

Mistrzowie dawni. Szkic do dziejów dziewiętnastowiecznego pojęcia

DOI: <https://doi.org/10.26881/porta.2020.19.01>

W naukowej twórczości profesor Małgorzaty Omilanowskiej splatają się dwa aspekty zainteresowań. W sztuce XIX–XX w. bada ona zarówno to, co „stare” – historyzm i różne „neo”, jak i to, co nowe, nowoczesne – modernizm w różnych jego formacjach. Dlatego pozwalam sobie zadedykować Jej ten oto szkic dotyczący historii terminu *dawni mistrzowie*, *Alte Meister*, oraz powiązanego z nim terminu *nowi mistrzowie*, *Neue Meister*, a więc kategorii sformułowanych ostatecznie w Jej ulubionej epoce – XIX stuleciu.

W połowie „wspaniałego stulecia nowoczesności” – wieku pary i elektryczności, kolei żelaznych i mostów¹, pasaży i hal handlowych, higieny, balneologii i kurortów – utrwała się na obszarze niemieckim w potocznym obiegu językowym opozycja pojęć *sztuka dawna – sztuka nowa*, *Alte und Neue Kunst / Meister / Maler*. Zdać by się mogło, i tak na ogół sądzimy, że odpowiada temu pojawienie się tam właśnie – w Dreźnie, Kassel, Monachium – instytucjonalnej nazwy muzeum gromadzącego dzieła starych/dawnych mistrzów: *Gemäldegalerie Alte Meister* lub *Alte Pinakothek*, w odróżnieniu od *Neue Meister*, *Neue Pinakothek*. W rzeczywistości tak nie było². W Monachium *Alte Pinakothek* została ustanowiona w 1853 r. po utworzeniu Nowej Pinakoteki; wcześniej funkcjonowała tylko nazwa *Pinakoteka* bez żadnego określnika³. W Dreźnie galeria starych mistrzów w gmachu *Sempera*, otwarta w 1855 r., nazywała się,

¹ Wymienione wynalazki – poza koleją żelazną – pochodzą oczywiście z XVIII w., ale to one nadały nowemu stuleciu miano ery technologii, zob. Lars Jaeger, *Die Naturwissenschaften: Eine Biographie*, Berlin–Heidelberg 2015 (rozdz. *Ein neues technologisches Zeitalter – Ausblick auf das lange 19. Jahrhundert*).

² O historii tych muzeów zob. *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Hg. Bénédicte Savoy, Mainz 2006 (wyd.2. poszerzone: Köln–Weimar–Wien 2015); *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert*, Hg. Jochen Luckhardt, Braunschweig 2004; Thomas W. Gaehgtens, Louis Marchesano, *Display & Art History: The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, Los Angeles 2011; *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Europe*, ed. Carole Paul, Los Angeles 2012.

³ Peter Böttger, *Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm*, München 1972; Rüdiger an der Heyden, *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder*, München 1998.

jak na ironię, Neues Königliches Museum – bo była nowo zbudowana – potem zaś po prostu Königliche (lub Königlich-Sächsische) Gemälde-Galerie; Starzy Mistrzowie panują w nazwie galerii od 1956 r.

Jednakowoż *alte* i *neue Meister* (w dzisiejszym rozumieniu tej opozycji) pojawiali się już wcześniej w tytułach dziewiętnastowiecznych katalogów, książek, artykułów i doniesień prasowych, np. w *Verzeichniss der im Königlichen Museum zu Dresden aufgestellten Original-Zeichnungen Alter und Neuer Meister* Ludwiga Grunera (1862), w prasowym tekście Karla Woermanna *Neuerworbene Bilder alter Meister in der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden*⁴ czy w opracowanym przez niego monumentalnym albumie *Handzeichnungen alter Meister im Königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden* (1896–1898). Kolekcja Neue Meister, zainicjowana w 1843 r. przez Bernharda Augusta von Lindenau, sekretarza stanu Saksonii i kierownika muzeów królewskich (1830–1834), jako *Moderne Abteilung*, mająca gromadzić dzieła „artystów naszej nacji [saskiej, a niekoniecznie niemieckiej – A.Z.], najlepiej wciąż żyjących”⁵, znalazła odrębną, acz prowizoryczną kwaterę w budynku Sekundogenitur na Brühlsche Terrasse dopiero w 1931 r., a siedzibę obecną w Albertinum w 1965 r., kiedy to stała się wydzieloną jednostką wielkiego muzealnego molocha – Staatliche Kunstsammlungen Dresden⁶.

Kategoria starych/dawnych mistrzów przewija się przez teksty wczesnodziewiętnastowiecznych przewodników turystycznych, począwszy od *Travels in Europe between the years 1824 and 1828* Mariany Starke (Leghorn 1828), gdzie Simone Martini i inni dekoratorzy, którym przypisywano wówczas autorstwo fresków Andrei di Bonaiuto w Kaplicy Hiszpańskiej przy kościele Santa Maria Novella we Florencji, określani są mianem *Old Masters*. A jeśli przejrzymy ówczesną prasę kulturalną, ot choćby londyńskie czasopismo „The Literary Chronicle and Weekly Review” z 1824 r., to *Old Masters* snują się po ich szpaltach, w recenzjach publikacji i relacjach z wystaw⁷. Na ekspozycji rysunków „najlepszych dawnych i nowych mistrzów” odbywającej się na Soho Square są nimi: Rafael, Tycjan, Correggio, Rembrandt, Parmigianino, Annibale Carracci, Guido Reni, Rubens, van Dyck, Poussin, Claude Lorraine, van Ostade, Wouwermans itd.⁸ W 1824 r. prasa brytyjska i amerykańska donosi o słynnym zakupie kolekcji Johna Juliusa Angersteina i ufundowaniu National Gallery w Londynie: „Cała kolekcja obrazów zmarłego Johna Juliusa Angersteina została

⁴ Karl Woermann, *Neuerworbene Bilder alter Meister in der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden*, „Kunst-Chronik” 1884, nr 26, kol. 421–424.

⁵ *The Splendor of Dresden: Five Centuries of Art Collecting. An Exhibition from the State Art Collections of Dresden, German Democratic Republic* [katalog wystawy], National Gallery of Art, Washington – Metropolitan Museum of Art, New York – Fine Arts Museums of San Francisco, 1978–1979, New York–New Haven, Conn. 1978, s. 261.

⁶ Ulrich Bischoff, Dagmar Sommer, *Galerie Neue Meister Dresden*, Dresden 2010.

⁷ „The Literary Chronicle and Weekly Review” 1824, nr 246, s. 76; nr 256, s. 238; nr 280, s. 611; nr 285, s. 698.

⁸ *Ibidem*, nr 256, s. 238.

kupiona od jego egzekutorów przez Lorda Liverpoolu dla kraju, a ów wspaniały zbiór będzie podstawą ustanowienia Narodowej Galerii Dawnych Mistrzów [The National Gallery of the Old Masters]⁹.

Termin *dawni mistrzowie* w dzisiejszym rozumieniu zarysował się – bardzo jeszcze nieśmiało – pod koniec XVII w. w międzynarodowym środowisku koneserów, amatorskich znawców sztuki (fr. *connaisseurs*, ang. *connoisseurs*). Angielski erudyta i *cognoscente*, John Evelyn, zapisał w swym diariuszu pod datą 11 czerwca 1696 r.: „Kolacja u Lorda Pembroke, Lorda Tajnej Pieczęci, wielce godnego szlachcica. Pokazał mi różne rzadkie obrazy wielu dawnych, najlepszych mistrzów [*old and best masters*]¹⁰, w tym jeden Michała Anioła [...], a także wielką księgę [album] z najlepszymi rysunkami dawnych mistrzów [*best drawings of the old masters*]¹¹. W nieukończonym traktacie *O rękopisach* (*Of Manuscripts*) Evelyn rozdziela manuskrypty antyczne (*antients*, np. Herodot jest *the very antientest of all*) od dawnych (*old Parchments, old Manuscripts*)¹². Wcześniej jednak, w liście do Samuela Pepysa z 12 sierpnia 1689 r., wzmiankuje „many excellent pieces of Vandyke [Anton van Dyck], and other originals of [Peter] Lely, & the best of our modern Masters hands”¹³. „Our modern masters” to mistrzowie nowi, nowożytni, choć już nie współcześni – van Dyck zmarł w 1641 r., Lely w 1680 r. – jak widać, nie wystarcza ani dwadzieścia, ani pięćdziesiąt lat od śmierci artysty, by stał się mistrzem „dawnym”¹⁴. Kategoria *modern masters* oznacza po prostu artystów nowożytnych, w odróżnieniu od antycznych¹⁵.

Skąd wzięły się te różne kategoryzacje? I to pomieszczenie pojęć? Kiedy uformowało się pojęcie (a następnie termin) *dawni mistrzowie* na rozróżnienie

⁹ „The entire collection of pictures of the late John Julius Angerstein, esq. has been purchased of his executors by Lord Liverpool for the country; and this splendid collection will be made the foundation of a National Gallery of the Old Masters”, zob. „The Atheneum, or Spirit of the English Magazines”, vol. I, NS, April to October 1824, nr 2, April 15, [Boston] 1824, s. 88.

¹⁰ Wszystkie wyróżnienia (zapis rozstrzelonym drukiem) w cytatach w tekście głównym i przypisach pochodzą od autora artykułu.

¹¹ „Din’d at Lord Pembroke’s, Lord Privy Seal, a very worthy gentleman. He shew’d me divers rare Pictures of very many of the old and best masters, especial[ly] one of M. Angelo [...], and a large book of the best drawings of the old masters”, zob. *Memoirs, Illustrative of the Life and Writings of John Evelyn*, vol. 2, London 1819 (wyd. 2.), s. 54.

¹² *Ibidem*, s. 325, 327.

¹³ *Ibidem*, s. 244.

¹⁴ Krzysztof Pomian, analizując kolekcje weneckie XVIII w., pisze: „Obrazy mistrzów »dawnych« to [dzieła] żyjących co najmniej 50 lat [...]”, i przywołuje wyobrażenie o dawności u Bartolomea dal Pozza, *Le Vite de’ Pittori, de gli Scultori et Architetti Veronesi...*, Verona 1718, s. 285–286. Pomian zauważa, że dla dal Pozza Alessandro Turchi (zm. 1649) i Claudio Ridolfi (zm. 1644) nie są „moderni”, zob. Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja, XVI–XVIII wiek*, przeł. Andrzej Pieńkos, Lublin 2001 (wyd. 2.), s. 154.

