

URSZULA MAZURCZAK

O CZASIE WEWNĘTRZNYM
PRZEDSTAWIONYM NA PODSTAWIE WYBRANYCH PRZYKŁADÓW
MALARSTWA NIDERLANDZKIEGO XV W.

I

Arystoteles w *Etyce Nikomachejskiej* mówi, że: „Wszelka sztuka i wszelkie budowanie, a podobnie też wszelkie zarówno działanie jak i postanowienie, zdają się dążyć do jakiegoś dobra, i dlatego trafnie określano (Arystoteles pogląd ten przypisuje Eudoksosowi) dobro jako cel wszelkiego dążenia. Cele te jednak bywają różne; jedne z nich bowiem są czynnościami, inne jakimiś odrębnymi od nich wytworami”¹. Taki podział sztuk ze względu na cel (czy jako czynność, czy jako wytwór) sugeruje kryterium czasu dla jednych działań, zaś przestrzeni dla drugich. Ponieważ czas w rozumieniu Arystotelesa „nie istnieje bez ruchu, a jest też oczywiste, że czas nie jest ruchem, lecz [...] jest właśnie ilością ruchu ze względu na 'przed' i 'po' [...] jest więc ilościową stroną ruchu”² stąd też sztuki mające za cel czynności — dodajmy czynność odbywającą się w czasie, dziejącą się — znalazły się w jednej grupie, oddzielone od takich, dla których celem jest wytwór zajmujący określoną przestrzeń. W ramach szeroko pojmowanej dziedziny sztuk, które wymienia Arystoteles w związku z wspomnianym podziałem, mieszczą się chyba także sztuki plastyczne, muzyka, taniec i poetyka, czyli sztuki, którym w późniejszym okresie nadano miano sztuk pięknych. Wyodrębnienie to nie pozbawiło ich jednak arystotelesowskiego kryterium czasu dla jednych, czyli tych, które znalazły się wśród czynności — dziejących się w czasie, a więc muzyka, taniec, poezja (później szeroko rozumiana literatura) oraz przestrzeni dla drugich, czyli tych, które znalazły się wśród wytworów — dodajmy, zajmujących przestrzeń i potrzebujących przestrzeni dla swojego istnienia. Kryterium czasu dla jednych, przestrzeni zaś dla drugich urosło do rangi dogmatu panującego niepodzielnie aż do wieku XX³. Zmianom ulegały teorie piękna, natomiast zachowane zostały ramy tych dwu grup.

Dobitnym wyrazem trwałości tego podziału — co prawda podważonego zasadą „ut pictura poesis”, która była rozpowszechniona szczególnie w renesansie i baroku

¹ Arystoteles. *Etyka Nikomachejska* (tłum. D. Gromska). Warszawa 1956 (1094).

² Arystoteles. *Fizyka* (tłum. K. Leśniak). Warszawa 1968 Ks. IV, 10.

³ K. Wyka. *Czas jako element konstrukcyjny powieści*. „Myśl Współczesna” 6-7:1946.

— jest rozprawa Jamesa Harrisa wydana w 1744 r. *Dialogue Concerning Art*. Autor przeprowadził w niej ścisły podział sztuk, który przywodzi na myśl omówioną klasyfikację Stagiryty, dzieląc sztuki na te, które przedstawiają następstwo zjawisk (poezja, muzyka, taniec) jako sztuki działania (energeia), oraz sztuki przedstawiające koegzystencję zjawisk (malarstwo, rzeźba) mające na celu wytwór (ergon)⁴. Natomiast miejsce dawnej pary: malarstwa i poezji, inaczej niż w zasadzie „ut pictura poesis”, zajęła u Harrisa nowa para: muzyka i poezja. Tezy Harrisa oddziaływały wyraźnie na Burke’a, Herdera i Lessinga. Ten ostatni w *Laokoonie*, sformułował teorię znaków, jako podstawy dla odróżnienia malarstwa i poezji, ustalił kryterium przestrzeni dla malarstwa, zaś czasu dla poezji: „Jeśli prawdą jest, że malarstwo dla swego naśladowania używa całkiem innych środków, czy znaków niż poezja, a mianowicie: figur i barw występujących w przestrzeni, poezja zaś artykułowanych dźwięków, następujących po sobie w czasie, jeśli niezaprzeczenie znaki powinny pozostawać w dogodnym stosunku do tego, co oznaczają, to znaczy, że ułożone obok siebie mogą wyrażać przedmioty występujące obok siebie lub także ich części, zaś znaki następujące po sobie, mogą wyrażać również jedynie przedmioty lub ich części następujące po sobie”⁵. Kontynuując rzecz Lessing pisze: „Aby wybrany moment mógł być zgodny z naturą, musi go cechować trwanie, nie może on mieć charakteru przelotnego bowiem ulotność lub krótkotrwałość momentu ruchu budzi u widza wręcz uczucie nieprzyjemne”. Podsumowując rozważania dotyczące różnic pomiędzy malarstwem a poezją, Lessing określa następstwo w czasie jako pole działania poety, zaś przestrzeń jako pole działania malarza⁶.

Hegel w wykładach z estetyki wracając do zasady „ut pictura poesis erit”, która była jego „ulubioną sentencją”, podkreśla jednak zasadniczą różnicę między jedną dziedziną sztuki a drugą pisząc: „Malarstwo nie może tak jak poezja lub muzyka przedstawić rozwoju jakiegoś zdarzenia, jakiejś sytuacji, czynności, w formie kolejnego następstwa (Sukzession) zachodzących zmian, lecz musi zająć się tylko jednym momentem, za pośrednictwem tego jednego momentu musi być przedstawiona całość sytuacji lub czynności, jej kulminacyjny punkt, co sprawia, że konieczne staje się odnalezienie takiego momentu, w którym to, co po nim następuje, zogniskowane jest w jednym punkcie”⁷. Zadaniem malarza, jest więc uchwycenie chwilowych sytuacji, tudzież śledzenie najbardziej przemijających ruchów, najprzelotniejszych wyrazów twarzy. Autor wynosi przy tym malarstwo ponad słowny opis, który „staje się nazbyt często suchy i nudny, gdyż może tylko stopniowo i po kolei przedstawić wyobraźni to, co malarstwo od razu i w całości naocznie jej ukazuje”⁹.

⁴ E. Szarota. *Poglądy estetyczne G. Harrisa*. „Estetyka” 4:1963 s. 141.

⁵ G. E. Lessing. *Gesammelte Werke* T. 1. Ed. P. Rilla. Berlin 1954-58 s. 115.

⁶ Tenże. *Laokoon* (tłum. H. Zymon-Dębicki), Wrocław 1963 s. 74.

⁷ G. Hegel. *Wykłady o estetyce* T. 3. (tłum. J. Grabowski. A. Landman). Warszawa 1967 s. 103-110.

⁸ Tamże s. 103.

⁹ Tamże s. 104.

Sięgając do historii teorii sztuki, napotykamy już tam na podobne sformułowania. Na przykład francuski akademizm, który w pełni rozwinął starożytną zasadę „ut pictura poesis” znajdując analogię pomiędzy poezją a malarstwem, w żadnym wypadku nie chciał ich ze sobą identyfikować, jak to czyniono w dobie renesansu czy baroku. Bellori w traktacie zatytułowanym *Vite dei pittorii, scultorii ed architetti moderni*, wydanym w r. 1672, pisze m.in., że jedność momentów czasu przedstawionej akcji oraz harmonia ruchu w obrazie stanowią kryteria piękna w dziele. Te same zasady wysuwane przez Belloriego powinny kierować także poezją. Autor ukazuje jednocześnie zasadniczą różnicę pomiędzy jedną dziedziną sztuki a drugą. Poezja nie jest ograniczona w czasie, podczas gdy malarstwo zamyka się w swoim trwaniu tylko do jednego ruchu i jednego momentu czasu¹⁰. Shaftesbury, który odszedł od empiryzmu swoich czasów, szczególnie zaś od swego mistrza Locke’a, każe malarzom szczególnie uważnie wybrać przedstawiony moment akcji, jej chwilowość. Renesansowi teoretycy sztuki (głównie malarstwa), do których jeszcze wrócimy, kontynuowali zasadę „ut pictura poesis”. Zasada ta, łącząc poezję i malarstwo, faktycznie utrzymywała podział starożytnych na sztuki czasowe i przestrzenne.

