

## FRAGMENTY POLIPTYKU ŚW. ANTONIEGO PADEWSKIEGO W TOURCOING<sup>1)</sup>.

Niezbyt dawno temu analizowano dzieła sztuki, nie uwzględniając należycie twórcy ich, omawiając je często w oderwaniu od niego i jego środowiska. Ikonografia i technika pochłaniały prawie wyłącznie uwagę badacza. Dzisiaj zajmuje go nietyle opis i wykonanie dzieła sztuki, ile jego związek z prądami intelektualnymi, emocjonalnymi i estetycznymi, nurtującymi ludzkość, a więc ikonologia i styl. Te dwie ostatnie wybijają się obecnie w pracy badawczej na plan pierwszy. Zrozumienie bowiem właściwości ikonologicznych i stylowych przyczynia się do głębszego przeniknięcia utworu artystycznego i trafniejszego określenia czasu i miejsca jego powstania.

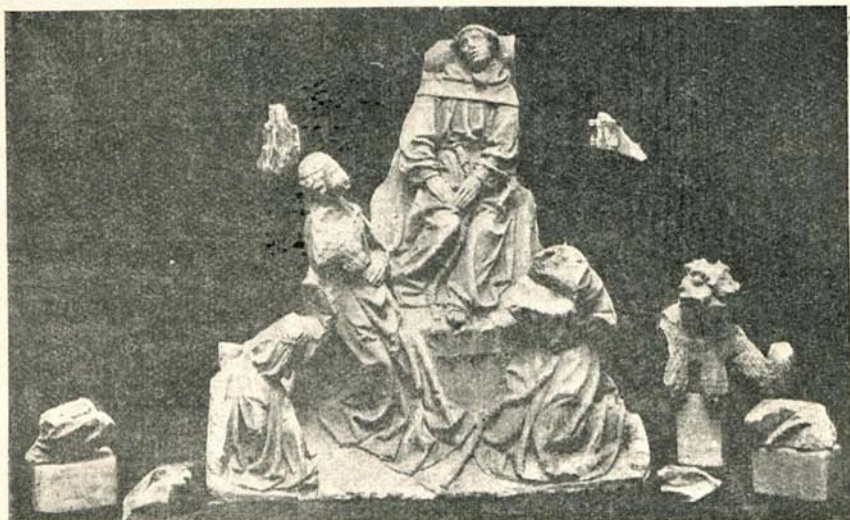
Pracę prof. Laurent, poświęconą rzeźbom z Tourcoing z pocz. XVI wieku, stanowiącym ongiś poliptyk św. Antoniego Padewskiego, wyróżnia subtelnie przeprowadzona analiza stylistyczna<sup>2)</sup>. Odnacza się ona ponadto klasyczną w swoim rodzaju metodą. Przestudjować ją winni wszyscy, którzy chcieliby nauczyć się na przykładzie, jak należy postępować, aby, opierając się głównie na analizie draperji, umieć określić datę i warsztat, z którego pochodzi dzieło sztuki. W studjum prof. Laurent nie została natomiast należycie opracowana ikonografia, ani dostatecznie uwzględniony związek rzeźb z Tourcoing z prądami umysłowymi i uczuciowymi. Toteż nie poprzestanę na samem tylko omówieniu powyższego studjum, lecz postaram się jeszcze uzupełnić jego braki, co sądzę pozwoli lepiej pojąć wspomniane rzeźby i wypukli ich znaczenie w rozwoju kultury i sztuki.

\* \* \*

W roku 1904 zburzono w Tourcoing kościół św. Jakóba, wzniesiony między 1672 a 1674 rokiem jako kaplica kolegium reformowanych franciszkanów. Znalaziono wówczas fragmenty rzeźb. Prof. Laurent przypuszcza, że pochodzą one z Lille. Kościół św. Jakóba wznosił się w dolinie, pozbawionej kamienia potrzebnego dla fundamentów. W roku obrazoburczym 1566 nagromadziła się zapewne w klasztorze reformowanych franciszkanów w Lille wielka ilość odłamków porozbijanych ołtarzy. Przez oszczędność mogli zakonnicy przenieść odłamki te do Tourcoing i użyć je do budowy kaplicy.

Rzeźby z Tourcoing odznaczają się znaczną wypukłością. Wykonane są w kamieniu z Avesnes i wykute w małych blokach ka-





Ryc. 1.

miennych, połączonych spoidłami żelaznymi. Największa ich wysokość wynosi 0,36 m. Przedstawiają one głównie postacie, które tworzą jedną serję poziomą scen, zaczerpniętych z życia św. Antoniego z Padwy. Prof. Laurent zastanawia się, czy nad łukiem, wewnątrz którego wzlatuje anioł (ryc. 2), nie znajdowały się figury, wieńczące poliptyk. Ułamki architektoniczne nasuwają przypuszczenie, że sceny ujęte były w obramienia architektoniczne.

Ważniejszym zagadnieniem od rozmieszczenia i oprawy scen jest opis figur i ich rozpoznanie. Nasze fragmenty wyobrażają mieszkańców nieba, piekła i ziemi. Zachował się częściowo anioł, o którym wspomniałam, mający połamane skrzydła, odłamaną lewą rękę i prawą dłoń. Wśród odłamków dostrzegamy głowę (ryc. 2), popiersie (ryc. 1) i część dolną demona, widzianą z tyłu (ryc. 3). Liczne są fragmenty zakonników: jeden bez rąk stoi, zginając kolana (ryc. 2); inni bez głów, dłoni, a czasem bez rąk siedzą lub klęczą (ryc. 4–5); trzech dalsi tworzą grupę, z których dwaj są pozbawieni górnej części ciała a jeden głowy, prawej ręki i lewej dłoni (ryc. 6); z innych wreszcie pozostały tylko: tors bez głowy i dłoni (ryc. 5), popiersie (ryc. 2) i stopa obuta w sandał (ryc. 4). Fragmenty zwykłych śmiertelników stanowią: idący mężczyzna bez głowy i rąk (ryc. 6) i uszkodzona postać kobieca z wyciągniętymi rękoma (ryc. 2). Spotykają się ponadto ułamki draperij i ciał ludzkich. Kilka fragmentów, które pominęłam, nie chcąc powtarzać się, pozwalają na określenie scen, w skład których wchodziły. Głowa i dwie ludzkie nogi, leżące na stole (ryc. 4), stanowią, być może, część relikwii





