

URSZULA MAZURCZAK
Lublin

*PHILIPPUS CALLIMACHUS EXPERIENS–VIR DOCTISSIMUS*¹
W POSZUKIWANIU GENEZY PORTRETU
Z EPITAFIUM FILIPPO BUONACCORSIEGO
W KOŚCIELE OO. DOMINIKANÓW W KRAKOWIE

Z perfekcyjnie odlanego w swoim rysunku portretu wylania się twarz humanisty, którego życie zamknęło się pomiędzy San Gimignano a Krakowem, pomiędzy 2 V 1437 a 1 XI 1496 roku². W ciągu 54 lat stał się człowiekiem doświadczonym i mężem uczonym wielce, wzorem cnót godnych naśladowania tak z powodu świadectw umysłu, jak i dokonanych czynów. Taki wizerunek zmarłego nakreślili jego przyjaciele i wykonawcy testamentu: Jan Heydeke zwany Miricą, Jakub Chosti, Bernardyn Gallo z Zadaru oraz Maciej Drzewicki, który wspólnie z Bernardynem Gallo namówił Kallimacha do zebrania swoich utworów, co zresztą ten uczynił na kilka lat przed swoją przedwczesną śmiercią³. W tym, jak też i w innych późniejszych epitafiach poświęconych pamięci Kallimacha, np. w epitafium Hozjusza⁴, określony został pełny jego *habitus* jako człowieka renesansu. Połączył on we wzajemnie dopełniającej się harmonii postawę czynną (*vita activa*) z postawą teoretyczną (*vita contemplativa*). Osobowość jego, żeby posłużyć się w tym miejscu określeniem G. Manettego⁵, tworzyły „agere et intelligere”, które *per excellence* zakreślały ideał człowieka pracy twórczej.

¹ Sformułowanie to zaczerpnięte zostało z inskrypcji epitafium. Pełny tekst podaje P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957, s. 81.

² J. Garbaciak, *Kallimach jako dyplomata i polityk*, „Rozprawy Wydziału Historyczno-Filologicznego Polskiej Akademii Umiejętności”, 1948, seria 2, t. 46.

³ Przyjaźń Kallimacha z Maciejem Drzewickim omawia K. Kumanięcki, *Twórczość poetyczna Filipa Kallimacha*, Warszawa 1953, a także J. Olkiewicz, *Kallimach doświadczony*, Warszawa 1981, s. 212.

⁴ Olkiewicz, dz. cyt. s. 212.

⁵ *Filozofia włoskiego odrodzenia*, Wybór tekstów A. Nowicki, Warszawa 1966, s. 109-110.



1. Wit Stwosz, Epitafium Kallimacha, 1506-1507, Kraków, kościół oo. Dominikanów.

Filippo Buonaccorsi świadom był swojego doświadczenia. W Krakowie nadał sobie przydomki *Experiens* i *Tuscotyta*, które wespół z pierwszym – *Kallimachos*, przyjętym w Akademii Pomponiusza Leta w Rzymie, określiły w pełni zakres jego działania⁶. Nazwał siebie *Toskańczykiem*, ponieważ przez matkę spokrewniony był z *Medyceuszami*. Krótki pobyt we Florencji pozostawił trwały ślad w jego niezmiennym uwielbieniu dla „nowego Platona”, czyli *Marsilio Ficina*⁷. Wtedy też nastąpiło pierwsze spotkanie i zarazem trwałe zauroczenie sztuką i filozofią grecką.

Jednakże droga ku nabywaniu prawdziwego doświadczenia przez młodego *Kallimacha* rozpoczęła się w Wenecji, mieście, które od dawna wchłaniało tradycje greckie, a w owym czasie, gdy przybył tutaj Buonaccorsi, przyjęło greckich intelektualistów: *Jerzego z Trapezuntu*, *Demetriusza Chalconydas*, *Jana Lascarisa*. Podejmując pracę nauczyciela w domu bogatego kupca *Nicolo da Carbone*, rozpoczął dojrzałe studia literatury, wybierając ku temu dzieła literackie zarówno greckie, jak i łacińskie⁸.