Reasumując: niezależnie od zmian czy to w malarstwie, czy to w teorii malarstwa (chodzi tu głównie o różne pojmowanie wyboru momentu chwili akcji bądź zdarzenia) sama kwestia „czasu w malarstwie” nie pojawiła się, bo też przy arystotelesowskiej opozycji „energeia-ergon” pojawić się nie mogła, na gruncie teorii malarstwa.

II

Nie ujęta jasno i wyraźnie kwestia czasu zdaje się jednak wyłaniać pośrednio, nie wprost, stosunkowo wcześnie. Już bowiem teoretycy renesansowi tacy jak: Alberti, Leonardo da Vinci, Dürer dostrzegają doniosłe dla jakości artystycznej i estetycznej obrazu kryteria (nazwijmy je „paraczasowymi”) jak np. ruch, wybór właściwego momentu ruchu, czy też wybór najbardziej doniosłego momentu akcji, chwili, sytuacji czy zdarzenia. Chodzi tu wyraźnie o uniknięcie przypadkowości zdarzenia, o wystudiowaną, zracjonalizowaną, zamkniętą w swoim trwaniu momentalność przedstawionej akcji. Alberti w II księdze traktatu *O malarstwie* podkreśla konieczność harmonii przedstawionych elementów tworzących zdarzenie. Mówi to o zharmonizowaniu ruchów czynności, wystudiowaniu gestów: „...postacie prawidłowo są przedstawione wtedy, jeśli wszystkie części ciała będą wykonywać właściwe im ruchy”¹¹. Podaje jednocześnie siedem rodzajów ruchów, jakie zachodzić mogą

¹⁰ G. P. Bellori. *Pisma*. T. 3. Pisa 1821 s. 242, 252. — cyt. za: M. Białostocka. *Lessing i sztuki plastyczne*. Wrocław 1969 s. 42.

¹¹ L. B. Alberti. *O malarstwie* (tłum. L. Winniczuk, oprac. M. Rzepińska). Wrocław-Warszawa-Kraków 1963 s. 41.

przy zmianie miejsca. Omawiając natomiast rozwinięte akcje historyczne każe unikać różnorodności, przypadkowości momentów czasowych¹². Naukę o ruchu rozwinię Leonardo da Vinci w III księdze *Traktatu o malarstwie*, gdzie przeprowadza szczegółowe studium na temat ruchu postaci, który by „...dostatecznie wykazywał treść ducha postaci [...], aby widz mógł łatwo odgadnąć z ich ruchów myśl ich ducha...”¹³ Na tej drodze widzi Leonardo możliwość większego sprecyzowania ukazanego momentu akcji.

Wybór właściwego, kulminacyjnego w treści, momentu przedstawionej anegdoty literackiej¹⁴ bądź chwili wydarzenia historycznego, dojdzie do szczególnej wagi w procesie twórczym w wieku XVII i XVIII. Poussin, podając zasady malarstwa, wymienia m.in. „granicę zamknięcia”¹⁵, mając zapewne na uwadze granicę zamknięcia przestrzenno-czasowego przedstawionej, wybranej przez malarza sceny. Jak wygląda owa „granica zamknięcia” przyjmując terminologię Poussina w innych okresach, u innych malarzy? Oto dwa przykłady, które mogą ten problem naświetlić.

Leonardo dając wskazówki odnośnie do malowania krajobrazu pisze: „Właściwym sposobem praktycznym przedstawiania pola, lub krajobrazu [...] jest ten: wybrać czas, gdy słońce na niebie jest pokryte, ażeby pole to otrzymało światło ogólne, a nie szczegółowe światło słońca, które rzuca cienie ostre i odcinające się cienie od światła.”¹⁶ Wybór czasu ma dawać według Leonarda ogólność, pewną typowość wrażenia. Przeciwną postawę w tym względzie przyjmują impresjoniści. Ze *Wspomnień* Antoniego Prousta dowiadujemy się, że: „Courbet odpowiedział kiedyś wspaniale Doubigny’emu, kiedy ten chwalił jego studium morza: to nie studium morza, to godzina morza. Maluje się impresję jakiejś godziny dnia w pejzażu, w widoku morza, w postaci”¹⁷. W jednym i drugim wypadku chodzi więc o wybór konkretnego momentu czasu. O ile jednak studiowanie owej chwili przez mistrza renesansowego prowadzi do uzyskania pewnej typowości (rzec by można idei), w tym wypadku światła w krajobrazie, o tyle dla impresjonisty przedstawiony moment morza był tą konkretną, niepowtarzalną godziną, różną od poprzedzającej ją i od następującej po niej. Podobna zasada panuje również w wielu innych przykładach z zakresu tak pejzażu, np. Pisarra, Sisley’a, jak również scen o tematyce literackiej, np. Degasa, Renoir’a.

¹² Jest to niewątpliwie sugestia malarskiej jedności akcji, która stanowiła nie tylko kryterium poprawności malarskiej, ale także piękna kompozycji literackiej zapożyczonych od starożytności. Omawia ten problem szczegółowo E. Panowsky w: *Codex Huygens and Leonardes Art Theory*.

¹³ Leonardo da Vinci. *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1930 s. 272, 275.

¹⁴ Przez anegdotę literacką rozumie się nie tylko wąskie znaczenie tego terminu oznaczające treść zaczerpniętą z literatury, ale w tym wypadku także i obraz opowiadający o jakimś zdarzeniu. R. Ingarden. *O budowie obrazu*. W: *Studia z estetyki*. T. 2. s. 16.

¹⁵ Tatarkiewicz, jw. s. 192-393.

¹⁶ Leonardo da Vinci, jw. s. 272.

¹⁷ J. Guze. *Malarze mówią*. Kraków 1963 s. 75.

Przytoczone przykłady świadczą dobitnie, że chociaż zagadnienie czasu jako elementu struktury obrazu nie było analizowane bezpośrednio ani wśród artystów, ani też teoretyków, to jednak znajduje wyraźnie swoje miejsce w kompozycji dzieła plastycznego. Jak trafnie zauważa Pierre Francastel, przestrzeń i czas stanowiły przez długi okres kategorie antynomiczne. Dopiero od niespełna 50 lat panuje tendencja w teorii sztuki do traktowania czasoprzestrzeni jako jedności. Zmiana ta dokonała się nie w teorii, lecz w doświadczeniach malarzy w związku z za-fascynowaniem scjentyzmem, odkryciami w dziedzinie nauki, szczególnie zaś w fizyce Einsteina¹⁸.

III

Teoria sztuki na przestrzeni dziejów akcentowała różne aspekty w przedmiocie swych analiz. Dostrzegłszy w ostatnich czasach również złożone zagadnienie czasu w sztukach plastycznych, wykorzystała bogate doświadczenia teorii literatury w zakresie badania czasu. Przyjmując pewne analogie w strukturze czasu literatury i malarstwa, wyszczególnić można następujące postacie czasu:

a) czas psychologiczny, na który składają się:

— czas kreacji, tj. aktu twórczego;

— czas percepcji, tj. aktu odbioru, bądź w postaci czasu oglądu (jednorazowego ruchu oka po płaszczyźnie obrazu), bądź jako czas kontemplacji;

b) czas wewnętrzny-przedstawiony (zwany niekiedy konstrukcyjnym), czyli czas wyróżnionego momentu ukazanego zdarzenia lub cyklu zdarzeń ujętych symultanicznie; prezentacja osoby lub grupy osób w całym kontekście przedstawionej sceny (lub grupy następujących po sobie scen), która (lub które) organizuje wokół siebie czas wewnętrzny dzieła, czyli jego temporalizację¹⁹. Dla jakości ukazanego czasu wewnętrznego dużą rolę odgrywają środki formalne, jakimi zadysponował artysta, a więc: ruch osób lub przedmiotów, ich rytm, przestrzeń, perspektywa, a nawet tak szczegółowe elementy jak: linia (spokojna lub dynamiczna), plama barwna, światłocien. W zależności od sposobu wykorzystania tych elementów, malarz może oddać optyczne wrażenie trwania, spoczynku, bądź dynamiki kompozycji z całą jej konsekwencją następstwa, zmian faz czasowych;

c) czas filozoficzny, zawarty w treści dzieła, wynikający z sumy doświadczeń i tradycji artysty oraz środowiska artystycznego bądź kulturowego (w tym także filozoficznego), w którym dzieło powstało. Czas ten zależy od czasu wewnętrznego-przedstawionego, w nim bowiem odczytujemy treści wyjaśniające czas filozoficzny.