Ryc. 2.

pięciu franciszkanów, umęczonych w Marokku. Przewiezienie tych relikwii do Europy wzbudziło w św. Antonim chęć poniesienia śmierci męczeńskiej i stało się powodem jego wstąpienia do zakonu franciszkańskiego (ryc. 4). Kanonik, którego rozpoznajemy dzięki szalowi futrzanemu — oznace jego wysokiej godności — mógł należeć do sceny oblóczyn (ryc. 5). Wyciąga on naprzód ręce. Czy nie przyodziewał św. Antoniego w szatę zakonną, zapytuje prof. Laurent? W innym fragmencie prof. Laurent byłby skłonny widzieć św. Antoniego, trzymającego na kolanach dziecko, małego topielca, którego przywołuje do życia (ryc. 4).

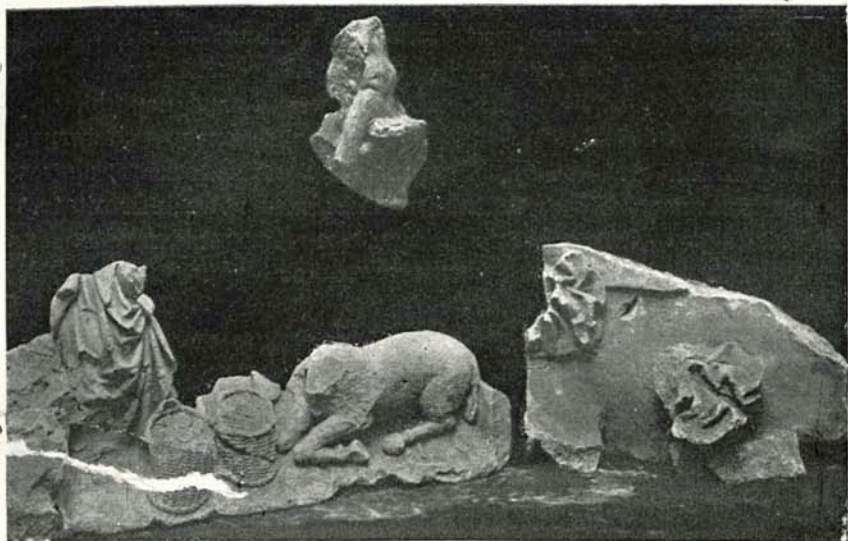
Na szczególną uwagę zasługuje fragment ze zwierzęciem (ryc. 3). Dzięki niemu bowiem jest łatwo ustalić temat rzeźby, gdyż stanowi on napewno część jednego ze słynnych cudów św. Antoniego Padewskiego. Cud ten pierwszy podaje Jan Rigauld, który napisał żywot św. Antoniego wkrótce po roku 1294 na podstawie zeznań i wspomnień współczesnych świętemu<sup>3</sup>). Pewien heretyk oznajmił, że uwierzy w dogmat eucharystji, jeżeli jego koń, pozbawiony jadła w ciągu trzech dni, złoży należny hołd Najśw. Sakramentowi. Z konia późniejsi autorowie uczynili oślicę, jak Barthélemy z Pizy, lub mulicę<sup>4</sup> czy muła. Legenda «Benignitas» z początku XIV wieku kreśli przebieg cudu w słowach następujących<sup>4</sup>): «*Dei famulus, paratus ad celebrandum in capella secus posita, cum magna devotione introivit ad missae sollemnium. Qua peracta, exiit ad praestolantem populum, cum summa reverentia deferens corpus dominicum. Educitur mulus famelicus de conclavi et escae congruentes ostenduntur ei. Denique, imperato silentio, vir Dei cum multa fiducia praecipit*



dicens eidem bruto: — In virtute ac nomine Creatoris tui, quem in manibus licet indignus veraciter teneo, tibi dico, o animal, et praecipio ut, confestim humiliter veniens, debitam sibi reverentiam exhibeas... Necdum Dei servus verba finierat quum ecce praefatum animal, dimisso pabulo, capiteque usque ad poplices inclinato et demerso, accedens genuflexit coram Christi corporis vivifico sacramento". Opierając się na tym tekście, należy wyobrazić sobie plac przed kaplicą, cudotwórcę, niosącego Najśw. Sakrament wśród zebranego tłumu, i mulicę, której ofiarowuje się odpowiednie pożywienie. Bliższe określenie tego pożywienia daje w XV wieku Pollentio<sup>5)</sup>: „...Ille vero deridens, ac impossibile putans, mulum triduo famentem adducit. Hinc servi ejus, ut averterent animal, et virentem herbam, et hordeum offerebant...". A zatem mówi on o trawie zielonej i jęczmieniu. Spójrzmy teraz na naszą rzeźbę. Zwierzę napewno nie jest osłem, jak twierdzi M. Laurent. Zdaje się być mulem, czy koniem. Utraciło głowę, trudno więc jest je określić dokładniej. Pada na kolana, siadając tylnymi nogami na ziemi. Stoją przed nim dwa kosze, wypełnione jakby liśćmi. Nie zważając na paszę, zwierzę oddaje cześć Najśw. Sakramentowi, który trzymał cudotwórca, a nie znajdował się w jednym z koszy, jak mówi prof. Laurent. Postać cudotwórcy niestety zaginęła. Ułamek postaci w płaszczu, znajdujący się w pobliżu koszy, wyobraża napewno kogoś z tłumu, przypatrującego się niezwykłemu wydarzeniu.