Nieprzeparte dążenia poznawcze sprowadziły go następnie do Rzymu, środowiska humanistów tworzonego przez kolejnych papieży – *Eugeniusza IV* i *Mikołaja V*. Owocem tych przedsięwzięć były między innymi: katedra retoryki i dialektyki, kierowana przez *Jerzego z Trapezuntu*, poznanego już w Wenecji, oraz rozwinięte studia i komentarze dzieł greckich, prowadzone przez *Poggio Braccioliniego*, *Flavio Biondo* i *Loresco Valle*⁹. Również kardynał *Bessarion*, bazylianin, otaczał opieką młodych humanistów, których sprowadzała do jego domu zarówno osobowość i wiedza duchownego, jak i bogata biblioteka autorów greckich. Szczególne uznanie u czcigodnego mecenasa zdobył młody *Kallimach*, czemu *Bessarion* dał wyraz poświęcając właśnie jemu epigramat *W ogrodzie Bessariona*¹⁰.

Buonaccorsi przybył do Rzymu prawdopodobnie w czasie, gdy rządy Stolicy Apostolskiej objął już *Enea Silvio Piccolomini* jako *Pius II*. Dzięki pomocy *Bartłomieja Sacchiego*, zwanego *Platina*, wprowadzony został do grona ówczesnych humanistów. Uzyskał pracę sekretarza kardynała *Rawenny Pier Rovellego*¹¹. Praktyka w kancelarii znalazła akademickie dopełnienie w domu Pompo-

⁶ J. Z a t h e i, *Amici italiani di Filippo Buonaccorsi (Callimaco Esperiente) e di Nicolao Copernico*, „Misure critiche”, 4(1973).

⁷ K u m a n i e c k i, dz. cyt., s. 30.

⁸ O l k i e w i c z, dz. cyt., s. 18.

⁹ W. R o l b i e c k i, *Akademie włoskie w latach 1454-1667*, Warszawa 1977, s. 115-120.

¹⁰ A. H o r o s z k i e w i c z, I. S z a r k o w a, *List Kallimacha do Zofii Paleolog?*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, 23(1978), s. 26. J. Z a t h e i (dz. cyt., s. 176) podaje, że *Kallimach* ofiarował *Bessarionowi* dwa utwory poetyckie.

¹¹ Na temat *Contubernium* kardynała *Bessariona* zob. R o l b i e c k i, dz. cyt., s. 125-130; O l k i e w i c z, dz. cyt., s. 28.

nusza Leta, następcy na katedrze retoryki Sapienzy. W spotkaniach tych, wzorowanych na florenckich akademiach, prowadzono prawdziwie humanistyczne dysputy literackie. Słowo pisane i mówione stało się przedmiotem komentarzy, zwłaszcza że wybierano teksty literackie oraz filozoficzne. Jak dalece posunięta była duchowa tożsamość tychże spotkań z antycznymi autorami, świadczą przyjmowane imiona greckich patronów starożytnych.

Potępienie i wypędzenie z Rzymu uczestników Akademii Pomponiusza Leta przez papieża Piusa II stało się początkiem nowego doświadczenia Kallimacha, mianowicie tułaczki, która wiodła najpierw przez Neapol na Sycylię, a potem dalej przez Morze Tyrreńskie do Grecji i Konstantynopola, w którym nieprzerwanie trwała grecka tradycja, uprawiana w miejscowej Akademii. Los uciekiniera zakończył we Lwowie, gdzie urząd pełnomocnika Medyceuszów spełniał jego krewny z Florencji, Ajnolf Petrotti Thedaldi, on też otoczył go opieką w początkowych dniach pobytu na Północy¹².

Dom biskupa lwowskiego Grzegorza z Sanoka w Dunajowie, w którym spędził lata 1470-1477¹³, pozwolił Kallimachowi rozwinąć wiedzę, inteligencję i doświadczenia dyplomatyczne, krótko mówiąc: tutaj, pod sarmackim niebem, jak to określał, ujawnił męstwo ducha i czynu, które mógł niebawem przekazywać swoim królewskim wychowankom w Krakowie. Doświadczenia literackie były jego pasją, praca zaś sekretarza i nauczyciela, którą poznał już w Italii – przeznaczeniem. Jedno zaś i drugie składało się na wszechstronność jako humanisty.