¹⁸ P. Francastel. *Twórczość malarska a społeczeństwo. Szkice*. Warszawa 1973 s. 47.

¹⁹ Według Souriau, problem dotyczy tylko obrazów podejmujących treść przedstawioną — temat literacki. Jednak podjęte zostały już próby analizy tego tematu w malarstwie nieprzedstawiającym.

I to niezależnie od tego, że w procesie tworzenia dzieła koncepcja czasu filozoficznego (pojęta tutaj bardzo szeroko, nie tylko ściśle w ramach doktryn filozoficznych) uwarunkowała konkretną wizję czasu wewnętrznego, wykorzystując dla jej przekazu odpowiednio wybrane środki artystyczne.

Teoretycy i estetycy sztuki tacy jak: M. Dufrenne, P. Francastel, E. Gilson, E. Gombrich, E. Panofsky, T. Munro, J. Dewey, M. Scrabine, E. Souriau, zaś na gruncie polskim: R. Ingarden, T. Kowzan zajmują się w swoich analizach jedną z trzech wymienionych form czasu w malarstwie.

Najwcześniej zainteresowano się czasem psychologicznym, czasem percepcji. Ma on już swoją tradycję rozwijaną na gruncie filozofii, później psychologii. Szczególne zaś zasługi w tej mierze położyła estetyka angielska 2 poł. XVIII w. z jej nurtem psychologicznym, oraz późniejsza nieco, niemiecka estetyka eksperymentalna z Fechnerem, Siebeckiem, Wundtem i Lippsem na czele. W tym też okresie próbowano nawet oderwać w ogóle estetykę od filozofii i skierować ją na tory psychologii²⁰. Eksperymenty skupione wokół tego rodzaju czasu nie kolidowały z panującym jeszcze wówczas podziałem sztuk i nie wymagały jego weryfikacji.

Dopiero zainteresowanie czasem wewnętrznym, przedstawionym w dziełach sztuk plastycznych, głównie w malarstwie, zaś w literaturoznawstwie coraz częściej podejmowane badania nad przestrzenią, zniósł od wieków przyjmowaną zasadę podziału sztuk. Do sztuk pojmowanych jako czasowe (muzyka, taniec, poezja) wkroczyła przestrzeń, zaś temporalizacji uległy te, dla których podstawowym kryterium była przestrzeń (malarstwo, rzeźba, architektura). Wprowadzono nowy czynnik: czaso-przestrzeń, jako „uniwersum” wspólne dla wszystkich sztuk pięknych²¹. Autorami najpoważniejszych w tym zakresie prac byli: Etienne Souriau, Mikel Dufrenne, Pierre Francastel oraz Pierre Kubler. Souriau pisze: „Chacune de l'oeuvres de l'art est un monde avec ses dimensions spatiales, temporelles et aussi ses dimensions spirituelles”²². Każde dzieło sztuki jest światem mającym swoje wymiary przestrzenne i czasowe, a także swoje wymiary duchowe. „Universum”²³ (termin wprowadzony przez tegoż autora) jako kryterium czasoprzestrzenne, wspólne dla wszystkich sztuk, odnosi Souriau w wypadku dzieła malarskiego tylko do obrazów podejmujących treść historyczną bądź literacką, ukazujących jakieś zdarzenie, wyróżniających jakiś moment, który jak gdyby organizuje wokół siebie zawarty w obrazie czas nazywany wewnętrznym. Analogicznie interpretuje jedność czasu i przestrzeni w dziele plastycznym Dufrenne. Czasoprzestrzeń zdaje się emanować z obrazu, przedmiotu estetycznego. „Espace et temps sont si bien intégrés à l'objet esthétique qu'ils semblent précéder de lui: spatialité et temporelité

²⁰ W. Tatarkiewicz. *Historia filozofii*. T. 3. Warszawa 1970 s. 97.

²¹ E. Souriau. *Time in the Plastic Arts*. W: *Reflections on Art*. Ed. by K. Langer Oxford 1961 s. 122-130.

²² E. Souriau. *Les différentes modes d'existence*. Paris 1943 s. 33.

²³ E. Souriau. *Time in...* s. 122-124. Termin wprowadzony przez tegoż autora i omawiany w powyższej publikacji.

deviennent les dimensions du monde intérieur à l'objet, des formes que l'objet invente pour propre monde²⁴. Wyrazem tej jedności przestrzeni i czasu jest spacializacja czasu w muzyce i temporalizacja przestrzeni w sztukach plastycznych. Momenty i fazy czasu wewnętrznego, który przedstawiony jest w obrazie, nie jest jednak czasem prawdziwym, przeżywanym, podobnie jak przestrzeń ukazana nie może być autentycznym wycinkiem przestrzeni fizycznej. Czas ten, idąc za rozważaniami Ingardena, jest czymś analogicznym do konkretnego, intersubiektywnego, względnie subiektywnego czasu ludzkiego²⁵. Podobnie jak w czasie autentycznym, przeżywanym przez człowieka, rozróżniamy rozmaite tempa — w zależności od tego, co w poszczególnych jego fazach odczuwamy — tak również w czasie przedstawionym pojawia się analogon tempa czasu rzeczywistego, który w języku Souriau nazwany został „frazowaniem”. Jeszcze jedna cecha odróżnia naturę czasu rzeczywistego od czasu przedstawionego w dziele malarskim bądź literackim, mianowicie ciągłość. Pierwszy nie wykazuje żadnych luk, natomiast drugi posiada fazy czasowe oraz tzw. fazy „puste”, które wypełnia dopiero perceptor (w wypadku dzieła plastycznego) lub czytelnik (w wypadku dzieła literackiego) i zależne są od ciągłości przedstawionej akcji, czy też sceny bądź cyklu malarskiego. Obraz bowiem z przedstawionym tematem literackim, bądź historycznym, jak twierdzi Ingarden, jest z istoty struktury przedmiotów w nim przedstawionych tworem momentalnym, przedmioty te są zawsze przedstawione tylko w pewnej, wybranej przez malarza chwili czasu²⁶. W takich obrazach, gdzie ukazane jest konkretne zdarzenie z określoną grupą ludzi, każda z postaci przedstawiona jest w swoim mikroczasie, który współtworzy temporalizację całej kompozycji. Rzeczywistość obrazu posiada własne, wewnętrzne wymiary czasowo-przestrzenne. Podczas gdy czas rzeczywisty posiada liniowe *continuum* trwania zdarzeń, artystyczny czas posługuje się punktowym medium wyróżnionych zdarzeń.

Na wybranych przykładach z malarstwa niderlandzkiego XV w. podejmujemy próbę analizy czasu wewnętrznego przedstawionego oraz związanego z nim ściśle czasu filozoficznego. Dlaczego Niderlandy? Dlaczego wiek XV?

IV

Jak wiadomo jest to okres przełomowy w dziejach malarstwa. Zbiegły się wtedy zarówno dawne tradycje gotyckie w zakresie kompozycji, jak również treści przedstawionej z nowymi poszukiwaniami formalnymi oraz ikonograficznymi dając podstawę do tzw. protorenesansu północnego. Malarstwo niderlandzkie kieruje się

²⁴ M. Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris 1953 s. 293.

²⁵ R. Ingarden. *O dziele literackim*. W: *Dzieła filozoficzne*. T. 4. Warszawa 1966 s. 305-307.