¹⁵ Podobnie w liście z 17 sierpnia 1696 r. do pana Place’a, księgarza, Evelyn, pisząc o wydaniu *Paraleli Charles’a Perraulta*, wspomina Vignolę, Michała Anioła i „the rest of our most celebrated modern Architects” i odwołuje się do tradycyjnego rozumienia słowa *modern* jako określenia dla wszelkich poantycznych artystów nowożytnych.

artystów późniejszych od starożytnych, dziś nazywanych późnośredniowiecznymi i nowożytnymi (XIII–XVIII w.)? Oto pytania, na które chcę tu poszukać odpowiedzi.

Załączki tej terminologii tkwią w odległej przeszłości. W starożytności i średniowieczu aż po drugą połowę XIV stulecia czas historii pojmowano jako ciągły (bo i sam świat był rozciągłością). Stanowił nieprzerwane *continuum*, ustawiczne trwanie w niepodzielnej linii kolejnych zjawisk i przypadków. Płynął strumieniem – od początku stworzenia ku bliżej nieznanemu końcowi. Nawet filozofowie atomiści uznawali tę odwieczną ciągłość, na której wątek nanizywali atomy zdarzeń. Średniowiecze nadal żyło historią i mitami antyku, jego filozofią i antropologią; trwało w przekonaniu pozostawania w dziejach i strukturach Cesarstwa Rzymskiego, jego instytucji, prawa i obyczajów¹⁶. Dopiero wcześnie humaniści włoscy w XIV–XV w., a po nich północnoeuropejscy w stuleciu XVI zerwali ten łańcuch nieustannej kontynuacji. Filippo Villani w kronice Florencji z lat 1381–1382 (a później kolejni pisarze, z Leonem Battistą Albertim na czele) wprowadził do historiografii sztuki myślenie epokami: starożytność (*antiquitas*), wieki ciemne i epoka odnowy (*rinascità*) – czyli epoka nowa, nowożytna. Pomiędzy nimi pojawiły się cezury, momenty zerwania ciągłości. Antyk zaś stał się epoką minioną, do której elegijnie tęskniono lub którą próbowano archeologicznie rekonstruować. Artyści nie mogli już uważać, że kontynuują w bezpośredni sposób dokonania starożytnych mistrzów: Apellesa, Zeuksisa, Fidiasza czy Praksytelesa, lub zmitologizowanych biblijnych i prachrześcijańskich patriarchów sztuk: Tubalkaina, Nikodema, św. Łukasza czy św. Eligiusza. Podział dziejów na epoki stworzył w historiografii artystycznej podstawy do operowania kategoriami starodawności (starożytności), dawności zamierzchłej i zapominanej (ciemne wieki) oraz nowoczesności (*modernitas*).

W epoce Villaniego i Albertiego ustalił się uzus językowy i pojęciowy, w którym średniowieczni artyści zapadli w czarną otchłań niepamięci, a mistrz dawny (*antico, vecchio*) miał od tej pory oznaczać artystę starożytnego, grecko-rzymskiego. Tak powstała opozycja: *dawny* (tożsamy z *antycznym*) – *nowy* (*nowożytny*). I trwała długo, co najmniej do czasów słynnego „sporu starożytników z nowożytnikami” w paryskiej akademii królewskiej (*Querelle des Anciens et des Modernes*, 1687–1694) i kolejnego – „sporu o Homera” (*Querelle d’Homère*, 1713–1716). Konsekwentnie posługiwali się nią humaniści – historyografowie i teoretycy sztuki, a często i sami artyści: Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti, Bartolomeo Fazio, Antonio Filarete, Giovanni Battista Agucchi, Nicolas Poussin, Franciscus Junius, Gian Pietro Bellori, Filippo Baldinucci. Ta identyfikacja starego/dawnego ze starożytnym, a nowego z tym, co poantyczne, utrzymywała się jeszcze w XVIII stuleciu, wsparta archeologiczno-starożytniczym

¹⁶ O pojęciach dawności i nowości w średniowieczu zob. *Antiqui und Moderni. Traditionsbewußtsein und Fortschrittsbewußtsein im späten Mittelalter*, Hg. Albert Zimmermann, Berlin–New York 1974 (Miscellanea Mediaevalia, 9). O pojmowaniu czasu we wczesnych epokach zob. Krzysztof Pomian, *Porządek czasu*, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2014 (wyd. francuskie: 1984).

etosem neoklasycyzmu. Tu symboliczną figurą niech będzie Johann Joachim Winckelmann, który słowa *alt, die Alten* wciąż rezerwuje, zgodnie z tradycją, dla mistrzów antyku. Nawiązujący do nich artyści, tacy jak Rafael, Michał Anioł, Algardi, Guido Reni, nie są nazywani ani dawnymi, ani nowożytnymi (*modernen*), a tylko nowymi (*neuern Maler* – w rozumieniu nieantycznych, bliższych naszym czasom). A i te określenia: *alte* i *neure Meister/Maler/Bildhauer/Künstler*, występują w tekście Winckelmannna sporadycznie, incydentalnie i są używane nie jako terminy, a tylko potoczne określenia opisowe. *Nowi* interesują zresztą Winckelmannna o tyle, o ile naśladują starych, starożytnych. Liczy się tu tylko odwieczna, (pra-)dawna *edle Einfalt* i *stille Grösse* zapisana w antycznych posągach i reliefach oraz w literackich opisach malowideł¹⁷.

W tym tradycyjnym porządku problemem było tylko to, kiedy właściwie zaczynają się mistrzowie nowi, nowożytni – *moderni*. Od Giotta, jak chciała większość pisarzy? Co zrobić wówczas z Cimabuem i jego generacją – czy są *vecchi* wobec *moderni*? To pytanie nie doczekało się nigdy jasnej odpowiedzi. Cezura między mistrzami przednowożytnymi – nazwijmy ich roboczo *premoderni* – a w pełni nowymi pozostała płynna, a wraz z nią cezura między starożytnością a nowożytnością stała się nieokreślonym czasowo i przestrzennie, mętnym oceanem minionych i pomijanych „mrocznych wieków”.

Najsukuteczniej ciągłość dziejów sztuki rozbił Giorgio Vasari, ojciec-założyciel dyscypliny nauk o sztuce. Pierwsze wydanie jego dzieła nosiło znamieny tytuł *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri* – a więc „od Cimabuego aż po nasze czasy” (Firenze 1550)¹⁸. Poświęcone było z założenia *maestri moderni*, pojęciu pochodzącemu z wczesno-humanistycznej tradycji Villaniego, Albertiego, Ghibertiego i ich sukcesorów. Dla Vasariego *antico* znaczy tyle, co *starożytny, antyczny*, i ma znaczenie bezwzględne; podobnie jak *anticaglie* – *starożytności, ruiny* i *relikty antyczne*. Natomiast słowa *vecchio* i wymiennie *antico* w drugim znaczeniu – *dawny, stary, miniony*, oraz *anticamente* – *dawniej, niegdyś, onegdaj, na dawną modłę*, są używane relatywnie. Ich sens zależy od tego, wobec czego coś staje się dawne: w *prima età* (epoce Giotta) *vecchi* albo *antichi* są malarze *maniera greca*¹⁹, stylu pobizantyńskiego, a Giotto i inni rozwijają *maniera nuova, moderna*; w epoce

¹⁷ Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden–Leipzig 1756, s. 1–44. Określenia *neuern Maler/Bildhauer/Künstler* – zob. *ibidem*, s. 38, 39, 62, 119, 122, 125, 129, 140.

¹⁸ Tu będę przywoływał wydanie 2. jako obszerniejsze, poszerzone, zob. Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino...*, Fiorenza 1568.

¹⁹ *Ibidem*, *Proemio di tutta l'opera*, s. 1: „...conoscendo non solo con l'esempio degli antichi ma de' moderni ancora che i nomi di moltissimi Vecchi e Moderni Architetti, Scultori e Pittori...” – *vecchi* znaczy *wszelcy dawni* od czasów Cimabuego i Giotta, zaś *moderni* – od pokolenia Masaccia, Brunelleschiego i in., ale już *esempio degli antichi* może się odnosić zarówno do mistrzów dawnych, z czasów Giotta, jak i do starożytnych.

Masaccia i innych (*erà seconda*) dawną staje się epoka poprzednia²⁰, a w erze Leonarda, Rafała i Michała Anioła (*erà terza*) – obie epoki wcześniejsze.

Vasari odróżnia *gli antichi* od *Greci vecchi e non antichi* działających w połowie XIII w. (są oni tożsami z mistrzami *maniera greca*, oznaczającej tradycję bizantyńską), co wprowadza pośredni etap dawności między mistrzami starożytnymi a nowymi, nowożytnymi, którzy zaczynają się od Cimabuego i Giotta²¹. Wytwarza kategorię „nieantycznych dawnych”, „naszych dawnych mistrzów” – *vecchi e non antichi, vecchi maestri nostri, i nostri vecchi*, a raz nawet wymyka mu się określenie *i vecchi moderni*²². Często padają wyrażenia *maniera vecchia, maniera nuova* (=moderna) i *[far] anticamente*, w których *vecchia* nie znaczy *antyczna*, a *anticamente* oznacza *w starodawny sposób*, a nie *starożytny*²³.

²⁰ *Ibidem*, s. 247. Masaccio rozpoczyna epokę nowożytną („Masaccio levò in tutto la maniera di Giotto, nelle teste, ne' panni, ne' casamenti, negli ignudi, nel colorito, negli scorti che egli rinovò, e messe in luce quella maniera moderna”), kilka wierszy dalej określoną jako „una nuova maniera”. A zatem maniera epoki Giotta – *moderna* wobec antycznych i mistrzów wieków ciemnych – była z punktu widzenia quattrocenta tą dawną (*vecchia, antica*). Między *età prima* (Giotto) a *età seconda* (Masaccio) ponawia się zatem opozycja malarzy dawnych i nowych.

²¹ *Ibidem*, *Proemio delle Vite, Prima parte*, s. 80.

