

Lech Kalinowski

Pojmowanie sztuki w średniowieczu

Originalveröffentlichung in: Kalinowski, Lech ; Stolot, Franciszek (Hrsgg.): Wit Stwosz w Krakowie, Kraków 1987, S. 9-22

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008636>

Obchodząc pięćsetną rocznicę przybycia do Krakowa Wita Stwosza i rozpoczęcia przez niego prac nad głównym ołtarzem dla kościoła parafialnego NP Marii w tym mieście, wspominamy i czcimy Stwosza jako wybitnego artystę snycerza, a znakomite jego dzieło, podziwiane w szczególny sposób od roku 1840, w którym Ambroży Grabowski odnalazł dokument stwierdzający, kto jest twórcą ołtarza, zaliczamy bez wahania do dziedziny sztuk pięknych zwanych plastycznymi. Rzecz jednak w tym, że w wieku XV nie było ani nadużywanego przez nas powszechnie pojęcia sztuk plastycznych, ani pojęcia sztuk pięknych, a i samo pojęcie sztuki łączyło się ze zgoła odmiennymi treściami niż te, które z nazwą sztuka dziś wiążemy. Terminowi „sztuki plastyczne” zaczął torować drogę dopiero wybitny krytyk niemiecki okresu Oświecenia Gotthold Ephraim Lessing w wydanym w roku 1766, choć nie dokończonym dziele *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, wprowadzając pojęcie sztuk obrazujących, *bildende Künste*, i dzieląc sztuki na rozwijające temat w czasie oraz kształtujące go w przestrzeni¹. Właściwie jednak nazwa „sztuki plastyczne” przyjęła się i rozpowszechniła nie wcześniej niż w wieku XIX na oznaczenie zarówno rysunku i malarstwa, jak rzeźby (ale nie architektury) przede wszystkim w języku francuskim, i to w liczbie mnogiej: *les arts plastiques*, czyli jak podaje Larousse: *ensemble des arts du dessin y compris la peinture et la sculpture*²; jedynie polskie piśmiennictwo, idące zapewne za tradycją, która wydała m.in. w r. 1849 *Estetykę, czyli umiactwo piękna* Karola Libelta, skłonne jest rozciągnąć to pojęcie także na architekturę³. Natomiast nazwa „sztuki piękne”, po pierwszych próbach wprowadzenia tego terminu pod koniec wieku XVII i w 1 połowie XVIII, ustaliła swój zakres już w ciągu wieku XVIII w ramach podziału na sztuki piękne i mechaniczne, jak to uczynił w roku 1747 Charles Batteux w książce pod tytułem *Les beaux arts réduits à un seul principe*. Pojęcie sztuk pięknych objęło wtedy i odtąd nadal obejmuje architekturę, rzeźbę i malarstwo oraz poezję i muzykę, łącząc z jednej strony sztuki rozwijają-

ce się w czasie, z drugiej tworzące w przestrzeni. Na koniec samo pojęcie i nazwa „sztuka” albo jest równoznaczne dziś ze sztukami przestrzennymi, albo pozostaje skróconym odpowiednikiem sztuk pięknych. Inaczej w średniowieczu.

1

W średniowieczu uprawianie sztuki w znaczeniu sztuk przestrzennych, więc rzeźby i malarstwa, należało do rzemiosła, a pojęcia wspólnego dla obu dziedzin i nawet dla każdej z nich z osobna — nie było, nazwa zaś „sztuka” miała i zachowywała znaczenie odziedziczone po starożytności grecko-rzymskiej. W Grecji termin odpowiadający średniowiecznej nazwie „sztuka” brzmiał *techné*, w Rzymie zaś — *ars*, a oba terminy oznaczały wiedzę o umiejętnym postępowaniu zmierzającym do osiągnięcia wytyczonego celu. Było to pojęcie bardzo szerokie, bo obejmowało zarówno wytwarzanie przedmiotów takich, jak świątynie i domy, sprzęt kultowy i świecki, posągi, ale i budowę okrętu czy wykonanie buta, jak z drugiej strony działanie chirurga i nawet przeprowadzanie rozumowania logicznego⁴. Takie właśnie pojęcie sztuki przejęło średniowiecze razem z łacińskim terminem *ars*. Gdy jednak Grecy i Rzymianie stosowali wielorakie kryteria podziału sztuk, wyróżniając sztuki przyjemne i użyteczne, wytwórcze i odtwórcze, czyli naśladowcze (mimetyczne), wykonywane przez ludzi wolnych (*artes liberales*) i niewolników, więc pospolite (*artes vulgares*), teoretyczne i praktyczne, poietyczne i produkcyjne, średniowiecze wprowadziło i stosowało jeden podział: na sztuki wolne, *artes liberales*, godniejsze, i mechaniczne, *artes mechanicae*, niżej stojące. Już w pierwszym okresie poantycznego porządku ograniczono liczbę sztuk wolnych do siedmiu, od w. IX dzieląc je z kolei na dwie grupy, z których pierwsza obejmowała gramatykę (czytanie i pisanie), retorykę (wymowę i przekonywanie) i dialektykę (logiczne myślenie), czyli tzw. *trivium*, a druga arytmetykę, geometrię, astronomię i muzykę, czyli tzw. *quadrivium*, przy czym w muzyce chodziło o teorię, nie zaś o jej praktyczne uprawianie⁵. Podział ten, jak i liczbę sztuk wolnych nie tyle wprowadził, co utrwalił żyjący w wieku V gramatyk afrykański Martianus Capella w pomysłowym podręczniku *De nuptiis Philologiae et Mercurii (Satyricon)*, którego początkowi nadał formę romansu⁶. Merkury, rzymski bóg handlu, sprytu i wiedzy, powziąwszy decyzję zawarcia związku małżeńskiego, zwrócił się o rękę do Filologii. W dniu zaślubin panna młoda zjawiała się z orszakami siedmiu sztuk wolnych. Jak stwierdza Emile Mâle, wymyślone przez Martianusa Capellę personifikacje sztuk wolnych zawładnęły umysłami średniowiecza bez reszty i żyły szczęśliwie aż po czasy renesansu⁷. Grupa pierwsza, niższego stopnia wiedzy, z biegiem czasu przekształcała się w nauki humanistyczne, podczas gdy grupa druga, wiedzy wyższej, odpowiadała od początku naukom przyrodniczym. W wieku XIV i XV obie wchodziły w skład