²⁶ R. Ingarden. *O budowie obrazu*. W: *Dzieła filozoficzne* T. 2. Warszawa 1966 s. 93.

ściśle realizmem wrażeń zmysłowych, przeciwstawiając się obiektywności i symbolice, która często ograniczała malarstwo — jak mówi A. Grabar — do zasady ukazywania wszystkich szczegółów na jednym tylko planie, bez głębi światłocienia, bowiem ta stanowiłaby element zobrazowanej materii²⁷.

U schyłku późnego średniowiecza obudził się pęd do poznania natury. W malarstwie stanowi ona „encyklopedyczny” zbiór elementów podporządkowanych boskiemu łaadowi, dzięki któremu zyskuje swoją jednostkowość. W podręcznikach lekarskich i farmaceutycznych mówiących o ziołach i roślinności leczniczej znaleźć można dobitne ślady tego rozwoju, zmierzającego do wiernego odtwarzania każdego szczegółu. Ten empiryczny, badawczy stosunek do rzeczywistości zyskuje formę świadomą swych celów²⁸. Wydaje się, że zmiana w widzeniu artystycznym świata idzie za przemianą pojęć ogólnych w okresie zmięchu filozofii scholastycznej, która dążyła do przełamania uniwersaliów (pojęć ogólnych). Przeciwdziałając tej doktrynie, nominalizm Ockhama odrzuca pojęcie bytu intencjonalnego jako fikcji i wysuwa pojęcie bytu fizycznego konkretnego, jednostkowego, jako jedynie istniejącego. Myśl Ockhama, która domagała się prostego tłumaczenia faktów, a nie mnożenia idei, fikcji, wprowadziła zasadniczą zmianę w teorii poznania, stała się podstawą do badań kosmologicznych, prowadziła także do ustanowienia „nowej fizyki”. Zarówno w dziedzinie życia umysłowego, jak i artystycznego spotykają się wówczas w twórczym napięciu „nova et vetera”. Jest to napięcie dwóch, sprzężonych wówczas stylów: scholastycznego i humanistycznego; tudzież napięcie problemowe, wyznaczające poszczególnym dyscyplinom nowe kierunki refleksji. „Encyklopedyczny” niemal w swoim bogactwie szczegółów przegląd motywów występujących w malarstwie braci van Eycków, Rogera van der Weydena, czy też innych malarzy północy uzyskany został na drodze analizy rzeczywistości i wyrażał postawę poznawczą, podporządkowaną jednak boskiemu łaadowi, sile transcendencji rządzonej przez „animę mundi”. Zgodnie ze słowami E. Cassirera: „Jeżeli rosło coraz bardziej pragnienie poznania natury wedle własnych jej zasad, to owe „*principia* rozumiano jako dane naturze siły duchowe, kierowane platońską *animą mundi*, która z ram metafizyki i teologii weszła w dziedzinę filozofii przyrody, zabarwiając ją z kolei metafizyką”²⁹. Odtwarzania realiów otaczającej rzeczywistości, którą obserwujemy w sztuce, szczególnie kręgu niderlandzkiego w XV w., będące wyrazem poznania jej przez artystów, bliskie jest teorii poznania rozwijanego na gruncie filozofii tego okresu.

Mikołaja z Kuzy fascynuje poznanie świata i Boga: możliwość poznania jest najwyższym dobrem danym człowiekowi. Dlatego też jak pisze w swoim dziele *De docta ignorantia*: proces poznawczy powinien trwać ciągle, tą drogą człowiek

²⁷ A. Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*. „Cahiers archeologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Age” 1945.

²⁸ J. Białostocki, *Narodziny pejzażu nowożytnego*. Warszawa 1972 s. 12.

²⁹ J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone*. Warszawa 1974 s. 127.

wzbogaca nie tylko swoją psychikę, lecz zbliża się do Boga, najwyższej Jedności, skupiającej w sobie wielość bytów³⁰. Świat zmysłowy stworzony przez Boga musi do niego powrócić, wielość bytów zdąży do najwyższej Jedności. Powrót do tej Jedności ma się dokonać poprzez akt poznania istoty rozumnej, tj. człowieka. Człowiek istnieje po to, by poznawał Boga, tak jak świat zmysłowy istnieje ze względu na człowieka³¹. Istotą aktu poznawczego człowieka jest według Kuzańczyka *complicatio* (zespolenie) i *explicatio* (rozwińnięcie) ducha. Byt najwyższy, jako najdoskonalszy, jest najwyższym zespoleniem wszelkich innych bytów, zaś myśl ludzką rozumie jako odbicie i obraz wzoru Najwyższego. Zatem duch ludzki, intelekt, posiadając w sobie najniższy jego zakres (poznania Boga), jest miarą jestestw zmysłowych i duchowych tak jak Bóg jako byt najdoskonalszy posiadając zdolność poznania najdoskonalszego, jest najdoskonalszą miarą wszystkich rzeczy, poznając jednocześnie rozwija³². Stąd też swoista metafizyka poznania przyrody w XV w. znalazła swoje źródło w metafizyce aktu poznania, a człowiek jako podmiot poznający w swojej jedności i bogactwie ducha wyniesiony został ku Jedności Najwyższej.

Ważnym czynnikiem mającym wpływ na przemiany wyobrażeń plastycznych była także nowa społeczność miejska bogatego mieszczaństwa północnych Niderlandów, prężna w swoich organizacjach, ale wrażliwa przy tym na wszelkie zjawiska duchowe³³. Nowy widz, posiadający urozmaiconą psychikę „urbanistyczną” jako wynik wielkich konglomeracji miejskich, pragnie wyjść poza swoje środowisko, poznać inne kraje, poszerzyć swoją wizję świata, oddając się kontemplacji natury. Stąd też malarze wzbogacają wizję swoich miast rozległym pejzażem, najczęściej pejzażem górskim w całym bogactwie jego różnorodności i szczegółów, przewyższając w tym nawet Włochów.

Nieprzebrane bogactwo tego malarstwa stawia nas wobec konieczności wyboru. Właściwym kryterium dla naszych poszukiwań jest chyba typowość, reprezentatywność analizowanych obrazów.

V

Obraz Mistrza z Flémalle (1425 r.) w Muzeum w Dijon (il. 1) przedstawia scenę Bożego Narodzenia. Na tle stajni Maria z Józefem oddają hołd leżącemu przed nimi Dzieciątku. W otwartych drzwiach stajni trzej posterze z zaciekawieniem i powagą

³⁰ F. Tokarski. *Filozofia bytu u Mikołaja z Kuzy*. Lublin 1958 s. 86.

³¹ Tokarski, jw. s. 86, 87.

³² Tokarski, jw. przyp. 3 i 4 na s. 21.

³³ Chociaż system produkcji w sztuce XV w. miał jeszcze charakter średniowieczny, artysta uzależniony był w dalszym ciągu od zleceńodawcy i nie można mówić o wolnym rynku artystycznym, który pojawił się dopiero na przełomie XV i XVI w. to jednak zleceńodawca ulega wyższym aspiracjom artystycznym. Szerzej omawia ten problem H. Flörke. *Studien zur niederländischen Kunst und Kunstgeschichte*. München 1905 s. 6-7 za: Białostocki, jw. — cyt.