²² *Ibidem*, rozdz. XX o malarstwie temperowym, s. 51: „Da Cimabue in dietro, e da lui in qua s'è sempre veduto opere lavorate da' Greci a tempera in tavola et in qualche muro. Et usavano, nello ingessare delle tavole questi maestri vecchi...” „...poiché anco de' vecchi maestri nostri si sono vedute le cose a tempera conservate centinaia d'anni con bellezza e freschezza grande. E certamente e' si vede ancora delle cose di Giotto, che ce n'è pure alcuna in tavola...” Rozdz. XXV o skrótach perspektywicznych w przedstawieniach figur ludzkich – *scorti [scorzi] delle figure*: „Nasi dawni” (*i nostri vecchi*) opanowali tę umiejętność za pomocą perspektywy linearnej (*per via di linee in prospettiva*). Rozdz. XIX o malarstwie ściennym, s. 50: „Era dagli antichi molto usato il fresco, et i vecchi moderni ancora l'hanno poi seguitato...” Rozdz. XXIX o mozaice (*musaico*), s. 57–59: „la perfezione de' Maestri vecchi” porównana została z „quella degli antichi”, przykłady dzieł tych pierwszych (*vecchi*) to mozaiki w Sant'Agnese w Rzymie, kościołach Rawenny, bazylice San Marco w Wenecji, katedrze w Pizie, baptysterium we Florencji oraz w portyku Bazyliki św. Piotra w Rzymie (*Navicella* Giotta). Przykładem dzieła *dei moderni* jest natomiast mozaika Domenica Ghirlandaia na elewacji katedry Santa Maria del Fiore. Tu zatem *il moderno* nie jest artystą nowożytnym, lecz średniowiecznym w naszym pojęciu. Na koniec Vasari chwali trwałość mozaik, które pokazują maniery wypracowane w najczęściej już niezachowanym malarstwie freskowym: „i musaici antichi, che sono in Roma, e quelli che sono vecchi, e anco[ra] nell'una, e nell'altra parte i moderni ai di nostri n'hanno fatto del maraviglioso”, próbując wyodrębnić dzieła antyczne (starożytne), dawne i nowe. Rozdz. XXXI o sztuce intarsji (*Del musaico di legname, cioè delle Tarsie*), s. 60–61: Vasari pisze, że jest to sztuka pokrewna mozaice i malarstwu figuralnemu i że takie intarsje wytwarzali „nasi dawni” (*nostri vecchi*) z kawałeczków drewna, a najlepszymi przykładami we Florencji były te autorstwa Filippa Brunelleschiego i Benedetta da Maiana.

²³ Interesujące wydaje się już porównanie słownictwa w samych biogramach artystów: żywot Cimabuego, s. 83: „la maniera de' maestri che gli insegnavano – non [la] buona maniera greca antica, ma [...] quella goffa [niezdarna] moderna di que' tempi”; początek biogramu Arnolfa di Cambio, s. 88: „maniera vecchia non antica” (tj. dawna gotycka); żywot Nicoli i Giovanniego Pisanów, s. 97: odróżnia ich styl od „vecchia maniera greca goffa [niezgrabnej] e sproporzionata”, która musi tu oznaczać rzeźbę tokańską stylu romańskiego; żywot Margaritone, s. 115: „Fra gl'altri vecchi pittori, ne' quali misero molto spavento

We wstępie do drugiej epoki (Masaccio i następcy) *antico* znaczy raz *dawny*, raz *antyczny*²⁴. W rozwoju sztuki w nowej epoce (*moderna*) wyodrębniona zostaje faza *la prima e più antica*, a jednocześnie powiedziane jest, że Filippo Brunelleschi miał śmiałość mierzyć się z antycznymi (*di paragonargli antichi*)²⁵. *Moderno* może oznaczać *dzisiejszy*, *obecny* – w biogramie Jacopa della Quercia czytamy, że jego dzieło także i dziś jest uznawane przez *moderni artefici* za *una cosa rarissima*²⁶. Na ogół jednak *moderno* wyraża sens bycia artystą historycznie nowożytnym, nowoczesnym, tworzącym w nowym stylu. W biogramie Lorenza Ghibertiego czytamy, że w posągu św. Jana Chrzciciela w Or San Michele widać zaczątek dobrej manieri nowożytnej – *la buona maniera moderna*²⁷.

W części trzeciej, opisującej trzecią epokę (Leonardo, Rafael, Michał Anioł i inni współcześni, w tym sam Vasari), już wszyscy są *moderni*, a słowa *vecchio*, *vecchi* na ogół wskazują na artystów antyku, choć bywa, że *antico* jest równoważne z kategorią dawności, dawnych czasów²⁸. Wstęp do tej części głosi

le lodi che dagl'uomini meritamente si davano a Cimabue ed a Giotto suo discepolo, de' quali il buono operare nella pittura faceva chiaro il grido per tutta Italia, fu un Margaritone aretino pittore..."; Giotto, s. 129: „Doveva questo campanile, secondo il modello di Giotto, avere per finimento, sopra quello che si vede, una punta ovvero piramide quadra alta braccia cinquanta, ma per essere cosa tedesca e di maniera vecchia, gli architettori moderni non hanno mai se non consigliato che non si faccia, parendo che stia meglio così”, ale też dalej (s. 119): Giotto „divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura”; żywot Jacopa di Casentino, s. 211 (fragment o założeniu w 1350 r. gildii malarzy – La Compagnia e Fraternita de' Pittori): „i maestri che allora vivevano, così della vecchia maniera greca come della nuova di Cimabue, ritrovandosi in gran numero e considerando che l'arti del disegno avevano in Toscana, anzi, in Fiorenza propria avuto il loro rinascimento, crearono la detta Compagnia sotto il nome e protezione di S. Luca Evangelista, si per rendere nell'oratorio di quella lode e grazie a Dio, e si anco per trovarsi alcuna volta insieme e sovenire così nelle cose dell'anima come del corpo a chi, secondo i tempi, n'avesse di bisogno. La qual cosa è anco per molte arti in uso a Firenze, ma era molto più anticamente”. *Anticamente* – „od dawna, dawno temu” – występuje tak samo w biogramie Brunelleschiego, s. 321: „in quel modo che anticamente a Firenze in quel luogo si costumava di fare”.

²⁴ *Ibidem*, *Proemio della seconda parte delle Vite*, s. 241–248.

²⁵ *Ibidem*, „...con lo studio e con la diligenza del gran Filippo Brunelleschi l'architettura ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi”; „Filippo [Brunelleschi] ebbe animo di paragonargli antichi ne' corpi delle fabbriche, ma vincerli nella altezza delle muraglie”; „Lorenzo Ghiberti [...] ridusse in moto le sue figure dando loro una certa vivacità e prontezza, che possono stare e con le cose moderne e, come io dissi, con le antiche medesimamente”.

²⁶ *Ibidem*, s. 251: „Insomma questa opera fu condotta in quattro anni da Iacopo con tutta quella maggior perfezione che a lui fu possibile, perciò che oltre al disiderio che aveva naturalmente di far bene, la concorrenza di Donato, di Filippo e di Lorenzo di Bartolo, de' quali già si vedevano alcune opere molto lodate, lo sforzarono anco da vantaggio a fare quello che fece; il che fu tanto, che anco oggi è dai moderni artefici guardata questa opera come cosa rarissima”.

²⁷ *Ibidem*, s. 279: „In questa opera [...] si vide cominciata la buona maniera moderna”.

²⁸ *Ibidem*, *Proemio delle Vite de Scultori, Pittori, et Architettori, Che sono stati da Cimabue in quà [...] Primo Volume della Terza Parte* (s. I–V) – s. I: „Ma perché più chiaro ancor si conosca

pochwałę *maestri moderni* i apologię tego, że w rywalizacji epok przewyżczyli *quelli famosissimi antichi* – owych dawnych, lecz już nie wiadomo, czy dawnych poprzedników z epok Giotta i Masaccia, czy jednak antycznych Greków i Rzymian?²⁹

Tak oto Vasari, kosztem klarowności nazw i terminów, wyodrębnił w niegdysiejszym pojęciu mistrzów nowożytnych, rozpowszechnionym przez Villaniego, Albertiego i pisarzy XV w. i początku XVI w., trzy epoki, z których każda stawiała się mniej lub bardziej „dawna” (*antica, vecchia*) i mniej lub bardziej „nowa” (*moderna*) w zależności od tego, w której akurat zatrzymał się czytelnik podczas lektury dzieła. Dało to możliwość szukania słów na określanie epok i artystów pośrednich, żyjących pomiędzy antykiem a współczesnością – owych Vasariańskich *vecchi ma non antichi, vecchi maestri nostri* czy *vecchi moderni*³⁰.

Na nucie owej pośredniości między *vecchi moderni* a *maestri moderni* zagrał amator sztuki i uczonej, medyk Giulio Mancini, podając w swych *Considerazioni sulla pittura* (1617–1621) anegdotę mającą ubawić czytelnika. Pewnego razu Annibale Carracci (ulubieniec autora pośród malarzy współczesnych, „nowych” – zmarł w 1609 r.) namalował obraz *Biczowanie* jako imitację stylu Sebastiana del Piomba i podał go za oryginał mistrza cinquecenta. Obejrzawszy dzieło, jeden z krytyków westchnął: „Ach, że też ci dawni mistrzowie już przeminęli!”. Na co Annibale odparł ze śmiechem: „Czcigodny Panie, dzięki Bogu żyję i nie mam ochoty umierać!”³¹.

Czy intuicje terminologiczne Vasariego wychwycił i świadomie przejął Carel van Mander w *Het Schilder-boeck* (1603–1604)³² – trudno orzec, niemniej w trzech zestawach *Żywotów* – artystów starożytnych, włoskich malarzy

la qualità del miglioramento che ci hanno fatto i predetti artefici [descritti sin qui, nella Seconda Parte di queste Vite], non sarà certo fuori di proposito dichiarare, in poche parole, i cinque aggiunti che io nominai, e discorrer succintamente donde sia nato quel vero buono, che superato il secolo antico [dawny wiek, dawne czasy, nie antyk], fa il moderno sì glorioso”; s. III: „Ma più di tutti il graziosissimo Raffaello da Urbino, il quale studiando le fatiche de’ maestri vecchi e quelle de’ moderni, prese da tutti il meglio, e fattone raccolta, arricchì l’arte della pittura di quella intera perfezzione, che ebbero anticamente le figure d’Apelle e di Zeusi e più, se si potesse dire o mostrare l’opere di quelli a questo paragone”. Tu *vecchi* to antyczni, a *moderni* – ci z epoki Masaccia, z quattrocenta.