Na szczęście zachował się w całości najważniejszy fragment polptyku (ryc. 1). Przedstawia on siedzącego mnicha. U stóp jego klęczy braciszek zakonny, bez głowy i rąk oraz siedzą kobieta bez prawej ręki i drugi braciszek, pochylający się do przodu, również bez głowy i rąk. Nie jest pewne, czy ci ostatni zajmują swe pierwotne miejsca. Niewiadomo też, czy kobieta ma tę samą co pierwotnie głowę. Mnich, stanowiący na fotografii wierzchołek piramidy, wznosi głowę i skłania ją w lewo na oparcie. Usta ma otwarte, a oczy zwrócone w górę. Noga prawa silnie zgięta w kolanie, opada na lewą i obie przechylają się w stronę prawą. Ręce również opadają bezwładnie i stykają się końcami palców na udzie prawej nogi. Mnich zdaje się zsuwać z siedzenia. M. Laurent sądzi, że chodzi tu o wizję św. Antoniego, w czasie której ukazała mu się Matka Boska z Dzieciątkiem Jezus. Naogół św. Antoni miał mieć trzy wizje. Legenda, sięgająca najwyżej końca XIV wieku, opowiada, że św. Antoni zatrzymał się razu pewnego na noc u jakiegoś mieszczanina<sup>6)</sup>. W nocy, zrzędzeniem Opatrzności ujrzał on świętego wśród blasków światła nieziemskiego, pogrążonego w zachwyceniu i trzymającego Dzieciątko Jezus w swych ra-





Ryc. 3.

mionach. Rzecz prosta, to ukazanie się Dzieciątka Jezus nie pozostaje w żadnym związku z naszą rzeźbą. Zajmijmy się teraz innym epizodem, który spotyka się we wszystkich życiorysach św. Antoniego<sup>7)</sup>. Raz święty, duszony nocą w swej celi przez demona, uczynił znak krzyża i wezwał pomocy Najśw. Orędowniczki. Duszenie ustało natychmiast, a święty, chcąc zobaczyć uciekającego demona, otworzył oczy. Oto cała celda, w której spoczywał, promieniowała niebiańskim światłem. Również to widzenie nie ma nic wspólnego z naszą rzeźbą. Wszystkie jej cechy znajdują natomiast wytłumaczenie w opisie śmierci wielkiego mistyka.

Czuąc zbliżającą się śmierć, św. Antoni przybył do franciszkanów, obsługujących klasztor klarysek w Arcella i wraz z towarzyszącymi mu braciszkami ulokował się w celi. Choroba czyniła szybkie postępy. Święty dawał oznaki niepokoju. Odpoczął chwilę, wyspowiadał się i otrzymał rozgrzeszenie. Późem zaczął śpiewać hymn na cześć Najśw. Panny. Skończywszy, wzniósł natychmiast wzrok ku niebu i, wyrażając zdziwienie, utkwiał oczy w przestrzeni. Wyjaśnia się więc dlaczego nasza rzeźba przedstawia mnicha, opadającego bezwładnie z otwartymi ustami i oczami zapatrzonemi w górę. W najstarszym życiorysie św. Antoniego i innych, stanowiących z nim jedną grupę, mowa jest o braciszku, podtrzymującym chorego i pytającym go, co dostrzega. Chory odpowiada: „Widzę Pana mego”. W innej grupie życiorysów, sięgającej również XIII wieku, wymieniony braciszek nie występuje. Pytanie to za-



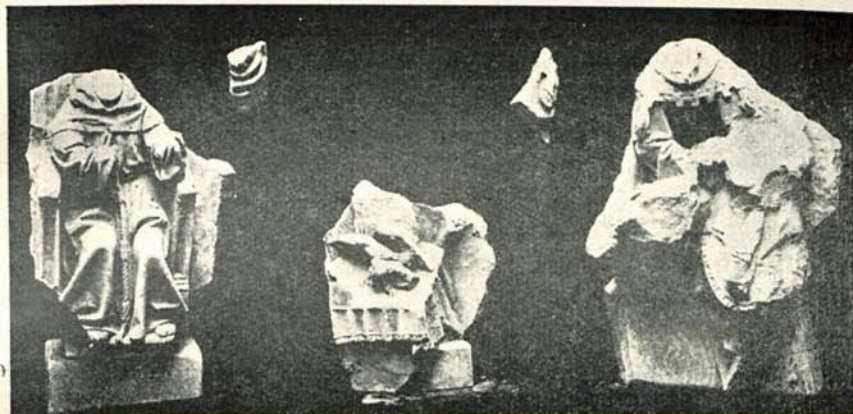
dają obecni przy śmierci Świętego i otrzymują tę samą odpowiedź. Nasza rzeźba jest jedynym przykładem w dawnej sztuce, odtwarzającym przedśmiertną wizję św. Antoniego. Znaczenie rzeźby tej jest ogromne. Dlatego uważam za stosowne przytoczyć urywki, obchodzących nas tekstów. Oto wyjątek z najstarszego życiorysu 8): »Servo igitur Dei Antonio in cella cum fratribus constituto, aggravata est super eum manus Dei, crescentemque vehementius infirmitate, non mediocris signa dabat anxietatis; quumque temporis medico spatio quievisset, facta confessione nec non et accepta absolutione, hymnum gloriosae Virginis cantare coepit ac dicere: — O gloriosa Domina, excelsa super sidera, — etc. Quo dicto, erectis mox in coelum oculis attonitisque luminibus in directum prolixius inspiciebat. Quem quum frater qui eum sustentebat quid cerneret idcirco respondit: — Video Dominum meum“. — to dwa inne wyjątki: pierwszy z XIII, a drugi z XV wieku 9): „Post igitur sanctam Confessionem et Absolutionem acceptam, Hymnum beatæ Virginis, videlicet, O gloriosa Domina, dicere coepit: deinde luminibus sursum erectis, aliquamdiu sursum in directum suspexit. Cumque diligentissime sic intendens, interrogaretur, quid cerneret, respondit: — Video Dominum meum“.

„O gloriosa Domina!“ print à dire,  
 Les yeulx levant là hault devers les cieulx,  
 „—Hellas! beau pere, ne vous vueillez desdire,  
 Dirent les freres tous de cueur bien piteulx;  
 „Que voyez vous regardant de vos yeulx?  
 „Dittes le nous, faictes nous ceste grace“.  
 Dont respondi humblement a tous eulx;  
 „Je voy mon Dieu clerement face à face“ 10).

Biorąc pod uwagę teksty i fragmenty rzeźb, możemy sobie wyobrazić scenę śmierci św. Antoniego. Był on napewno figurą centralną, otoczoną być może wieńcem zakonników, wśród których mogły znajdować się klaryski. Ponad świętym ukazywał się zapewne Chrystus w chwale, jako zwieńczenie poliptyku i jako cel wzlotów duszy św. Antoniego i dusz wiernych 11).

