

RECENZJE I OMÓWIENIA

Jeffrey F. Hamburger, *Nuns as artists: the visual culture of a medieval convent*, University of California Press, Berkeley; Los Angeles; London 1997 (California studies in the history of art, 37), XXVI, 318 s., 117 il., [8] s. tabl., 12 il., 27 cm. ISBN 0-520-20386-0.

W nowej książce Jeffreya Hamburgera przedmiotem badań pozostało żeńskie środowisko zakonne, w którym przeżycia mistyczne, stanowiące część rzeczywistości, znalazły odbicie w twórczości artystycznej. Egzemplifikacji tego zjawiska poprzednio służyła elegancka, wyrafinowana forma miniatur *Kantyków Rotschilda* (*The Rothschild Canticles: art and mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven and London 1989), tutaj – amatorskie pod względem formalnym rysunki, w których badacz odkrył treści równie głębokie.

Dwanaście luźnych rysunków pochodzi z benedyktyńskiego opactwa św. Walburgi w Eichstätt we Frankonii. Pięć jest niezwykle pod względem ujęcia: *Konsekracja dziewic*, *Modlitwa w Ogrojcu*, symboliczne *Ukrzyżowanie*, *Serce na krzyżu*, *Uczta Eucharystyczna* i *Serce jako dom*, lecz choć publikowane, przez wiele lat były traktowane w najlepszym przypadku jako ciekawostka. Taki stosunek badaczy był charakterystyczny w odniesieniu do całej twórczości plastycznej klasztorów żeńskich, postrzeganej jako domena historyków folkloru. Tymczasem, obrazki przynoszą wiele cennych informacji, dotyczących nie tylko dziejów wyobrażeń, ale i duchowości.

Kategoria zabytków zwanych *Nonnenarbeiten* – dziełami mniszek, przeznaczonych głównie dla samych twórczyń – ma wydźwięk niezbyt pochlebny, sugerując brak umiejętności artystycznych i wysublimowania formy. A jednak są godne uwagi jako odzwierciedlenie głębokiej wiary i – odległe od tzw. pobożności ludowej – w pełni zrozumiałe mogą być jedynie w kontekście kultury monastycznej. Rysunki wykonane na początku XVI w. nie powstały od razu. Forma wykazuje pewną zależność od grafiki, choć żaden nie powtarza znanego wzoru. Pojedyncze motywy dekoracyjne mają analogie w miniatorstwie, przy czym więcej tu związków z kręgiem flamandzko-niderlandzkim niż południowoniemieckim. Najwięcej podobieństw do tej schematycznej maniery odnajdujemy pośród tkanin, wykonywanych przez mniszki, co było zapewne jeszcze wyraźniejsze w przypadku rysunkowych wzorów.

Rysunki nie należały całkowicie do sfery pobożności prywatnej, bowiem wszystko w klasztorze stanowiło własność wspólną i podlegało nadzorowi zwierzchności. Bardziej właściwe wydawałoby się zaliczenie ich do sfery praktyk paraliturgicznych, która była szczególnie rozbudowana, jako że mniszki nie miały bezpośredniego dostępu do ołtarza. Wiąż między publicznym rytuałem a sferą indywidualną wyraża scena

Konsekracji, w której siostry przyjmują Chrystusa jako duchowego oblubieńca. Jest to wyobrażenie nie tyle samej ceremonii, co ukazanie jej znaczenia, jako wypełnienia eschatologicznej obietnicy. Obrazki nie były uzupełnieniem nabożnych tekstów, samo ich oglądanie było religijnym aktem kontemplacji, służąc jako równorzędna droga przystępu do tego, co boskie.

