

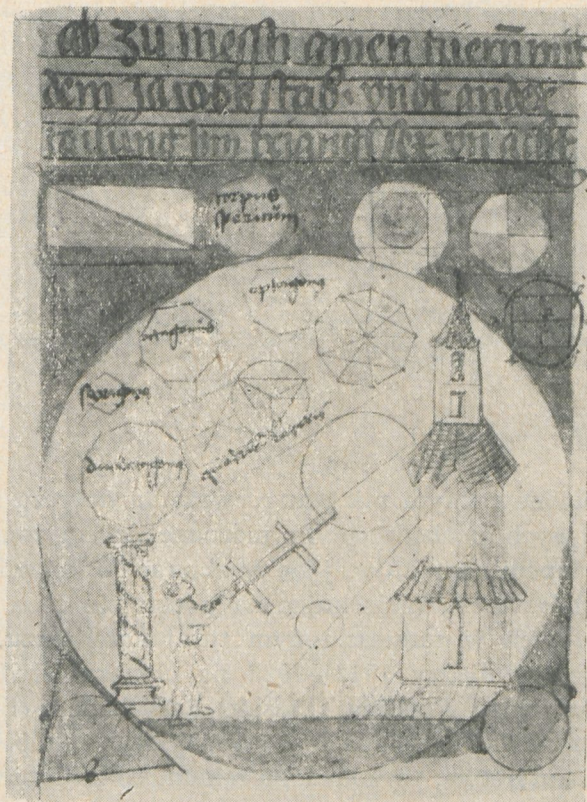
Myśl o sztuce w nieznanach miniaturach z pocz. XVI w. Tradycyjna koncepcja w nowej roli *

*

EWA CHOJECKA

Przedstawione na tym miejscu rozważania dotyczą zespołu malowideł książkowych, pochodzących z nieznannej księgi domowej o charakterze encyklopedii, znajdującej się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. 35/64 Acc.). Wnioskując na podstawie cech językowych i danych zawartych w zamieszczonym tutaj kalendarzu, księga powstała w latach pomiędzy 1512—1523 na obszarze środkowobawarskim (teren pomiędzy Freising, Passau, Ratyzboną i Salzburgiem). Ponad 200 iluminowanych stron tego niezwykłego rękopisu nieznanego pochodzenia i autorstwa, wykonanego rękami co najmniej pięciu ilustratorów, zawiera w formie obrazowo-tekstowych kompozycji, wykonanych lawowanym rysunkiem piórkowym, rodzaj kompendium wiedzy, zakomponowanej według prawideł „*artis memorandi*”. Źródłem wiadomości była przede wszystkim lektura wydawnictw drukowanych oraz przekaz tradycji ustnej dotyczącej głównie wyobrażeń związanych z obyczajem życia codziennego. Omawiana księga domowa nie jest dziełem wyszukanego kunsztu zdobnictwa książkowego. Jest encyklopedycznym podręcznikiem, sporządzonym na prywatny użytek z zastosowaniem skromnych środków formalnych. Nie potrudzono się przy tym nawet o usystematyzowanie dokonywanych zapisów. Niemniej rękopis stanowi rzadki przykład nieprzeciętnego bogactwa treści, obejmujących motywy dozwolone i zakazane, teoretyczne i praktyczystyczne, intrygujące nieortodoksyjnością i na wskroś banalne. I tak sąsiadują ze sobą tematy kalendarzograficzne, historia stworzenia, dziewięć cudów świata, systematyka mikro- i makrokosmosu, sztuki wyzwolone i mechaniczne, treści magiczne, medycyna, prze-

* Praca niniejsza jest fragmentem przygotowanej do druku monografii całego rękopisu. Dotychczas ukazało się na ten temat krótkie opracowanie pt. *Das Weltbild einer süddeutschen illuminierten Enzyklopädie des frühen 16. Jahrhunderts*. W: *Der deutsche Bauernkrieg und Thomas Müntzer*. Leipzig 1976, s. 214—220.

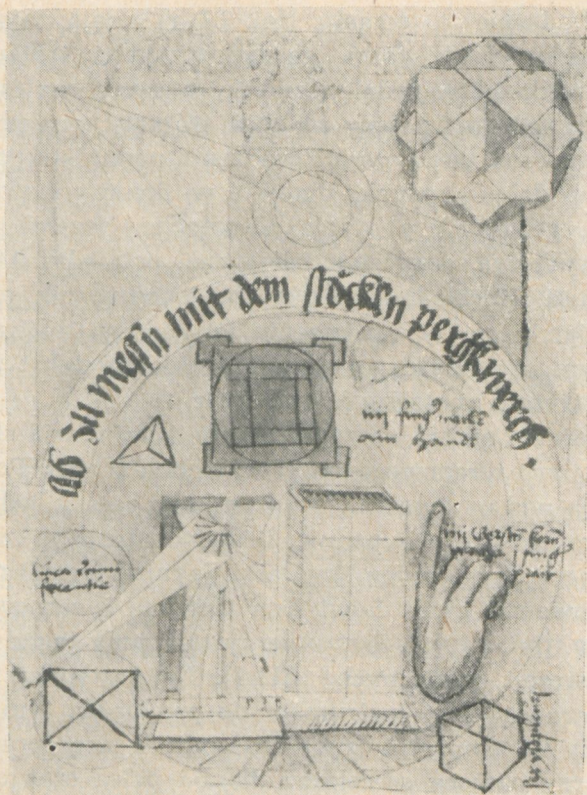


1. Pomiar laską Jakuba, podstawowe figury geometryczne, fol. 34 v

pisy domowe i gospodarcze, sceny górnicze, wyobrażenia kabalistyczne, mantyka i demonologia „czarnych mszy”. Pośród owej różnorodności tematów, traktowanych z rzeczową, praktyczną dosłownością, podbarwioną miejscami nutą rubasznego sowizdrzalskiego humoru, pojawiają się także motywy, zaliczane dzisiaj do kręgu tematów teorii sztuk przedstawieniowych.

Omawiając te tematy jako zwarty zespół treściowy nie rozumiemy tak jak autorzy encyklopedii. Dla nich bowiem tematy te nie tworzyły wyodrębnionego rozdziału, należały do domeny rzemiosła. W ich rozumieniu termin sztuki rezerwowany był dla zgoła odmiennych treści, a to: sztuk wyzwolonych (z ich podziałem na *trivium* i *quadrivium*), sztuk mechanicznych i „ars nigra” — czarnych sztuk magicznych. Natomiast tematy dotyczące sztuk plastycznych pojmowane były jedynie jako pochodne geometrii i jej praktycznych zastosowań w procesie budowania, malowania i rzeźbienia.

Interesujące nas miniatury odnajdujemy w rękopisie w dwóch zespołach: na początku kodeksu znajduje się zespół wykonany w la-



2. Pomiar górniczy, szkic „Grundtu”, oktagon, fol. 35 r

tach ok. 1512—1513 (fol. 34 v — 38 r.), w końcowej części księgi natomiast (fol. 94 v — 110 r.) — grupa późniejsza z lat ok. 1520—1523.

Ilustracje dotyczą zasadniczo dwóch tematów, są to: 1) wyobrażenia związane z geometrycznymi zasadami sztuki budowania, 2) wyobrażenia dotyczące malarstwa i rzeźby podług zasady tzw. Musterbuch.

„Ars sine scientia nihil est” — praktyka budowania bez wiedzy geometrycznej jest niczym. Te słowa francuskiego budowniczego Mignota, wypowiedziane w końcu XIV w. w sporze o pryncypia budowy katedry mediolańskiej¹ mogłyby podobnie posłużyć jako hasło przewodnie dla naszych ilustratorów. Punktem wyjścia bowiem ich rysunków jest geometria jako praktyczna nauka mierzenia, „Geometrey ain Khunst der Messung” (fol. 34 r)², i to zarówno dla pomiaru terenowego, jak i kunsztownej konstrukcji architektonicznej.