Żywoty dwóch wielkich świętych franciszkańskich, św. Franciszka i św. Antoniego, twierdzi prof. Laurent, nie były znane w sztuce flamandzkiej do końca XV wieku, to znaczy do chwili ukazania się sztychów, które zaznajomiły artystów z dziełami włoskimi, mającymi żywoty te za przedmiot. Jeżeli weźmiemy pod uwagę cud z osłem, to przekonamy się, że w dziedzinie malarstwa występuje on w rękopisach, należących do szkoły gdańsko-bru-





R.

gijskiej, których daty sięgają 1520 roku, a mianowicie w brewjarzu z Muzeum Van den Bergh<sup>12)</sup>, w brewjarzu Grimani z Wenecji<sup>13)</sup> i w rękopisie z Kassel<sup>14)</sup>, który Winkler przypisuje mistrzowi Hortuli Animae. Gerard David namalował na predelli pewnego obrazu obok trzech cudów św. Mikołaja trzy cuda św. Antoniego, wśród których odnajdujemy nasz cud z osłem. Predella ta należała kiedyś do kolekcji Somzée, dzisiaj przechowuje się w Lockinge House u spadkobierców Lady Wantage<sup>15)</sup>. Zdaje się, że stanowiła ona część składową tryptyku, należącego do kolekcji Widenera w Filadelfji, na którym przedstawiono św. Annę, św. Mikołaja i św. Antoniego z Padwy<sup>16)</sup>. Friedländer odnosi go do dosyć późnego okresu twórczości Gerarda Davida<sup>17)</sup>. W dziedzinie plastyki flamandzkiej znany jest dotychczas tylko jeden przykład z historii św. Antoniego z Padwy: są nim analizowane przez nas rzeźby. Ten fakt nadaje im ogromną wartość. Wynikałoby stąd, co należy uwydatnić, że historia św. Antoniego przeniknęła do rzeźby po przez malarstwo, po dziełach szkoły gandawsko-brugijskiej i pracach Gerarda Davida, które jak wiadomo są zależne od tej szkoły.

\* \* \*

Jakie są cechy właściwe naszym rzeźbom? Według prof. Laurent uderza w nich przedewszystkiem wyraz patetyczny. Przypatrzmy się raz jeszcze mnichowi, pogrążonemu w zachwyceniu. Ile w nim zrozumienia i prawdy, wzruszającej głęboko, a przytem brak wszelkiej deklamacji, która cechuje dzieła XVII wieku, brak przesady i środków ustalonych z góry, brak nadewszystko efektów łatwych. Serce goreje; ciało staje się niczem więcej jak powłoką



zapomnianą, której stężale członki, jakby pozbawione energii, opadają bezwładnie; dusza wyzwala się z więzów ziemskich i opanowuje wszystko. Twarz się kurczy; głowa pochyla się pod działaniem zbyt silnego wzruszenia; usta otwierają się, nie żeby mówić, lecz możnaby rzec aby wdychać emanację bóstwa; oczy pogrążają się w przestrzeni nieprzeniknionej, pełnej tajemnic i wyrażają pokorę, wdzięczność i miłość. Oto widzimy, wykrzykuje prof. Laurent, dramatyczne przekształcenie się istoty ludzkiej i jeden z obrazów zachwyceń duszy, zatopionej w rozmyślaniu mistycznym, najbardziej przejmujący i najbardziej prawdziwy, jakie istnieją. Obraz ten jest zarazem jednym z najstarszych, jeżeli nie najstarszy w sztuce flamandzkiej. Roger van der Weyden, mistrz artystów, którzy po tej stronie Alp osiągnęli wyżyny patosu, usiłował nie przekraczać granic normalnego życia, nawet wyrażając nadmiar boleści. Zresztą, czy mogła znaleźć ekstaza wyraz w sztuce, zanim stali się popularni wielcy mistycy: św. Franciszek z Assyżu i św. Antoni z Padwy? Zdawałoby się, że Gerard David powinien był tego dokonać, malując stygmatyzację św. Franciszka z Assyżu<sup>18</sup>). A jednak nie: jego święty wznosi ręce i zwraca oczy, rozszerzone ze zdziwienia, ku krzyżowi, który ukazuje się na niebie. Naprawdę naturalnie szukalibyśmy wyobrażenia duszy w uniesieniu na miniaturach ze szkoły gdańsko-brugijskiej. Prof. Laurent jest zdania, że święty, pogrążony w ekstazie w ołtarzu w Tourcoing, należy do utworów wyjątkowych w sztuce flamandzkiej, które pojawiły się dzięki wpływowi, idącemu z Włoch, i którym realizm flamandzki potrafił nadać wybitną oryginalność.

Nie mogę zgodzić się na to twierdzenie. Postaram się wykazać, że wyraz patetyczny rzeźb z Tourcoing jest rezultatem mistycyzmu, który szerzył się w Niderlandach między XIII a XVI wiekiem i wydał Tomasza à Kempis, autora „Naśladowania Jezusa Chrystusa“.

Krajem, gdzie mistycyzm kwitnie od wieków, są Indje. Neoplatonczyk Plotyn odwiedził je i uległ silnemu wpływowi ich mistycyzmu. Plotyn głosił konieczność oczyszczenia umysłu ze wszystkich danych zmysłowych, aby mógł się wzbić w sferę czystego intelektu. Wzniesienie się umysłu „transcendimus“ nawet poza duszę „extendimus nos“, jeżeli można tak rzec, zmierza do raptownej intuicji Mądrości „momentum intelligentiae“. Koncepcja ta przebija się czasem w pismach św. Augustyna. Aby się o tem przekonać, wystarczy przeczytać opis zachwycenia, jakiego św. Augustyn doznał wraz z matką w Ostji<sup>19</sup>). Znacznie silniej przeniknęły myśli Plotyna dzieła greckie z V wieku pseudo Dionizego Areopagity. Zostały one przetłumaczone na łacinę w IX wieku przez E. Scott'a i nie





Ryc. 5.