programu nauczania w utworzonym przez Kazimierza Wielkiego w Krakowie Studium Generale — które dało początek późniejszej Akademii Krakowskiej — na Wydziale zwanym od nich *Artes*, istniejącym pierwotnie z jedną katedrą obok Wydziału Prawa z ośmiu katedrami, Medycyny z dwiema, a po odnowieniu uczelni także obok liczącego jedenaście katedr Wydziału Teologii⁸. W ramach sztuk wolnych nie było miejsca dla umiejętności praktycznych w zakresie wytwarzania przedmiotów. Te umiejętności nazywano w średniowieczu sztukami mechanicznymi.

O ile liczba i podział sztuk wolnych, zwanych też wyzwolonymi, były ściśle ustalone przez całe średniowiecze, a nawet i dłużej, mimo naruszania ich spójności i porządku przez uprawiane we Włoszech od wieku XIV *studia humanitatis*, liczba i rodzaj sztuk mechanicznych podlegały różnym wahaniom i zmianom. W sposób najbardziej ogólny, odpowiadający systematyce trzynastowiecznej scholastyki, ujął całe zagadnienie wiedzy ludzkiej Wincenty z Beauvais, autor słynnego *Speculum Maius* — Zwierciadła Większego (1256): Natury, Historii i Doktryny, czyli Nauki, zwanego też po dodaniu z początkiem wieku XIV Zwierciadła Zasad Moralnych *Speculum Quadruplex*, czyli Zwierciadło Poczwórne; w części poświęconej Doktrynie stanowisko swoje zawarł on w sformułowaniu: *Ipsa restitutio sive restauratio (hominis) per doctrinam efficitur*, czyli że człowiek podnosi się z upadku i odnawia wewnętrznie przez naukę⁹. Na czym polega stan upadku człowieka, wiadomo od chwili wygnania z Raju pierwszych rodziców, Adama i Ewy. A z czego w życiu wynika? Z trzech grzechów głównych, którymi są: brak wiedzy, żądza i słabość, czyli ułomność ludzka. Grzechom tym przeciwstawiają się trzy władze-siły: mądrość, czyli *sapientia*, wszelką wiedzę wieńcząca cnota, czyli *virtus*, i prosta konieczność, czyli *necessitas*. Trzem władzom-siłom odpowiadają z kolei trzy rodzaje wykonywanych przez człowieka czynności: mądrości — nauka, czyli *theoria*, cnotcie — praktyczne działanie, czyli *practica*, konieczności zaś — dziedzina wykonywania, czyli *mechanica*. Teoria jest siedem znanych już nam sztuk wolnych; w skład praktyki wchodziły następujące sztuki mechaniczne: *lanificium*, czyli tkactwo, *armatura*, czyli uzbrojenie i broń, *navigatio*, czyli poruszanie się po wodzie i wszystko, co się z tym łączy, *agricultura*, czyli rolnictwo, *venatio*, czyli sprawy łowiectwa, *medicina*, czyli lecznictwo, i *theatrica*, czyli sztuka widowisk; mechanice na koniec przypisano pozostałe sztuki, owe *consimilia quorum infinitae sunt species*, jak to już określił Radulphus de Longo Campo w roku 1216¹⁰.

Nie każdy był wówczas tak łaskawy dla sztuk mechanicznych jak Wincenty z Beauvais. Żyjący w w. XII w klasztorze Św. Wiktora kanoników regularnych pod Paryżem Hugo zgodnie z średniowiecznym, od czasów Izydora z Sewilli (około 570—636) pielęgnowanym zamiłowaniem do etymologicznego wyjaśniania treści pojęć wyprowadzał termin *mechanica* od *moechus*, *moechari*, co znaczy cudzołóżnik, cudzołóżyć, i konsekwentnie sztuki mechaniczne, *artes*