Kolejny rozdział poświęcony jest analizie sceny *Modlitwy w Ogrojcu*, ukazanej w kwiecie róży. Róża była popularna u schyłku średniowiecza jako wieloraki symbol. Autorzy mistyczni łączyli ewangeliczną narację pasyjną z miłosnymi obrazami *Pieśni nad Pieśniami* (PnP), mówiąc o słodczy męki i słodkiej śmierci Boga. Znakomitym przykładem jest *Exemplar* Henryka Suza. Róża z Eichstätt jest bliska wizerunkom z pozdrowień noworocznych, gdzie była znakiem odrodzenia i odnowy. Jest też bliska wyobrażeniom różańca, obrazującego historię zbawienia, przez co utożsamia się z pojęciem modlitwy. Wzywa do zagłębienia się w kontemplacji Męki. Scena z Ogrojca stanowi *pars pro toto* Pasji i archetypiczny wzorzec modlitwy, *speculum orationis*. Mniszka, trzymając w rękach obrazek, modliła się wraz z Chrystusem. W skrajnych przypadkach pobożne niewiasty posuwały się do naśladowania samej sceny Ukrzyżowania. Wezwanie do naśladowania Zbawiciela w praktyce zakonnej odnosiło się do przestrzegania reguły. Droga wiodąca ku szczytom mistycznego uniesienia wymagała uniesienia się wraz z Chrystusem. Jako jej symbol, szczególnie popularna stała się Drabina Jakubowa, utożsamiana z krzyżem. Taką drabiną są też kolejne rysunki, które interpretują krzyż jako drogę do naśladowania Chrystusa poprzez przyswojenie cnót, objaśnionych inskrypcjami. Chrystus ukazany został także jako Dzieciątko i dorosły, przez co artystka sugeruje, że proces *imitatio* rozkłada się na całe życie, tu – w zgodzie z pismami św. Bernarda – poprzez przestrzeganie zakonnej dyscypliny. W drugim *Ukrzyżowaniu* wyraźnie przedstawiono drabinę cnót służących mistycznemu wznoszeniu, choć dobór szczebli jest mało konwencjonalny. O ile w większości traktatów pobożny ukazany był u podnóża, na początku drogi, w Eichstätt osiągnął szczyt, kryjąc się w samym sercu Bożym. Przebywa tam wraz z Dzieciątkiem, prowadząc miłosny dialog oparty na słowach PnP. Serce symbolizuje ciało Chrystusa, ma zatem wymowę eucharystyczną. Rysunek upewniał mniszkę - towarzysząc jej podczas doczesnej egzystencji – iż w przyszłym życiu oczekuje na nią Oblubieniec-Chrystus. Obydwa *Ukrzyżowania* łączą spoglądanie z oglądaniem wewnętrznym, mistycznym, kontemplacyjnym. Patrzenie było równouprawnionym środkiem dostępu do świętości. Miało to precedensy w legendach o krucyfikach, przemawiających do świętych niewiast.

Symbolika serca rozwijana jest w kolejnych wyobrażeniach, z których jedno przedstawia Chrystusa i mniszkę, uczestniczących w uczcie eucharystycznej, a drugie serce jako dom, w którym dusza bezpiecznie spoczywa w objęciach Trójcy. Przez to i widz otrzymuje dostęp do najgłębszych tajemnic Bóstwa. O ile symboliczne *Ukrzyżowanie* skłania do analizy intelektualnej, związanej z odczytywaniem inskrypcji, następne obrazy kładą nacisk na aktywne współdziałanie patrzącej. Przestrzeń duchowa i fizyczna pomiędzy obrazem i widzem zdaje się zanikać. Choć wszystkie sceny mają odniesienia eucharystyczne, ich zasadniczy sens to nie Pasja ani sakramenty, lecz mistyczne doświadczenie Chrystusa i pobożnej niewiasty, która przez ranę w Jego boku wstępuje do wnętrza, przechodząc od naśladowania do identyfikacji, od modlitwy do unii kontemplacyjnej. Architektura w scenie *Uczty* określa konwent jako miejsce rajskie, wskazujące drogę do nieba. Niewiasta nie nosi już zakonnego habitu,

lecz bogaty strój oblubienicy. Zjednoczenie dokonuje się przy ołtarzu, określając eucharystię jako warunek *sine qua non* mistycznego zjednoczenia, co potwierdzają przeżycia wizjonerek. Przyjmując Trójcę do serca, mniszka wchodziła w rolę Marii (por. Madonny szafkowe), swego ostatecznego wzoru.