spoglądają na Jezusa trwając w modlitewnym skupieniu. Dwie kobiety, obecne przy tej scenie, w ożywionych gestach, pełnych wyrazu zaniepokojenia twarzach zdają się prowadzić między sobą dialog. Ruch i dynamikę sceny pogłębiają postacie aniołów, których rozwarłe w locie skrzydła oraz rozwiane szaty, nadają całości charakter uroczystej dramy. Rzeczywistość przedstawioną w dalszej perspektywie obrazu (il. 2) tworzy rozległy pejzaż miasta z murami obronnymi, wokół których poruszają się ludzie. Głębię perspektywy obrazu stanowi pejzaż górski, urozmaicony w swoim wyglądzie ostrymi szczytami skalnymi oraz łagodnymi wzniesieniami, ożywiony pływającymi łódkami po niewielkiej zatoce. Całość owej bogatej panoramy rozświetlają ostre promienie zachodzącego słońca. Dwie perspektywy obrazu — bliższa widzowi, przedstawiająca jeden z momentów historii ewangelicznej, jakim jest Boże Narodzenie, oraz druga — będąca tłem dla sceny centralnej, odtwarzająca wycinek historii ludzkiej, tworzą uporządkowany pod względem czasoprzestrzennym świat rzeczywistości przedstawionej obrazu. Konstytuuje on własną rzeczywistość czaso-przestrzenną, oraz rzeczywistość miasta, którego codzienny, ziemski rytm ulega sakralizacji poprzez bezpośrednią obecność w nim epizodu historii świętej. Jedność atmosfery dzieła, przy pozornej jego różnorodności (ekspresyjnej i czaso-przestrzennej) stanowi o jego własnej spoiwości — „universum” (powołując się na termin E. Souriau), zawartej w podwójnej perspektywie czasowej. Scena Bożego Narodzenia ukazuje moment jakiegoś „teraz”, jednej niepowtarzalnej chwili historycznej, zatrzymanej w swoim zdarzeniu, lecz aktualizującej się stale, otwierającej tym samym w przyszłość. Wchodzi bowiem swoim dokonaniem istnieniem do świata, który trwał wcześniej i trwać będzie, tak jak zachodziło i zachodzić będzie słońce zza skalistych wzgórz. Obraz łączy w swojej strukturze czaso-przestrzennej czas z beczasem, jak i ruch z bezruchem. W *Summie teologii* św. Tomasz z Akwinu rozważa miarę czasu i wieczności. Rzeczy są mierzone czasem tylko w racji zmian, jakim podlegają, natomiast istota rzeczy stałych jest w każdej chwili ta sama, nie zna „pierwej ani później”, nie zna następstwa, a więc nie podlega czasowi³⁴. Omawiany obraz zawiera w swoich wyglądach pewnego rodzaju uplastycznioną retencję czasową polegającą na wydobywaniu tego, co przeszłe z przeszłości, czego wyrazem jest przedstawiona scena faktu historycznego — biblijnego, włączonego do terażniejszości, w fizyczne trwanie świata rzeczywistego, ukazanego oczywiście przez artystę w sposób wyidealizowany, lecz będący jednakże symbolem ziemskiego *empireum*. W tej dwoistości czasu zdarzeń równocześnie rozgrywających się scen, rysuje się wyraźnie jednowymiarowe *continuum* akcji, otwartej w dwu kierunkach: na to, co przeszłe i aktualizujące się, jak również na to, co aktualne i otwarte na przyszłość. Koncepcja czasu, jaką ukazuje w omawianym dziele Mistrz z Flémalle ma swoje korzenie w ujęciu czasu, jakie wprowadziło chrześcijaństwo, odrzucając tym samym starożytne wizje tego problemu. Wraz z

³⁴ T. Wojciechowski. *Teorie czasu scholastycznego a Eisteinowska*. „Collectanea Theologica” 1955 s. 67.

odejściem od antycznego pojęcia czasu, tzw. czasu cyklicznego, czasu wielkich powrotów, jako ruchomego obrazu nieruchomej wieczności, pojawia się więc wprowadzona przez chrześcijaństwo koncepcja czasu liniowego, którego początek stanowi moment Narodzenia Chrystusa; ściśle zresztą umiejscowionego w historii — gdy Poncjusz Piłat był namiestnikiem Judei... Wcielenie Chrystusa ustanawia nową sytuację człowieka w Kosmosie, a jego historia staje się historią świętą, podobnie zresztą pojmowały obecność *sacrum* w historii świeckiej religie pogańskiej — lecz i to stanowi różnicę zasadniczą — w perspektywie mitycznej³⁵. Od tej daty inkarnacji czas biegnie dwoma torami — istnieje czas Kościoła — czas historii świętej, który jest czasem jedności, tzn. nieprzerwanego i niezmienionego trwania oraz czas życia ziemskiego — świeckiego jako czas wielości, który ze swej natury zawiera pewne elementy cykliczności, mierzony rytmem, jakiemu podlega natura; następujące po sobie dni i noce, ruchy ciał niebieskich wyznaczające pory dni, miesięcy, roku. Św. Augustyn stwierdza, że ósmy dzień świata, dzień powrotu całego stworzenia na łono Pana będzie powtórzeniem, lecz tym razem na zawsze, dnia pierwszego³⁶.

Przeciwieństwo między czasem historii świętej, a czasem historii świeckiej polega więc ostatecznie na tym, że pierwszy jest domeną trwania i jest jeden dla całej ludzkości, zaś drugi posiada cechy przemijania i zmiany oraz jest czasem społeczności partykularnych, przybierającym cechy różne dla różnych grup społecznych a także i narodowościowych³⁷.

Obraz Mistrza z Flémalle zdaje się być plastyczną mozaiką czasów: sakralnego, którego moment trwania zatrzymał w bezruchu postacie święte, oraz czasu ziemskiego — świeckiego przynoszącego zmiany w życiu ludzkim, sprowadzającym się nawet do tak wydawałoby się banalnych jak moda ubioru postaci świeckich adurujących w opisywanej scenie. Kobiety odziane są w typowe dla XV w. stroje bogatych mieszczek, pasterze natomiast w ubiory noszone przez ówczesnych kupców i handlarzy. Także ukazany pejzaż oddaje cykliczność zmian następujących w naturze, pozwala określić porę dnia z ostrym w swych promieniach, zachodzącym słońcem i powracającymi do swych domów mieszkańcami, a nawet roku, o czym świadczą nagie, pozbawione zieleni konary drzew.

Analogiczną wymowę posiada scena *Pokłonu Mędrców* Jana Memlinga (1470 r.) w Muzeum w Prado (il. 3) pierwotnie przeznaczonego do kościoła św. Jana w Brużii. Fragmenty monumentalnej architektury antycznej stanowią tło dla pierwszego planu obrazu, w którego centrum ukazana jest siedząca postać Marii z Dzieciątkiem, zaś u jej stóp postać mędrca, który klęcząc całuje stopy Dzieciątka, oddając mu hołd. Symetrycznie z obydwu stron stoją dwie postacie mędrców składających w pokłonie swoje dary. Nieco w głębi sceny umieszczona jest postać

³⁵ M. Eliade. *Sacrum, mit, historia*. Warszawa 1974 s. 129.

³⁶ H. de Lubac. *Exégèse médiévale*. T. 2. Cz. 2. Paris 1959 s. 22-23.

³⁷ E. Hall. *Ukryty wymiar* (przekł. T. Hołówna). Warszawa 1976 s. 243-245, używa określenia czas liniowy i współbieżny. Pierwszy odnosi do mieszkańców północnej Europy, natomiast drugi cechuje Europejczyków z południa.