mechanicae, nazywał *artes adulterinde*, cudzołóżne, w porównaniu z naturą mniej doskonale, bezduszne, stosujące uproszczenia, zajmujące zawsze drugie miejsce, bo naśladowujące odwieczne wzory, a w stosunku do nauki stojące niżej, gdyż wymagające niejednokrotnie wysiłku fizycznego, więc niby takie, których należy się wstydić, gorsze od wyróżnionych pochodzeniem z prawego łoża sztuk wolnych¹¹. W szczegółowym podziale Hugona z opactwa Św. Wiktora sztuka w dzisiejszym sensie, jako architektura, rzeźba i malarstwo, kryła się w grupie praktyki i zaliczonych do niej sztuk mechanicznych pod pojęciem *armatura*, ale nie w znaczeniu uzbrojenia lub broni, lecz znacznie szerszym¹². *Armatura* bowiem dzieliła się na budowanie, *armatura architectonica*, i wykonywanie w metalu, *armatura fabrilis* (*homo faber ferrarius*), i to dwojaki wykonywanie w metalu: *armatura fabrilis malleatoria*, polegająca na kuciu przez uderzanie młotkiem (*quae ferriendo massam in formam redigit*), i *armatura fabrilis exclusoria*, równoznaczna z odlewaniem (*quae fundendo massam in formam redigit*). Budowanie zaś, *armatura architectonica*, dzieliło się na budowanie z kamienia przy użyciu zaprawy, *armatura architectonica coementaria*, której odpowiada *maçonnerie* w terminologii Villarda de Honnecourt, i ciesiołkę, czyli budowanie z obrobionego drewna, *armatura architectonica carpentaria*, z którą równoznaczne jest Villarda *charpenterie*, oraz na dekorowanie, czyli zdobienie budowli (i nie budowli), *armatura architectonica venustatoria* (od *Wenus*), które Villard określał jako *pourtraiture*¹³. Z dalszego podpodziału wynika, że pod pojęciem dekorowania mieściły się wszystkie rodzaje sztuki w zakresie rzeźby, a pewnie i malarstwa, bez rozróżniania sztuki wielkiej i małej, czyli sztuk przedstawiających i tzw. rzemiosła artystycznego; w ogóle sprawy odtwarzania rzeczywistości zmysłowej lub nadzmysłowej w tej klasyfikacji nie odgrywały żadnej roli, była to bowiem klasyfikacja czynności według materiału i techniki. Otóż *armatura architectonica venustatoria*, czyli dekorowanie, obejmowała sześć rodzajów czynności: gładzenie (*quae pertinent ad polientes*), ociosywanie (*quae pertinent ad dolentes*), rzeźbienie (*quae pertinent ad sculptentes*), piłowanie (*quae pertinent ad limantes*), spajanie (*quae pertinent ad compingentes*), wreszcie malowanie (*quae pertinent ad limientes in qualibet materia*), przy stosowaniu takich materiałów jak glina (*in luto*), cegła (*in latere*), kamień (*in lapide*), drewno (*in ligno*), kość (*in osse*), żwir i piasek (*in sabulo*), kreda (*in calce*), gips (*in gypso*) etc. Z powyższego podziału wynika, że podobnie jak starożytność grecko-rzymska średniowiecze europejskie poza architekturą nie znało w praktyce pojęć ogólnych w zakresie sztuki, odpowiadających rzeźbieniu lub malowaniu w ogóle, lecz tylko poszczególne czynności wytwórcze dostosowane do rozmaitych materiałów i technik; każda z tych czynności miała swoją odrębną nazwę opisową: ociosywanie kamienia, rzeźbienie w drewnie, malowanie na kredzie itd. Przy czym z wstępnej definicji pojęcia „sztuka” wiadomo, że za każdym razem chodziło o znajomość zasad postępowania, więc o rodzaj wiedzy. A celem tak pojmowanych czynności mechanicznych miało być, jak u Horacego, umacnianie prestiżu, *prodesse*, i wy-

woływanie zachwytu, *delectare*, najpierw jakością samego materiału i jego zdobnością, następnie zaś kompozycją, jak tego dowodzą zwroty: *artificiosa et admirabilis compositio; omnia divina compositione ordinatione compacta* i inne¹⁴. Architektura była podstawą wszystkich sztuk praktycznych uprawianych dla celów wspólnych, według określenia Gundissalviego: *principium artium civilium practicarum*¹⁵. W tych warunkach trzynastowieczny *magister operis*, budowniczy-architekt, stawał się obrazem boskiego architekta świata, który za pomocą cyrkla zamienia bezkształtną masę materii, czyli chaos, w materię uporządkowaną i wymierzoną, czyli w kosmos, o którym autor *Księgi mądrości* (XI, 21) mówi: *omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*¹⁶.

Pozostawiając na uboczu zagadnienie, w jaki sposób przedstawiona systematyka podlegała przekształceniom w okresie późnego średniowiecza, w wieku XIV i XV, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na odmienne warunki społeczne, w jakich rozwijała się sztuka drugiego gotyku, sztuka, w której wędrowny warsztat kamieniarski, gromadzący wykwalifikowanych robotników i specjalistów we wszystkich wymienionych zakresach pracy, ustępować zaczął znaczeniem osiadłemu w mieście warsztatowi cechowemu, o strukturze uregulowanej zewnętrznymi i wewnętrznymi przepisami, z hierarchicznym podziałem na uczniów-terminatorów, wyzwolonych czeladników zwanych towarzyszymi i mistrza¹⁷. Wtedy w pojmowaniu sztuk mechanicznych na pierwsze miejsce wysunęło się rzemiosło ze swymi specjalistycznymi rozgałęzieniami, których w latach pobytu w Krakowie Wita Stwosza było w mieście tyle bez mała, ile ich wymienia przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej Kodeks Baltazara Behema z 1506 roku¹⁸.

2

Z pojęcia sztuki w średniowieczu bezpośrednio wynikały ogólne zasady tworzenia, związane z teologiczno-filozoficznym systemem myśli. Założeniem podstawowym, warunkującym koncepcję poznawania bytu (*scientia*), działania (*agendum*) i wykonywania (*faciendum*) było na wierze oparte przekonanie o ustalonym od początku porządku świata i rzeczy, któremu w patrystycznej historiografii, u samych źródeł średniowiecza dał wyraz św. Augustyn w dziele *De Civitate Dei* (*O Państwie Bożym*)¹⁹, ks. 11—15. Ustalony przez Stwórcę porządek świata i rzeczy oznaczał, że wszystko zostało raz na zawsze jasno określone i jest poznawalne. W bycie nadprzyrodzonym i przyrodzonym nie ma tajemnicy dla Sprawcy porządku, a jeśli istnieje ona dla człowieka, dzieje się tak tylko ze względu na jego ułomną, grzeszną naturę. Świat i rzeczy w stopniowym rozwoju od swego początku, *ab illo tempore*, odkrywają przed oczyma poznającego podmiotu uprze-

dnio ustanowiony ład, jak dowód logiczny prowadzi do potwierdzenia dialektycznie zakwestionowanej tezy: do owego *quod erat demonstrandum*. Jest to tzw. *manifestatio*, objawianie się, akt poznawczy, którego zasady, obowiązujące w scholastycznej metodzie myślenia i dowodzenia, odczytać się starał w przekształceniach gotyckiej architektury Erwin Panofsky i przedstawił w roku 1951 w wykładzie wygłoszonym w benedyktyńskim arcyopactwie Saint Vincent ku czci założyciela zakonu benedyktynów w Stanach Zjednoczonych, Bonifacego Wimmera²⁰.