¹ Por. na ten temat P. Frankl *The Gothic Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*. Princeton, N. J. 1960, s. 109.

² Napis: GEOMETREY. IST AIN KHUNST DER BESCHAUNG UN[D] MESSUNG EINES YED[E]N DING. UN[D] WIRT TAILT IN IJ TAIL IN DI HOCH. EBM. SCHEIBM.

Jako wprowadzenie do tematu (fol. 34 r)³ pojawiają się zatem rysunki rudymmentarnych form geometrycznych: trójkąt, sześciobok, oktagon, siedmiobok i dziesięciobok, kwadrat wpisany w koło, prostokąt diagonalnie podzielony na dwa trójkąty, wreszcie kąt prosty. Ich geometryczne zasady wyprowadzenia pominięto przy tym zupełnie. Prawdopodobnie rysunki przejęto w skomprimowanej formie z podręcznika geometrii w typie *Geometria deutsch* H. Höscha z Gmünd Norymberga, datowanie niepewne, pomiędzy 1472—1500)⁴. Książeczka Hansa Höscha miała służyć jako podręcznik geometrii dla ucznia kamieniarskiego. W odróżnieniu od naszego ilustratora Hösch podaje przy tym obok każdego rysunku dokładny tekst zasady konstrukcji geometrycznej poszczególnych figur.

Według założenia autora naszych ilustracji geometria służy do wykonywania pomiaru terenowego oraz sztuki budowania. Pomiarы terenowe interesują nas na tym miejscu z natury rzeczy jedynie marginesowo. Wspomnieć tylko wypadnie, że demonstruje je metoda dokonywania pomiaru przy pomocy tzw. laski Jakuba, wynalezionej w poł. XIV w. w Prowansji przez Lewi Ben Gersona i rozpowszechnionej w XV i XVI w. (fol. 34 v)⁵. Instrumenty te znamy także z szesnastowiecznych ilustracji graficznych⁶ (il. 1). Na następnej stronie (fol. 35 r)⁷ zilustrowano dalszy instrument do pomiarów, tym razem górniczych⁸ (il. 2). Zademonstrowano także najprostsze sposoby mierzenia długości przy pomocy szerokości dłoni i palca oraz czterech ziaren prosa jako jednostek miary⁹.

Obszerniejszego zobrazowania doczekały się tematy związane z późnogotycką praktyką geometrii budowania, wyrosłą bezpośrednio z tradycji literatury późnośredniowiecznej strzechy. Tutaj jako pry-marne formy geometryczne przedstawione zostają prostokąt, koło oraz trójkąt, zobrazowane w szkicach trzech wersji labiryntu: prostokąt-

³ Napis: AB ZU MESSN AINEN TUER[E]N MIT DEM JACOBSSTAB. UNDT ANDER TAILUNG JNN TRINGL SEX UN[D] ACHT.

⁴ Wg C. Heideloff *Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland*. Nürnberg 1844, s. 95—99; — Frankl, op. cit., s. 147—148.

⁵ Por. na ten temat E. Zinner *Deutsche und niederländische astronomische Instrumente des 11. bis 18. Jahrhunderts*. München 1956, s. 207—208; — E. Zinner *Verzeichnis der astronomischen Handschriften des deutschen Kulturgebietes*. München 1925, nr 5070.

⁶ Jest to drzeworyt H. Brosamera do P. Alpiana traktatu o instrumentach mierniczych, wyd. w 1533 r. w Ingolstadt. Repr. F. W. H. Hollstein *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400—1700*, t. 4 s. 257. Podobne wyobrażenie znajduje się w G. Reisch *Margarita philosophica* (1533), ks. VI, rozdz. 2.

⁷ Napis tytułowy: AUFTAILUNG AUF DIE FIALLEN.

⁸ H. Winkelmann *Der Bergbau in der Kunst*. Essen 1958, s. 152.

⁹ Do jednostek miary odnosi się napis kursywą pod naklejoną kartką dołączoną do instrumentu górniczego: AUSTAILUNG EINER HANDT: IILJ FING[ER] MACHE[N] AIN HANDT. IILJ GERST[E]N KORN[ER] MACHE 1 FING[ER] PRAIT. Identyčną metodę mierzenia opisuje także Reisch, op. cit., ks. VI, rozdz. 2.

nego, kolistego i trójkątnego (fol. 38 r)¹⁰, (fol. 90 v, 100 r)¹¹. Najprawdopodobniej rysunki zostały oparte na analogicznych koncepcjach zaczerpniętych z niewielkiego dziełka J. Stabiusa *De labyrintho* (Norymberga 1510), gdzie podobnie występują trzy odmiany labiryntowego założenia: kolistę, trójkątne i kwadratowe¹².

Labirynt był szeroko eksplorowanym motywem: w dekoracji architektonicznej oraz w kompozycjach rysunkowych, wyprowadzonych cyrklem i linealem na papierze. W obu przypadkach płaska, dwuwymiarowa forma oraz zawilość pozornie czytelnego układu czyniły zeń ulubiony temat rysunkowych kompozycji.

Następujące po tym wstępie rysunki (fol. 35 r) nawiązują do późnogotyckiej literatury znanej jako *Fialenkunst*, która przełamując wcześniejsze rygory wtajemniczenia obowiązujące w strzechach¹³, pod koniec XV w. stawała się powszechnie dostępną informacją¹⁴. Na czoło wysuwa się umieszczony pośrodku karty rysunek kwadratu z wpisanym kołem oraz pomniejszych kwadratami w narożach, będący najprostszą formą rzutu („Grund”)¹⁵, wywiedzionego z formy dwóch wpisanych w siebie kwadratów. Überwasser rozpoznał w tym układzie kluczową formę geometrii kamieniarskiej¹⁶. Motyw ten, znany co najmniej od czasów Villarda pod pojęciem *clostre*¹⁷, określany był później mianem kwadratury¹⁸. Teoretyczna koncepcja kwadratury rozpatrywana jest m.in. w podręczniku Macieja Roriczera *Von der Fialen Gerechtigkeit* (Ratyżbona 1486)¹⁹, będącego w obiegu nie tylko

¹⁰ Napis: LABORINT IST AIN UMBFIERUNG (termin przejęty ze słownictwa literatury wzorników kamieniarskich) UND IST AIN GEFANCKNISS. GWES[E]IN WELCHER DAREIN KOME[N] IST HAT NYE KAIMER DARAUS MUGE[N] UNDT IST DOCH NIT VERSPERT GEWESENN. Na temat metody podziałów według kwadratu i trójkąta por. Frankl, op. cit., s. 54, 70.

¹¹ Napis na fol. 100 r: EIN LABORINTH ODE(R) GEFANCKNISS IN ZIERGKL GEMACHT; na fol. 99 v: EINEN LABO(R)INTH ODER UMBWEG ODER GRANGKNIS TRIEGKETT. O symbolice labiryntu por. S. Lang *Sforzinda, Filarete and Filelfo*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” t. 35, 1972, s. 391–397.

¹² Por. P. Santarcangeli *Il libro dei Labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*. Firenze 1967, s. 279–281.

¹³ O profesjonalnej tajemnicy strzechy por. H. Tietze *Aus der Bauhütte von St. Stephan*. Cz. 1. „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien” NF 4, 1930, s. 1–2; — Frankl, op. cit., s. 54.

¹⁴ Charakterystykę tej literatury podaje Frankl, op. cit., s. 139–152.