Dwór Kazimierza Jagiellończyka stał się spełnieniem ambicji dyplomatycznych oraz umiejętności pedagogicznych. Pilne niegdyś studia nad retoryką antyczną mogły być teraz stosowane w praktyce w pracy wychowawczej, polityce i poezji. Równoległe ze spełnianymi funkcjami na dworze królewskim nawiązał przyjaźń z gronem humanistów krakowskich, zapisał się w 1489 roku na Uniwersytet¹⁴ i choć nie spełniał tutaj oficjalnej funkcji wykładowcy, to rychło stał się autorytetem wśród młodzieży. Drugim, choć nieurzędowym, za to bliskim duchowo miejscem, w którym rozwijał swoje literackie umiejętności, było Nadwiślańskie Towarzystwo Literackie (Sodalitas Litteraria Vistulana), utworzone wspólnie z Konradem Celtisem (wł. nazwisko Konrad Pickel), przybyłym świeżo z Norymbergi z poetyckim laurem, nadanym mu przez cesarza Fryderyka III¹⁵.

¹² G a r b a c i k, dz. cyt., s. 30, przyp. 1

¹³ J. G a r b a c i k, *Ze studiów nad polityką zagraniczną na przełomie XV i XVI wieku. W świetle nowo odkrytych źródeł w Zagrzebiu*, Kraków 1951; O l k i e w i c z, dz. cyt., s. 31 nn.

¹⁴ O l k i e w i c z, dz. cyt., s. 85.

¹⁵ Tamże, s. 86 nn.

Odżyła teraz pamięć rzymskiej Akademii Pomponiusza Leta, tym bardziej że krakowskie środowisko było wówczas otwarte na wszelkie nowe prądy humanistyczne. Miejszem spotkań był dom notariusza Jana Heydecke, przybywszy z Pomorza, tutaj przychodzili także Jan Sommerfeld, profesor retoryki i wydawca Filelfa w Krakowie, Jan Ber, Bernardyn Gallo z Zadaru, Jan Morsztyn, Maciej Drzewicki, Wojciech z Brudzewa¹⁶.

W środowisku krakowskim rysuje się zatem portret Filippo Buonaccorsiego jako spolonizowanego Toskańczyka, który wnosząc do tego środowiska swoje doświadczenia i wiedzę, chłonał jednocześnie jego własny klimat duchowo-intelektualny tudzież polityczny. Kraków zatem określił pełny jego *image* tak wewnętrzny, jak i zewnętrzny, uwieńczony przez Wita Stwosza w Ołtarzu Mariackim, gdzie ukazany został w gronie uczonych w scenie Chrystusa nauczającego w świątyni.

*

Rozwikłanie zagadkowej i rzadko spotykanej formy epitafium, które pozostawił Wit Stwosz, wiodło badaczy ku różnym centrom sztuki europejskiej XV wieku. Długa dyskusja obrosła w ciągu stulecia sporą literaturą przedmiotu, zawierającą wyniki kompleksowych badań nad twórczością tego artysty. Stanowiska badawcze można pogrupować według trojkiej proveniencji: a) południowoniemieckiej – tyrolskiej; b) niderlandzkiej; c) italskiej.

Stawiane pytania, tudzież ich argumentacja, oscylowały zasadniczo wokół problemów stylistyczno-formalnych, one bowiem – z powodu braku konkretnych źródeł pisanych – mogły pomóc w ustaleniu czasu powstania dzieła, który badacze umieszczają pomiędzy śmiercią Kallimacha a rokiem 1506.

Związek epitafium Kallimacha ze sztuką południowoniemiecką dostrzegł jako pierwszy M. Sokołowski¹⁷, który rozpoczął w roku 1900 ciąg badań nad sztuką Stwosza, w tym także samej płyty. Ustalił on aż dotąd aktualne przeswiadczenie, że twórcą odlewu jest Piotr Fischer z warsztatu w Norymberdze. Nieco później J. Muczkowski¹⁸ podkreślił rolę dwóch autorów: Stwosza jako projektodawcy oraz Fischera jako odlewnika monumentu. Analogiczne twierdze-

¹⁶ Tamże.

¹⁷ M. S o k o ł o w s k i, *Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej. Wit Stwosz i marmury naszych pomników w XV i XVI wieku*, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki”, 6(1900), s. 162.

¹⁸ J. M u c z k o w s k i, *Historia rzeźby*, [w:] *Kraków, jego kultura i sztuka*, „Rocznik Krakowski”, 6(1904), s. 174 n.