Z zastanym przez człowieka, objawiającym mu się porządkiem świata i myśli wiąże się najściślej i w najbardziej naturalny sposób idea egzemplaryzmu: odwiecznych wzorów, które wymagają naśladowania i służą naśladowaniu jako przyczyny wzorcze, *causae exemplares*²¹. Myśl średniowieczna o sztuce zakładała istnienie podwójnego wzoru: teoretycznie, *theorice*, jako koncepcji twórczej, czyli wyobrażenia w umyśle artysty, tzw. *exemplar*, w stosunku do którego nowo powstające dzieło miało być jego podobieństwem, *simile*, tak jak człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo boże (*ad imaginem et similitudinem Dei*)²²; praktycznie zaś, *practice* — wykazał to przed laty Juliusz von Schlosser — jako materialnego *exemplum*²³.

Przy przyjęciu istnienia doskonałych wzorów-exemplów akt twórczy w zakresie sztuki, definiowany przez Tomasza z Akwinu jako *recta ratio factibilium*, czyli właściwa, odpowiednia, stosowna wiedza o tym, co ma być wykonane, więc wyprodukowane, staje się przede wszystkim sprawą praktyki, właśnie rzemiosła, wyboru i opanowania materiału przy pomocy odpowiedniej techniki — sprawą mistrzostwa i kunsztu²⁴. Artysta jako *artifex* nie tylko nie szuka tematu — tego dostarczało mu zamówienie społeczne, określona wspólnota miejska, kościelna lub świecka, zleceniodawca i zarazem pierwszy odbiorca dzieła sztuki, z reguły wtedy jego użytkownik — lecz także nie troszczy się o wzór szczegółowy, bo wskazywał mu go zainteresowany bezpośrednio w wyglądzie dzieła przedstawiciel zleceniodawcy, tzw. *operarius*²⁵. Tym szczegółowym wzorem było dzieło sztuki, wykonane na podstawie starszego wzoru-dzieła sztuki, zrealizowanego wedle wzoru-dzieła sztuki jeszcze starszego itd. Już w III wieku św. Cyprian (*Epist. ad Pompeium*) stwierdzał: *Nihil innovetur nisi quod traditum est*, czyli że nie wprowadza się niczego nowego poza tym, co zostało przekazane przez tradycję²⁶. Inwencja była w średniowieczu uważana za wynajdywanie tego, co istnieje, a nie za właściwy akt twórczy, stąd trubadur (*trobador*), jako poeta, to ten, który szukając znajduje²⁷. W taki sposób zawiązywała się i utrzymywała w średniowieczu artystyczna tradycja, wzbogacana ikonograficznymi nowościami tematu i ujęcia w okresach nabrzmiałych życiem wiary i myśli. Tym dziełem sztuki-wzorem była zawsze konkretna materia artystyczna, ukształtowana według zasad ustalonych w długim procesie nabywania umiejętnej sprawności, zwanej *habitus*, a początki tego procesu sięgają antycznych i subantycznych warsztatów czynnych w dawnych municypach rzymskich, niegdyś w granicach „limesu”, i z pokolenia na po-

kolenie przekazujących doświadczenia w obróbce kamienia, ociosywaniu, gładzeniu, rzeźbieniu, cięciu i łączeniu, zdobieniu przy użyciu gliny, cegły, kamienia, drewna, kości, kredy, gipsu, jak w systematyce Hugona z opactwa Św. Wiktora pod Paryżem.

W języku pośredniowiecznym badacza sztuki średniowiecznej oznacza to, że „średniowiecze, trzeba to zresztą podkreślić z naciskiem, nie znało plagiatu”; takie bowiem było „zasadnicze, programowe niejako nastawienie sztuki wieków średnich, nie respektującej indywidualnych twórczych aspiracji”²⁸. Ale jakie mogły być indywidualne aspiracje, których średniowiecze miało nie respektować, skoro „średniowieczny artysta nie wprowadzał zasadniczego podziału na oryginały i kopie i nie uważał wykonywania kopii za czynność teoretyczną lub praktycznie odmienną od innych artystycznych dążeń i osiągnięć”²⁹.

Człowiek pośredniowieczny, ale i porenasansowy, który czerpał z drzewa wiadomości dobrego i złego romantyzmu, wciąż myśli o akcie twórczym średniowiecznego rzeźbiarza jako o wydarzeniu tajemniczym i wzniosłym, w którym z woli natchnionego artysty powstaje *ex nihilo* piękno odcisniętej w materii idei. Nic bardziej złudnego i nieprawdziwego. Rzeźbiarz średniowieczny jako rzemieślnik-*artifex* niczego nie wymyślał sam ze siebie, nie musiał się kłopotać ani o to, co, ani w jaki sposób ma przedstawić — sztuka bowiem polega na odtwarzaniu, nie na tworzeniu, *omnes formae artificiales accidentales sunt*, według św. Tomasza z Akwinu³⁰ — a jakość i doskonałość jego dzieła zależała w ostatecznym rozrachunku od dokonania wyboru w dostępnym mu świecie rzeczy już wytworzonych, modelowanych dłutem i światłem, rozbudowanych przestrzennie, choć nieraz płaskich, pociągających iluzją, ale jednocześnie dotykowo realnych, ozdobionych symboliką kolorów i nade wszystko połyskujących złotem. Byle tylko miał i zachował biegłość ręki³¹! Dlatego to nazwą zbiorczą tego, co mówi o świecie i rzeczach, jest w średniowieczu Zwierciadło, *Speculum*, w którym wszystko się odbija i sobie przygląda: świat natury, *Speculum naturale*, i świat pojęć moralnych, *Speculum morale*, i świat wiedzy i nauki, *Speculum doctrinale*, w którym zawarte są reguły postępowania przy wykonywaniu dzieła, i na koniec świat dziejów toczących się z postanowienia Stwórcy od Adama i Ewy przez Mojżesza i pogańscy antyk po dostrzegalnie lepszą, bo od chwili Wcielenia Boga chrześcijańską ówczesność, owo *Speculum historiale*, w którym wszystko się zbiera i gromadzi i przygotowuje na powtórne przyjście Syna Bożego i Sąd Ostateczny, *Extremum Iudicium*, jak to unaoczniał w gdańskim tryptyku starszy o pokolenie od Wita Stwosza Hans Memling³².