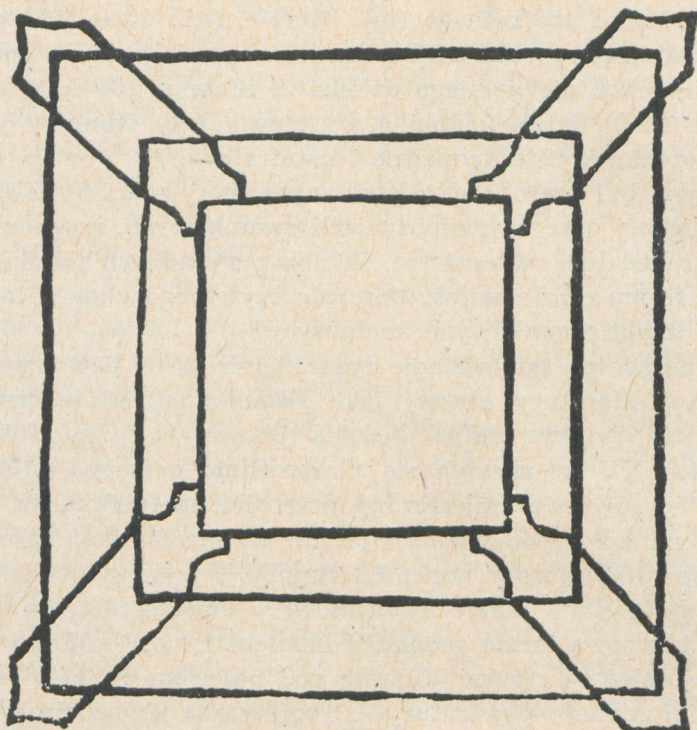
¹⁵ Frankl, op. cit., s. 51–53; — H. R. Hahnloser *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches Ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*. Wien 1935, s. 275.

¹⁶ W. Überwasser *Spätgotische Baugeometrie. Untersuchungen an den Baseler Goldschmiederrissen*. „Jahresbericht der öffentlichen Kunstsammlung Basel” 1928–30, s. 79–122. Wpisane kwadraty znane były już w starożytności, m. in. u Witruwiusza; por. T. Brunes *The Secrets of Ancient Geometry and its Use*. T. 1. Copenhagen 1967, s. 81–120; — Frankl, op. cit., s. 54.

¹⁷ Por. na ten temat Hahnloser, op. cit., s. 195–198, 258; — Frankl, op. cit., s. 51–53.

¹⁸ Chodzi o założenie krążganku klasztornego zbudowanego z dwóch wpisanych kwadratów ułożonych równolegle; por. Frankl, op. cit., s. 51–53.

¹⁹ Hahnloser, op. cit., s. 275.



3. Rzut kwadratury, M. Roriczer, Reissbüchlein, 1486 (wg Heideloffa)

w kręgu profesjonalnych kamieniarzy i murarzy²⁰ (il. 3). W naszym przypadku nie chodzi o dosłowne naśladownictwo Roriczera, gdyż nasz rysownik dodaje wpisane koło. Zasada kwadratury nie zakładała bowiem rygorystycznych norm naśladowania, stanowiła raczej podstawową formułę dopuszczającą tworzenie nowych wariantów²¹. Autor akcentuje przy tym praktyczną zastosowalność geometrycznej formuły, rysując (na fol. 36 r)²² rzut i widok boczny cokołu oraz szkic kolumny przyściennej.

Kontynuacją kwadratury (fol. 35 r) jest szkic dwóch ukośnych nałożonych na siebie kwadratów tworzących ośmioramienną gwiazdę. Forma ta pod nazwą oktagonu²³ znana jest z Wawrzyńca Lachera *Unterweisung* z 1516 r.²⁴

²⁰ Por. Hahnloser, op. cit., s. 101–116; — por. także Frankl, op. cit., s. 148–149; — Tietze, op. cit., s. 1–2; — M. Velte *Die Anwendung der Quadratur und Triangulatur bei der Grund- und Aufrissgestaltung der gotischen Kirchen*. „Baseler Studien zur Kunstgeschichte” t. 8, 1951, s. 12–20.

²¹ Frankl, op. cit., s. 149.

²² Napis: PERSPECTIF. DAS IST ABGSTOLL(E)N KUNST ZUG AUS TAILUNG.

²³ M. Łodyńska-Kosińska *Architektoniczna „scientia” gotyku. Szkice z zakresu teorii architektury w średniowieczu*. Warszawa 1964, s. 49. «Materiały i studia Ministerstwa Szkolnictwa Wyższego. Seria Teorii Architektury» t. 1.

²⁴ L. Lacher *Unterweisung*, 1516. Wyd. A. Reichensperger. Leipzig 1856.

5. Szkic kwiatonu, M. Roriczer, Reissbüchlein, 1486
(wg Heideloffa)

Do kombinatoryki opartej na kwadraturze dochodzi (fol. 35 v — il. 4²⁵, fol. 36 r) zespół wyobrażeń łączących się z trójkątem, znany pod nazwą triangulacji. Przykładem jest widok fiali z kwiatonem (niejasne, czy na rzucie sześć- czy ośmioboku — il. 5), przypominającej rycinę z dzieła Roriczera i według napisu będącej projektem wykresu tabernakulum²⁶. Motyw ten zalicza się do standardowego repertuaru literatury kamieniarskiej, żeby przypomnieć rysunki ze strzechy kościoła św. Stefana w Wiedniu²⁷. Różnica polega na tym, że w naszym przypadku rysownik nie dążył do precyzyjnego ujęcia szczegółów, jak to było w zwyczaju praktyki rysunkowej strzechy. Starano się tym razem oddać jedynie zagadnienie w jego ogólnych zarysach bez wnikania w sprawę dokładnego odwzorowania poszczególnych elementów składowych konstrukcji. W tym punkcie postawa naszego ilustratora różni się zasadniczo od literatury i rysunków strzech kamieniarskich, do czego jeszcze powrócimy.

Na szczególną uwagę zasługują umieszczone na tych samych kartach rysunki sklepień (il. 6). Klasyczne założenie sklepienia krzyżowo-żebrowego nie zostaje przy tym w ogóle uwzględnione. Wszystkie bez wyjątku są skomplikowanymi układami sieciowymi i gwiazdzistymi oraz kompozycjami opartymi na formie trójdziału²⁸. Te ostatnie nawiązują do tradycji znanej ze strzechy Piotra Parlera w Pradze. Do wzorów Parlera nawiązuje nb. często literatura kamieniarska końca XV w. (Roriczer, Schmuttermeyer)²⁹. Sklepienia gwiazdziste tworzą odmiany cztero- i sześcioramiennej formy, niekiedy z zatarciem podziałów przeszłowych (fol. 36 r, v — il. 7)³⁰, formy imitujące ruch rotujący oraz szkic będący najpewniej założeniem sklepienia kryształowego.

Repertuar formalny sklepień oparty jest w większości na trójdziale. Są to rozwiązania znane w praktyce budowlanej od dawna, poczynając od wczesnych rozwiązań angielskich i francuskich, poprzez założenia parlerowskie, budownictwo miast hanzeatyckich i krzyżackie.

²⁵ Napis: AUSTAILUNG DER ESTRICHS. KHEISN UNDT FIALLEN ZUM SACRAMENT(E)N. ARS PERSPECTIVA POSITITA [sic!] ALS ARESTOTOLIS SCHREIBT IN METAPHISICA DURCH AIN TRIANGL ALS BASIS.

²⁶ Repr. Heideloff, op. cit., s. 110.

²⁷ Wzory tego typu repr. Tietze, op. cit., s. 1 nn. oraz cz. 2 w „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen” NF, t. 5, 1931, s. 161 nn.

²⁸ Uwagi ogólne o sklepieniu trójdzielnym w haśle E. Galla *Dreistrahlgewölbe*. W: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* T. 4. München 1958 szp. 545—551.

²⁹ Na temat form sklepień parlerowskich por. K. H. Clasen *Deutsche Gewölbe der Spätgotik*. Berlin 1958, s. 61; — sprawę powoływania się przez H. Schmuttermeyera i M. Roriczera na praskich budowniczych (Parlerów) omawia Velte, op. cit., s. 12—13; — P. Booz *Der Baumeister der Gotik*. W: *Kunstwissenschaftliche Studien*. T. 27. München-Berlin 1956, s. 40.

³⁰ Napis: THEORICA EI[N] PSCHAUU[N]G DER GEDACHTNIS D[ER] MESSU[N]G. STIOMETRIA TIEF UND PRAIT. PALMIMETRIA [sic] DI EBNE.