²⁹ *Ibidem*, s. IV.

³⁰ Zob. Fabrizio Federici, „Anticomoderno”: *significati ed usi del termine nella letteratura artistica tra Cinque e Settecento* [w:] „Conosco un ottimo storico dell’arte...” *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura Maria Monica Donato, Massimo Ferretti, Pisa 2012, s. 291–296.

³¹ *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. Jan Białostocki, Maria Poprzęcka, Antoni Ziemba, Warszawa 1994, s. 36–37.

³² Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck, waer in voor eerst de leerlustighe Iueght den Grondt der Edel Vry Schilderconst [...] wort voorghedraghen, daer nae in dry deelen t’Leven der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden, en nieuwen tyds [...]*, Haerlem 1604 (reprint: Utrecht 1969). Świadomie korzystam z oryginału, a nie komentowanego wydania Hessela Miedemy, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition [...] and [...] the second edition of the Schilder-boeck [...]*, vol. 1–6, Doornspijk 1994–1999.

nowożytnych (od Cimabuego po Carracciego) oraz niderlandzkich i górnoniemieckich – zbudował charakterystyczny trójpodział dziejów sztuki. Podzielił malarzy na *oude* (lub *oude antijcke*), *oude moderne* (lub *moderne oude*)³³ i *moderne* – czyli: 1) dawnych, starych, starożytnych (antycznych); 2) dawnych nowożytnych, nowszych dawnych, „staro-nowożytnych”; 3) tych zupełnie nowożytnych, żyjących obecnie. Epokę *oude moderne* wyznaczał poprzez wielokrotne stosowanie określników *stary/dawny* wobec *moderne schilders* (malarzy nowożytnych) w ramach *moderne tijdt* (czasów nowych), gdzie słowo *oud* (*het oude, de oudheyt*) traciło sens „antyczności” na rzecz kolokwialnego oznaczania „bycia dawnym, starym, wiekowym, sędziwym”³⁴. Dawni nowożytni obejmują nierozdzielną sekwencję artystów – od braci van Eycków do Martena de Vosa (zm. 1603³⁵). Odróżnieni są od nich malarze żyjący współcześnie, dla których van Mander przeznaczył osobny podrozdział (od Hansa Vredemana de Vriesa po Davida Vinckboonsa i Pietera van Mierevelta)³⁶.

Celem van Mandera było napisanie wielkiej laudacji na cześć rodzimej sztuki niderlandzkiej (zwłaszcza rozkwitu malarstwa w jego ojczystym Haarlemie)³⁷ na potrzeby legitymizacji nowej państwowości Holendrów. Do tego patriotyczno-politycznego aktu historiograficznego potrzebował on kategorii „narodowej” starożytności-starodawności. Więc ją wykreował – również w używanym słownictwie. Jednak polityczno-nacjonalistyczne założenie nie pozwoliło na wprowadzenie wyraźnej cezury dzielącej *oude moderne meesters* od zwykłych *moderne schilders*, czyli mistrzów dawnych od nowych; miał przecież van Mander dowodzić ciągłości wielkiej tradycji malarstwa niderlandzkiego.

³³ *Ibidem*, *Grondt der Edel Vry Schilderconst*, s. 48v; *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders*, s. 204r: (*Van verscheyden Schilders van desen oudt-tijtsche, oft moedern tijdt*); żywot Jheronimusa Boscha, s. 216v: „de oude moderne wijze”; żywot Hansa Holbeina, s. 220v: „de oudt vreemtsche moderne [manier]”.

³⁴ Np. w żywocie Alberta van Ouwatera, s. 205v: „Daer wort oock gheseyt en getuyght, uyt de monden der oudtste Schilders, dat te Haerlem is van oudts ontstaen, en begonnen de beste en eerste maniere van Landschap te maken” (To pokazuje i potwierdza, że to właśnie w Haarlemie pośród najdawniejszych malarzy powstało najlepsze i najwcześniejsze malarstwo pejzażu), a na końcu biogramu, s. 205v: „Dits t'ghene dat den tijt en oudtheyt ons noch van desen ouden Meester hebben ghelaten overblijven, en der verghetelheyt onthouden” (To oznacza, że czas i starzenie się zachowały jednak dla nas tych dawnych mistrzów i uchroniły ich przed zapomnieniem). W bardzo wielu miejscach pada stwierdzenie, że jakiś malarz (w zasadzie przynależny do kategorii *moderne*) żył „in ouden tijt” – w dawnych czasach. Zob. też s. 228r: „oude Schilders van der stad Mechel[en]”.

³⁵ Van Mander podaje rok 1604.

³⁶ *Hier volghen nu de levens der vermaerde levende Nederlandtsche Schilders*, *ibidem*, s. 265r–300r.

³⁷ Np. s. 229r: „Ghelijck in de Schilder-const plagh gheruchtigh wesen *Sicyonien* by den Grieken, en naemaels *Florecen* en Room by d'*Italianen*: also is in Hollandt van oudts tijdt oock vermaert gheweest d'*oude heerlijcke stadt Haerlem*, die veel goede gheesten in onse Const heeft voortghebracht” (Tak jak sykiończycy słynni byli w sprawach sztuki malarskiej pośród Greków, a florentczycy i rzymianie wśród Włochów, tak w [hrabstwie] Holandii, w dawnych czasach, zasłynęło wspaniałe, stare miasto Haarlem, które wydało wiele przednich umysłów w tej naszej sztuce).

„Jeśli świat ma istnieć choćby sto milionów lat, to w takim razie jest dopiero u swego zarania i u początku swych dziejów; my sami jesteśmy bliskimi sąsiadami pierwszych ludzi i patriarchów, i w pomroce dziejów któż zdoła nas od nich odróżnić” – powiada francuski akademik królewski, Jean de La Bruyère, w swych *Charakterach* (1688)³⁸. Ustanawia tym nową mentalną perspektywę: cezura między dawnym a nowym, między *antiquité* a *modernité* jest przesuwalna. Wolno przeto nazwać dawnymi ludźmi z epoki poprzedzającej aktualną nowożytność – wielkich ludzi i wielkich twórców niedawno minionych wieków.

Pośrednia epoka takich nieantycznych dawnych mistrzów pojawia się – trochę mimowolnie i raczej domyślnie niż *expressis verbis* – gdy Charles Perrault, inny akademik króla Ludwika XIV, wprowadza w swych pismach z lat 1687–1697: *Le Siècle de Louis le Grand, Parallèle des anciens et des modernes* oraz *Les Hommes Illustres*³⁹, chronologiczną jednostkę wieku, stulecia. *Le siècle* to „ten wiek”, w którym się właśnie żyje, ten nasz wiek: *le notre siècle*. I jest to Wielkie Stulecie – epoka panowania Wielkiego Ludwika XIV (choć Perrault wlicza w nią także niektórych artystów i poetów Ludwika XIII). To, co było przedtem, nazywa *le siècle passé*, epoką minioną lub „wiekiem ostatnim” – i są to czasy wielkich mistrzów renesansu. To ważny krok ku pojęciu dawnych i nowych mistrzów, czyli nowożytnych i najnowszych, jakie uformuje wiek XIX. I – rzecz by można – ku tytułowi pomnikowego dzieła Eugène’a Fromentina *Les maîtres d’autrefois* (1876), które termin mistrzów dawnych (dosł. mistrzów przeszłości) w nowoczesnym rozumieniu rozpropaguje ostatecznie w całej Europie drugiej połowy XIX stulecia.

Kolejną próbę stworzenia kategorii „dawnych i nowych”, odłączonych zarówno od antycznych, jak i współczesnych (żyjących), podjął na początku XVIII w. boloński akademik Pellegrino Antonio Orlandi w popularnym i wielce uczonym słowniku artystów – *Abecedario pittorico* (Bologna 1704 i liczne wydania późniejsze)⁴⁰. W znaczący sposób określił on podział treści: *Parte prima* to *Abecedario pittorico*,

³⁸ „Si le monde dure seulement cent millions d’années, il est encore dans toute sa fraîcheur, et ne fait presque que commencer; nous-mêmes nous touchons aux premiers hommes et aux patriarches, et qui pourra ne nous pas confondre avec eux dans des siècles si reculés?”, zob. Jean de La Bruyère, *Les Caractères de Théophraste traduits du grec, avec les Caractères ou Moeurs de ce Siècle*, Paris 1688, s. 107 (IV); wyd. polskie: *Charaktery, czyli obyczaje naszych czasów*, przeł. Anna Tatariewicz, Warszawa 1965, s. 326.

³⁹ Charles Perrault, *Le siècle de Louis le Grand: poème*, Paris 1687; *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues...*, Paris 1688–1697; *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle...*, vol. 1–2, Paris 1696, 1701; zob. też *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, s. 560–561. Z obszernej literatury na ten temat zob. Werner Krauss, Hans Kortum, *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jhrs.*, Berlin 1966; Krystyna Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991; Marc-André Bernier, *Parallèle des anciens et des modernes: rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, Paris 2006.

⁴⁰ Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico, Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne’ quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d’Architettura*, Bologna 1704 (wyd. 2.: Bologna 1719, z dedykacją dla Pierre’a Crozata). Kolejne

*Nel quale sono descritte le Vite degli Antichi e i Pittori, Scultori, Architetti...; Parte seconda to Abecedario pittorico In cui sono descritti gli Antichi-Moderni, ed i Viventi Professori di Pittura, ed di Scultura, e d'Architettura...*⁴¹. Jednak nie považyl się na wyodrębnienie kategorii *antichi*, *antichi-moderni* i *viventi* w osobnych rozdziałach czy księgach. Artyści są wciąż przedstawiani w jednym ciągu alfabetycznych haseł, tyle że oddzieleni od *antichissimi*, pradawnych, starożytnych. Oto *antichi* przestają być starożytnymi Grekami i Rzymianami, a stają się dawnymi mistrzami, poprzedzającymi artystów najnowszych i współczesnych.