Na naśladowaniu tematu i wzorów polegał zbiorowy charakter sztuki średniowiecznej, tak zbiorowy, że niekiedy nieuchwytnie stawały się cechy indywidualne całego dzieła i jego członów; zbiorowy wielokrotnie, bo zależny nie tylko od zbiorowości wieloosobowego warsztatu, lecz również od nadrzędnej zbiorowości, jaką była kamienna katedra pierwszego gotyku, rycerskiego, i boga-

to rozczłonkowane, rzeźbione i malowane retabulum gotyku drugiego, mieszczańskiego.

Sztuka średniowieczna stanie się nam zrozumialsza i bliższa dopiero wtedy, jak pisał Günter Bandmann, kiedy się wyzwolimy z więzów wyobrażeń, że wartość dzieła sztuki leży w jego oryginalności, bo średniowiecze w swych zbiorowych i jednostkowych aspiracjach bynajmniej nie szukało czegoś odrębnie własnego, lecz tylko całym kunsztem swego wytwarzania starało się zbliżyć do silnie ugruntowanego w systemie wiary wzoru³³. Im kunszt był doskonalszy, tym dzieło stawało się bardziej wyróżniające i indywidualniejsze. A stopnia zbliżenia się do wzoru-ideału ani wymierzyć, ani ocenić niepodobna, można tylko, nie bez goryczy, dostrzegać od niego oddalenie³⁴.

Dlatego średniowiecze nie знаło intelektualnej własności dzieła sztuki. Dopiero nowożytny artysta, nie skrupowany więzami ustroju cechowego, mógł wprowadzić pojęcie swobodnej gry wyobraźni artystycznej i jako kryterium doskonałości postulować odmiennność dzieła od twórczości zastanej, tak by wyróżniało je piętno zamierzonej indywidualności.

Czym innym jest jednak wzór-dzieła sztuki, a czym innym jego materialne powtórzenie, kolejne dzieło. Od kunsztu, biegłości ręki, stopnia nabytej sprawności, obwarowanej normami przepisów, wskazówek i rad, od staranności przestrzegania reguł odkuwania w kamieniu lub obróbki drewna, nakładania gruntu i złocenia zależał ostateczny wynik zmierzający ku temu, co określa ocena: *materiam superabat opus*, tj. dzieło wykonane przewyższyło doskonałość materii. Na czym te normy przepisów, wskazówek i rad polegały? I jakie było ich źródło? Zawiązaniem ich było odejście od antycznej, grecko-rzymskiej, idei odtwarzania natury, świata i rzeczy, od *mimesis*, od Arystotelesowskiej zasady: *ars imitetur naturam quantum potest*. Podstawy średniowiecznej wiedzy warsztatowej kształtowało nie odtwarzanie natury, ale naśladowanie zrealizowanych uprzednio zgodnie z działaniem natury, zastanych, istniejących dzieł sztuki³⁵. Jeśli jest prawdą, jak utrzymuje Ernst H. Gombrich w *Art and Illusion*, że każdy akt twórczy w zakresie sztuki więcej zawdzięcza istniejącym dziełom sztuki niż bezpośredniej obserwacji natury, w o ileż większym stopniu działa się tak i obowiązywało w średniowieczu niż w okresach późniejszych, nowożytnych³⁶. Najdobitniej widać to w rzeźbie kamiennej gotyku. Odmiennie niż w czasach nowożytnych rzeźbiarz średniowieczny ani nie musiał wykonywać wstępnego modelu całego dzieła w glinie lub wosku, zwanego później *bozzetto*, aby go mechanicznie przenieść własnoręcznie lub dać przenieść, bez własnego udziału, w kamień czy drewno przez tzw. punktowanie, ani nie ustalał proporcji przy zastosowaniu antropometrii; nie przestrzegał tzw. kanonu naturalnego, bo pojęcie kanonu, wynikające z naśladowania natury, jak kanon Polikleta czy Lizypa, było mu całkowicie obce, tak jak budowniczemu katedr gotyckich obce były porządki dorycki, joński, koryncki czy późniejsze kompozytowy i tokański. Niewykończone rzeźby średniowieczne

świadczą, że artysta pracujący przez odejmowanie materii, we wcześniejszym okresie w kamieniu, w późniejszym w drewnie, stosował — jak nazywał to Henri Focillon — *taille directe*, bez uprzednich przygotowań koncepcyjnych, bezpośrednio atakował narzędziem materiał, odkuwał warstwę po warstwie, a ręką jego kierowała owa *science de pourtraiture*, której geometryczne schematy, przede wszystkim zagadkowe a ulubione pentagramy, utrwalił i przekazał w swoim szkicowniku Villard de Honnecourt. Całą zaś swoją umiejętność artystyczną, biegłość ręki, pozostawiał na powierzchni rzeźby, niezależnie od stopnia jej gładkości, stąd owo Focillonowskie *touche*, dotknięcie, ślad nieuchwytny a wizualnie obecny pracującej dłoni³⁷.