Z praktyki budowlanej droga tych pomysłów wiedzie do literatury kamieniarskiej, gdzie w celach dydaktycznych ulegają kodyfikacji i utrwaleniu, stają się niejako ponadczasowe. Przypominają o tym szkice Dürera. Natomiast praktyka budowania zmienia się w międzyczasie, rozwijając dynamicznie uformowane, ruchliwie wygięte formy „płynnych” zeber sklepiennych, znajdujących u Benedykta Rieda, współczesnego naszego ilustratora, swój punkt kulminacyjny³¹. Idei Rieda nie znajdujemy jednak w naszym rękopisie, opierającym się wszak nie na praktyce budowlanej, lecz na literaturze, zawężonej do starych zasobów form, zadomowionych bez mała od półtora wieku. Przytoczone rysunki są jedynie kunsztownymi wprawkami na papierze i nie odnoszą się do praktyki budowlanej. Są miejscami zawile, wprost trudno czytelne, przeznaczone dla czytelnika obznajomionego z danym zagadnieniem, i zapewne dlatego pozbawione słownego komentarza.

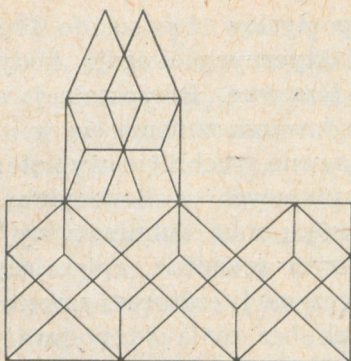
Geometryczna zabawa kwadraturą i triangulaturą powraca raz jeszcze, tym razem w szkicu rzutu (fol. 72 r) złożonego z kwadratów i kół ułożonych w kształt krzyża z wyrysowanymi liniami pomocniczymi konstrukcji. Analogiczne założenie znajdujemy u Wawrzyńca Lachera (1516) z tą różnicą, że omawiany rysunek uwzględnia wszystkie linie pomocnicze, które zwykle wyprowadzano w liniach ślepych lub usuwano w końcowym etapie wykonywania rysunku³².

Naszego rysownika charakteryzuje nieprecyzyjność rysunków, próbuje on jedynie w ogólnych zarysach uchwycić najistotniejsze elementy *Fialenkunst*. Dobór form sklepiennych świadczy przy tym o jego wyraźnie określonej orientacji formalnej: predylekcji do przestrzennego różnicowania, nakładania się rytmów, ruchu rotującego, zacierania podziałów przeszłowych. Przy całym tradycjonalizmie stosowanych form są to zdecydowanie wartości późnogotyckie.

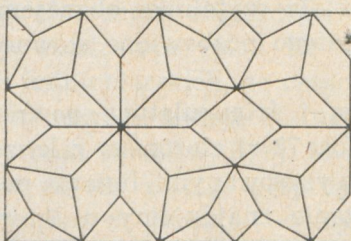
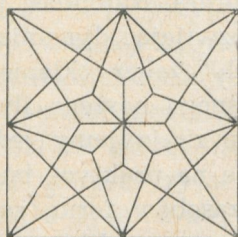
Zamiarem naszego ilustratora nie było dostarczenie dokładnej informacji o sztuce budowania i kamieniarki w jej aspekcie praktycznym. Zmierzał do ukazania owej praktycznej wiedzy, przekazanej za pośrednictwem skromnych traktatów kamieniarskich, jako integralnej części swojej encyklopedii, będącej kompendium nauki o świecie.

³¹ Na temat sklepień zbudowanych na zasadzie trójdziła por. J. T. Frazik *Zagadnienie sklepień o przestach trójpodporowych w architekturze średniowiecznej*. „Folia Historiae Artium” t. 4, 1967; — ponadto: G. Fehr B. Ried *Ein deutscher Baumeister zwischen Gotik und Renaissance in Böhmen*. München 1961, s. 83–86; — geometryczne szkice skomplikowanych sklepień gwiazdzystych wykonane przez Albrechta Dürera w 1506 r. repr. H. Tietze, E. Tietze-Conrat *Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*. Basel-Leipzig 1937, t. 2, cz. 1, s. 318–319, il. 330; sklepienie z rotacyjnie ułożonymi zebrami zamieszcza Dürer w swojej *Unterweisung* fol. G. 3 v; — por. M. Łodyńska-Kosińska *Albrecht Dürer a teoria architektury*. „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” t. 14, 1969, s. 16, il. 12; — por. także Frankl, op. cit. s. 225, il. 47.

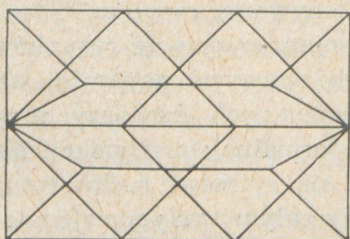
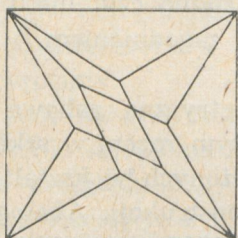
³² Booz, op. cit., s. 44, 71–73; projekt Lachera rzutu kościoła z chórem i nawą zbudowany jest na dodanych do siebie kwadratach.



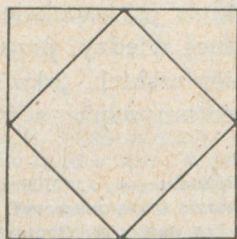
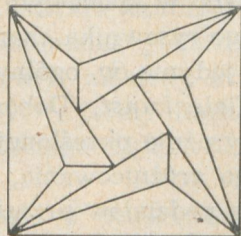
fol. 35 v



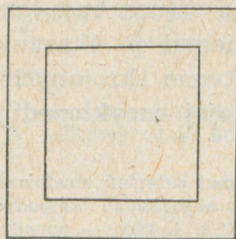
fol. 36 r



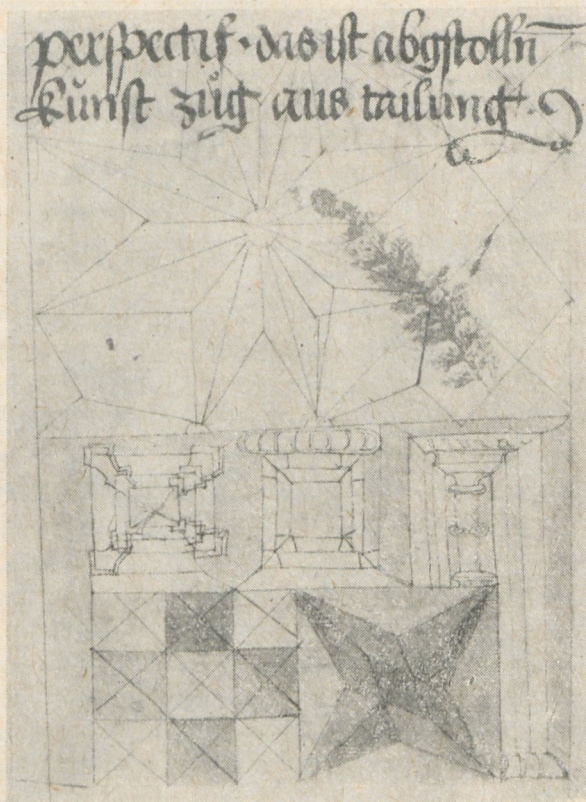
fol. 36 v



schemat „Grundr”



6. Schematy sklepienne na fol. 35 v, 36 r.v.



7. Szkice sklepień gwiaździstego, kryształowego (?)
i „Grundtu”, fol. 36 r

Tymczasem w dalszych częściach kodeksu odnajdujemy wyobrażenia odnoszące się do sztuki rzeźby i malarstwa. Są to rysunki wypełniające gęsto sześć stron kodeksu, wyobrażające według zasady wzornika malarskiego figury, motywy architektoniczne, meble ujęte przestrzennie, jednak bez zastosowania skrótu perspektywicznego, jedynie przy pomocy równoległych linii ukośnych. Termin „*artis perspektivae*” pojawia się wprawdzie dwukrotnie (fol. 35 v, 36 r) posiada jednak odmienne znaczenie aniżeli w kręgu sztuki włoskiego renesansu: oznacza umiejętność wyprowadzenia geometrycznego podziału, *Viesierung*, nie zaś matematycznie ugruntowaną iluzję przestrzenną. Perspektywa oznacza metodę „rozłożenia” i pomierzenia przedmiotu według reguł późnogotyckiej praktyki rzemieślniczej.