przestały działać przez cały okres średniowiecza na mistyków zachodnio europejskich<sup>20</sup>), między innymi na św. Tomasza z Aquinu i na św. Antoniego z Padwy. Ekstaza ma miejsce, określa św. Tomasz<sup>21</sup>), gdy „aliquis spiritu divino elevatur ad aliqua supernaturalia, cum abstractione a sensibus“. Czyli podczas ekstazy dusza, odrywając się od rzeczy zmysłowych, wznosi się ku rzeczom nadnaturalnym dzięki działaniu ducha Bożego. Św. Antoni, wyjaśniając wizję Boga, zawartą w VI księdze Izajasza utrzymuje, że<sup>22</sup>): „Pan spoczywa w duszy,<sup>23</sup> która wzniosła się ponad rzeczy ziemskie przez kontemplację rzeczy wiecznych. Wówczas dom pięciu zmysłów pełen jest Jego majestatu. Wszystkie bowiem jego członki są w spokoju, gdy Pan spoczywa w umyśle“. Warunkiem więc posiadania Boga jest wyrzeczenie się świata. Ta myśl jest podstawą mistycyzmu zarówno katolickiego, jak i niekatolickiego. Mistycy katoliccy pouczają ponadto, że dla doskonałego posiadania Boga jest niezbędny Najśw. Sakrament, gdyż jedynie przez Chrystusa wiedzie droga do Boga. Myśli Plotyna i mistyków katolickich odnajdują się w pismach Jana Ruysbroeck'a<sup>24</sup>) (1293–1381), założyciela szkoły mistycznej flamandzkiej. Stancwi ją grupa pisarzy niderlandzkich z XIV i XV wieku, złożona z kanoników regularnych ze zgromadzenia w Windesheim i Braci życia wspólnego, uznających – jedni i drudzy – autorytet Ruysbroeck'a<sup>24</sup>). „Moderna devotio“ jest podstawową doktryną tej szkoły. Demokratyzm i realizm, oto jej cechy główne. Przejawia się w niej ogólna tendencja do zstępowania z wyżyn czystej spekulacji ku życiu praktycznemu. Dzięki niej mistycyzm został udostępniony szarym tłumom w stopniu znacznie większym,



niż miało to miejsce uprzednio. Wiadomem jest bowiem, że już w XIII wieku wypadki ekstazy bardzo się szerzyły<sup>25)</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że mistycyzm, który ogarnął tłumy w XIV i XV wieku i przetrwał po dzień dzisiejszy, stał się podłożem, z którego wykwitły rzeźby z Tourcoing. Głęboka religijność i zmysł rzeczywistości flamandów znalazły w nich pełny wyraz. „Św. Antoni w ekstazie“ może służyć za ilustrację niektórych wyjątków z dzieł Ruysbroeck'a. Np. w dziele p. t. „Les sept degrés de l'échelle d'amour spirituel“ powiada on<sup>26)</sup>: „Le septième degré d'amour s'acquiert lorsque, ... dépassant tout nom donné à Dieu ou aux créatures, nous venons expirer pour passer à un éternel inno-mé, où nous nous perdons; lorsque, au delà de tout exercice de vertus, nous contemplons et découvrons en nous un repos d'éternité, où nul ne peut opérer. Alors nous... contemplerons... le Père, le Fils et le Saint-Esprit, trine en personnes, un seul Dieu en nature...; lui que nous aimerons, remercierons et louerons à tout jamais... L'amour veut toujours agir, car il est une éternelle opération avec Dieu. Jouir réclame toujours le repos, car c'est, au-dessus de tout vouloir et de tout désir, l'embrassement du bien-aimé par le bien-aimé, dans un amour pur et sans images; là où... le Père dit à chaque esprit dans une complaisance éternelle: — Je suis à toi et tu es à moi; je suis tien et tu es mien: je t'ai choisi de toute éternité. — Il naît alors entre Dieu et ses bien-aimés une telle joie et complaisance mutuelle, que ceux-ci sont ravis hors d'eux-mêmes, se fondant et s'écoulant pour devenir en jouissance un seul esprit avec Dieu, tendant éternellement vers la béatitude infinie de son essence ... Ici, la loi de l'amour est à son sommet et toute vertu devient parfaite. Nous y sommes vides de tout; Dieu, notre Père céleste, habite en nous, dans la plénitude de ses grâces et nous habitons en lui, au-dessus de toutes nos oeuvres, dans un état de jouissance...”

Wielki mistyk flamandzki więcej zdaje się niż inni mistycy katoliccy poświęcił w swych pismach miejsca dogmatowi eucharystycznemu, jak np. w piśmie p. t. „Le miroir du salut éternel“. Przytoczę zeń urywki<sup>27)</sup>: „Jésus Christ... vous montrera le chemin d'amour qui conduit à son Père, chemin qu'il a suivi lui-même et qu'il est lui-même. Là il vous fera connaître comment son humanité constitue une digne offrande pour son Père. Cette humanité, il vous l'a donnée avec toutes ses souffrances, afin de vous permettre de vous présenter hardiment à la cour de son Père céleste... on ne va au Père que par le Fils, par sa passion et par sa mort, en s'y appliquant par l'amour. ... le Christ lui-même dit à tous les hommes: — si vous ne mangez ma chair et ne buvez mon sang,





Ryc. 6.

vous n'avez pas la vie en vous. — Et encore: — Qui mange ma chair et boit mon sang possède la vie éternelle car il demeure en moi et moi en lui. — Cette inhabitation mutuelle, c'est donc la vie éternelle...". Uprzypomnijmy sobie, że spokój ogarnął św. Antoniego i dom jego pięciu zmysłów wypełnił się majestatem Pańskim dopiero, gdy się przygotował do przyjęcia Ciała i Krwi Chrystusowej.

„Św. Antoni w ekstazie“ jest jednym z pierwszych dzieł, ilustrujących realistycznie zjawiska z dziedziny psychologii. Przypomina ono dzieła realistyczne Skopasa, które wyobrażają często różne stany psychiczne, np. patos, i przeciwstawia się dziełom idealistycznym, Fidjasza np., jak również obrazowi idealistycznemu ekstazy w postaci oranty, sięgającej pierwszych wieków chrześcijaństwa. Postać oranty stała się z czasem ikoną świętych, szablonową, bez życia, jakby zasuszoną. Takimi były najstarsze wizerunki św. Antoniego z Padwy. Nasze arcydzieło, oryginalne, pełne soków żywotnych i prawdy psychologicznej, należy do utworów, torujących drogę współczesnej sztuce.