Pojęcie geometrycznego schematu jest jednym z podstawowych pojęć sztuki średniowiecznej. Za jego pośrednictwem najpełniej wyrażały się normy i reguły. W nim należy upatrywać sposób bezpośredniego realizowania przyczyny wzorczej, nadrzędnej *causa exemplaris* albo krótko *exemplum*. Za pomocą schematu dzieło sztuki włączało się w zbiorową strukturę wytwarzania i odbioru, realizując swoje rozliczne funkcje: liturgiczną, ikonograficzną i estetyczną³⁸.

Odrzucając naśladowanie natury w pojmowaniu sztuki, a tym samym naukę o antropometrycznych proporcjach, postulując realizowanie raz na zawsze, zdawało się, ustalonych wzorów-exemplów i schematów, średniowiecze, rzecz znamienna, tak jak starożytność grecko-rzymska, choć w sposób odmienny, oddziało w ocenie samo dzieło sztuki: rzeźbę, malowidło, wyrób złotniczy, od artyście i jego kunsztu, raczej łącząc je z tym, kto jako *operarius* występował ze zleceniem wykonania dzieła, płacąc za nie, za materiał i technikę jego obróbki, ustalając jego program i wskazując artyście wzór ogólny lub godząc się na wzór szczegółowy przez artystę wybrany. Dzieło sztuki było w średniowieczu dostrzegane przede wszystkim, jeśli nie zawsze, samo w sobie, niezależnie od swego twórcy, cenione na pierwszym miejscu dla piękna i wartości materii, której kosztowność zwiększały motywy zdobnicze, polichromia, złocone, drogie kamienie, ornamenty, maswerki, służąc w większym stopniu prestiżowi zlecniodawcy niż artyście.

3

Kiedy Wit Stwosz przybywał do Krakowa, na ziemiach Europy na północ od Alp położonych w pojmowaniu sztuki i twórczości nadal obowiązywał ustalony od wieków porządek wzorczy, stosowany w ramach rozwiniętego ustroju cechowego, ale w praktyce posługiwanie się schematami od końca wieku XIV zaczęły zachodzić zasadnicze zmiany, warunkowane stale wyostrażającą się obserwacją świata, a olbrzymiejący poblask odradzającej się w gotyku koncepcji mimetycznej w coraz głębszym cieniu pogrążał sztukę późnego średniowiecza, aż wreszcie

prasa drukarska z Moguncji, parafrazując patetyczne słowa Wiktora Hugo, zabiła gotycki tryptyk³⁹. Zanim jednak został wynaleziony druk z czcionką ruchomą, powstała grafika, najpierw drzeworyt na przełomie wieku XIV i XV, potem miedzioryt w połowie XV stulecia, a poprzedził grafikę i towarzyszył jej rozwojowi rysunek. Pisze ostatnio Andrzej Olszewski, że „z chwilą powstania nowej gałęzi twórczości artystycznej — grafiki... sytuacja w dziedzinie rozprzestrzeniania się bodźców plastycznych radykalnie się zmieniła”, i dodaje: „przynajmniej w niektórych krajach na północ od Alp”⁴⁰. W rzeczywistości we wszystkich krajach. Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że grafika bardzo silnie wpłynęła na rozprzestrzenianie się wzorów i o tyle o ile dostarczała bodźców w zakresie twórczości polegającej na wytwarzaniu *simile*, funkcja jej sama w sobie na pozór niczym się nie różniła od funkcji wzorczej każdego dzieła sztuki w okresie wcześniejszym. Tylko że wzór ten w wypadku grafiki reprodukcyjnej został oddzielony od organicznie z materią złączonego dzieła, dłutem i ryłcem jak skalpelem odcięty od żywej tkanki artystycznej i w postaci linearnego preparatu, jakim stawała się rycina, umieszczony przed oczyma snycerza między materialnym wzorem, zakrywając piękno jego struktury, a materią przygotowaną, ale jeszcze surową, mającą przejąć ukazane schematy i im się podporządkować.

Rozpatrywane z nakreślonej perspektywy stosowanie rycin jako wzorów było niebezpiecznym dla średniowiecznej sztuki zmechanizowaniem tradycyjnych sposobów postępowania, zagrażającym stopniowo jakości produkcji, ponieważ prawdziwy, żywy wzór, dzieło rzeźby, malarstwa czy złotnictwa, obdarzone całym splendorem artystycznie ukształtowanej materii, musiał teraz ustąpić miejsca wzorowi pomocniczemu, którym był schemat linearny wyabstrahowany, płaski, wzięty z drugiej ręki, łatwo dostępny, narzucający się, w końcu banalny jako zjawisko masowe. Artysta nie potrzebował już tak ostro spoglądać na dzieła sztuki-wzory, czyniła to za niego grafika. Mógł za to, jeśli odczuwał potrzebę, tym swobodniej zwrócić się ku wzorom natury.

Procesowi upowszechniania sztuki przez grafikę na Północy, swoistej wulgaryzacji (popularyzacji) w znaczeniu rozprzestrzeniania się jej do najdalej położonych ośrodków prowincjonalnych i peryferii, towarzyszył na Południu nurt sztuki świadomie mimetycznej, naśladującej w odkrywczy sposób świat i rzeczy, konstruujuący nowe pojęcie o sztuce, artyście i dziele. W Italii bowiem pod koniec wieku XIV w kręgu przedstawicieli florenckiej myśli humanistycznej zarysowało się pojmowanie sztuki zgoła odmienne od wciąż jeszcze żywego pojmowania średniowiecznego. Artyście-rzemieślnikowi jako wytwórcy materialnych przedmiotów użytecznych a pięknych przeciwstawiano artystę jako twórcę pięknej formy, samej w sobie, którą ocenia się niezależnie od wytworzonego przedmiotu, choć forma ta z przedmiotem tym organicznie jest złączona, i niezależnie od celów użytkowych, jakim przedmiot ten służy. Jeśli w średniowieczu artysta nie potrzebował się troszczyć o to, co — w znaczeniu rodzaju dzieła i tematu —