2. Wit Stwosz, Ołtarz Mariacki, Kraków, kościół Mariacki.

nia znajdują się w pracach B. Dauna¹⁹ oraz K. Simona²⁰. Ten drugi dostrzegł istnienie pewnych elementów italskich, głównie padewskiego malarstwa Andrea Mantegni, na bordiurze płyty. S. Meller, monografista warsztatu Fischera, również potwierdza posługiwanie się wzornikami italskimi w tym warsztacie, co widoczne jest także w roślinno-groteskowej ornamentyce bordiury epitafium. Postać zmarłego natomiast, zdaniem tegoż badacza, nasuwa podobieństwo ze sztuką północnoniderlandzką²¹.

Poszukując źródeł dla sztuki Wita Stwosza, ks. Sz. Dettloff²² omówił szereg przykładów tumb przyściennych z kręgu południowoniemieckiego oraz z obszaru Trydentu, analogicznych w ogólnej koncepcji do dzieła krakowskiego, i wskazał na nagrobek organisty Konrada Paumanna w kościele NMP w Monachium jako najbliższy prototyp dla płyty Kallimacha²³. Ostatecznie jednak przyznaje oryginalność kompozycji epitafium Kallimacha, co jest zasługą samego Wita Stwosza, ponieważ – jak pisze autor – „epitafium jest mieszaniną pomysłów niezgodnych zgoła z rzeczowym renesansowym podejściem”.

Zdecydowanie mocniejsze argumenty porównawcze znajdują ci badacze, którzy upatrują pochodzenie wzoru kompozycji epitafium w obrębie sztuki niderlandzkiej. Także tutaj dochodziło do osmozy ze sztuką Italii, zwłaszcza w dekoracjach bordiur rzeźbiarskich oraz miniatorskich. W takim kontekście pierwowzorów dla płyty krakowskiej upatrywał już M. Lossnitzer²⁴, a tezę tę potwierdził i rozwinął L. Lepszy, wskazując na konkretne epitafium poety flamandzkiego Jaques’a van Maerlanda z roku 1465 w ratuszu w Damme – dzieło Vouthiersa van Ingehna²⁵. Zasługą tego autora jest odnalezienie i opublikowanie rysunku (z roku 1829) Jana Nepomucena Danielskiego, który starannie odrysował górną (później zaginioną) listwę bordiury. Pozwoliło to późniejszym badaczom na dokonanie szerszej analizy obramowania epitafium²⁶.

¹⁹ B. D a u n, *Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn*, Leipzig 1903, s. 33 nn.

²⁰ K. S i m o n, *Die Vischerschen Grabplatten in Krakau*, „Repertorium für Kunstwissenschaft”, 19(1906), s. 19 nn.

²¹ S. M e l l e r, *Peter Vischer der Aeltere und seine Werkstatt*, Leipzig 1925, s. 130.

²² Ks. Sz. D e t t l o f f, *U źródeł sztuki Wita Stwosza*, Warszawa 1935, s. 37 nn. Autor przedstawia argumenty za i przeciw analogiom z nagrobkami z terenu północnowłoskiego, np. z nagrobkiem kardynała Brando Castiglione w Castiglione d’Olona oraz nagrobkiem biskupa Ulryka von Lichtenstein w katedrze trydenckiej z końca XV wieku.

²³ Tamże.

²⁴ M. L o s s n i t z e r, *Veit Stoss. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, s. 90.

²⁵ L. L e p s z y, *Pomnik Filipa Kallimacha Buonaccorsi i jego osobisty stosunek do sztuki Wita Stwosza*, Kraków 1926, s. 24, il. 73.

²⁶ Tamże, s. 22, il. 72.

Pełne uzasadnienie związku całej twórczości Wita Stwosza, w tym także krakowskiej płyty, ze sztuką niderlandzką wykazał P. Skubiszewski²⁷. W swojej obszernej pracy na temat rzeźby nagrobnej Wita Stwosza, jak i w innych studiach poświęconych temu rzeźbiarzowi, zaprezentował szereg analogii – zarówno formalnych jak i ikonograficznych – do tego wiodącego w owych czasach, szczególnie w dziedzinie malarstwa miniaturowego, kręgu artystycznego. Zaslugą badacza jest szczegółowa analiza bordiury krakowskiej tablicy. P. Skubiszewski, rozwiązując szereg problemów formalnych oraz ikonograficznych, wskazuje na takie, które winny być poddane szerszym analizom, m.in. dostrzega nie rozwikłane problemy związane z postacią Filippo Buonaccorsiego²⁸.