\* \* \*

Obok realizmu charakteryzuje rzeźby z Tourcoing napięcie dramatyczne, wydobyte głównie dzięki kontrastom. Ruchy, np. św. Antoniego w ekstazie, jedno drugiem się przeciwstawiają. Głowę świętego wznosi ku niebu; ciało jego jest bliskie upadku na ziemię. Głowa i ręka lewa uwydatniają ruch w stronę lewą, biust i nogi w stronę prawą. Ruchy zarysowują płynną arabeskę, która współdziała zna-



komiecie w uzmysłowieniu przeżyć duszy mistyka, roztopiającej się i płynącej, aby „stać się w napawaniu jednym duchem z Bogiem“. Wartości harmonijne dzieła potęgują się; czynią zeń rodzaj hymnu. Złomy kamienia przetwarzają się w melodię zaziemską. Zaiste twórca naszych rzeźb był wielkim mistrzem. Przeżycia intensywne odbija twarz mistyka; jej wyraz, pałający i wyteżony, przeciwstawia się bezwładowi ciała.

Pełna napięcia jest sylwetka stojącego mnicha. Ściąga on brwi. Patrzy wprost przed siebie. Nie odwraca oczu od szarej rzeczywistości. Zaciska usta. Skóra fałduje mu się na twarzy. Ruchy ma kanciaste, lecz niepozbawione harmonji. Rysy te odzwierciadlają charakter człowieka czynu, myśliciela i ascety zarazem. Jaka różnica między tą postacią energiczną a mnichem, pogrążonym w kontemplacji Boga!

Rzeźbiarz naszego polptyku, powiada prof. Laurent, oddający poruszenia duszy tak delikatnie i tak zgodnie z prawdą, musiał umieć odtwarzać charaktery osób, biorących udział w akcji, lub pozostających w spokoju, wybierać i realizować postawy i gesty, jakie narzucały mu najrozmaitsze sytuacje. Musiał posiadać więc dar obserwacji i wynalazczości, jak również umiejętność posługiwania się środkami technicznymi. Dzięki uplastycznianiu stanów emocjonalnych nasz artysta wywodzi się od Rogera van der Weyden, dzięki zaś odczuciu akcji i malowniczości — od rzeźbiarzy obrazów, jednak w porównaniu z tymi ostatnimi posiada on koncepcję typów bardziej wzniosłą — zrozumienie postaw pełnych godności i gestów wymownych. W gestach, zdradzających wpływy bezpośrednio malarstwa, zauważyć się daje większa, niż u malarzy, różnorodność ruchów i gibkość w ich wykonaniu, nieznane dotychczas.

Ileż zalet! A mimo to, żadna z nich, według prof. Laurent, nie charakteryzuje autora naszych rzeźb. Co stanowi jego cechę właściwą i co pozwala prof. Laurent określić datę przypuszczalną dzieła sztuki z Tourcoing i miejsce tego dzieła w rozwoju rzeźby flamandzkiej, to draperja i dodatkowo anatomja.

Głowy są modelowane z siłą, ręce i stopy traktowane subtelnie. Artykulacje nie grzeszą pod względem anatomicznym. Szkielet jest mocny, a zarazem delikatny. Znika on pod bardzo obfitą draperją, która jest naprawdę bardzo ciekawa. Szczególna jej własność polega na tem, że miejscami jest szeroka i miękka, miejscami zaś, gdzie gromadzą się fałdy, kanciasta i sztywna. Układa się ona harmonijnie, ale podlega jednocześnie silnej stylizacji. Kłębi się w kształcie wirów, ciężko wszelako i twardo, tworząc bądź zagłębienia, przypominające czary lub kieszenie, bądź spadki sztywne o kantach nieprawidłowych. Tej draperji, mimo że skomponowana umiejętnie,



brak giętkości i swobody, a nawet dopatrzeć się w niej można pewnego rodzaju manieryzmu systematycznego. W samej rzeczy fałdy są modelowane albo w postaci drobnych szczytów, ciągnących się równoległe do siebie, albo w postaci szczytów wyniosłych, ustanawiających głębokie wklęsłości i tworzących figury geometryczne, mianowicie trójkąty, odpowiadające sobie parzysto. Tego rodzaju draperja jest wyrazem zmiany upodobań i stylu draperyj, która się dokonała w drugiej połowie XV wieku.

Juljusz Baum, publikując grupę, znaną pod nazwą „Pietà“ z kolekcji Koerbera w Hamburgu, w sposób następujący określa rozwój stylu draperji flamandzkiej<sup>28</sup>). Ta ostatnia w XIV wieku opadała płynnie, spokojnie i miękko. Około roku 1425 ukazała się, szczególnie w dziełach Rogera van der Weyden, draperja malownicza o fałdach łamiących się i zmiętych. W drugiej połowie XV wieku swoboda i rozliczne sposoby w jej układaniu, jak również efekty subtelne gry światła i cieni zmierzać zaczęły do pewnego rodzaju stylizacji linjowej.

Ten szkic ewolucji stylu draperji flamandzkiej dopełnia prof. Laurent swemi bardzo cennemi uwagami, nie tracąc wszakże z oczu draperji analizowanej. Ciągłość fałd, ożywione załamywania się tkanin, stanowiące kontrast z szeroko rozpostartemi ich płaszczyznami — oto co wyróżnia draperję Rogera van der Weyden, naśladowanej dłuższy czas w sztuce brukselskiej. Zanim ją zarzucono ukazała się draperja Van der Goesa, który wprowadził fałdy zaokrąglone i opadania tkanin przerywane. Sztywność mu się nie podobała, jak również załamywania się nagłe. Pogrubiał on fałdy, uczynił je bardziej miękkimi i złagodził ich spadek. Na szczególną uwagę zasługuje w tym względzie rozpostarta szata Matki Boskiej w Pokłonie Trzech Króli z Galerji Lichtensteina<sup>29</sup>). Tam, gdzie tkanina jest opóźniona w spadku przez postawę lub ruch, wywołany akcją, tam też fałdy się gromadzą, mną się zręcznie w rodzaj małych kieszeni, których formy sprowadzają się do kilku typów, w istocie wszakże nadają się do licznych kombinacji. Przykładem bardzo wymownym jest rysunek z wizerunkami Jakóba i Racheli, przechowywany w Christ Church w Oxfordzie<sup>30</sup>). Nas zaciekawia bardzo fakt, że wgłębienia w postaci czar lub kieszeni zdają się odnajdywać tutaj u źródła ich pochodzenia. Naprawdę z trudnością da się wyolbrzymić znaczenie draperji Van der Goesa.