W dalszym ciągu autor kontynuuje motywy wzorów dla malarstwa i rzeźby: (fol. 109 r). Mnożą się późnogotyckie elementy architektoniczne: gzymsy i belki, w jednym przypadku nawet w ujęciu



8. Szkic wzorów malarskich dla kamieniarza i malarza, fol. 109 r

z trzech stron równocześnie³³. Pojawia się także ostrołukowa arkada z ornamentem sznurowym, zestawiona z nowożytną antykizującą girlandą, dwa kobiece popiersia, jedna w modnej podwice³⁴ oraz siedząca postać jako studium draperii o archaizująco miękkim układzie fałdów. Popiersia kobiece zapewne wzorowane zostały na bliżej nieznanym przykładzie podobnym do opublikowanej przez Schlossera tzw. Wiedeńskiej książeczki wzorów z pocz. XV w. Czasowo natomiast bliższą analogią jest m.in. zespół rysunków głów kobiecych Hansa Wolgemuta (il. 8)³⁵.

³³ Najprawdopodobniej są to wyobrażenia tematów związanych z przepisami uzyskiwania tytułu mistrzowskiego. I tak np. regulamin cechowy w Ratyźbonie *Steinmotzen mauern und deckern Ordnung de anno 1514* wymienia jako obowiązkowe dzieło w egzaminie mistrzowskim profile i gzymsy (*Ausladungen*); por. Tietze, op. cit., s. 139–141.

³⁴ Jest to szczegół kobiecego stroju noszony powszechnie od XIV w.; por. E. Thiel *Geschichte des Kostüms. Europäische Mode von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin 1960, s. 100, 115, il. 108.

³⁵ J. von Schlosser *Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter*. „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses” t. 23, 1902, s. 314–318; — na temat rysunku Wolgemuta por. H. Hutter *Die Handzeichnung. Entwicklung, Technik, Eigenart*. Wien-München 1966, il. 11 do s. 40.

Do zasobu wzorów malarsko-rzeźbiarskich należą szkice obrazujące zagadnienia proporcji. I tak pojawia się szkic (fol. 96 v)³⁶ objaśniający proporcjonalne zwiększanie się trzech profilów twarzy wzdłuż linii wyznaczających ich pięć punktów podziału: od przedziałka do nasady nosa, do czubka nosa, środka ust, nasady podbródka i dołu podbródka. Jest to inny schemat, jeśli zestawić jego modularność z koncepcją np. Villarda, uprawiającego na wzór Witruwiusza trójdział twarzy z linią nosa jako miarą podstawową³⁷.

Do tematu proporcji twarzy nasz rysownik powraca raz jeszcze (fol. 110 r)³⁸, dając tym razem podział profilu na trzy części poszerzone jednakże o dodatkową wstawkę między nosem a górną wargą. Obok umieszczone zostały szkice głów i hełmów przypominające wzory z *Geometrii* Höschs³⁹.

Odnosimy wrażenie, że zademonstrowana w rysunkach zasada proporcjonalnego zwiększania lub pomniejszania jest identyczna z zastosowaną przez Dürera w *Unnterweisung* koncepcją w odniesieniu do kompozycji literniczych⁴⁰.

Na osobną uwagę zasługuje rysunek stereometrycznie kubizującej głowy ludzkiej, wydobytej prostymi płaszczyznami, ustawionymi pod ostrymi kątami (fol. 110 r — il. 9). To zgeometryzowanie ujęcia pomysłane było jako uproszczenie pierwotnie krągłych form trójwymiarowej figury, albo — jak kto woli — jest kubusową bryłą zawierającą potencjalną formę rzeźby, jaką wydobydzie narzędzie rzeźbiarza⁴¹. Znamy podobne rysunki Dürera na ten temat z jego drezdeńskiego szkicownika z 1519 r.⁴² oraz drzeworyt Erharda Schöna z ok. 1533 r., zatytułowany humorystycznie jako obraz „nieokrzesanego człowieka” (il. 10, 11)⁴³.

Szczególne zainteresowanie jednakże wzbudza inne wyobrażenie — (fol. 95 r)⁴⁴, pajacykowata figurka w zielono-fioletowym ubiorze mi-parti, umieszczona na tle delikatnie rysowanych ptaków. Figurka wykonana z papieru, o ruchomych, węzełkami sznurka przymocowanych rękach, zamocowana w talii do karty papieru, wykonywać może

³⁶ Napis: AUSTAILUNG ETLICHER ANGESICHT; w kole: DIE IJ ANGESICHT GENT AUSS DEM STICH. SCHAITL AUG(E)N MUNT NASS KHEU [?].

³⁷ Hahnloser, op. cit., s. 275, il. 100—106.

³⁸ Napis: ABER AUSTAILUNG DER ANGSICHT.

³⁹ Repr. Heideloff, op. cit., s. 98.

⁴⁰ M. Steck *Dürers Gestaltenlehre der Mathematik und der bildenden Künste*. Halle a. Saale 1948, s. 62, tabl. XV, il. 48.

⁴¹ Tietze, Tietze-Conrat, op. cit., s. 136—137.

⁴² Tamże, il. 732, do tekstu s. 136—137.

⁴³ Repr. M. Geisberg *Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. München 1930, Nr. 1180; — tenże: *The Single-Leaf Woodcut*. New York 1974, t. 3, tabl. 1127; drzeworyt datowany na ok. 1533 r.

⁴⁴ Napis: EIN GLIT MAN. DAS IST DIE LENG PRAIT GROSS AINS ME[N]SCH[E]N TAILU[N]G EINS YED[E]N GLIT; w kole: AUCH AINEN GUETEN POSS[E]N ZU STELL[E]N UNDT DARNACH ZU MALL[E]N.



9. Stereometryczny rysunek głowy, fol. 110 r

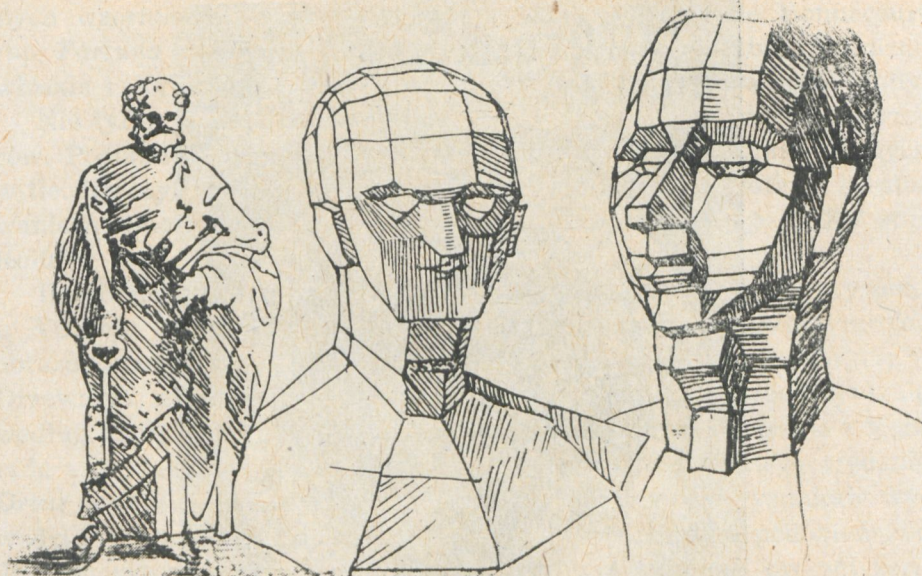
zatem jedynie ruchy w dwóch wymiarach, wzdłuż i wszerz na powierzchni papieru (il. 12), nie może natomiast kończyn unieść w górę. Znaczenie figurki objaśnia napis, według którego miała być wzorem proporcji „aby układać pozy i według nich malować”. Czyżby sztuczny pajacyk miał służyć zamiast żywego modelu jako wzór dla malarza?