Podobnych kategoryzacji szukał Christian von Mechel, twórca narodowo-chronologicznych koncepcji ekspozycyjnych galerii monarszych w Wiedniu i Düsseldorfie, z ich podziałem na szkoły (włoską, niderlandzką i niemiecką) i epoki historyczne⁴². W swym *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichlichen Bilder-Gallerie in Wien* (1783) napisał on: „Austriaccy władcy [...] żywili umiłowanie sztuk już bardzo wczesnie – wtedy, gdy jeszcze wszędzie wokół rozpościerały się mroki [historii]. Cesarz Karol IV był w połowie XIV w. gorliwym ich [sztuk] miłośnikiem i protektorem [...]. Po nim nastąpił wiek mroków [...], aż w końcu pojawił się cesarz Maksymilian I, a wraz z nim pierwsza epoka [rozkwitu] niemieckiej sztuki. [...] Jednak wzrost, szlachetniejszy gust i pełne zerwanie z gotykiem przynależał do późniejszych czasów, jakie [...] nadeszły za panowania cesarza Rudolfa II”⁴³. Dalej von Mechel prowadzi opowieść o patronacie artystycznym Habsburgów do czasu panowania Józefa II. Po czym w opisie rozkładu sal i ekspozycji na piętrze stosuje kategorię *alte Schule*. *Alte Niederländische Schule / Ancienne Ecole Flamande* obejmuje artystów od Jana van Eycka po Jacoba Jordaensa [w oryg. Johann Jordaens] i siedemnastowiecznych flamandzkich i holenderskich malarzy martwych natur i pejzażu. Wprawdzie na planie Belwederu z rozkładem ekspozycji, wykonanym na zlecenie von Mechela w 1781 r. i zamieszczonym w *Verzeichniß...*, tylko dwie sale – od van Eycka do Pourbusa i od Bruegla do Roelanta Saverija i Valckenburchów – podpisane są jako *alte niederländische Meister*, pozostałe, poświęcone

wydania z drugiej połowy XVIII w. były dedykowane m.in. Francesco Solimenne (Neapol 1733) oraz królowi polskiemu i elektorowi saskiemu Augustowi III (Wenecja 1753).

⁴¹ Orlandi, *Abecedario...*, wyd. 1. (1704), s. 17, 60. Zob. też wstęp *L'Autore al benigno Lettore* w wydaniu z 1719 r. (*Abecedario pittorico [...] ristampato...*), s. 7: „Il libro sarà diviso in tre parti: nella prima gli Antichi e i Pittori, Scultori, & Architetti; nella seconda gli Antichi, i Moderni, e gran parte dei viventi...”.

⁴² Michael Yonan, *Kunsthistorisches Museum / Belvedere, Vienna: Dynasticism and the Function of Art [w:] The First Modern Museums of Art...*, s. 189–211 (zwłaszcza s. 195–208).

⁴³ „Die österreichischen Fürsten [...] hegten schon früh, da schon, wo alles um sie finster war, Liebe zu den Künsten. Kaiser Carl der IVte war in der Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ihr eifriger Liebhaber und Beförderer [...]. Auf ihn folgte ein dunkles Jahrhundert [...] endlich erschien Kaiser Maximilian I. und mit ihm für deutsche Kunst die erste Epoche [...] Aber Wachstum, feinerer Geschmack und gänzliche Verbannung des Gotischen war einer späteren Zeit vorbehalten, die [...] unter Kaiser Rudolph dem IIten erschien”, zob. Christian von Mechel, *Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichlichen Bilder-Gallerie in Wien*, Wien 1783 (*Vorbericht*, s. VI–VIII).

XVII w., są przeznaczone już dla tylko *niederländische Meister*, bez dodatkowego określenia dawności⁴⁴, niemniej świadomość odrębności mistrzów starych/dawnych od nowych, tj. współczesnych (acz Niderlandczycy XVIII w. nie byli w Wiedniu kolekcjonowani), jest – i w opisie, i na planie dyspozycji wnętrz – wyrażona dobitnie.

Ciut inne rozwiązanie terminologiczne pojawia się w omówieniu szkoły niemieckiej. W ustępie *Teutsche Schule / Ecole Allemande* czytamy: „Tu [przedstawione] są dowody na to, co w sztuce uczynili nasi pilni, niezmordowani w wysiłkach Ojcowie [*unsere Väter in der Kunst*] oraz niektóre próby dokonania [artystów] Nowszych [...]”⁴⁵. Autor wyróżnia – z jawną intencją propagandową na rzecz sztuki niemieckiej rozwijanej pod protektoratem cesarskim, zwłaszcza habsburskim – trzy epoki Ojców Sztuki: czasy cesarzy Karola IV i Maksymiliana I, ukazane we wspólnej sali, oraz Rudolfa II, eksponowane w osobnej. W tej pierwszej wymienieni są Mutina (Tommaso da Modena pracujący dla cesarza Karola IV w Pradze i Karlszteinie), [Mistrz] Teodoryk, Nikolaus Wurmser von Straßburg, Martin Schön [Schongauer], Albrecht Dürer, Cranachowie i Holbeinowie. Kolejna sala – rudolfska, z Bartholomeusem Sprangerem na czele – zaliczona jest do dawnych czasów i dawnych mistrzów, skoro dopiero następne – trzecia i czwarta – prezentują *die Werke der neueren Zeit*. I tak też je podpisano na wspomnianym planie Belwederu: sale 1–2: *alte Deutsche Meister*, sala 3 – tylko ogólnie: *Deutsche Meister*, sala 4: *neuere Deutsche Meister*. W tej trzeciej znalazły się dzieła Dennera, Kupetzky’ego i Schuppena, w *Verzeichniss* występujące jako *Werke der neueren Zeit*, w czwartej – Hamiltona, Brandta, Zoffaniego, których *Verzeichniss* wydziela jako *noch lebende Künstler*. Oto trójpodział przypominający nieco *Abecedario* Orlandiego, ale już bez żadnych odniesień do antyku i ze znamennym przesunięciem epok: *Alte, Neuere i lebende Meister*, czyli: „mistrzowie dawni” (ci z XIV–XVI/XVII w.), „mistrzowie nowi” (ci z późnego XVII i pierwszej połowy XVIII w.) oraz „artyści żyjący”, współcześni.

W dystyngowanej Francji było inaczej. Osobistość paryskiego świata kulturalno-naukowego, Pierre-Jean Mariette, autor biografii malarzy i opisu ich dzieł w słynnym *Recueil d’Estampes* Pierre’a Crozata (1729–1742), albumie graficznych reprodukcji obrazów włoskich mistrzów w zbiorach francuskich⁴⁶, stosuje wciąż kanoniczny podział na *antiques* – starożytnych – i na *Grands Maîtres* – wielkich mistrzów, domyślnie: mistrzów nowożytności (którzy tu akurat zaczynają się od Perugina). W przedmowie autor pisze: „Raphaël & plusieurs autres Peintres modernes”, określając tym mianem twórców nowożytnych,

⁴⁴ *Ibidem*, s. XV–XVII.

⁴⁵ *Ibidem*, s. XVI–XVII: „Hier sind die Beweise was unsere fleißigen unermüdeten Väter in der Kunst gethan haben und einige Proben der Neuern [...]”.

⁴⁶ *Recueil d’estampes d’après les plus beaux tableaux et d’après les plus beaux dessins...*, vol. 1–2, *Contenant l’Ecole romaine*, Paris 1729; vol. 3, *Contenant la suite de l’Ecole romaine et l’Ecole vénitienne*, Paris 1742 (Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, AA-57-boite fol).

zestawianych tam z malarzami antycznymi z czasów Lukiana⁴⁷. Tradycyjny podział na dawnych, czyli antycznych, i nowych, czyli nowożytnych, trwa w najlepszym razie. I tylko raz, w biografii Caravaggia⁴⁸ – gdzieżby zresztą indziej! – klasyczny dyskurs semantyczny załamuje się, płacze i zmienia. Dawnymi, starymi stają się mistrzowie przeciwstawiający się nowej (*nouvelle*, ale nie *moderne*) manierze Caravaggia, za którą chętnie idą młodzi (*les jeunes peintres*). Ale owi *nos anciens peintres* lub *les vieux peintres*, odróżnieni od *les jeunes peintres*, to tylko opozycja starych i młodych, różnica wieku życia, cezura pokoleniowa, a nie podział na epoki w dziejach sztuki. Niemniej ta generacyjna zmiana rozbija dotychczasowy usus nazewniczy przez to, że *anciens* – dawnymi – mogą być w szczególnych przypadkach także *peintres modernes*, nowożytni.

Skoro wyniosły Francuz nie chce nas zadowolić użytym właściwego nazewnictwa, wróćmy do poczciwych Niemców. Tam w ciągu XVIII stulecia miano *Alte Meister* najwyraźniej weszło do języka potocznego, skoro stosowane jest powszechnie w licznych katalogach aukcji i wyprzedaży dzieł sztuki dla rozróżnienia mistrzów dawnych od nowych⁴⁹. Począwszy od 1716 r., o ile nie wcześniej, pojawiają się w nich często specyfikacje obrazów późnośredniowiecznych lub nowożytnych (w dzisiejszym rozumieniu): *ein alter Meister*, *ein guter alter Meister*, *ein sehr alter Meister*, *ein antiquer Meister*, *ein alter unbekannter deutscher Meister* (i odpowiednio *alter französischer / holländischer / italienischer Meister*) lub *Altdeutsche Schule*⁵⁰. Towarzyszą im „nowi mistrzowie” (*ein moderner Meister*, *ein neuerer Meister*, *ein neuer guter Meister*)⁵¹. Najczęściej wszakże słowa te padają w katalogach z lat siedemdziesiątych–dziewięćdziesiątych tego wieku. I wtedy też (choć nadal rzadko) wkraczają do tytułów katalogów, np. katalogu aukcji we Frankfurcie z 1781 r. – *Verzeichniss einer kleinen, aber mit vieler Kenntniss, Geschmack und Ordnung seit langer Zeit zusammen gewählten Gemählde-Sammlung von Italienischen, Niederländischen, und Teutschen meist alten, sehr guten Meistern*⁵². Znamienne, że rozróżnienie *alte* i *neue Meister*

⁴⁷ *Ibidem*, Préface, s. II.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 35.