W wizerunku serca jako domu łączą się tony religijnej i świeckiej poezji miłosnej (*Minnesang*). Jest to obraz komnaty weselnej, w której Chrystus dopełnia zaślubin z duszą. Tak jak w klasztorze, drzwi serca są zamknięte. Same mniszki porównywały się do zamkniętych izb, klasztor – do grobu, w którym na wzór Chrystusa, oczekują zmartwychwstania. Mniszka jest już pewna zbawienia, spoczywając ufnie na łonie Zbawiciela, podobnie jak to ma miejsce w rzeźbionych grupach Chrystusa i Jana Ewangelisty. Sen nie oznacza gnuśności, lecz ciszę mistycznego *otium*. Podstawą jest znowu PnP, choć tekst pozostaje niewidoczny. Inne odniesienia to traktat *De doctrina cordis*, przypisywany św. Bernardowi, dialogi duszy i Zbawiciela *Christus und die minnende seele* – w XV w. często ilustrowane, oraz wizje Mechtyldy z Hackeborn. Rysunki kładą nacisk na narodzenie Boga w sercu lub w duszy ludzkiej, co jest zakorzenione w literaturze patrystycznej i rozwinięte u mistyków niemieckich. Cieleśna komnata przypomina łono niewieście, sugerując, że mniszka – tak jak Maria – ma przyjąć Chrystusa do ciała i jaźni. Jak wynika z wizji, przypisywanych niektórym pobożnym niewiastom, owo duchowe macierzyństwo w skrajnych przypadkach mogło wywoływać nawet autosugestywne efekty somatyczne.

Późnośredniowieczne teksty poświadczają istnienie „znaków” (*signa*), mających wspomagać umysł, pamięć i uczucia w modlitwie. Jest o nich mowa w żywotach świętobliwych niewiast, zwłaszcza w związku ze znakiem krzyża, także u Henryka Suzo i w kręgu jego duchowych córek. Takim *memento* były rysunki. To, że przetrwało ich niewiele, było spowodowane właśnie popularnością – trzymane, noszone, dotykane, całowane, uważane za rodzaj relikwii i ochronę przed złem, uległy po prostu zużyciu. Wprawdzie są dziełem zakonnicy, jednak trudno przypuszczać, żeby jak każda dziedzinna duchowości konwentualnej, również działalność artystyczna nie podlegała nadzorowi ze strony duszpasterzy. Szczególnie dwie gałęzie twórczości były popierane przez kler – iluminatorstwo rękopisów i hafciarstwo, nie tylko z uwagi na funkcje użytkowe, ale też wychowawcze. Pod pojęciem *Nonnenarbeit* rozumiano nie tylko pracę ręczną, ale całokształt życia w klasztorze, dzięki któremu cnoty zakonne stawały się częścią struktury duchowości. Autorka rysunków z jednej strony wykonywała użyteczną pracę, z drugiej – wypełniała dzieło religijne, budujące pobożność jej samej i otoczenia. Pracując naśladowała Marię. Obrazy mogły stymulować przeżycia wizjonerskie, o czym jest mowa w żywotach mniszek. Jako wcielenia benedyktyńskiej idei *ora et labora* świadczą o skuteczności reform, zainicjowanych w połowie XV w. Były pomocą w modlitwie, wyobrażeniem odpustowym, oznaką pielgrzymki. Szczególnie wiele pochodzi z klasztoru cysterek w Wienhausen, m. in. szereg maleńkich Weraikonów, które dla mniszek klauzurowych były ekwiwalentem pielgrzymki do Rzymu, umożliwiając drogę zastępczą, wewnętrzną. Obraz, inicjując proces pokuty, pozwalał na odzyskanie *imago Dei*, rozumianej jako wspaniałość *facies Dei*, odbitej w duszy ludzkiej i antycypację *visio Dei* twarzą w twarz. Niektóre z *Nonnenarbeiten* stanowiły rodzaj pobożnych amuletów, pamiętki, znaki wdzięczności dla dobrodziejów konwentu. Szczególnie popularną formą były ozdobne życzenia noworoczne. Siostry z Eichstätt kontynuowały tworzenie rękopisów liturgicznych i obrazków jeszcze w XVII wieku.

Sztuka klasztorów żeńskich poznana została fragmentarycznie, do czego przyczynił się brak zainteresowania badaczy. Istotnie, omawiane wizerunki pozostają poza kategoriami estetycznymi i stylistycznymi, stanowiąc zespół zwarty pod względem głoszonego przesłania. Treść była dostępna jedynie dla wtajemniczonych; choć opatrzone inskrypcjami, nie są ilustracjami. Obraz i słowo składają się na proces widzenia. Są zarówno środkiem, jak celem pobożnych praktyk, ikonami powołania zakonnego, świadcząc o ważnym miejscu wyobrażeń w życiu religijnym. Modlitwa, której towarzyszyły, stawała się dosłownie procesem postrzegania.