i w jaki sposób ma być wykonane i przedstawione, bo jedno i drugie wskazywał mu zleceniodawca-*operarius*, a dzieło sztuki-wzór w swym schemacie zawierało doskonały zamysł formalny, nowy teoretyk sztuki, czy był nim Filippo Villani, czy Boccaccio, czy też Cennino Cennini, postulował łączenie w osobie artysty obu oddzielanych dotąd od siebie zakresów, z zachowaniem takiego porządku czynności, że najpierw artysta powinien sam stworzyć ideę dzieła sztuki, jego formalny zarys, który nazywano terminem *disegno*, francuskie *dessein*, a w okresie manieryzmu określano wprost jako *disegno interno*, a potem dopiero według tej idei wzorczej wykonać dzieło, nadając czynności jej materializowania cel realizujący się sam w sobie.⁴¹

Źródłem nowego pojmowania sztuki był zasadniczo nowy stosunek do natury, odrodzona grecko-rzymska teoria mimetyczna, która w wieku XV z jednej wśród wielu stała się dominującą, jeśli nie jedyną doktryną artystyczną, powszechnie obowiązującą. Z doktryny zaś tej wynikało, że praca malarza — bo na Południu w nieprzypadkowy sposób od czasu wystąpienia Cimabuego i Giotta akcent w teorii i praktyce zaczęto przenosić z rzeźby na malarstwo⁴² — jest w naśladowaniu natury najpierw dziełem umysłu, czynnością poznawczą, a wtórnie dopiero wytworem ręki artysty. Teraz sztuka malarza powinna polegać nie tylko na wykonywaniu obrazów zachwycających zmysł wzroku dlatego, że powtarzają doskonale schematy, ale także i przede wszystkim na pilnym obserwowaniu samej natury, nieprześcignionej mistrzyni, i zgodnym z naturą odtwarzaniu rzeczywistości: świata i rzeczy. Piękna obrazów szukać więc należy nie w układowym schemacie kompozycyjnym, w różnorodności i bogactwie szczegółów dekoracyjnych, ale w prawdziwości przedstawionego wyobrażenia w stosunku do natury, zgodnie z Arystotelesowską definicją prawdy jako *adequatio rei et intellectus*. W cień odchodziło malarstwo służące zmysłom i ich zadowoleniu, realizujące sformułowaną przez Tomasza z Akwinu zasadę, że *pulchrum est id quod visum placet*, malarstwo żarzące się ostatnim blaskiem kolorów zdolnych poszerzyć pole widzenia, jak w witrażach, do granic nadzmysłowości i nadziemskości, a na scenę, którą konstruował włoski humanizm i wczesny renesans, przez otwarte okno Albertiego wkraczało z geometrią wykreślną malarstwo intelektu, pojmowane jako nauka, godne zasiąść w gronie sztuk wyzwolonych. Dlatego malarzy, postulował Villani, winno się cenić nie mniej niż mistrzów uprawiających *artes liberales*⁴³.

Jeśli średniowiecze w wieku XV sprowadzało wzór dzieła sztuki do schematu graficznego, wczesny humanizm włoski od wieku XIV podnosił wzór tworzony w umyśle artysty do roli idei kształtującej nieuporządkowaną materię. Bo w jego ujęciu *invenzione* dzieła sztuki zastępujące średniowieczny schemat stawało się formą, którą artysta oddzielał w swym umyśle od przedmiotu natury, tak jak północny drzeworytnik czy rytownik uniezależniał linearne układy od materii malowidła lub rzeźby. Teraz idea zaczęła nadawać naturze, której elementy artysta dostrzega i ukazuje w dziele sztuki, byt samodzielny. Była to czynność

podwójna: umysłowa, zanim się stała fizyczną. Artysta sam dobrze wie, co ma robić, i robi, co wie⁴⁴.

Wtedy rzemieślnikowi, wytwórcy pięknych przedmiotów materialnych, przeciwstawił się artysta poeta, filozof, uczony, tworzący piękne formy-idee. Pojmowanie sztuki w średniowieczu jako produkcji mechanicznej nie pozwalało rzeźbiarzowi czy malarzowi na tworzenie wzorów i schematów, te były pierwodane razem z porządkiem świata; dlatego artysta średniowieczny pozostawał w zamkniętym kręgu praktyki; nawet najznakomitszy powtarzał tylko doskonałe wzory i schematy zrealizowane przez swoich poprzedników. Natomiast artysta poeta, filozof, uczony przywłaszczał sobie prawo tworzenia wzorów, którymi są każdorazowo do życia powoływane formy-idee.

Jednym z ważnych sposobów utrwalania zamysłu dzieła sztuki był we Włoszech rysunek, *disegno*, francuski *dessin*, który pojawił się jako stadium pośrednie między czystą koncepcją w umyśle artysty a zrealizowanym obrazem czy rzeźbą. Szkicownik Villarda de Honnecourt świadczy, że rysunek stosowany był również w średniowieczu, ale zawsze pozostawał tylko środkiem do utrwalenia zewnętrznego wzoru lub schematu, czyli do zanotowania tego, co już zostało wyprodukowane. Dopiero pod koniec XIV stulecia w kręgu działalności takich artystów północnowłoskich, jak Giovannino dei Grassi i Antonio Pisano zwany Pisanello, rysunek w coraz większym stopniu zaczął służyć obserwacji przyrody: zwierząt i roślin oraz przedmiotów-rzeczy, np. części stroju, a wypróbowany na naturze i na rzeźbach antycznych nabral znaczenia pierwszego śladu wewnętrznej formy, tym doskonalszego, im bardziej bezpośredniego i bliższego samej idei⁴⁵.