św. Józefa. Z boku natomiast przez otwór okienny stajni spogląda do wewnątrz głowa mężczyzny identyfikowanego z portretem artysty (il. 4)³⁸. Z lewej strony kompozycji obrazu klęczy wsparty o fragment muru budowli mężczyzna w czarnej opończy, trzymający otwarty modlitewnik w dłoniach. Przypuszcza się, że jest to portret fundatora tryptyku, Jana Florinsa³⁹. Architektura nawiązuje wyraźnie do przeszłości jako materialny wyraz jej wskrzeszenia, chęci nadania jej powagi, ważkości, nieprzemijającego charakteru. Poprzez arkady budowli otwiera się pejzaż z obwarowanym miastem, podobnie jak w obrazie Mistrza z Flémalle. Żyje ono swoją codziennością, a subiektywny czas jego mieszkańców nakierowany został na przeszłość, której wyrazem jest biblijny motyw treści obrazu, lecz aktualizującą się w terażniejszości, wyrażonej plastycznie przez malarza poprzez przedstawienie postaci wówczas żyjących jako portretów. W świadomości mistrzów niderlandzkich tkwiła jeszcze głęboko zakorzeniona średniowieczna tradycja teologów, którą głosił m.in. również Piotr Lombard, zwany magister sententiarum: „Chrystus narodzi się, rodzi i już się narodził”, prawda historii nie podlega czasowi, ani też nie staje się prawdziwsza w miarę jego upływu⁴⁰. Słowa te potwierdzają raz jeszcze chrześcijańską koncepcję czasu z jego dwoistością: czasu kościelnego i świeckiego, trwania i zmiany, w którą wkracza wieczność, która jednocześnie przestaje być radykalną antytezą wszelkiej czasowości, lecz identyfikuje się z nieskończonym trwaniem dziejów, staje się sumą poszczególnych momentów czasu, miarą łańcucha zdarzeń. Ideę tę potwierdza sztuka na przestrzeni swoich dziejów, już nie tylko średniowieczne malarstwo czy też to, które powstało w kręgu niderlandzkim XV w., ale znajduje swoje odbicie także w literaturze nowożytnej, szczególnie poezji romantycznej, w której akceptacji czasu towarzyszy pragnienie uwolnienia się od czasu, wysiłek dotarcia do znieruchomiałej wieczności. Podobnie również w rozbudowanej perspektywie obrazu Memlinga, a także omawianego już obrazu Mistrza z Flémalle, scena umieszczona bliżej widza, wpisana jest w *modus* trwania, w terażniejszości, natomiast plan dalszy, przedstawiający scenę miasta i ludzi w nim poruszających się, ma swoje otwarcie w zmienność, ruch również jakiegoś „teraz”, lecz rozumianego jako zmienna ziemiska, momentalność chwili.

Jacques le Goff, omawiając znaczenie czasu i przestrzeni w rozumieniu średniowiecza, używa terminu „zespolenie”, ciągłość czaso-przestrzenna⁴¹. Przestrzeń ziemiska przenika się z przestrzenią nieba, podobnie jak czas ziemski łączy się z wiecznością. Zdarzenia zyskują sens historyczny tylko *sub specie aeternitatis*, w miarę transfuzji nie sakralnej wieczności. Ten związek może mieć miejsce tylko w myśleniu symbolicznym, które przenika zjawisko w ideę, ideę w obraz⁴². W tego

³⁸ M. Eemans. *Les trésors de la peinture flamande*. Ed. Meddens. Paris 1963 s. 42-43.

³⁹ Tamże s. 43.

⁴⁰ M. D. Chenu. *La théologie au douzième siècle*. Paris 1957 s. 93.

⁴¹ J. le Goff *Temps de l'Église et temps du marchand*. „Annales Economies, Sociétés, Civilisations” 15 (3) 1960 s. 181.

⁴² J. W. Goethe. *Sprache in Prosa. Maximen und Reflexionen*. s. 742, 743. Cytuję za J. Hui- zingiem: *Jesień średniowiecza*. Warszawa 1961 s. 261-263.

myśleniu może pojawić się różnorodność związków i doznań wieczności ze sferą postrzeżenia i myśli ludzkiej, tworząc przedziwną, tajemniczą polifonię, tak bardzo dającą się dostrzec w plastyce. Równoległe z myśleniem symbolicznym szedł realizm. Jeżeli symbolizm obejmował naturę i historię, pojętą bardzo szeroko w swoim liniowym ciągu rozwoju, to realizm wkraczał wyraźnie w czas i przestrzeń, usiłując wykreślić granice fizycznego, realnego czasu oraz fizycznej, realnej przestrzeni. Jednak zbyt silna była jeszcze tradycja średniowieczna, aby mogło dojść do zdecydowania o oddzieleniu tych pojęć. Stąd też realizm przedstawionych zdarzeń czy elementów obrazu spotykał się na granicy z symbolizmem.

Tryptyk *Siedmiu Sakramentów*, panneau centralne z przedstawieniem sceny *Ukrzyżowania* w kościele, pędzla Rogera van der Weydena (1445 r.) w Muzeum Królewskim w Brukseli (il. 5). Scena centralna umieszczona jest w nawie głównej kościoła, identyfikowanego z kościołem św. Piotra w Louvain⁴³. Na planie pierwszym obrazu przedstawiony jest krzyż z postacią Chrystusa, którego monumentalna forma wypełnia całą wysokość nawy, dominując we wnętrzu świątyni. U stóp krzyża, w dramatycznym poruszeniu, ukazane są postacie: omdlewająca Maria, Matka Chrystusa, podtrzymywana przez św. Jana, Maria Salome, dotykająca pełnym czci gestem dłoni Matki Bożej. Z przeciwnej strony krzyża natomiast stoją dwie Marie: Maria Magdalena, klęcząca *en face*, zwracająca pełen bólesci wzrok w stronę postaci ukrzyżowanego Chrystusa. Maria Kleofasowa, przedstawiona tyłem do widza, wsparty o kolumnę nawy kościoła głowę trzyma w cichym skupieniu. Na drugim planie przedstawił artysta moment przeistoczenia w czasie mszy św., w której uczestniczą wierni zgrupowani wokół ołtarza oraz w nawie bocznej kościoła. Wreszcie w głębi obrazu, na planie trzecim, ukazany jest kapłan w stroju liturgicznym, stojący obok lektorium, na którym rozłożona została księga. Historyczny moment śmierci Chrystusa wszedł do nawy konkretnego kościoła, gdzie znajduje swoją aktualizację w codziennej liturgii mszy św. Skonkretyzowane zostały czas i przestrzeń obrazu. Z precyzyjnym realizmem szczegółu oddany został charakter późnogotyckiej architektury wnętrza, jednego z największych ośrodków miejskich Niderlandów, jakim było wówczas Lowanium. Symbolizm natomiast wyznaczył dwa plany czasoprzestrzenne obrazu. Plan pierwszy, to stale aktualizujące się wydarzenie historyczne Golgoty, gdzie zapoczątkowany został ewangeliczny *Illud tempus*. Jest to plastyczne zobrazowanie słów Eklezjasty „Jest czas rodzenia i czas umierania [...]”. To, co było, jest tym, co będzie, a to, co się stało, jest tym, co się znowu stanie” (Eccl. 3, 1-8; 1-9, 3, 15). Zapoczątkowanie czasów ostatecznych oraz przedłużenie eschatologii znalazło swój wyraz w scenie przedstawionej na drugim planie przestrzennym obrazu. Ukazany został konkretny moment mszy św. Jung, interpretując istotę liturgii na bazie symbolu archetypicznego, pisze: „Rytualna śmierć ofiarna [...] jest wiecznym procesem zdarzającym się stale po raz pierwszy i jedyny”⁴⁴.

⁴³ Eemans, jw. s. 20-21.

⁴⁴ C. G. Jung. *Archetypy i symbole*. W: C. G. Jung. *Pisma wybrane* (tłum. J. Prokopiuk). Warszawa 1976 s. 163-183.

Przeżycie liturgii jest więc według Junga udziałem człowieka w transcendencji życia, która wkracza na ekran jego czasu ziemskiego, usuwając tym samym wszelkie prawa ziemskiego czasu i ziemskiej przestrzeni: „Jest momentem wieczności pojawiającym się w czasie”⁴⁵. Rozumienie czasu sakralnego oraz jego związku z czasem ziemskim człowieka u Junga ma swoje analogie ze słowami św. Augustyna: „...właściwiej należałoby mówić. Są trzy czasy: terażniejszy przeszłego, terażniejszy terażniejszego, terażniejszy przyszłego. Te trzy bowiem są w duszy i gdzie indziej ich nie widzę. Terażniejszy przeszłego — to pamięć, terażniejszy terażniejszego — to bezpośrednie widzenie, terażniejszy przyszłego — to oczekiwanie”⁴⁶. Chcąc przenieść znaczenie tych słów na plastyczną ich interpretację, nasuwa się bezpośrednio omawiany obraz Robera van der Weydena. Zdaje się, że artysta przetransponował trzy wspomniane czasy terażniejsze do złożonej kompozycji swojego obrazu, w którym augustyńska pamięć, wynikająca z terażniejszości przeszłego zajęła miejsce pierwszoplanowe w obrazie. Przeszły, w swoim historycznym przebiegu dziejów, moment Ukrzyżowania — śmierć Chrystusa, przypomniany został w pamięci wiernych i wkomponowany do nawy współczesnej świątyni. Symbolizm — natomiast — myślenia, połączył ową pamięć o tym wydarzeniu, z bezpośrednim jego widzeniem. Dalsze zaś plany obrazu, tworzą w swojej wizji malarskiej — oczekiwanie. Terażniejszość, ukazana we mszy św., modlitwie, jest jednocześnie skierowana na przyszłość jako — powtarzając słowa Junga — udział transcendencji w terażniejszym, ziemskim życiu człowieka.