Szereg cennych uwag zawarto w zakończeniu, stanowiącym m.in. zwięzłą, lecz ważką próbę spojrzenia na temat w świetle najnowszych trendów badawczych, od modernizmu i postmodernizmu po feminizm. Na przykładzie omawianych rysunków, autor wskazuje na istotne niebezpieczeństwo doszukiwania się w nich myśli, które były obce człowiekowi średniowiecza; obrazowy język mistyki zaślubin, daleki od manichejskiej pogardy ciała, nie był czymś w rodzaju sublimacji pożądania seksualnego (jak to sugeruje jeden ze skrajnych nurtów krytyki), lecz służył jednoznacznie określonoemu celowi duchowej natury – zjednoczeniu z Boskim Oblubieńcem. Jeffrey Hamburger przypomina, że umysłowość konwentów żeńskich nie tworzyła zamkniętego świata, lecz stanowiła część powszechniej duchowości średniowiecza, kształtowanej w harmonijny sposób przez mężczyzn i niewiasty.

Publikacja doskonale spełnia swe założenia, choć język jej nie jest łatwy. Pojawiają się elementy polskie – Madonny szafkowe, epizody z legendy Doroty z Małotów i św. Jadwigi Śląskiej, co winno stanowić zachętę dla podobnych badań (por. S. Sawicka, *Pomorski rękopis iluminowany z XVII w.*, W: *Studia pomorskie*, pod. red. M. Walickiego, t. 1, Wrocław 1957). Książkę kończą obszernie przypisy, bibliografia i indeksy.

Jerzy Domastowski

Brigitte Corley, *Conrad von Soest: painter among merchant princes*, Harvey Miller Publ., London 1996, 312 s., 205 il., 28 cm. ISBN 1-872501-58-3.

W historii sztuki Konrad von Soest pojawia się już około 1840 r., ale przez długi czas uważano go za artystę prowincjonalnego. Dopiero opublikowanie przez R. Fritza w 1953 r. zdjęć w podczerwieni, ukazujących mistrzowski, ekspresyjny rysunek skłoniło do przewartościowania dotychczasowych hipotez choć właściwie nie podejmowano nowych badań. Brigitte Corley ukończyła dysertację, pisaną w Courtauld Institut i Birkbeck College Uniwersytetu Londyńskiego, w 1991 r.

Autorka przedstawia rekonstrukcję dziejów życia malarza na tle sytuacji społeczno-politycznej. Jego sygnatury są widoczne na ołtarzu z *Niederwildungen* z 1403 r. i ołtarzu z kościoła Mariackiego w Dortmundzie datowanym na ok. 1420 r. Przydomek von Soest nie oznacza miejsca pochodzenia, lecz nazwisko rodowe. Pierwszym źródłem dotyczącym artysty jest akt zawarcia małżeństwa, spisany w 1394 r., w obecności świadków należących do czołowych rodzin Dortmundu. Wszystko zdaje się dowodzić, że artysta należał do elity miasta. Fakt ten, jak i związki stylistyczne z twór-

czością paryską początku lat osiemdziesiątych świadczą, iż urodził się raczej ok. 1360 r., niż 1370, jak dotychczas przypuszczano. Zapewne zmarł wkrótce po 1422 r. W XIV w. rodziny lokalnych magnatów handlowych można porównać pod względem standardu życia, zamiłowania do luksusu i rycerskiej ideologii (Dwór Artusa), do czołowych rodów Florencji. Przyczyniły się do tego międzynarodowe kontakty handlowe w ramach Hanzы, w której Dortmund pełnił ważną rolę. Miejskowy ołtarz powstał najpewniej dla Bractwa Mariackiego, zleceniodawcą poprzedniego był prawdopodobnie zakon joannitów.

Techniki malarskie Konrada bliskie są polecanym przez Cenniniego oraz malarstwu dworów francuskich. O poziomie technicznym świadczy doskonały stan zachowania obu ołtarzy, malowanych transparentnymi farbami, niemal niewidocznymi pociągnięciami pędzla. Tonacja barwna jest niezwykle zróżnicowana, zastosowane zostały efekty świetlne. Zamiłowanie do czerwieni i błękitu zbliża artystę do malarstwa paryskiego. Wysokiej jakości azuryt i ultramaryna należą do zjawisk wyjątkowych na północy, podobnie jak zieleń – *terra verde* – podmalówek twarzy.