Chociaż w omówionych już pracach badaczy krakowskiego zabytku, doszukujących się jego powinowactw z różnymi kręgami sztuki, generalną linię źródłową wytyczano ku krajom niemieckim lub niderlandzkim, to A. Bochnak jednak w pełni odniósł interesujące nas epitafium do sztuki włoskiej XV wieku²⁹. Na początku swoich rozważań przytacza list Oktawiana Gucciego de Calvini, działającego w Krakowie, do Laktancjusza Thedaliego we Florencji, przyjaciela Kallimacha. W tekście tym jest opisana śmierć Buonaccorsiego, jego pogrzeb oraz nagrobek, już wówczas widziany przez autora listu w kościele oo. Dominikanów. Korespondencja ta, jak się przypuszcza, miała miejsce niedługo po śmierci Kallimacha ok. 1507 roku. Przekazane zostały w niej istotne obserwacje dotyczące postaci zmarłego: „in bronzo con la sua figura al naturale et con uno epitaffio in prosa, quale sara qui di sotto questa lettera”³⁰. A. Bochnak dopatruje się w sposobie przedstawiania postaci zmarłego analogii do znanych w Toskanii wizerunków „Hieronima w pracowni”. Zdaniem autora bliski jest w tym kontekście sceniczny fresk Ghirlandaja z roku 1480 w kościele Ognisanti we Florencji. Rzymskie nagrobki dłuta Sansowina ukazywały postaci zmarłych w afirmacji doczesności, co także widoczne jest na płycie krakowskiego humanisty. Autor przytacza konkretne dzieła, takie jak nagrobek Piotra da Vicenza w kościele Santa Maria in Aracelli czy nagrobek kardynałów Askaniusza Sforzy i Hieronima Basso Rovere w kościele Santa Maria del Popolo. Rekapitulując stwierdza, że w dziele Wita Stwosza istnieją zarówno „postępowe elementy renesansowe, jak i tradycyjne gotyckie”³¹.

²⁷ P. S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stwosza*, [w:] *Wit Stwosz. Studia o sztuce i recepcji*, Praca zbiorowa pod red. A. Labudy, Poznań 1986, s. 4-69.

²⁸ S k u b i s z e w s k i, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, s. 90-91.

²⁹ A. B o c h n a k, *Pomnik Kallimacha*, „*Studia Renesansowe*”, 1(1956).

³⁰ Tamże s. 135.

³¹ Tamże, s. 137.

Italskie pochodzenie formy płyty Kallimacha potwierdza Z. Kępiński w swojej monografii o Wicie Stwoszu³². Argumentuje swoją tezę konkretnym dziełem, tym razem drzeworytniczym, a mianowicie kartą tytułową do tomu poezji Bernarda Bellincioniego, zatytułowanego *Rimes*. Dzieło to wydane zostało drukiem w Wenecji w 1491 roku. Jak twierdzi Kępiński, medzioryt do tejże kompozycji wykonał sam Leonardo da Vinci (bądź któryś z jego uczniów) w kręgu mediolańskiego dworu Giangaleazza Sforzy, gdzie przebywał także Konrad Celtis. On to posłużył się bezpośrednio kompozycją da Vinciego na karcie tytułowej swojego dzieła *Quatuor libri amorum*, wydanego w Norymberdze.

To właśnie dzieło miałoby posłużyć Stwoszowi do obmyślenia kompozycji płyty Kallimacha. Zdaniem badacza rzeźbiarz wykazał własną inwencję w tym, że poczynił pewne przeróbki, włączając do swojej kompozycji znane mu medziority „Mistrza E S”³³.

Bezradne zdziwienie płytą Kallimacha wypowiada T. Chrzanowski w swojej znakomitej syntezie na temat Ołtarza Mariackiego. Żywy italianizm, zdaniem badacza, manifestuje się w bordiurze płyty oraz w „portrecie humanisty”, czyli Kallimacha. Dopatruje się w nim studium indywidualizmu psychologicznego na miarę renesansu, zderzonego jednak z nieporadnością w ujęciu przestrzeni dla tejże postaci³⁴.

*

Wyjaśnione zostały formalne problemy związane z epitafium Filippo Buonaccorsiego, wskazano także na zbieżność z serią obrazów „Hieronima w pracowni” lub, jak określił temat płyty J. Białostocki, „uczonego w pracowni”³⁵, nie wyjaśniono jednak znaczenia tematu w szerszym kontekście jego funkcji sepulkralnej oraz genezy tego typu portretu³⁶.