Obraz Jana van Eycka, *Madonna z kanclerzem Rolin* (il. 6), zdaje się nasuwać również złożone zagadnienie czasu przedstawionego, wewnętrznego, który przy próbie interpretacji odkrywa problem czasu świeckiego. Człowiek średniowieczny miał świadomość trwania w czasie kolektywnym, społecznym, który w swoim liniowym ciągu zmierza ku Bogu, poprzez stale w przyszłość otwartą terażniejszość. Nawet cykliczność czasu przyrody, wyznaczana przez pory roku, miesiące, dni, także cykle świąt kościelnych, nabierały treści dopiero wtedy, gdy odniesione zostały do czasu historii świętej i zawarte w jej planie providencjalnym. Czas społeczny utrzymany pod kontrolą Kościoła, ustalającego i kierującego jego rytmem, różnił się w ramach struktur społecznych i kulturowych. Każda bowiem z nich, we właściwy dla siebie sposób, ustalała swój rytm funkcjonowania i pracy. W ten sposób istniało pojęcie czasu hierarchicznego, mieszczącego się w systemie feudalnym średniowiecza. Na skutek zmiany, jaka dokonała się w strukturze społecznej, szczególnie miast, pojawiło się nowe pojęcie czasu indywidualnego. Nabral on szczególnego znaczenia w ramach nowych form pracy, interesów i zainteresowań, a także modlitwy, która w środowisku miast niderlandzkich stworzyła nowy, indywidualny typ pobożności, określanej mianem „devotio moderna”. Ten nowy rytm czasu, w przeciwieństwie do czasu wczesnego średniowiecza, wymagał swojej miary, nie był jednolity, posiadał

⁴⁵ Tamże s. 173-183.

⁴⁶ Augustyn. *Wyznania* XI, 26 (tłum. J. Czuja). Warszawa 1955 s. 261.

zmienny bardziej elastyczny rytm. W XIV w. na miejscu dzwonów, które odmierzały jednolity, zwarty w ramach kolektywu społecznego czas, pojawiają się na wieżach ratuszowych bądź kościelnych zegary, jako nowa zdobycz mieszczaństwa⁴⁷. Człowiek w granicach możliwości poznania wszechświata poznaje także swój czas. Obrazem takiego poznania jest m.in. wspomniana scena mistrza Jana van Eycka *Madonna z Kanclerzem Rolin* (1425 r.) Muzeum Luwru w Paryżu.

W bogatym, reprezentacyjnym wnętrzu komnaty, otwierającej się poprzez arkady na daleki pejzaż z miastem, klęczy w modlitewnym skupieniu kanclerz Rolin, wpatrzony w postać Marii z Dzieciątkiem. Nastrój ciszy, mistycznej kontemplacji, przenika wnętrze. Zatrzymał się czas, a jego miejsce zajęło trwanie i bezruch. Na równi z całym bogactwem materialnego szczegółu przedstawił artysta grupę świętą oraz postać ziemską, w całej jej wielkości i dostojeństwie. Wyzwolony ze średnio-wiecznych środków obrazowania, podporządkowanych kanonowi „divina majestas”, pełen godności, człowiek obdarzony zdolnościami swego intelektu, posiada świadomość swego posłannictwa. U Mikołaja z Kuzy pojawia się myśl, że źródłem ostatecznej pewności w naszym poznaniu jest intuicyjny ogląd, *visio*, czyli kontemplacja. Taką również drogę widzi Kuzańczyk w poznaniu Boga⁴⁸. Lecz droga, która prowadzi człowieka do tej najwyższej zdolności poznania wiedzie przez władze zmysłowe, odnoszące się do bytów materialnych, szczegółowych, które są ograniczone przestrzenią i czasem oraz jednocześnie podporządkowane rozumowi. Uporządkowany w swoich wyglądach świat przedstawiony mistrza van Eycka zdaje się podlegać tym właśnie prawom poznania. Już wcześniej w kręgu malarstwa włoskiego czy francuskiego, ściślej mówiąc — burgundzkiego, pojawiają się nowatorskie próby przedstawiania akcji scen religijnych bądź świeckich na tle zróżnicowanej pod względem kompozycji przestrzeni i w nielegendarnym czasie powiązanych ze sobą zdarzeń⁴⁹. Realizm ten rozwinięty zostanie szczególnie w malarstwie niderlandzkim w XV w. Zaludniają się krajobrazy i widoki miast, każda postać ludzka ukazana będzie w mikroczacie swojej egzystencji, jednocześnie w koegzystencji z czasem fizycznym przyrody otaczającej go, całość jednak podporządkowana zostanie prawom wyższym, prawdom nadzmysłowym. Podobnie również filigranowe postacie przedstawione w perspektywie obrazu Jana van Eycka (il. 7) poruszają się w swoim indywidualnym *universum* czaso-przestrzennym. Wszystko jest w tym artystycznym świecie jednakowo ważne, każdy szczegół godny jest obserwacji i zachwytu, dlatego z taką samą wiernością muszą być malowane boskie jak i ludzkie postacie, elementy krajobrazu, jak i wnętrza mieszkalnego. Malarz świadomie dąży do ukazywania różnorodności motywów tworzących — posługując się terminem Cassirera — „inwentarza” rzeczywistości, dając plastyczny

⁴⁷ J. Le Goff. *Les temps du travail dans la „crise” du XVII^es. Du temps médiéval au temps moderne*. „Le Moyen Age” 69:1963.

⁴⁸ S. Świeżawski. *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*. T. 1. Warszawa 1974 s. 284.

⁴⁹ Francastel. *iw.* s. 99.

zastępnik świata w całym jego bogactwie⁵⁰. Ta jak gdyby naukowa misja artystów rozumiejących swoje dzieła jako analityczne studium rzeczywistości, wynikająca z ich postawy poznawczej, zdaje się opierać na ogólnofilozoficznej teorii poznania, w której w XV w. szczególnie wyraźne miejsce zajął wspomniany już nominalizm. Nominaliści tego wieku, szczególnie Piotr z Ailly, poddawali surowej krytyce uniwersali, *uniwersalia in essendo*, twierdząc, że wszelkie pojęcia ogólne nie wyprowadzają nas poza sferę esencjonalno-myślną. Dokładne poznanie może dotyczyć tylko tego, co szczegółowe i konkretne, natomiast poznanie przy pomocy pojęć ogólnych, czyli powszechników, skazane jest na ogólnikowość i niewyraźność⁵¹. Ów konkretyzm, jako jeden z najskuteczniejszych sposobów przełamania racjonalizmu, odwrócił kolejność jego stopni poznania. Dopiero bowiem poznanalność bytów szczegółowych, a więc konkretnych, jednostkowych, prowadzi intelekt, zdaniem nominalizmu, do wyabstrahowania uniwersaliów⁵².