Trafna jest uwaga Corley o niemal homogenicznym kierunku twórczości ok. 1400 r., dla którego autorka proponuje termin „międzynarodowy styl dworski”, bez przywołania gotyku, który – jej zdaniem – niezbyt pasuje do twórczości braci Limburg. Nazwa odnosi się nie tyle do arystokratycznych fundatorów, co do harmonijnej, dekoracyjnej formy zewnętrznej, eleganckich, modnie odzianych postaci, kosztownych materiałów. Czerpano tak z Paryża, jak Sieny, Czech i Niderlandów. Nie bez znaczenia były wędrowni księżąt, artystów, uczonych i kupców. Po utracie znaczenia przez dwór cesarski, rolę inspirującą przejęli francuscy Wależjusze, Karol V i Karol VI oraz ich wujowie, książę Berry – Jan i Burgundii – Filip Śmiały. Zasadom tego stylu w pełni odpowiadają cechy twórczości Konrada von Soest. Na tle westfalskiej produkcji artystycznej, widoczne staje się nowatorstwo w operowaniu pogłębioną przestrzenią, kompozycją opartą na zasadach geometrii, światłem i cieniem, co pojawiało się w paryskiej pracowni anonimowego Mistrza Paramentu i Jacquemarta de Hesdin, a wywodzi się z wzorów włoskich.

Studiom rysunku w podczerwieni i badaniom reflektograficznym poddano niemal wszystkie dzieła związane z malarzem i jego pracownią. Dukt linii prac sygnowanych wykazuje zbieżności tylko z drzwiczkami tabernakulum z wyobrażeniem św. św. Doroty i Otylii w Münster, z ok. 1410 r. Badanie kwatery ze św. Pawłem i Rajnoldem w Monachium nie przyniosło rozstrzygnięcia. Jako pracę warsztatową określono ołtarz z Fröndenberga, wykazujący znaczne podobieństwo warstwy malarskiej (przed 1421 r.). W tablicy ze św. Mikołajem w Soest równie istotne są odniesienia do bohemiizującej twórczości Mistrza Bertrama. Te same cechy warsztatowe wykazuje ołtarz z Bielefeld i tryptyk Berswordta z kościoła NMP w Dortmundzie. Pochodzą z lat ok. 1400-1431 i nie dorównują pracom Konrada biegłością. Za dzieła z atelier Konrada można uznać obrazy z Warendorf, Darup i Isselhorst, tzw. Mistrza z Warendorf. Metoda twórcza jest odmienna, ale zbliżone stylistycznie motywy świadczą, że mogły zostać przejęte z dzieł dziś zaginionych. Podobnie było w ołtarzu Blankenbercha i z kościoła św. Jakuba z Soest, produktach słabszej pracowni. Wzorce Konradowskie przyswoił warsztat *Złotej Tablicy* z Lüneburga (ok. 1431-1435), której główny wykończawca zapewne uczył się w dortmundzkiej pracowni, mógł też odziedziczyć wzornik.

Zadaniem dzieł znajdujących się w kościele było ożywanie i pogłębianie pobożności, a dopiero na dalszym miejscu funkcja katechetyczno-dydaktyczna dla nieoświeconych warstw społecznych, w czym mogły pomagać teksty wygłaszanych kazań. Większy był stopień rozumienia dziś często ukrytych treści symbolicznych. Repertuar ikonograficzny bazował na egzegezie biblijnej i sferze pobożności, wzbogaconych w XIII w. pod wpływem franciszkańskim elementem osobistym i uczuciowym, podkreślającym m.in. rys pasyjny, co w pełni doszło do głosu u mistyków. Nurt akcentujący współczucie i liryczną obserwację, zdaje się najlepiej odpowiadać duchowi twórczości Konrada von Soest, stąd wyciszenie gestów nawet w najbardziej dramatycznych epizodach. Drugim źródłem, oddziałującym na malarza i jego patronów, był ruch *devotio moderna*. Nie można też wykluczyć wpływu misterii. Wyrafinowana forma obrazów stoi w kontraście do prostoty narracji, opartej przede wszystkim na źródłach ewangelicznych. Różni to je od pozostałych dzieł w regionie, w których ważną rolę odgrywały inspiracje apokryfami i pismami św. Brygidy. Dostrzec można wpływ liturgii, np. w wizerunkach aniołów, zbierających do kielicha krew Ukrzyżowanego. Niezwykła bywa subtelność biblijnych odniesień, jak wygięcie ciała Ukrzyżowanego – za teologami – na wzór harfy Dawida. Współczesne świeckie stroje postaci z *Ukrzyżowania* służyły przypomnieniu o wiecznej aktualności ofiary Chrystusa. Rozróżnienie między tym, co doczesne, a boskie, dostrzec można w idealizującym oddaniu ciała Zbawiciela, zestawionego z realistycznym opisem męki łotrów, co ma genezę włoską i francuską. Wiele drobnych szczegółów, na pozór dekoracyjnych, miało znaczenie symboliczne.