⁴⁹ Jest to zresztą starszy proceder nazewniczy, pojawiający się już w XVII w. W inwentarzu majątku Gerrita Uylenburgha, wielkiego amsterdamskiego handlarza sztuką, z marca – kwietnia 1675 r. znajdujemy określenia: „według dawnego mistrza”, „tronie [studium charakterystycznej postaci] dawnego mistrza włoskiego”, „ukrzyżowanie jakiegoś dawnego mistrza”, zob. Friso Lameertse, Jaap van der Veen, *Uylenburgh & Son: Art and commerce from Rembrandt to De Laïresse*, Rembrandt Huis, Amsterdam 2006, s. 297–298.

⁵⁰ Thomas Ketelsen, Tilmann von Stockhausen, *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, München 2002, s. 1905, 2015, 2018, 2023, 2025, 2035, 2043, 2045, 2168, 2169, 2183, 2234, 2259–2261.

⁵¹ *Ibidem*, s. 2253–2254.

⁵² *Ibidem*, nr kat. 131. Aukcja obejmowała 65 obrazów mistrzów uznanych za dawnych, takich jak Antonio Canal, Ludolf Backhuysen, François Moucheron, Johann Georg Trautmann, Theodoor Roos, Christian Georg Schütz. Zob. też inne aukcje: nr kat. 182 i 288, oraz aukcje *alt-deutscher Meister / Mahler / Künstler* lub *alt-deutscher Schule / Mahlerey*: nr kat. 116. 198 i 199.

śmiej weszło do katalogów wyprzedaży zbiorów graficznych niż malarskich⁵³. Czyżby dlatego, że grafika bardziej niż malarstwo była dziedziną kolekcjonerską, a tym samym ściślej usystematyzowaną terminologicznie i pojęciowo? A może dlatego, że w zakresie grafiki nie było już żadnej niejasności co do słów *alt*, *Alte* – te jako żywo nie mogły odnosić się do antyku, a tylko do dawnych mistrzów (starożytni Grecy i Rzymianie szczęśliwie nie wpadli na pomysł wynalezienia grafiki!) Podobnie było z naukowymi i koneserskimi kompendiami grafiki, np. dziełem Georga Wolfganga Knorra o wymownym tytule *Allgemeine Künstler-Historie [...] mit vielen Nachrichten von raren, alten und neuen Kupferstichen* (1759)⁵⁴.

Na tym tle rysuje się postać centralna dla nowoczesnego dyskursu o starych i nowych mistrzach – saski dyplomata i urzędnik, zbieracz obrazów i sztychów, teoretyk sztuki, od 1764 r. dyrektor księżęcej galerii sztuki i akademii⁵⁵ w Dreźnie, Ludwig Christian von Hagedorn⁵⁶. Wprawdzie w *Betrachtungen über die Malerey* (1762) stosuje on wciąż określenie *alte Maler*, *alte Kunst* jako jednoznaczne ze starożytnością grecko-rzymską, a tylko raz czytamy u niego *à propos* rodzajowych detali u Rembrandta i Adriaena Brouwera, że dowodzą one, iż „niektórzy artyści pośród dawnych (*unter den Alten*) umieli zręcznie przedstawiać drobne sprzęty [rodzajowe szczegóły]”⁵⁷. I jest oczywiste, że nie chodzi mu tym razem o antycznych malarzy (Pejraikosa?), lecz o dawnych mierzonych dawnością jednego stulecia: Rembrandta, Brouwera i domyślnie innych Holendrów lub Flamandów Złotego Wieku. Jednakże w prywatnej korespondencji von Hagedorn stosuje nazwy *alte Maler*, *alte Kunst*, *alte Meister* (i odpowiednio: *antike*) – w znaczeniu „dawni nowożytni”, co tylko poświadczą, że funkcjonowały one już w powszechnym obiegu językowym. W liście do brata, poety Friedricha, napisanym w lipcu 1748 r.⁵⁸, przekazuje płomienne przekonanie o wyższości dzieł malarzy współczesnych (*die jetztlebende Meister*) nad tymi, którzy – w dawnych czasach gromadzeni przez kolekcjonerów jako

⁵³ *Ibidem*, nr kat. 148, 150, 151, 155, 159, 176, 177, 247.

⁵⁴ Wolfgang Knorr, *Allgemeine Künstler-Historie oder berühmter Künstler Leben, Werke und Verrichtungen mit vielen Nachrichten von raren, alten und neuen Kupferstichen*, Nürnberg 1759. Zob. np. określenia na s. 94 (w części poświęconej Dürerowi): „Werke der Alten” w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze; nagrobek św. Sebalda w kościele św. Sebalda wykazuje „Art und Weise unserer Alten” itp.

⁵⁵ Ufundowana w 1764 r. pod nazwą Allgemeine Kunst-Akademie der Malerei, Bildhauer-Kunst, Kupferstecher- und Baukunst.

⁵⁶ Wolfgang Freiherr von Löhneysen, *Hagedorn, Christian Ludwig von [w:] Neue Deutsche Biographie*, Berlin 1966, Bd. 7, s. 465–466; Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack: Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, dysertacja, Bonn 1989; Rolf Wiecker, *Das Schicksal der Hagedornschen Gemäldesammlung*, München 1993.

⁵⁷ „So wußten gewisse Künstler unter den Alten auch die geringsten Handthierungen angenehm vorzubildern”, zob. Ludwig Christian von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerey*, Leipzig 1762, s. 142.

⁵⁸ *Briefe über die Kunst von und an Christian Ludwig von Hagedorn*, Hg. Torkel Baden, Leipzig 1797, s. 1–38.

mistrzowie im współcześni (*in ihrer Zeit lebende*) – dziś zwani są dawnymi (*antiques*); i to właśnie dzieła tych nowych warto zbierać. *Alte abgelebte Meister* i ich *mehr antike Stücke* zostają przeciwstawieni *den modernen Mahler z lauter Kunstsachen* (słynnymi obiektami artystycznymi), przeto w kolekcji von Hagedorna są umieszczeni w osobnych gabinetach⁵⁹. Autor pyta: co też ci wszyscy zbieracze, ich agenci, handlarze i maklerzy, którzy tak pożądamy *alte Stücke*, rozumieją pod słowem *dawny (antiques)*? Cóż to właściwie jest? Gdzie stawiać czasową cezurę? Wobec Apellesa Rafael jest *modern*, podobnie jak Tycjan czy Veronese, ale wszyscy oni, po „ponownym odkryciu sztuki” (po odnowie, renesansie; „seit dem *seculo restauratae picturae*” – wyjaśnia autor w przypisie), są pośród nowych najdawniejszymi (*antiqueste*). W tym sensie są mistrzami dawnymi. A co z „Rubensem, van Dykiem, Poussinem i całym mnóstwem innych mistrzów poprzedniego wieku”? – pyta dalej von Hagedorn. Czy są wystarczająco starzy, czy raczej nowi, czasowo nam bliżsi? Kiedy *die modernen Meister* stają się *die alten*?⁶⁰ Namysł terminologiczny prowadzi go do relatywizacji pojęć⁶¹. Zostaje więc jedno sprawdzalne rozwiązanie: dzielić artystów wedle tego, czy żyją obecnie, czy już nie, lecz nie należy etykiety *jetztlebende Meister* uznawać za deprecjonującą wobec tytułu *alter Meister*, bo sama dawność nie jest jeszcze gwarancją jakości i talentu – konkluduje autor w swej gorącej obronie kolekcjonowania malarstwa współczesnego⁶². Na poglądach von Hagedorna niewątpliwie odkłada się myśl oświeceniowa z jej kultem *modernité*, kluczowym dla mentalnej kultury przedrewolucyjnej Francji i oddziałująca na obszar niemiecki – ale to już dalszy, osobny wątek, którego tu nie sposób podjąć obszerniej⁶³.

Termin *Alte Meister* w kręgu kultury niemieckiej został spopularyzowany w znacznej mierze za pośrednictwem narastającego oświeceniowo-romantycznego

⁵⁹ *Ibidem*, s. 6–8.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 11–14.

⁶¹ „Moi Willem [van] Mieris, Tamm czy Faistenberger – a nikt tak świetnych nie ma jak ja – czy są »modern«? Niby tak – rzekłoby się. Ale policzmy lata, skoro mowa o czasie. Willem [van] Mieris żyje jeszcze lub może zmarł niedawno, jeśli wierzyć Gersaintowi [Edmé-François Gersaint, właściciel słynnego domu antykwarycznego w Paryżu], jest zatem ledwie sześć lat młodszy od Jana Griffiera [wystawianego – pisze von Hagedorn kilka wierszy wcześniej – w gabinetach i galeriach malarstwa dawnego, w Wersalu i Palais-Royal w Paryżu]. Anton Faistenberger rozwinął skrzydła za panowania cesarza Leopolda [Leopold I Habsburg, zm. 1704], jest zatem tak dawny [stary] jak tamten, a Berchem malował jeszcze w początku 1683 r., zanim zmarł. Moje dwa Tammy zostały namalowane w roku 1695 i 1698, a skoro te zwane są »modern«, a Berchem »antique«, to różnicę czyniłoby ledwie dwanaście lat” [co nie ma większego sensu, a przeto nie należy niżej stawiać artystów obecnie żyjących], zob. *ibidem*, s. 12–13.

⁶² *Ibidem*, s. 6–18 (zwłaszcza s. 15–17).