Słusznie wskazywano na obrazy „Hieronima w pracowni”, które w seriach pojawiały się w całej sztuce późnośredniowiecznej, szczególnie zaś w renesansie, kiedy praca translatorska i praca komentatorska nabrały nowego znaczenia tudzież nobilitacji społecznej. Hieronim był wzorem i patronem dla tego ro-

³² Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, Warszawa 1981.

³³ Tamże, s. 74-76.

³⁴ T. Chrzanowski, *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, Warszawa 1985, s. 15-16.

³⁵ J. Białostocki, *Renesansowy portret pisarza*, [w:] *Portret. Funkcja – forma – symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Toruń, grudzień 1986*, Warszawa 1990, s. 93.

³⁶ J. Maurin-Białostocka, *W sprawie wpływów włoskich w płycie Kallimacha*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1957.

dzaju aktywności literackiej. Bynajmniej wcale nie drugorzędnym był także fakt nowego rozumienia Biblii – ożywionych dysput w zakresie konkretnych interpretacji oraz nowych tłumaczeń, zwłaszcza na języki narodowe.

Dlatego też motyw „Hieronima w pracowni” stał się wzorem dla portretów humanistów, w tym sensie słuszne były poszukiwania naszych badaczy. Wskazywano jednak, ponieważ nie bez podstaw, na obrazy pochodzące z dwóch różnych obszarów artystycznych – północnego i południowego, i jeden, i drugi bowiem posiadał swoją siłę oddziaływania na Europę XIV i XV wieku. Jednakże przykłady dzieł, które w tych kręgach realizują wspomniany temat, prezentują formę zgoła odmienną.

Przytaczane już obrazy, powstałe w Italii – takie jak wizerunki Hieronima, Domenico Ghirlandaja, Francesca Antonia del Cherica na miniaturze z Biblioteki Trivulziana w Mediolanie oraz portrety Petrarcki powstałe na tej tkance formalnej, np. miniaturowy portret z *Kodeksu darmstadzkiego* (dzieło Pisanella lub jego kręgu), a także na fresku w Sala Virorum w Padwie – wykazują jednolitą koncepcję kompozycji³⁷. Postać ludzka, jako podmiot obrazu, oraz przedmioty stanowią spójną całość, którą gwarantuje materialnie oddana i zmysłowo uporządkowana przestrzeń pomieszczenia. Wszystkie ukazane na obrazie przedmioty zachowują swoją klarownie wypracowaną istotę oraz odpowiednie względem siebie relacje. Postać ludzką cechuje stan zamyślenia, znieruchomienia, jakie właściwe jest ustaniu wszelkiego działania. Krótko mówiąc, postaci te – jakkolwiek otoczone utensyliami pisarskimi – pochylone nad pulpitem trwają w zamyśleniu. Postacie na portretach kręgu północnego, ukazane w rozbudowanych, pełnych szczegółów wyposażenia pracowniach, pogrążone są w pracy pisarskiej. Tutaj postać i przestrzeń podporządkowane zostały drobiazgowemu studium nad materią rzeczy.

Postać Kallimacha ukazana jest w działaniu, wykonuje czynność, która implikuje ruch, nie zaś – jak to widzieliśmy w przytoczonych przykładach włoskich – stan określony bezruchem. Konkretyzację czynności postaci dopełniają starannie wypracowane cechy wyglądu zewnętrznego, jak rysy twarzy, mimika, delikatne napięcie żył widoczne na dłoniach. Wykwintny ubiór, dodatkowo zaprezentowany wyszukany układ draperii, określa elitarną przynależność społeczną portretowanego. Wszystkie te czynniki obrazu składają się na odmienne od włoskiego, acz konsekwentne rozumienie przedmiotu artystycznego.

Warto jednak przyjrzeć się temu bliżej i zastanowić, jakiej natury jest wykonywana czynność modela. Kallimach trzyma w dłoniach list, karta zgięta jest na wzór ówczesnie przesyłanej korespondencji, ale jest to karta nie zapisana.

³⁷ A. S t ü m p e l, *Hieronymus im Gehäuse*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, 2(1925-1926), s. 173-252; O. P ü c h t, *Zur Entstehung des „Hieronymus im Gehäuse”*, „Pantheon”, 32(1974), s. 134-140.