Ołtarz dortmundzki ilustruje żywot Marii. Główna tablica, *Zaśnięcie*, odpowiada podstawowej funkcji bractwa – trosce o chrześcijański pogrzeb członków. Pomyślana jest nie tyle jako ilustracja wątków ze *Złotej Legendy*, co jako uroczysty obchód święta Zaśnięcia. I w tym dziele pojawia się szereg symboli. Zewnętrzne sceny skrzydeł zestawiają Marię ze *Zwiastowania* z Królową Niebios z *Koronacji*, ukazując, że to pokora jest drogą do nieba.

Konrad von Soest, mimo całego nowatorstwa, tkwił w lokalnej tradycji. Ołtarz z Niederwildungen nawiązuje w pewnym stopniu do dzieł takich, jak retabula z Netze i Osnabrück, drugie z sygnowanych dzieł bliższe jest tradycji reprezentowanej przez ołtarze z Wiesenkirche w Soest i z Aldengreven. Podobna do innych dzieł w regionie jest w Niederwildungen sekwencja wyobrażeń, motywy wytłaczanej dekoracji i niektóre kompozycje, np. *Zwiastowanie*, mimo odrębnych rozwiązań szczegółowych. Przy całej odmienności źródeł inspiracji formalnej, brzmia pojedyncze echa obrazów Mistrza Bertrama. W *Ukrzyżowaniu*, kompozycja nosi ślady inspiracji twórczością Mistrza Paramentu, przy zachowaniu westfalskich cech niektórych postaci i własnej inwencji malarza, przejawiającej się np. we wprowadzeniu grupy Heroda. Ogólnie, u malarzy westfalskich silniejsza była orientacja praska, u Konrada – paryska. Dotychczas przyjmowano bezkrytycznie, że podróżował do Burgundii, gdzie *Bardzo Bogate Godzinki* ks. de Berry (1411-1416) i *Livre de chasse* (ok. 1410 r.) miały stanowić jego inspirację. Jednak z przytoczonych dat wynika, że nie mogły one mieć wpływu na ołtarz z 1403 r. Wysuwano również tezę o pobycie w Niderlandach, lecz cechy stylistyczne wskazują jednoznacznie na kwitujące centrum kulturalne, jakim był Paryż ok. 1380 r. Styl i technika ołtarza z Niederwildungen wskazuje na jego równorzędność z takimi obrazami, jak *Ukrzyżowanie* Jeana Beumetz, *Grande Pietà Ronde* Jeana

Malouel, *Złożenie do grobu z 1409 r.*, *Męczeństwo św. Dionizego* Henri Bellechote. Niektóre z monumentalnych zamówień królewskich mogły być znane zleceniodawcom Konrada z rysunków lub choćby z opowiadań i mogli żądać podobnych rozwiązań. Wraz z okolicznościowymi dekoracjami procesji i turniejów, mogły inspirować arystów, zaś w pracowniach przetrwały wzory, modele i kopie ozdób niedostępnych rękopisów. Warsztat Mistrza Paramentu, łączący tradycje francuskie, włoskie i niderlandzkie, oddział na Konrada najmocniej. Tak ścisłe związki możliwe były w przypadku zatrudnienia tam przybyśsza z Dortmundu. Nie jest to zwykle naśladownictwo, inny bowiem pozostaje zarówno typ postaci, jak i – przy zastosowaniu podobnych rozwiązań kompozycyjnych – rodzaj tła architektonicznego. Układy draperii są u Konrada bliższe warsztatowi Jacquemarta de Hesdin, chociaż nie kopiuje jego wzorów i jest bardziej realistyczny. Co zaś do Braci Limburg – to podobieństwo wynika z paryskich źródeł twórczości. U Limburgów pojawia się perspektywa powietrzna, inspirowana osiągnięciami anonimowego Mistrza Boucicaut, nieznaną u Konrada, co oznacza, iż opuścił miasto, zanim te nowe prądy się rozwinęły. W twórczości Westfalczyka występuje ponadto inspiracja włoska, w postaciach niewieścich bliskich obrazom Gentile da Fabriano z ok. 1420 r., co mogło zostać przejęte z wzornika. Porównanie elementów realistycznych świadczy jasno, że był to niderlandyzm znany z Francji, np. z twórczości Melchiora Broederlama w Dijon.