Ponieważ zaś *disegno* charakteryzowało zarówno malarstwo, jak rzeźbę i architekturę, wszystkie trzy dziedziny jako *arti del disegno* zapoczątkowały w wieku XVI powolny proces powstawania pojęcia sztuk pięknych.

4

W taki to sposób obok średniowiecznego pojęcia sztuki wykształciło się pojęcie sztuki nowożytne i oba pojęcia obok siebie istniały przez całe XV stulecie, pojęcie średniowieczne w szczególności zakorzenione głęboko na Północy, a pojęcie nowożytne od początku silnie związane z Południem. Oba środowiska wiedziały o swoim istnieniu i wiek XV był świadkiem pierwszej wymiany doświadczeń, dyktowanej w większym stopniu ciekawością poznawczą i wrażliwością estetyczną niż wewnętrzną potrzebą. Południe zachwycał przede wszystkim niderlandzki naturalizm analityczny, Północ rejestrowała w twórczości artystów włoskich naukowe podejście do umiejętności przenoszenia trójwymiarowych przedmiotów na dwuwymiarową płaszczyznę, ale także i nowe schematy

kompozycyjne, nawiązujące niejednokrotnie do formuł antycznych. Do osmozy jednak nie doszło i dojść nie mogło. A przecież i Północy nieobca była myśl o racjonalnym charakterze piękna — obok charakteru zmysłowego, przejawiającego się w świetle (*claritas*) i kolorze — choćby w tej postaci, w jakiej formułowali ją w ramach metafizycznych spekulacji Tomasz z Akwinu i Bonawentura z Bagnoregio. Dlatego nawet w jednej z ostrych dyskusji, jakie się toczyły w związku z budową katedry mediolańskiej, Jean Mignot, paryski architekt nie najwyższej klasy, prowadzący tam prace w latach 1399—1401, mógł powiedzieć, że *ars sine scientia nihil est*, że sztuka bez wiedzy jest niczym⁴⁶. Dopiero jednak Albrecht Dürer, raz przekroczywszy alpejską przełęcz oddzielającą Północ od Południa, miał odwagę przeciwstawić sztuce jako przekazywanemu z pokolenia na pokolenie zwyczajowi, *Brauch*, sztukę jako kunszt, *Kunst*, ale nie był to już kunszt średniowieczny⁴⁷.

Wit Stwosz, taki jakim go znamy z dzieł wykonanych w Krakowie i w Polsce poza Krakowem, był artystą-rzemieślnikiem związanym od początku z tym światem sztuki, który reprezentował drugi gotyk. Odpowiadając na wezwanie krakowskiego mieszczaństwa, uzyskane nie bez poparcia królowej Elżbiety, *ex elemosynis hominum* realizował w krakowskim ołtarzu Marii-Ecclesii zamysł ideowy i ikonograficzny największych ambicji, włączony w program liturgiczno-społeczny głównego kościoła parafialnego miasta. Warsztat jego charakteryzowały wszystkie cechy typowe dla późnego gotyku. Sztuka jego wyrosła z założeń tego porządku świata i rzeczy, który się kształtował od tysiąca bez mała lat, a wśród kolejnych artystycznych objawień średniowiecznego ładu była manifestacją jedną z końcowych w Europie północnej, ale nie ostatnią. Realizowała ona wzory i schematy sięgające okresów wcześniejszych, przetwarzając je z odkrywczą śmiałością wobec świata i rzeczy zastanych. Obserwacja natury kielkująca na Północy od początku gotyku, podsycana odkryciami malarstwa niderlandzkiego, znajdowała w nim gorliwego zwolennika i wyznawcę. We wzorach i schematach posiłkował się grafiką, ale i sam ją czynnie uprawiał w technice miedziorytu i akwaforty, o czym świadczą zachowane ryciny. Był jednym z tych, którzy korzystali z rysunkowego utrwalania przeznaczonego do realizacji zamysłu twórczego, *visierung*, jeśli nie w wypadku Ołtarza Mariackiego, tego nie wiemy, to w pracach nad ołtarzem bamberskim, którego rysunkowy pierwowzór znajduje się w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Na koniec w kompozycjach płaskorzeźbionych na skrzydłach Ołtarza Mariackiego naruszył organiczną jedność zdobionego pola, w sposób zgoła malarski nakładając wyciętą po bokach i od góry sylwetkę, składającą się na temat sceny, na gładkie, stolarskie tło, zwieńczone dekoracyjną koroną późnogotyckich maswerków. Przemawiał językiem rzeźby, ale świat ikonograficznych wątków spostrzegał jak malarz. Szczęsny Dettloff wykazał, że niektóre schematy, których szukał, pokrewne były schema-

tom obrazów Sandra Botticellego, Perugina i Filippina Lippi. Przy wszystkich znamionach sztuki ukazującej nowe horyzonty pozostawał na pozycjach estetyki średniowiecznej. Rzeźba jego była przede wszystkim dziełem rąk, a retoryczny zwrot teorii sztuki o większej wartości „Rafaela bez rąk” niż z rękami, gdyby mógł do Stwosza dotrzeć, pozostałby dla niego niezrozumiały⁴⁸.

W jaki sposób sam pojmował sztukę, kiedy nie tyle renesansowym półkolem, co wtórnie romańskim łukiem zakreślił granice głównej scenie Ołtarza Mariackiego, trudno dociec. Pewne natomiast jest, że kiedy w roku 1489 w prezbiterium kościoła Panny Marii w Krakowie stanęło monumentalne retabulum wykonane rękami Wita Stwosza, według średniowiecznego porządku myśli o świecie i sztuce nie Ołtarz Mariacki objawił się oczom mieszkańców miasta jako doskonałe dzieło sztuki snycerskiej, ale Sztuka, dzięki kunsztowi znakomitego artysty, objawiła się w postaci Ołtarza Mariackiego.