Znamy przykłady trójwymiarowych manekinów. Najstarsze z nich pochodzą z Włoch, gdzie jeśli wierzyć Vasariemu, były figurami o ruchomych kończynach. Narzucano na nie draperie, aby tym sposobem uzyskać możliwie naturalistyczny wzór do malowania⁴⁵. Natomiast z manekina nie korzystano we Włoszech jako z wzoru do wyobrażania figury ludzkiej, preferując raczej żywy model⁴⁶.

Inaczej na północy, gdzie manekiny służyły zarówno jako pomoc do malowania draperii, jak i samych postaci. Wiadomo o istnieniu drewnianych figur tego rodzaju z pocz. XVI w. o wysokości ok.

⁴⁵ A. Weixlgärtner *Dürer und die Gliederpuppe*. W: *Beiträge zur Kunstgeschichte Franz Wickhoff gewidmet*. Wien 1903, s. 87–88.

⁴⁶ Weixlgärtner, op. cit., s. 88.



10. A. Dürer, rysunek stereometryczny, 1519. *Szkiecownik Drezdeński*, fol. 170 (wg Tietze, Tietze-Conrat)



11. E. Schön, drzeworyt „nieokrzesanego człowieka”, ok. 1533
(wg G. Freytag *Bilder heit*, t. 3, cz. 2)

25 cm⁴⁷. Także niektóre rysunki Dürera dowodzą, że wykonane zostały nie według żywego modelu, ale sztucznego manekina. Przykładem są dwa rysunki mistrza związane najpewniej z jego nauką o proporcjach⁴⁸.

⁴⁷ Weixlgärtner, op. cit., s. 84–86; figurki te znajdują się w zbiorach w Madrycie, Lipsku i Innsbrucku.

⁴⁸ Weixlgärtner, op. cit., s. 81, il. s. 83; rys. fol. X 6 r.



12. Manekin — pajacyk jako wzorec malarski,
fol. 95 r

Panuje przekonanie, że manekin, jakiego znała praktyka malarska wczesnego XVI w., jest pochodzenia włoskiego⁴⁹. W odniesieniu do przestrzennej figury jest to zapewne słuszne. Niezupełnie jasno natomiast rysuje się na tym tle geneza naszego pajacyka z papieru⁵⁰. Wprawdzie mowa przy nim, że jest „wzorem do malowania” oraz „um guet[e]n possn zū stell[e]n” — określenie, jakiego w kontekście praktyki malarskiej użył także Erhard Schön w swym traktacie *Unnterweisung der proportion unnd stellung der possn* (Norymberga 1538, 1540)⁵¹. Zasadnicza trudność nasuwa się jednakże wobec całkowitego braku plastycznej trójwymiarowości tej figurki. Jej płaski układ i kanciaste ruchy przybliżają jej sylwetkę do form uprawianych we wczes-

⁴⁹ Weixlgärtner, op. cit., s. 81, il. 82; — F. Winkler *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*. T. 4 (1520—1528). Berlin 1939, s. 97—98, il. 929—930; rys. w zbiorach British Museum, Ms. Sloane 5218—185, 5218—186, powstałe najpewniej w związku z przygotowywaną nauką o proporcjach 1528.

⁵⁰ Weixlgärtner, op. cit., s. 87.

⁵¹ Weixlgärtner, op. cit., s. 90.

nych wzornikach: trzynastowieczne rysunki Villarda de Honnecourt (np. *Fortuna z kołem* — il. 13) wydają się jej w istocie bliższe aniżeli włoskie i dürerowskie koncepty⁵². Do sprawy tej jeszcze powrócimy.

Nie tylko płaski manekin-pajacyk nawiązuje do tradycyjnych wzorów. Podobnie dzieje się w serii rysunków ptaków umieszczonych w tle. Ich styl rysunkowy o długich cienkich liniach i krótkich szrafovaniach odnosi się do dawnej formy rysunku uprawianego w XV stuleciu⁵³.

Ilustracje ptasich motywów, zrazu jako konstruowane rysunki u Villarda, rozwinęły się w XV w. w kierunku naturalistycznych obrazów, zwłaszcza w malarstwie książkowym oraz w miedziorycie⁵⁴. Drzeworyt natomiast hołdował dawnemu sposobowi przedstawiania według reguł kompozycji konstruowanej. Przykładem ilustracje z Konrada von Megenberga *Buch der Natur*⁵⁵ czy z mogunckiego wydania *Ortus sanitatis* (1411)⁵⁶. Geneza formalna omawianych rysunków wywodzi się z wzorów miedziorytu XV w. Ich szczególne podobieństwo do tego gatunku nasuwa się w porównaniu z rycinami uroczej serii kart do gry z ptakami z roku 1445, przypisanej górnoreńskiemu Miśtrzowi Kart do Gry⁵⁷. Największe podobieństwo zachodzi przy porównaniu karty z bocianem⁵⁸.

W obu przypadkach — pajacyka i rysunków ptaków — posłużono się wzorami, które na pocz. XVI w. były ewidentnie zdezaktualizowane. A jednak fakt ich wykorzystania zdaje się świadczyć o tym, iż w obiegowej świadomości mogły być na tyle silnie zakorzenione, że nie wywoływały oporów. Świadomość formy przedawnionej zdaje się tutaj nie obowiązywać. Formy dawne żyją obok nowych, przy czym te pierwsze pozostają w zdecydowanej przewadze w stosunku do poczynąń nowatorskich.

Nowożytny repertuar formalny dochodzi do głosu jedynie bardzo nieśmiało w końcowej części kodeksu (fol. 108 r, v). Pierwszy z rysunków wyobraża niezbyt wprawnie naszkicowane dwa postumenty (*Dürera bossament*), z nich jeden zwieńczony globusem nieba. Zesta-

⁵² Hahnloser, op. cit., il. 42 do s. 127—128.

⁵³ Por. na ten temat J. Meder *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*. Wien 1919, s. 577.

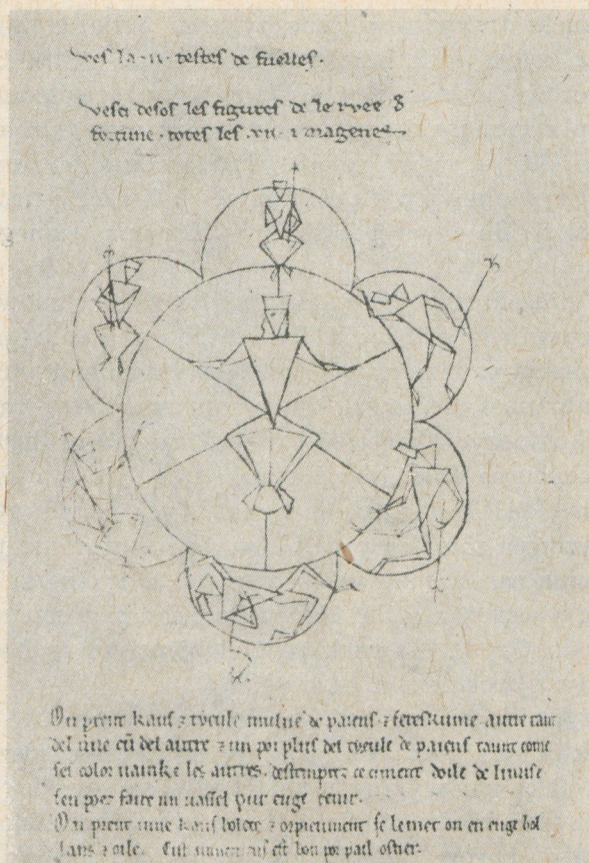
⁵⁴ C. Nissen *Die illustrierten Vogelbücher, ihre Geschichte und Bibliographie*. Stuttgart 1953, s. 24—31.