Warto podkreślić jeszcze inny fakt, mianowicie rodzaj środowisk myśli filozoficznej. W XV w. wyszły one z kręgów uniwersyteckich, nie ograniczały się tylko i wyłącznie do wydziałów sztuk wyzwolonych (artes), lecz niejednokrotnie problemy te znacznie głębiej i żywiej rozwijały się w działalności szeregu innych miejskich środowisk pozauniwersyteckich, które przyjmowały znaczny ciężar pracy naukowej. Były to coraz obficie mnożące się kolegia oraz akademie złożone z małych grup skupionych wokół jednego uczonego. Ponadto ważną społecznie i naukowo twórczą była funkcja wielkich i małych zakonów, które w XV w. przeżywają gruntowną reformę. Szczególnie doniosła jest w tym względzie rola zakonów franciszkanów i dominikanów, a także wzmożona już od XIV w. działalność zakonu augustianów⁵³. Cały ten twórczy ruch naukowy XV w. obejmujący swym zasięgiem intelektualną część ówczesnego społeczeństwa, nie mógł pominąć oczywiście artystów. Chociaż trudno jest stwierdzić na podstawie istniejących źródeł, jakie konkretnie pisma czy rozprawy naukowe trafiały do rąk poszczególnych artystów, to jednak możemy chyba przy bezpośredniej analizie dzieła odwoływać się do źródeł myśli naukowej, która tak wyraźnie nurtowała różne środowiska w tym okresie.

VI

Podsumowując, należałoby raz jeszcze podkreślić to, co zostało już częściowo wspomniane. Mianowicie: wiek XV łączy stare z nowym, scholastyczne z humanistycznym. Stąd też poznanie, jak też jego reminiscencje w sztuce, podporządkowane zostały na gruncie gradualizmu transcendencji Boga. Granica między tym, co

⁵⁰ M. Dvorak. *Über die geschichtlichen Voraussetzungen des niederländischen Romanismus*. W: *Kunstgeschichtliche als Geistgeschichte*. München 1928 s. 205-215.

⁵¹ P. Duhem. *Le système du monde*. T. 10. Paris 1959 s. 193.

⁵² S. Swieżawski. *Filozofia w Europie w XV wieku*. „Studia Mediewistyczne” T. 13 s. 112-113

⁵³ Tenże. *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*. T. 1 s. 267-9.

stare, co zastane, a tym, co nowe, nie jest łatwa do uchwycenia. Na płaszczyźnie różnych dyscyplin rozmaicie układają się strefy „nowego”, które czerpie jeszcze z terenu dawnych form i zaczyna je przemieniać, a nawet rozsadzać. W sztuce obraz przestaje być objawieniem o zwartej czaso-przestrzeni, jak pisze Francastel, staje się opowiadaniem, narracją z rozległą perspektywą czasową, jako wynik zdominowania wizji artystycznej przez racje intelektualno-zmysłowe. Te bowiem wybrał już Giotto, różnicując tym samym czaso-przestrzeń w swoich przedstawieniach, poszukując realnej przestrzeni oraz realnego czasu. Równoległe zmieniała się literatura, gdzie Dante nie ogranicza się tylko do czystej fantastyki pozostającej poza granicami rzeczywistości. W świecie pozaziemskim umieszcza artysta w równym stopniu teraźniejszość, przeszłość i przyszłość — żyjąca w nadziejach człowieka. Alighieri przechodzi od skutków do przyczyn, a doszedłszy drogą kontemplacji do Pierwszej Przyczyny wraca poprzez nią do świata rzeczywistego i człowieka⁵⁴, ukazując go w całej jego godności wielkości — jako człowieka wolnego. Podobnie też obserwujemy konkretne historyczne postacie w obrazach mistrzów niderlandzkich, które ograniczone w wymiarze swojego czasu subiektywnego, spotykają się w konkretnej, fizycznej przestrzeni z postaciami boskimi, aby poprzez mistyczną ich kontemplację przenieść się poza granice swojego ziemskiego uniwersum czaso-przestrzennego. U Dantego raj jest obrazem uwielbienia Boga, a zarazem Jego stworzenia, gdzie spotykają się poeci i mędrcy różnych epok, spędzając czas na spokojnych rozmowach. Szacunek do czasów przeszłych jako synonimu autorytetu (auctoritas), dostojności (gravitas), wielkości (majestas) wyrażony został w malarstwie omawianego kręgu poprzez ukazanie dawnej architektury jako tła zdarzeń religijnych odtwarzanych z przeszłości. Codziennosc życia natomiast, przedstawiona w dalszej perspektywie, znajduje swoje proscenium w formach architektury gotyckiej, lub pejzażu panoramicznego. Świat fizyczny, przyroda, w obrazach omawianego okresu, posiada odrębny wymiar czasu linalnego. Stąd stracił dawne sugerowane trwanie, znieruchomienie, statyczność, jaką wyznaczał nieruchomy środek. Taka plastyczna wizja świata zdaje się mieć analogie z teorią Jana Burydana i jego uczniów, tworzących podwaliny „nowej fizyki”, szeroko znanej i omawianej w różnych kręgach — nie tylko uniwersyteckich. Burydaniści za bezpośrednią przyczynę ruchu uznali napęd (impetus) pochodzący od tego, który wprowadza ją w ruch. Daleka jest to droga do heliocentryzmu, rozluźniona jednak zostaje dawna, arystotelesowsko-ptolemejska granica pomiędzy światem podksiężycowym a nadksiężycowym. Ciała ziemskie i niebieskie posiadają jednolitą swoją strukturę, poruszane są jednakową mechaniką⁵⁵. Ale to, co ziemskie i to, co niebieskie spina kłamra teologii mistycznej, która składając hołd ziemskiemu, skończonemu w

⁵⁴ M. Barbi. *Dante* (tłum. J. Gałuszka). Warszawa 1965 s. 92-93.

⁵⁵ R. Palacz. *Z badań nad filozofią przyrody XV wieku*. „*Studia Mediewistyczne*”. T. 13 oraz M. Markowski. *Burydaniizm w Polsce w okresie przedkopernikańskim*. Wrocław 1971 rozdz. III. *Zagadnienie ruchu*.

swoim trwaniu stworzeniu wynosi ponad nią nieskończoność czasu oraz miejsca, co stanowi kontynuację tradycji „starego”. Warto tu również chociaż zasygnalizować jeszcze jedną dziedzinę, która w swoich poszukiwaniach „nowego” spotyka się na wspólnej płaszczyźnie ze sztukami plastycznymi oraz literaturą — chodzi o muzykę. Podobnie jak w wielopłaszczyznowej strukturze czasoprzestrzeni zobrazowanych zdarzeń, splecionych wątków religijnych z powszedniością i codziennością życia, tak i w muzyce XV w. w omawianym kręgu niderlandzkim, tendencje do wielogłosowości, wielomelodyjności łączą się w harmonijne współbrzmienie akordów, prowadząc do specyficznej *discordii concors*.

„Universum” czasoprzestrzeni już od XIII w. poczynając, wyznaczało sztukom wielopłaszczyznową, wielowymiarową strukturę, która w XV w. w Niderlandach dała całość i różnorodną i spójną zarazem. Jako perspektywa badawcza czasoprzestrzeń wydaje się z dwóch względów ciekawa: 1) problem czasu w malarstwie w ogóle; 2) czas w malarstwie niderlandzkim jako przyczynek do badań tego splotu kulturowego. Obie perspektywy wydają się równie doniosłe i godne dalszego badania.

ON THE INTERNAL TIME OF A WORK OF ART AS EXEMPLIFIED BY CHOSEN FIFTEENTH CENTURY PAINTINGS

Summary

The problem of time as a structural element of a work of art was not recognized and hence analyzed by the historical theory of art and aesthetics. The issue could not emerge while the distinction between the temporal arts, i.e. literature, music, ballet and the spatial arts, i.e. painting, sculpture, architecture was universally accepted. Although Renaissance theorists and their followers had been aware for centuries of the problems which might be termed „para-temporal” (e.g. movement, the exact time of a selected element in a work of art) and their extreme importance for the quality of the work the actual analysis of the presented time was neglected. It was only recently that time in painting was recognized to possess the same value as space. The new term „universum” has been introduced as a criterion common to all the fine arts, that is both literature and the visual arts. The presented time must be, however, distinguished from the time of perception and the time of creation. It also is not identical with the physical time to which in a way it is parallel. The selected examples of the Netherlandish paintings of the fifteenth century are employed in the present study in an attempt to perform an analysis of the internal, presented time. The issue is discussed against the philosophical background, while the likely counterparts of the problem in other fields of art, literature in particular are considered as well.