Sława twórczości Konrada szerzyła się wzdłuż hanzeatyckich szlaków handlowych. Cechy jego stylu dostrzec można jeszcze po 1480 r., w warsztacie Mistrza z Liesborn. W Lubece powstało kilka dzieł, w tym prace malarza z lat ok. 1410-1430, który wręcz kopiował wzory Konradowskie. Twórczość dortmundczyka znał Mistrz Francke. Refleksy występują w Niderlandach, a nawet w sztuce angielskiej. Mogło to wskazywać na pobyt artystów w Westfalii, ale też i na czerpanie z wzorników.

Szczególnie głębokie okazało się oddziaływanie na Kolonię. Ok. 1400 r. osiadł tam anonimowy Mistrz Weroniki, dziś uważany wręcz za założyciela tzw. szkoły kolońskiej, który wprowadził nowe elementy stylu i techniki. Jego *Trójca Św.*, z *Weraikonem* na rewersie, jest tak bliska ołtarzowi z Niederwildungen, że przypisywano ją na przemian obu artystom. Dopiero szczegółowe badania pozwalają dostrzec – niezbyt duże – różnice, przekonujące jednak o nauce kolończyka u Konrada. Dzieła Mistrza, datowane na podstawie dendrochronologii na 1. ćwierć XV w., są niewielkie, co wskazywałoby na początkującego twórcę, szukającego dopiero większych zamówień. Elementy Konradowskie pojawiają się w różnym natężeniu m.in. u Mistrza św. Wawrzyńca (zapewne ucznia Mistrza Weroniki), wreszcie po 1440 r. u malarza identyfikowanego ze Stefanem Lochnerem (bez względu na to, czy przyjmujemy dotychczasową atrybucję dzieł, czy ulegniemy wątpliwościom posianym przez Michaela Wolfsona). W ten sposób prawdziwym prekursorem szkoły artystycznej byłby w istocie Konrad von Soest.

Pracę zamyka obszerny katalog, zawierający dane historyczne, konserwatorskie i techniczne, uściślające badania stylistyczne, datowanie oraz dodatkowe wyjaśnienia ikonograficzne. Dokonana została częściowa rekonstrukcja pierwotnego wyglądu niektórych dzieł. Omówiono także dzieła warsztatowe i pokrewne.

Po aneksach źródłowych, następują obszernie przypisy i bibliografia. Długotrwały cykl produkcyjny książki sprawił, że o ile uwzględniono katalogi wystaw do 1993 r., to pozostała literatura kończy się w zasadzie na roku 1989.

Autorka przedstawia koleje życia i twórczości Konrada von Soest oczyszczone z wielu nieporozumień i ukazuje go jako wybitnego, cieszącego się powodzeniem artystę, czerpiącego twórczą inspirację z najwybitniejszych ośrodków. Monografię polecić można nie tylko historykom sztuki, ale też badaczom technologii i technik malarskich, konserwatorom dzieł sztuki i historykom Hanzy. Cenna jest część ilustracyjna, aczkolwiek przydałoby się więcej fotografii, dokumentujących stan zachowania. Nie doczekała się rozwinięcia myśl o głębokiej zależności od Konrada szeregu dzieł malarskich znanych z Soest. Nie został wspomniany obraz *Ukrzyżowania* w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, który byłby pouczającym przykładem zasięgu oddziaływania Konrada, nie ma wzmianki o łączonych z wpływem artysty Madonnami w zbiorach Berlina i Budapesztu. Temat zatem czeka na rozwinięcie, choć skądinąd, nie są to informacje mające zasadnicze znaczenie dla treści wywodu i dla wartości samej monografii. Istotną zaletą jest ponadto jasny, precyzyjny język. Przyjemność obcowania z tekstem i obrazem powiększa staranny poziom edytorski, charakterystyczny dla Harvey Miller Publishers.

Jerzy Domastowski