⁶³ Tu tylko mogę polskiego czytelnika odesłać do klasycznej książki Jeana Starobinskiego, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przeł. Maryna Ochab, Gdańsk 2006. Z niej pochodzi wymowny cytat o strukturze mentalnej XVIII stulecia: „Dzieło sztuki ustanawia ład, który zmienia chwilę w obecność – obecność zawierającą w sobie przeszłość i przyszłość i godzącą je ze sobą. Forma mocno i tajemniczo wiąże to, co mogło bezpowrotnie umknąć”.

medievalizmu i kultu germańskiej przeszłości, w czym ważne miejsce zajęła rewaluacja malarstwa staroniemieckiego – *altdeutsch*⁶⁴. Zainicjowanej jeszcze w drugiej połowie XVIII w. (Christian van Mechel) rewizji tej sztuki – od pojęcia barbaryzmu i gotyckiej nieudolności po apologię teutońskiego ducha i prawdziwej religijności niemieckiego średniowiecza – dokonali członkowie patriotyczno-historycznego kręgu *Kunstfreunde* w Weimarze i Dreźnie. Należeli do niego Johann Gottlob von Quandt, Carl August Böttiger, Johann Heinrich Meyer i sam Johann Wolfgang von Goethe⁶⁵. Wśród nich Meyer zajmował pozycję proklasycystyczną – np. w artykule *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* (1817) krytykował Nazareńczyków za dosłowne imitowanie *Alte Maler* i nadmierne uproszczenie – *altertümliche Einfalt*⁶⁶. Von Quandt natomiast pisał w 1819 r. o wewnętrznej duchowości staroniemieckich obrazów i ich autorów: „W obrazie ujawniało się, z całą świadomością twórcy, głębokie uczucie, a im wyraźniej uduchowione stawały się te obrazy, tym bardziej świadomie uduchowiony czuł się sam umysł, a zarazem tym bardziej klarowne stawały się formy sztuki [...]. Dlatego dzieła sztuki staroniemieckiej mają w sobie idealny charakter Narodu Niemieckiego”⁶⁷. Pod chwalebny już teraz mianem *altdeutsch* rozumiane było malarstwo Hansa Memlinga (urodzonego w Nadrenii), Martina Schongauera, Michaela Wolgemuta, Albrechta Dürera i Lucasa Cranacha, odkrywane – zwłaszcza przez von Quandta – w saksońskoturyngeskich kościołach, klasztorach i starych domach⁶⁸, ale też docenione w Kolonii i Heidelbergu przez braci Boisserée – Sulpiza i Melchiora, inicjatorów ukończenia budowy kolońskiej katedry (opiewanej przez Goethego, kolekcjonerów i historyków sztuki), których zbiór 215 obrazów dawnych mistrzów (głównie staroniemieckich i niderlandzkich), sprzedany w 1827 r. Ludwikowi I Bawarskiemu, stał się korzeniem kolekcji Pinakoteki monachijskiej⁶⁹.

⁶⁴ Paolo Chiarini, „Alte Meister” in *klassisch-romantischem Kontext. Goethe, Friedrich Schlegel und die „Deutsche Renaissance”* [w:] *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Hg. Walter Hinderer, Würzburg 2002, s. 245–264; zob. też *Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*, ed. Susan A. Crane, Ithaca, NY 2000, *passim*.

⁶⁵ Andreas Rüfenacht, *Johann Gottlob von Quandt (1787–1859). Kunst fördern und ausstellen*, Berlin 2019, s. 53 n.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 56.

⁶⁷ „Das tiefe Gefühl stellte mit schöpferischem Bewußtsein sich in Bilde dar, und je deutlicher diese innern Bilder wurden, desto bewußter, inniger fühlte sich selbst das Gemüth, desto klarer wurden zugleich die Kunstformen [...] So tragen denn die altdeutschen Kunstwerke den Idealcharacter des Deutschen Nation”, cyt. za: Rüfenacht, *Johann Gottlob von Quandt...*, s. 60.

⁶⁸ O czym informował m.in. Goethe w *Nachricht von Altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschatzen*, artykule prasowym z marca 1815 r., zob. *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe*, Bd. 39, Stuttgart–Tübingen 1830, s. 273–278.

⁶⁹ *Sulpiz Boisserée*, Hg. Mathilde Boisserée, Bd. 1–2, Stuttgart 1862; Ernst H. Gombrich, *The Values of the Byzantine Tradition: A Documentary History of Goethe's Response to the Boisserée Collection* [w:] *The Documentary Image*, ed. Gabriel P. Weisberg, Laurinda S. Dixon, Rome 1987, s. 291–308; *Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums*, Hg. Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn 1995.

We Francji pojęcie nowożytnych *maîtres anciens* torowało sobie drogę w potocznym i oficjalnym dyskursie nazewniczym bardzo powoli i opornie⁷⁰. Już przed otwarciem Luwru jako *Museum central des Arts* w 1793 r. Od 1791 do 1848 r. instytucja akademickiego salonu mieściła się w Luwrze, w Salon Carré, jako wymienna prezentacja raz okazów malarstwa z niedzisiejszych zbiorów królewskich, a raz dzieł malarzy współczesnych (*artistes vivants*)⁷¹. Akcentując łączność teraźniejszej sztuki z Wielką Tradycją, z rzadka tylko używano nazwy *mistrzowie dawni* (dawni wobec dzisiejszych, żyjących)⁷². Charles-Paul Landon, twórca muzealno-salonowych *Annales du Musée et de l'cole moderne des beaux-arts* (wychodzących od 1801 r.), chciał w nich kreować historię sztuki spójną i łączną, wprawdzie odróżniającą sztukę mu współczesną od wielkich mistrzów, ale jednocześnie demonstrującą jej współzależność i kontynuacyjność poprzez cykliczną przemienność ekspozycji. Przy całej swej postawie antyparcelacyjnej wobec dziejów sztuki Landon używał nowoczesnych już określeń: *les chefs-d'œuvre anciens* i *les productions modernes*⁷³. Ta francuska „produkcja nowoczesna” miała znajdować legitymizację w tradycji wielkich mistrzów przeszłości, włoskich, flamandzkich, hiszpańskich, a najlepiej „swoich”, francuskich. Podobnie franko-nacjonalistycznie traktował dziedzictwo dawnych mistrzów Pierre-Marie Gault de Saint-Germain (znany w Polsce jako mąż Anny Rajeckiej i zleceniobiorca króla Stanisława Augusta) w wydanej w 1808 r. historii sztuki francuskiej⁷⁴.

I już by się zdawało, że to koniec, że doszliśmy ścieżką – raz prostą, a raz krętą – do celu: wspaniałego wieku XIX, ery wielkich publicznych muzeów i nowoczesnego muzealnictwa, epoki braci Boisserée, Sempera,

⁷⁰ Choć do popularyzacji *maîtres anciens* przyczyniała się tam kariera pojęcia *les primitifs* (wł. *i primitivi*), dokonująca się w XVIII w. we Włoszech, Francji i Anglii. Pisze o tym m.in. Krzysztof Pomian w przytaczanych tu już *Zbieraczach i osobliwościach* (podrozdz. *Obrazy „prymitywów” i starożytne rzeźby*).

⁷¹ Marie-Claude Chaudonneret. *Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle: Musée d'art vivant ou marche de l'art?*, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176804/document> [dostęp: 07.08.2020].

⁷² Pisano raczej tak: „Les chef-d'œuvres des peintres d'Italie [bez anciens!] viennent d'être déplacées du salon du museum, et l'on y a substitué les ouvrages des artistes vivants”, „Journal des arts”, 5 fructidor an 7 (22 août 1799), cyt. za: Chaudonneret, *Le Salon...*, s. 2.

⁷³ „Ces immenses galeries qui réunissent aujourd'hui l'élite des chefs-d'œuvre anciens et des productions modernes, présentent le coup d'œil le plus magnifique, et tel qu'on chercherait vainement à le reproduire dans aucun autre palais du monde”, zob. Charles-Paul Landon, *Avertissement [w:] Salon de 1817: recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre, le 24 avril 1817*, Paris 1817, s. IV (*Annales du Musée*).

⁷⁴ Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, *Les trois siècles de la peinture en France, ou galerie des peintres français depuis François Ier jusqu'au règne de Napoléon, empereur et roi*, Paris 1808.

Woermanna i Fromentina. Cóż, kiedy po drodze zgubiliśmy co najmniej dwa ważne wątki. Kariera pojęcia *Alte Meister* nie byłaby bowiem możliwa bez tradycji „germańskiego” humanizmu i niemieckiej reformacji.

Nie byłoby oświeceniowego i romantycznego kultu staroniemieckości (*altdeutsch*), gdyby nie piętnasto- i szesnastowieczna starożytnicza germanistyka – studia nad starożytnymi Germanami, ich obyczajami i językiem. Rozwijali je Conrad Celtis w wydaniu *Germanii* Tacyta (1497) oraz tekstach do projektowanego wielkiego kompendium *Germania illustrata*⁷⁵, a po nim Johannes Aventinus i Beatus Rhenanus, kontynuujący jego przedsięwzięcie (nigdy jednak nieukończone), Jacob Wimpfeling w *Germanii* (1501), Conrad Peutinger w *Sermones convivales de mirandis Germaniae antiquitatibus* (1506), Franciscus Irenicus w *Exegesis Germaniae* (1518), Wilibald Pirckheimer w *Germaniae explicatio* (1530) oraz Beatus Rhenanus w fundamentalnym kompendium *Germanicarum libri tres* (1531). To zjawisko dało historiografii niemieckiej rozumienie pradawności innej niż klasyczno-antyczna lub biblijno-chrześcijańska. Przygotowało grunt pod pojęcie *altdeutsche Geschichte*, a wraz z nim pod pojęcie *altdeutsche Meister*. Ale to już historia do opowiedzenia przy kolejnym jubileuszu...

Nie byłoby też kategorii szlachetnej dawności mistrzów, gdyby nie radykalny protestancki ikonoklazm. Ten bowiem wywołał zarówno po stronie katolickiej, potrydenckiej, jak i umiarkowanej luteranckiej obronę obrazów, w tym ołtarzowych, często uznanych przez lud za święte i cudowne – a tymi były zawsze wizerunki prastare, jak italo-bizantyńskie ikony, albo dzieła otoczone respektem dla ich dawności. Argumentem podstawowym w tej obronie była ich wartość starożytnicza jako znaków pierwotności kultu chrześcijańskiego w danym miejscu. A to sprzyjało rozwojowi pojęcia *malarze starodawni*. I tę opowieść pomijam. W końcu Jubilatka zna ją z książki naszej przyjaciółki Grażyny Jurkowlaniec *Epoka nowożytna wobec średniowiecza*⁷⁶, którą niechybnie czytała do ostatniego przypisu...

Jubilatko, wiele nowego w badaniach nad Twymi „niedawnymi starociami” i nie tak znowu „nowymi modernizmami”!