Wiemy, ile miniatury ze szkoły gandawsko-brugijskiej zawdzięczają wielkiemu malarzowi. Otóż draperja minjatur z brewjarza Karola Śmiałego, należącego do Biblioteki Cesarskiej w Wiedniu<sup>31</sup>) zapowiada draperję rzeźb z Tourcoing. Spójrzmy naprzykład na szatę rozpostartą Matki Boskiej z fol. 35<sup>32</sup>) i na stroje apostołów



z fol. 56<sup>33</sup>). Winkler, który opublikował te miniatury sądzi, że pochodzą one z około roku 1500. Jeżeli przyjrzymy się teraz miniaturom ze szkoły gandawsko-brugijskiej, współczesnym Gerardowi Davidowi<sup>34</sup>), to przekonamy się, że podobieństwo między draperjami tych miniatur, a naszymi staje się coraz większe. Zajmijmy się draperją miniatur, należących do Horału z Kassel<sup>35</sup>), a znajdziemy, znane nam bardzo dobrze jej właściwości, jak symetria, paralelizm, wiry, czary lub kieszenie i wreszcie trójkąty. Matka Boska np. w Pokłonie Trzech Króli<sup>36</sup>) jest przyodziana w szatę, która bardzo przypomina szaty zakonne z naszych rzeźb. Winkler przypisuje Horał z Kassel najwcześniej 1497 rokowi i uważa za ich autora Gerarda Davida, który przedstawiony przezeń cud św. Antoniego z osłem na predelli obrazu św. Anny Samotrzeciej kopiuje obecnie na jednej z miniatur, co nas doprowadza mniej więcej do roku 1510.

Łatwo jest teraz zdać sobie sprawę do jakiego stopnia nasze rzeźby są zależne od szkoły gandawsko-brugijskiej i Gerarda Davida. Nasuwa się więc konieczność zanalizowania dzieł tego artysty. Głębokie fałdy z załamaniami geometrycznymi, podobnymi jak w rzeźbach z Tourcoing, charakteryzują stroje Matki Boskiej i św. Antoniego Padewskiego z obrazu św. Anny Samotrzeciej. Podobną uwagę można uczynić odnośnie do szaty Najświętszej Panny z tryptyków w Luwrze<sup>37</sup>) i płaszcza porzuconego z obrazu w National Gallery, przedstawiającego Chrystusa, przybijanego do krzyża<sup>38</sup>). Gerard David był eklektykiem odzwierciedlającym jak najlepiej upodobania swej epoki. W technice i w sposobie drapowania zbliżał się on do Van der Goesa. Dzięki jego obrazom i miniaturom ze szkoły gandawsko-brugijskiej można łatwo pojąć dzieła takie, jak rzeźby z Tourcoing i pewna Pietà z Brabancji.

Owa Pietà znajduje się w kościele Merchtem koło Assche<sup>39</sup>). Postawa Matki Boskiej, jej wyraz twarzy i rysy przypominają wizerunek Matki Boskiej z Ukrzyżowania Gerarda Davida, przechowywanego na zamku Rohonczyńskim<sup>40</sup>). Draperje zbliżają się bardzo do naszych, są jednak szczególnie twarde, konwencjonalne i podległe nawet rutynie, co nakazuje wyznaczyć grupie z Merchtem datę cokolwiek późniejszą, niż politytkowi z Tourcoing.

Styl draperji, charakterystyczny dla tak bardzo zaciekawiającej nas grupy, wyróżnia jeszcze Sąd Ostateczny z Prado<sup>41</sup>). Ten obraz był dawniej przypisywany Rogerowi van der Weyden. Dzisiaj uczeni zgadzają się z Hulin de Lao<sup>42</sup>), który odnajduje autora obrazu w malarzu z Brukseli, Van der Stoku, działającym w pierwszej połowie XVI wieku. Odnośnie do draperji, Sąd Ostateczny z Prado stanowi z Pietà z Merchtem i naszym dziełem



zwartą grupę. Należy podkreślić, że wyżej wymieniona Pietà pochodzi z miejscowości, położonej niedaleko Brukseli.

Nasuwa się więc przypuszczenie, że ołtarz św. Antoniego Padewskiego z Tourcoing powstał w tych samych warunkach, co rzeźba z Merchtem i Sąd Ostateczny Van der Stoka, czyli że musiał on być wykonany w Brabancji, bardzo być może w Brukseli, na początku XVI wieku, zapewne między rokiem 1500 a 1510. Taki jest wniosek profesora Laurent. Ja zaś dorzucę, że zrodził się nasz ołtarz dzięki oddziaływaniu na masy mistycznej szkoły flamandzkiej, której wpływ daje się odczuwać do chwili obecnej.

#### PRZYPISY.

1) Napisałam pracę tę w dowód wdzięczności memu dawnemu profesorowi z uniwersytetu w Liège, Marcelmu Laurent. Za nadesłanie służących do jej ilustracji fotografii, z których kilka jest niereprodukowanych dotychczas, składam podziękowanie Dyrekcji Muzeów miasta Tourcoing we Francji.

2) M. Laurent: Les miracles de Saint Antoine de Padoue. Sculptures flamandes inédites au Musées de Tourcoing. Oud-Holland, 1932, II, str. 73-90.

3) J. Rigauld: La vie de saint Antoine de Padoue. Bordeaux 1899, str. 90-93.

4) L. de Kervail: Sancti Antonii de Padua vitae duae quarum altera hucusque inedita. Paris 1904, str. 221-222.