Konkretyzuje ją jednak pieczęć państwowa z siedmioma herbami ówczesnych dzielnic Rzeczypospolitej³⁸. Dalej – widzimy, że postać siedzi przy pulpicie, ale przy jego węższym boku (z wnęką na księgi), przy którym bynajmniej nie zasiadało się do pracy pisarskiej. Przedmioty złożone na pulpicie (skrupulatnie odtworzone) w gruncie rzeczy też nie sugerują, że akurat wykonywana jest jakaś praca, np. kałamarz jest zatknięty pokrywą.

Otóż ów wiernie odtworzony w pojedynczych przedmiotach świat rzeczy nie odtwarza sytuacji realnej. Są tutaj dwa obrazy na siebie nałożone. Wnętrze, typowe dla zamożnych komnat w stylu niderlandzkim – wyposażone w luksusowe przedmioty, a do takich należy np. lustro, okno wypełnione gomółkami, czapka futrzana. Drugi obraz tworzy postać ludzka z własnym tłem, mianowicie kotarą. Postać ta, co najważniejsze, rządzi się własnymi, indywidualnymi proporcjami. Jest autonomiczna w stosunku do wnętrza, wprowadzając doń odrębny, własny świat.

Dlaczego zatem nasz mistrz stworzył kompilację, zamiast posłużyć się jednym wzorem? W wypadku Wita Stwosza wykluczyć należy przypadkowość, nieporadność kompozycyjną czy brak przemyślenia, zważywszy, że bezpośredni udział w powstaniu epitafium mieli także humaniści krakowscy.

Istnieje wcześniejszy, wykonany przez tegoż twórcę wizerunek Kallimacha, który ukazany jest adekwatnie do całej kompozycji sceny.

Dotychczasowe poszukiwania badaczy w obrębie jednego, zwartego w swojej konstrukcji typu obrazu: „Hieronima w pracowni” albo „uczonego w pracowni” okazują się słuszne w odniesieniu do ogólnej koncepcji obrazowej, w szczególności jednak analizie kompozycja epitafium Kallimacha wymyka się analogiom, zarówno w charakterze postaci (a to właśnie ona jest najważniejszym elementem obrazowym), jak i kompozycji całości tła. Temat obrazu „uczonego w pracowni”, rozumiany jako całość motywu, niejako zwolnił od analizy postaci samego uczonego. Kryterium, które jest w temacie jego uszczegółowieniem, stało się pierwszoplanowe w poszukiwaniach analogii i przesunęło akcent ważności z postaci uczonego na jego pracownię. Dlatego też tak różne kompozycje jawiły się jako ewentualne pierwowzory i każda z nich nie dawała pełnego przekonania o funkcji pierwowzoru. Umyka w takiej sytuacji wiedza o osobie zmarłego wiedza, jakiej przysporzyły badania literackie i historyczne. Pominięto także udział i znaczenie środowiska krakowskiego w powstaniu epitafium, pomimo że jego znaczenie było już podkreślane przy różnych innych dziełach. Sama analiza stylistyczna na gruncie porównawczym okazuje się być tutaj niewystarczająca. Niezbyt klarownie akcentowano w analizach, iż jest to pomnik grobowy.

³⁸ Analizę kształtu okrągłego herbu oraz jego autentyczności podejmuje P. Skubiszewski (*Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, s. 115, przyp. 34).

*

Atoli przedstawienie „Hieronima – czy uczonego – w pracowni”³⁹ nie jest motywem samoistnym, ukonstytuowanym samodzielnie, lecz powstałym w określonym czasie późnego średniowiecza ukonkretnieniem długiego ciągu typologicznego, którego geneza sięga czasów wczesnochrześcijańskich czy wręcz antycznych. Wtedy to bowiem pojawiły się pierwsze próby, aby stworzyć taki obraz autora-pisarza w pojęciu chrześcijańskim, który jednocześnie nosiłby znamiona autora świętego. Tylko taka postać odpowiadać mogła twórcy Pisma świętego w jego literackiej, tzn. od człowieka pochodzącej, postaci.

Istniały antyczne modele poetów, pisarzy, które spełniały rolę pierwowzorów dla postaci autorów Ksiąg kanonicznych. Jednakże zadanie pierwszej generacji artystów chrześcijańskich było utrudnione przez istnienie różnych rodzajów wizerunków, które odnosiły się do ściśle przestrzeganego w antyku związku z ich zakresem pojęciowym. To sprawiło, że mimo artystycznych przetworzeń klarowny topos zachowywały obrazy pedagoga, mędrca-filozofa, mówcy, wreszcie także i pisarza. Były one rozpowszechnione dzięki cechom zewnętrznym, takim jak: postawa, ubiór, gest, rodzaj siedziska, miejsce przedstawienia. Z owego konsekwentnie przestrzeganego toposu formalnego wynika, że u podstawy tychże obrazów musiał leżeć najbliższy im odpowiadający topos literacko-filozoficzny, a więc pozaplastyczny.