Bibliografia

- Antiqui und Moderni. Traditionsbewußtsein und Fortschrittsbewußtsein im späten Mittelalter*, Hg. Albert Zimmermann, Berlin–New York 1974 (*Miscellanea Mediaevalia*, 9).
Bernier Marc-André, *Parallèle des anciens et des modernes: rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, Paris 2006.
Bischoff Ulrich, Sommer Dagmar, *Galerie Neue Meister Dresden*, Dresden 2010.

⁷⁵ *Norimberga* (napisana około 1495–1500) i *Amores. Germania generalis* – oba dzieła wydane w Norymberdze w 1502 r.

⁷⁶ Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiętki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*, Wrocław 2008.

- Böttger Peter, *Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm*, München 1972.
- Chaudonneret Marie-Claude, *Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle: Musée d'art vivant ou marche de l'art?* [w:] HAL: Archives-ouverts. fr, 2007, on-line: halshs-00176804.
- Chiarini Paolo, „Alte Meister” in klassisch-romantischem Kontext. Goethe, Friedrich Schlegel und die 'Deutsche Renaissance' [w:] *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Hg. Walter Hinderer, Würzburg 2002, s. 245–264.
- Collecting and Historical Consciousness in Early Nineteenth-Century Germany*, ed. Susan A. Crane, Ithaca 2000.
- Cremer Claudia Susannah, *Hagedorns Geschmack: Studien zur Kunstkennerchaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, dysertacja, Bonn 1989.
- Gaehtgens Thomas W., Marchesano Louis, *Display & Art History: The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, Los Angeles 2011.
- Gombrich Ernst H., *The Values of the Byzantine Tradition: A Documentary History of Goethe's Response to the Boisserée Collection* [w:] *The Documentary Image*, ed. Gabriel P. Weisberg, Laurinda S. Dixon, Rome 1987, s. 291–308.
- Heyden Rüdiger van der, *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder*, München 1998.
- Jaeger Lars, *Die Naturwissenschaften: Eine Biographie*, Berlin–Heidelberg 2015.
- Ketelsen Thomas, Stockhausen Tilmann von, *Verzeichnis der verkauften Gemälde im deutschsprachigen Raum vor 1800*, München 2002.
- Krauss Werner, Kortum Hans, *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jhrs.*, Berlin 1966.
- Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums*, Hg. Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn 1995.
- Löhneysen Wolfgang Freiherr von, *Hagedorn, Christian Ludwig von* [w:] *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 7, Berlin 1966, s. 465–466.
- Miedema Hessel, *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603–1604), preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and... , from the second edition of the Schilder-boeck (1616–1618)*, vol. 1–6, Doornspijk 1994–1999.
- Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert*, Hg. Jochen Luckhardt, Braunschweig 2004.
- Pomian Krzysztof, *Porządek czasu*, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2014.
- Pomian Krzysztof, *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. Andrzej Pieńkos, Lublin 2001 (wyd. 2.).
- Rüfenacht Andreas, *Johann Gottlob von Quandt (1787–1859). Kunst fördern und ausstellen*, Berlin 2019.
- Secomska Krystyna, *Spór o starożytność: problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991.
- Starobinski Jean, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przeł. Maryna Ochab, Gdańsk 2006.
- Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Hg. Bénédicte Savoy, Mainz 2006 (wyd. 2. poszerzone: Köln–Weimar–Wien 2015).
- The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Europe*, ed. Carole Paul, Los Angeles 2012.

- Antoni Ziemba *The Splendor of Dresden, Five Centuries of Art Collecting. An Exhibition from the State Art Collections of Dresden* [katalog wystawy], National Gallery of Art, Washington – Metropolitan Museum of Art, New York – Fine Arts Museums of San Francisco, 1978–1979, New York–New Haven, Conn. 1978.
- Wiecker Rolf, *Das Schicksal der Hagedornschen Gemäldesammlung*, München 1993.
- Yonan Michael, *Kunsthistorisches Museum / Belvedere, Vienna: Dynasticism and the Function of Art* [w:] *The First Modern Museums of Art: The Birth of an Institution in Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Europe*, ed. Carole Paul, Los Angeles 2012, s. 189–211.

The Old Masters. History Outline of the 19th-Century Term.

In the first half of the 19th century in literature on art the term ‘Old Masters’ was disseminated (Alte Meister, maître anciens, etc.), this in relation to the concept of New Masters. However, contrary to the widespread view, it did not result from the name institutionalization of public museums (in Munich the name Alte Pinakothek was given in 1853, while in Dresden the Gemäldegalerie Alte Meister was given its name only after 1956). Both names, however, feature in collection catalogues, books, articles, press reports, as well as tourist guides. The term ‘Old Masters’ with reference to the artists of the modern era appeared in the late 17th century among the circles of English connoisseurs, amateur experts in art (John Evelyn, 1696). Meanwhile, the Great Tradition: from Filippo Villani and Alberti to Bellori, Baldinucci, and even Winckelmann, implied the use of the category of ‘Old Masters’ (*antico, vecchio*) in reference to ancient: Greek-Roman artists. There existed this general conceptual opposition: old (identified with ancient) v. new (the modern era).

An attempt is made to answer when this tradition was broken with, when and from what sources the concept (and subsequently the term) ‘Old Masters’ to define artists later than ancient was formed; namely the artists who are today referred to as mediaeval and modern (13th–18th c.). It was not a single moment in history, but a long intermittent process, leading to 18th- century connoisseurs and scholars who formalized early-modern collecting, antiquarian market, and museology.

The discerning and naming of the category in-between ancient masters (those referred to appropriately as ‘old’) and contemporary or recent (‘new’) artists resulted from the attempts made to systemize and categorize the chronology of art history for the needs of new collector- and connoisseurship in the second half of the 16th and in the 17th century. The old continuum of history of art was disrupted by Giorgio Vasari (*Vite*, 1550, 1568) who created the category of ‘non-ancient old’, ‘our old masters’, or ‘old-new’ masters (*vecchi e non antichi, vecchi maestri nostri, i nostri vecchi, i vecchi moderni*). The intuition of this ‘in-between’ the *vecchi moderni* and *maestri moderni* can be found in some writers-connoisseurs in the early 17th (e.g. Giulio Mancini). The Vasarian category of the ‘old modern’ is most fully reflected in the compartmentalizing of history conducted by Carel van Mander (*Het Schilder-Boeck*, 1604), who divided painters into: 1) *oude (oude antijcke)*, ancient, antique, 2) *oude modern*, namely old modern; 3) *modern*; very modern, living currently. The *oude modern* constitute a sequence of artists

beginning with the Van Eyck brothers to Marten de Vos, preceding the era of 'the famous *living* Netherlandish painters'.

The in-between status of 'old modern' was the topic of discourse among the academic circles, formulated by Jean de La Bruyère (1688; the principle of moving the caesura between *antiquité* and *modernité*), Charles Perrault (1687–1697: category of *le notre siècle* preceded by *le siècle passé*, namely the grand masters of the Renaissance), and Pellegrino Antonio Orlandi writing from the position of an academic *studioso* for connoisseurs and collectors (*Abecedario pittorico*, 1704, 1719, 1733, 1753; the *antichi-moderni* category as distinct from the *i viventi*).

Together with Christian von Mechel (1781, 1783) the new understanding of 'old modernity' enters the scholarly domain of museology and the devising of displays in royal and ducal galleries opened to the public, undergoing the division into national categories (schools) and chronological ones in history of art becoming more a science (hence the *alte niederländische/deutsche Meister* or *Schule*). While planning and describing painterly schools at the Vienna Belvedere Gallery, the learned historian and expert creates a tripartite division of history, already without any reference to antiquity, and with a meaningful shift in eras: *Alte*, *Neuere*, and *lebende Meister*, namely 'Old Masters' (14th–16th/17th c.), 'New Masters' (Late 17th c. and the first half of the 18th c.), and contemporary 'living artists'. The *Alte Meister* ceases to define ancient artists, while at the same time the unequivocally intensifying hegemony of antique attitudes in collecting and museology leads almost to an ardent defence of the right to collect only 'new' masters, namely those active recently or contemporarily. It is undertaken with fervour by Ludwig Christian von Hagedorn in his correspondence with his brother (1748), reflecting the Enlightenment cult of *modernité*, crucial for the mental culture of pre-Revolution France, and also having impact on the German region. As much as the new terminology became well rooted in the German-speaking regions (also in terminology applied in auction catalogues in 1719–1800, and obviously in the 19th century for good) and English-speaking ones (where the term 'Old Masters' was also used in press in reference to the collections of the National Gallery formed in 1824), in the French circles of the 18th century the traditional division into the 'old', namely ancient, and 'new', namely modern, was maintained (e.g. *Recueil d'Estampes* by Pierre Crozat), and in the early 19th century, adopted were the terms used in writings in relation to the Academy Salon (from 1791 located at Louvre's Salon Carré) which was the venue for alternating displays of old and contemporary art, this justified in view of political and nationalistic legitimization of the oeuvre of the French through the connection with the tradition of the great masters of the past (Charles-Paul Landon, Pierre-Marie Gault de Saint-Germain).

As for the German-speaking regions, what played a particular role in consolidating the term: *alte Meister*, was the increasing Enlightenment – Romantic Medievalism as well as the cult of the Germanic past, and with it a reevaluation of old-German painting: *altdeutsch*. The revision of old-German art in Weimar and Dresden, particularly within the *Kunstfreunde* circles, took place: from the category of barbarism and Gothic ineptitude, to the apology of the Teutonic spirit and true religiousness of the German Middle Ages (partic. Johann Gottlob von Quandt, Johann Wolfgang von Goethe). In this respect what actually had an impact was the traditional terminology backup formed in the Renaissance Humanist Germanics (ethnogenetic studies in ancient Germanic peoples,

Antoni Ziemba their customs, and language), which introduced the understanding of ancient times different from classical-ancient or Biblical-Christian into German historiography, and prepared grounds for the *altdeutsche Geschichte* and *altdeutsche Kunst/Meister* concepts. A different source area must have been provided by the Reformation and its iconoclasm, as well as the reaction to it, both on the Catholic, post-Tridentine side, and moderate Lutheran: in the form of paintings, often regarded by the people as 'holy' and 'miraculous'; these were frequently ancient presentations, either Italo-Byzantine icons or works respected for their old age. Their 'antiquity' value raised by their defenders as symbols of the precedence of Christian cult at a given place contributed to the development of the concept of 'ancient' and 'old' painters in the 17th–18th century.