5) Horoy: Medii aevi Bibliotheca patristica. Series prima, vol. VI. S. Antonii de Padua vita a Siccone Pollentonio scripta. Paris 1880, str. 485.

6) P. L. de Chérance: St Antoine de Padoue d'après les documents primitifs. Paris 1906, str. 104; L. de Kervail: L'évolution et le développement du merveilleux dans les légendes de S. Antoine de Padoue. Paris 1906, str. 251.

7) C. de Mandach: Saint Antoine de Padoue et l'art italien. Paris 1899, str. 191, nota 3...., une miniature du XIV siècle appartenant à l'école bourguignonne et se trouvant dans un manuscrit du British Museum (Harl. 2897: Psalterium et officia)... représente saint Antoine à genoux devant le Seigneur qui le bénit. Un démon sort de la bouche du saint et s'enfuit. N'est-ce pas là l'illustration plus au moins libre des scènes dont nous venons de parler? St. Antoine, attaqué par le démon, est délivré par une vision surnaturelle représentée ici sous la forme du Sauveur lui même...". L. de Kervail: S. Antonii de Padua vitae duae, str. 46.

8) L. de Kervail: St. Antonii de Padua vitae duae, str. 55.

9) J. E. Weis: Julian von Speier († 1285). Forschungen zur Franciskus- und Antoniuskritik, zur Geschichte der Reimoffizien und des Chorals. München 1900, str. 61-62.

10) P. Ubald d'Alençon: Le dit de la vie de S. Antoine de Pade. Paris 1904, str. 30.

11) Th. Leuridan: Etudes sur les rétables. Monographie du rétable du XVI siècle (sculpture et peinture) conservé en l'église de Wattignies (canton de Seclin). Roubaix 1887, str. 19., on conserve dans l'église de Graye (Calvados), un rétable en pierre de Caën.... (première moitié du XVI siècle). On y voit St. Martin à cheval, coupant son manteau et tout autour des figures qui ont trait vraisemblablement à la vie du saint. Au sommet du dais à décorations ogivales qui couronne la statue, paraît le Père éternel, entouré de ses anges et bénissant Martin..."

12) E. Michel: Le bréviaire de la collection Mayer van den Bergh à Anvers. Gazette des Beaux-Arts, 1924, fig. na str. 203.



- 13) Scato de Vries et S. Morpurgo: Bréviaire Grimani de la bibliothèque de S. Marco à Venise. Lejda i Paryż 1904—1910, tom IX, tab. kol. 1102; Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise. Venezia 1903, tab. 69.
- 14) F. Winckler: Gerard David und die brügger Miniaturmalerei seiner Zeit. Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1913, VI, tab. 67, fig. 17.
- 15) S. Reinach: Répertoire de peintures du Moyen-âge et de la Renaissance. Paris 1905, I, str. 578, fig. I.
- 16) M. I. Friedländer: Die Altniederländische Malerei. Memling und Gerard David. Berlin 1928, t. VI, tab. 76, fig. 167.
- 17) Ibidem, str. 97.
- 18) Ibidem, tab. 67, fig. 159.
- 19) Mystique (Théologie). Dictionnaire de théologie catholique, c. 2605—2606.
- 20) H. Delacroix: Essai sur le mysticisme spéculatif en Allemagne au quatorzième siècle. Paris 1909, str. 21, 250—251; P. Groult: Les mystiques des Pays-Bas et la littérature espagnole du seizième siècle. Université de Louvain. Recueil de travaux (Histoire et Philologie), 2<sup>e</sup> série, 9<sup>e</sup> fascicule, 1927, str. 17—18.
- 21) Extase. Diction. de théologie cath., c. 1887.
- 22) Joannis de la Haye: S. Antonii Paduani opera omnia. Paris 1739., str. 498—499.
- 23) Groult: Les mystiques des Pays-Bas, str. 33.
- 24) E. Bruggeman: Les mystiques flamands et le renouveau catholique français. Lille 1928, str. 22; A. Augler: Étude sur les mystiques des Pays-Bas au Moyen-Âge. Bruxelles 1892.
- 25) Groult: Les mystiques des Pays-Bas, str. 19.
- 26) J. Ruysbroeck: Oeuvres. Bruxelles 1912, str. 284—286.
- 27) Ibidem, str. 52—53, 100.
- 28) J. Baum: Frühchristlicher bischofsstuhl in Trier. Pantheon, 1929, t. IV, str. 374—378.
- 29) Friedländer: Die altniederl. Malerei. Hugo van der Goes. Berlin 1926, t. IV, tabl. IX, fig. 9; J. Destrée: Hugo van der Goes. Bruxelles et Paris 1914, tabl. przy str. 8.
- 30) Friedländer: Die altn. Malerei, t. IV, tabl. 76; Destrée: H. van der Goes, tabl. przy str. 74.
- 31) F. Winkler: Studien zur Geschichte der Niederländischen Miniaturmalerei des XV und XVI Jahrhunderts. Die Künstler des Gebetbuches Karl des Kühnen. Cod. 1857 der K. K. Hofbibliothek, und ihre Werke. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien und Leipzig 1915, t. 32, tab. VI—XII.
- 32) Ibidem, tab. IX.
- 33) Ibidem, tab. XI.
- 34) Winkler: Gerard David und die brügger Miniaturmalerei seiner Zeit; loc. cit., tab. 61—69.
- 35) Ibidem.
- 36) Ibidem, tab. 68, fig. 19.
- 37) Friedländer: Die altn. Malerei, t. VI, tab. 74—75, fig. 165.
- 38) Ibidem, tab. 69, fig. 162.
- 39) Laurent: Les Miracles de Saint Ant. de Padoue, fig. 6.
- 40) Friedländer: Die altn. Malerei, t. VI, tab. 83—84, fig. 186.
- 41) Friedländer: Die altn. Malerei. Roger (van der Weyden und der Meister von Flemalle. Berlin 1924, t. II, tab. 40, fig. 47; J. Destrée: Roger de la Pasture van der Weyden. Paris-Bruxelles 1930, t. II, tab. 79.
- 42) Destrée: Roger de la Pasture, t. I, str. 142.