⁵⁵ Wydany w Augsburgu u H. Bämlera w 1475 r. z 12 całostronicowymi drzeworytami; por. A. Schramm *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*. T. 3. Leipzig 1921, il. 457; — Nissen, op. cit., s. 33.

⁵⁶ Moguncja 1491, druk J. Meydenbacha; por. Schramm, op. cit., t. 15, il. 722 nn; — Nissen, op. cit., s. 33.

⁵⁷ M. Lehrs *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im 15. Jahrhundert*. T. 1. Wien 1908, tabl. VII, il. 15, 16, 17.

⁵⁸ Lehrs, op. cit., t. 1, tabl. VII, il. 16; — H. Lehmann-Haupt *Gutenberg and the Master of the Playing Cards*. New Haven-London 1966, il. 24.



13. Villard de Honnecourt Fortuna z kołem (wg Hahnlosera)

wienie kwadratowej bryły z kulą dokonało się najwyraźniej przy wykorzystaniu renesansowego przeciwstawienia kubusa i kuli, pojmowanych tam jako symbole Virtutis i Fortunae⁵⁹. W naszych szkicach natomiast uderza brak nowożytnej organizacji przestrzennej; natomiast trwa niezmiennie zasada paralelnych linii bez punktu zbieżnego.

Drugi rysunek (fol. 108 v) jest niezręcznie i zarazem bardzo symptomatycznie naszkicowanym zbiorem renesansowych elementów architektonicznych (il. 14). Jest próbą ukazania przestrzennie zbudowanych arkad i filarów, pomiędzy którymi odnajdujemy zagubioną późnogotycką łaskę. Wydaje się, że możemy wskazać na pierwowzór,

⁵⁹ Por. przykładowo drzeworyty Fortuny z kołem siedzącej na kuli i Virtus z zwierciadłem siedzącej na kubusie, symbole zmienności szczęścia i stabilności cnoty z dzieła Ch. Bovillusa *Liber de intellectu* wydane w Paryżu 1509; ilustracje omawia A. Doren *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*. «Vorträge der Bibliothek Warburg» II, 1922–23, il. 15, s. 107, 136–7; — A. Chastel, R. Klein *Die Welt des Humanismus*. Europa 1480–1530. München 1963, s. 17–18.

z którego nasz rysownik czerpał inspirację. Są nimi najpewniej drzeworyty Hansa Springinklee, datowane na lata 1520—1521, znane obecnie jedynie z późniejszego druku z 1539 r. Jest to seria wizerunków Apostołów z *Dwunastu artykułów wiary chrześcijańskiej* (*Zwölf Artikel des christlichen Glaubens*) wydanych w Norymberdze u L. Milchtalera⁶⁰. Z serii tej ilustracje śś. Piotra i Pawła, Jana i Macieja ukazane są na tle renesansowej architektury przestrzennie wyprowadzonej według reguł nowożytniej perspektywy, złożonej z półkolistych arkad wspartych na masywnych filarach (il. 15).

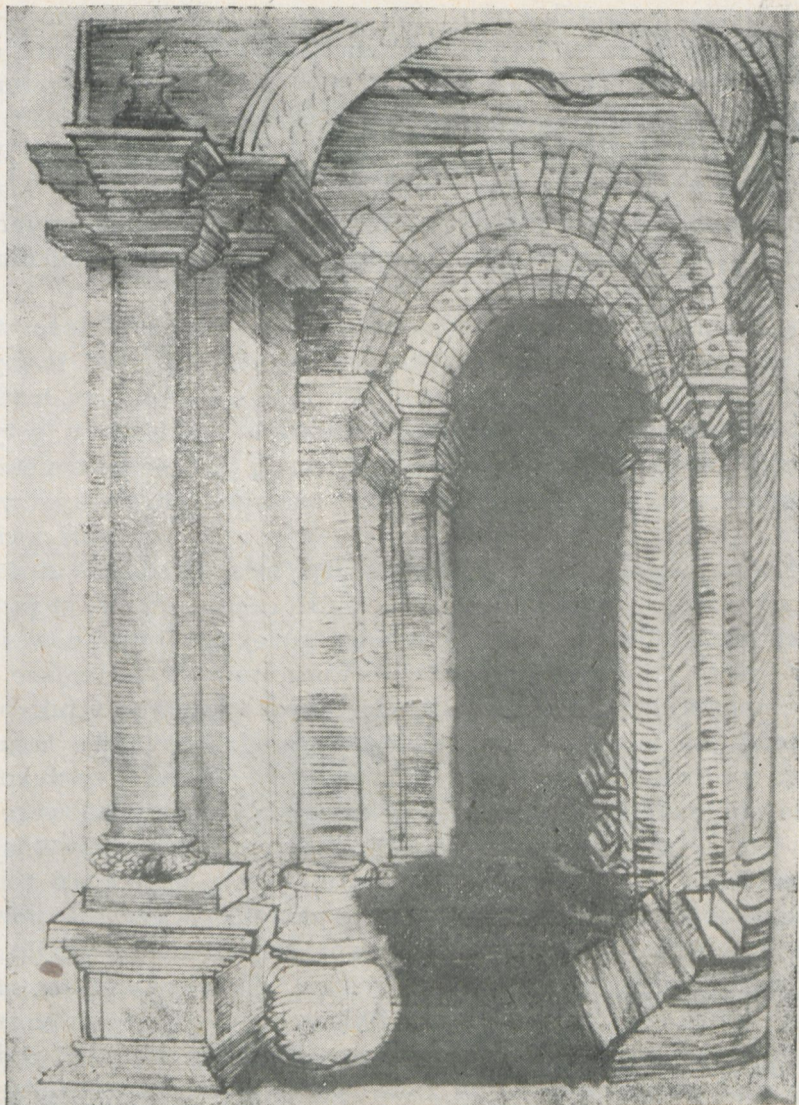
Popełnione w procesie przejmowania i adaptowania tego wzoru błędy są niezwykle wymowne. Otóż próba przejęcia owej formy architektonicznej natrafiła u naszego rysownika na zasadniczą trudność. Pomijamy zmianę proporcji przekształconych w kierunku gotycko-uwysmuklonych. Najistotniejszym problemem jest niezrozumienie zasady przestrzeni perspektywicznej. Oko naszego ilustratora, a w ślad za tym i jego ręka, tak pewnie odczytujące skomplikowane konstruowane formy kwadratury i triangulatury, teraz gubią się w chaosie linii i niezdolne są uchwycić logiki nie tylko całości, ale nawet poszczególnych elementów (np. filar na kulistej bazie). Struktura nowożytniej formy i zasad jej budowy przestrzennej pozostają niezrozumiane.

We wszystkich ilustracjach poświęconych tematyce sztuk przedstawieniowych i budownictwa dominuje zasada oszczędnie komentowanego wzornika. Inskrypcja, jeśli występuje w ogóle, zredukowana jest do minimum i ogranicza się do krótkiego napisu tytułowego. Napisy ujęte są w sposób rzeczowy, bezosobowy, bez adresowania czytelnika. Są to trzeźwo zredagowane *tituli*⁶¹, nie spełniające roli dokładnego objaśnienia ilustracji. Te w zamyśle rysownika powinny wyjaśnić się same, albo też, poprzez swoje odniesienie do źródła, z jakiego zostały przejęte, wskazywać miejsce, gdzie znajdowała się dokładna eksplikacja danego tematu. Była nim późnośredniowieczna literatura wzorników. Niewykluczone, że obok znanych dzisiaj podręczników nasz autor korzystał ze źródeł obecnie zaginionych, albowiem nie wszystkie ilustracje dadzą się wyprowadzić ze znanej literatury tego typu. Dotyczy to zwłaszcza wzorów malarstwa.

