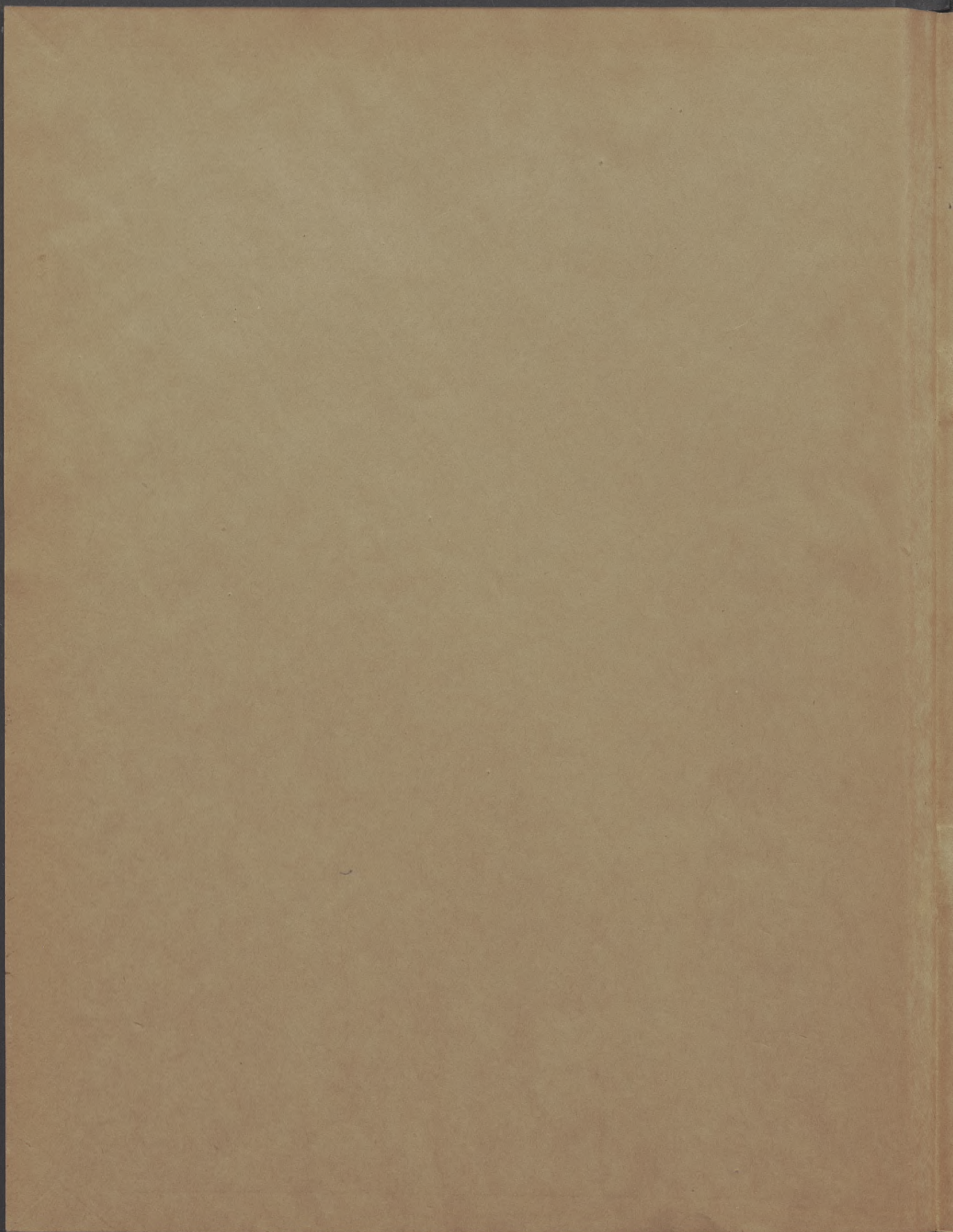
DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE



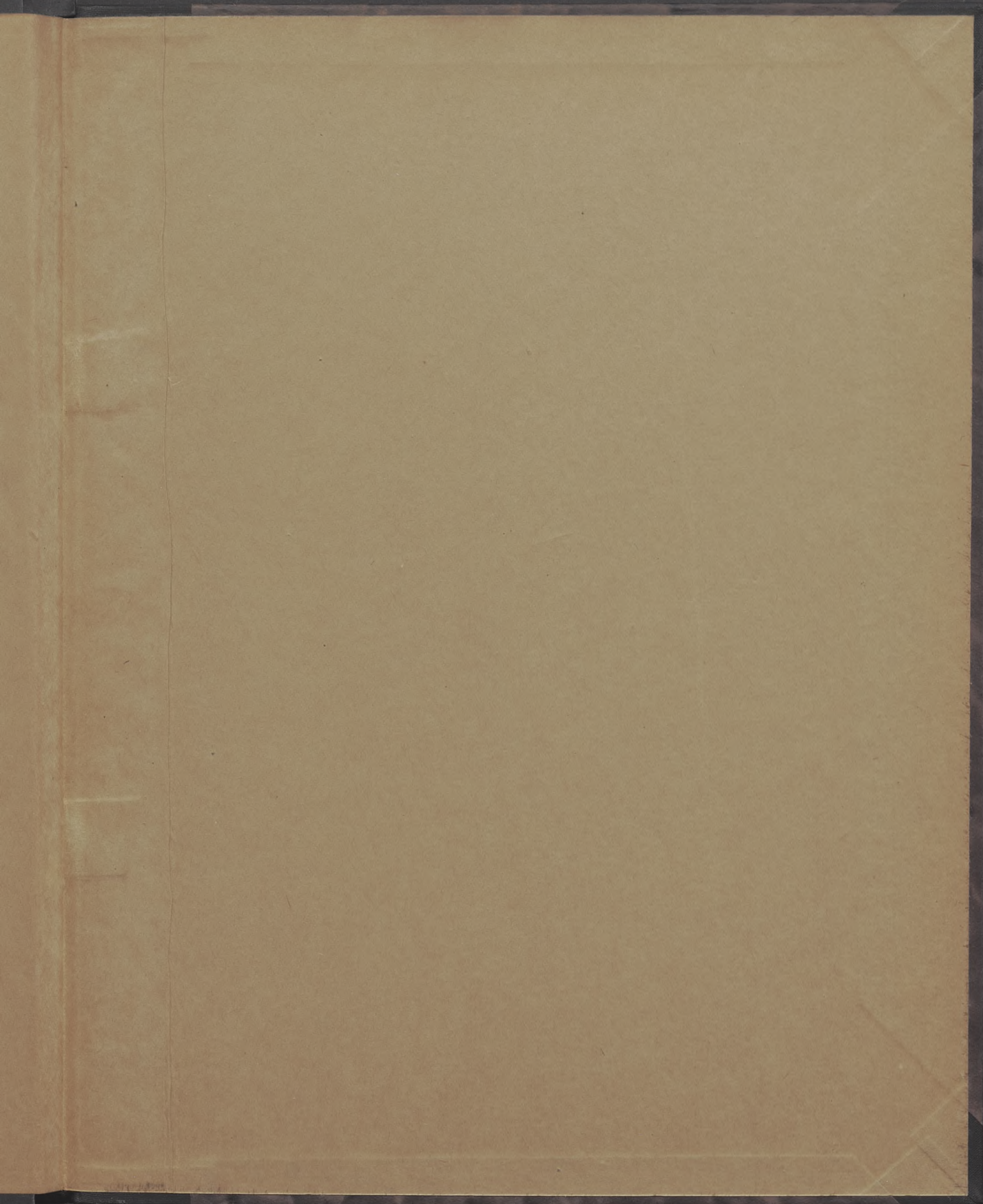
















Zakład Narodowy  
im. Ossolińskich



1100027105

ZAKŁAD im. OSSOLINSKICH  
BIBLIOTEKA

DZIAŁ GRAFIKI

**VI-136**