Na koniec pozostaje do wyjaśnienia pytanie, czemu służyły omawiane powyżej treści przedstawieniowe w kontekście całości naszej encyklopedii-księgi domowej. W formie, w jakiej zamieszczono je w kodeksie, nie mogły służyć kształceniu ucznia kamieniarskiego czy

⁶⁰ Por. M. Geisberg *Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, z. 5. München 1931, il. 502, 504, 508.

⁶¹ Hahnloser, op. cit., s. 242 rozróżnia trzy rodzaje inskrypcji objaśniających stosowanych niegdyś przez Villarda: 1. *titulus*; 2. dodatek słowny pojedynczych terminów „pro memoria”; 3. wyczerpujące objaśnienia inskrypcje, często w osobisty sposób zwracające się do czytelnika.



14. Szkic architektury renesansowej, fol. 108 v

malarza. Nadto wypada podkreślić raz jeszcze ich zdecydowanie teoretyczny charakter. W stosunku do wzorników malarskich i podręczników strzechowych mają charakter wtórny, co zarazem sygnalizuje ich zmienioną funkcję. Włączenie omawianych tematów do dzieła encyklopedycznego sprawiło, że tracą pierwotną rolę instrumentu kształcenia profesjonalnego i przesunięte zostają w sferę wykształcenia ogólnego, nieprofesjonalnego.

Podnoszono wielokrotnie, że pierwszy wyłom w kierunku przełamania zawodowej tajemnicy strzechy przypisywać należy drukowanym



15. H. Springinklee, śś. Piotr i Paweł, drzeworyt 1539 (wg Geisberga, z. 5.)

podręcznikom kamieniarskim w rodzaju dzieł Roriczera, Lachera i Schmuttermeyera. Z kolei inkorporowanie ich tematyki do dzieła encyklopedycznego idzie jeszcze dalej, czyniąc z nich ogólnodostępną wiedzę, standardową część składową potocznych wiadomości późno-średniowiecznego czytelnika, na równi ze sztukami wyzwolonymi, medycyną, magią, czy astrologią. Omawiane rysunki są zatem dokumentem określonego modelu wykształcenia, w którym sztuka konstruowania geometrycznego sklepienia i fiali, model i wzory malarskie stano-

wią jego integralną część. Źródła inspiracji dla tego modelu ograniczają się w zasadzie do sfery form późnogotyckich. Tylko w ich obrębie rysownicy poruszają się swobodnie. Natomiast nowożytnie poczucie formy pozostaje im w swej istocie obce. W kręgu pojęć naszych ilustratorów tradycyjny zasób form zdaje się zachowywać nadal swoją atrakcyjność i siłę sugestywną wobec napływających z południa form renesansowych.

Kontakt z literaturą wzorników prowadził ponadto i do tego, że rysunki nie były pomyślane jako wyobrażenia wykończone, a jedynie jako wprowki sygnalizujące niejako dane zagadnienie. W taki sam sposób postępowali autorzy wzorników. Różnica polegała na tym, że obecnie adresat się zmienił: miejsce zawodowo zainteresowanego rzemieślnika zajął laik.

Autorzy naszego kodeksu nie zmiierzali zatem do stworzenia wzorów do konkretnego wykorzystania w procesie architektonicznej, rzeźbiarskiej czy malarskiej twórczości. Oparli się na literaturze wzornikowej, oddalającej tym samym od właściwego procesu twórczego. Nie podążali przy tym drogą nową, wszak już same wzorniki były etapem, gdzie sztuka zostaje ograniczona do roli dydaktycznej.

Z drugiej strony wypadnie zauważyć, że określone cechy literatury wzornikowej czyniły z niej szczególnie dogodny materiał do wykorzystania w dziele encyklopedycznym. Tam bowiem, gdzie „sztuka geometrii” identyfikowana była z maswerkem, zaś geometryczna figura stanowiła podstawę wszelkiej kompozycji architektonicznej⁶² można było bez trudu przenieść ją jako koncepcję dwuwymiarowo-rysunkową w zakres wiedzy typu książkowego. Podobnie i formuła *exemplum*, przestrzegana w literaturze strzech i nadająca jej znamię tradycjonalizmu⁶³, nadawała się do zaadaptowania przez piśmiennictwo encyklopedyczne w rodzaju naszego kodeksu.

Z tego punktu widzenia znajduje wytłumaczenie także anachroniczny wzór malarski manekina-pajacyka. Nie służył on żadnemu malarzowi za wzór do malowania. Miał być ilustracją dla laika, aby jemu i tylko jemu zademonstrować jak wygląda „prawdziwa”, to znaczy przestrzenna figura modelu. Redukcja trójwymiarowego modelu do powierzchni dwuwymiarowej była rezultatem przetransponowania modelu malarskiego do języka informacji książkowej. W procesie tej redukcji przestrzennej kierowano się zasadą gotyckiej kwadratury, to

⁶² Por. Booz, op. cit., s. 14–15.

⁶³ Tamże, s. 40; praktyka kwadratury przetrwała miejscami aż do XVIII w., por. na ten temat W. Müller *Friedrich Hoffstadts und Carl Alexander Heideloffs Turmkonstruktionen vor dem Hintergrund der oberdeutschen Steinmetzlehre des 16. bis 18. Jahrhunderts*. „Zeitschrift für Kunstgeschichte” t. 41, 1978, nr 1, s. 42, 56; — J. S. Ackermann „*Ars sine scientia nihil est*”. *Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan*. „The Art Bulletin” t. 31, 1949, nr 2, s. 105.

jest wyobrażenia według zasad geometrycznych przedmiotu na płaskiej powierzchni, zgodnie z wypróbowaną receptą znaną od czasów Villarda. Rozumiało się samo przez się, że z tej płaskiej figury czytelnik wyczyta jej przestrzenną koncepcję.

Nowy adresat tematów z zakresu teorii sztuki, jakim był tym razem czytelnik naszej książki domowej-encyklopedii, odnajdywał ją zaopatrzoną w nowe akcenty, nawet z określonym komentarzem natury filozoficznej. Przede wszystkim postarano się o uproszczenie i skomprimowanie tematyki sztuki w stosunku do fachowej literatury kamieniarskiej i wzornikowej. Zjawisko to godne jest odnotowania. Wszak idzie ono w parze z rosnącym zainteresowaniem laików sprawami sztuki, także w jej aspekcie teoretycznym. Z zamkniętego świata warsztatowych dywagacji późnogotycka teoria sztuki daje się poznać szerszemu kręgowi publiczności. Stąd blisko już do nowożytnego funkcjonowania myśli o sztuce. Co więcej, wydaje się, że bez tego etapu przejściowego recepcja nowożytnej teorii sztuki byłaby, jak sądzimy, na północ od Alp wielce utrudniona.

Na koniec należy jeszcze wspomnieć o filozoficznym komentarzu, jaki umieszczono w kontekście ilustracji teoretycznych. Otóż przy informacjach o geometrycznych konstrukcjach fiali i sklepień, kwadraturze i triangulaturze powołano się na autorytet Arystotelesa: „als Arestotolis schreibt in Metaphisica” (fol. 35 v). Powołano się tutaj na to dzieło, w którym sformułowana została arystotelesowska zasada o materii i formie⁶⁴. W kontekście późnogotyckiej geometrii architektonicznej należałoby rozumieć to sformułowanie w ten sposób, że pojęcie materii odnosi się do konkretnego budulca, z którego wykonywano budowlę i jej fragmenty. Natomiast pojęcie formy identyfikowane jest z geometryczną zasadą konstrukcji, tak pracowicie zilustrowaną na kartach naszego rękopisu. Nieczęsto się zdarza, aby wypowiedź o sztuce zawierała tak wyraźną deklarację filozoficzną. Raz jeszcze wyszła na jaw dwoistość postaw autora rękopisu: jego średniowieczna orientacja służyła zgoła nowożytnej funkcji zapisu o sztuce.

⁶⁴ W. Tatarkiewicz *Historia filozofii*. T. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*. Warszawa 1958, s. 142–143 (o materii i formie w *Metafizyce*), s. 346 i nast. (o recepcji Arystotelesa w XIII w.).