Surowe i konsekwentnie przestrzegane dystynkcje wyznaczała tym pojęciom retoryka grecka, którą na nowo zinterpretowała literatura rzymska. Przykładem tego może być np. dzieło *Rhetorica ad Herennium* z roku 85 przed Chr. Traktat ten jest pierwszą próbą przełożenia greckich terminów retorycznych na łacinę i jednocześnie zastąpienia greckich przykładów przykładami łacińskimi⁴⁰.

Rozległa wiedza Cyncerona w zakresie retoryki utrwaliła tak teoretyczne, jak i praktyczne zastosowanie tej dziedziny w życiu politycznym, w wychowaniu oraz w rozważaniach teoretycznych. Dzieło Kwintyliana *Institutio oratoria* stało się podstawowym zbiorem wiedzy retorycznej; autor wyjaśnił nie tylko jej

³⁹ D. R u s s o, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité XIII^e-XVI^e siècles*, Paris–Rome 1987.

⁴⁰ H. L a u s b e r g, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, T. 1-3, Bruges 1946; J. M u r p h y, *Medieval Rhetoric. A Selected Bibliography*, Toronto 1971; F. Z u m t h o r, *Essai de poétique médiévale*, Paris 1972; t e n z e, *Retoryka średniowiecza*, „Pamiętnik Literacki”, 1977; J. T e z m e n - S i e g e l, *Die Darstellungen der Septem Artes Liberales als Rezeption der Leheplangeschichte*, München 1985, rozdz. 4: „Martinus Capella”, s. 70 nn; K. T u s z y ń s k a - M a c i e j e w s k a, *Gorgias' Rhetorik und den Bild des Rhetors aus Leontinoi in Platons „Gorgias”*, „Eos”, 76(1988), s. 249-257.

zawiłe dystynkcje, ale i praktyczne stosowanie⁴¹. Rozwinął w swoim wykładzie np. problem powinowactwa mowy i pisma, które – zdaniem autora – łączy opracowanie myślowe. Zalecał obmyślanie mowy w każdym czasie, także wśród codziennych zajęć, przestrzegał przed becznością umysłową. Jednocześnie podniósł rangę uprawiania długich ćwiczeń pisemnych, które wyrabiają umiejętność pięknej formy kompozycyjnej. Skuteczność mowy, której celem jest przekonywanie, łączył ponadto ze starannym wyglądem mówcy, zalecając przy tym ostrzyżenie, odpowiedni ubiór, postawę, mimikę twarzy oraz wystudiowane aczkolwiek powściągliwe gesty.

Tę antyczną kulturę retoryczną przybliżyli chrześcijaństwu Ojcowie Kościoła, natomiast jej plastyczną przekładnię zagwarantowała sztuka. Związek tej tradycji z plastyką wczesnochrześcijańską, głównie rzeźbą sarkofagową, już w badaniach podejmowany, jest dowodem świadomych poszukiwań formy postaci z ich przesłaniem treściowym, zwłaszcza w obrębie tworzenia podstawowych dla tego czasu motywów, takich jak: pedagog, filozof, poeta-pisarz⁴².

Znacznie głębsza refleksja nad postacią pisarza-autora miała miejsce tam, gdzie trzeba było go ukazać w bezpośrednim złączeniu z tekstem o tak doniosłym znaczeniu, jakie ma Biblia⁴³. Stopniowo wprowadzano podział w obrębie ilustrowania postaci proroków, jako oratorów-mówców, i ewangelistów, jako pisarzy. Dwa najstarsze spośród zachowanych kodeksów: Rabuli (Florencja, Bibl. Laur., połowa VI wieku) i Rossano (rok 586 – skarbiec katedry) są dowodem na to, jak trudne były owe wybory pomiędzy wypracowanym już repertuarem form dla ukazania mówcy – myśliciela – nauczyciela, dla których zasadniczym przedmiotem unaocznienia jest przemawianie, a pisarzem ukazanym w czasie pracy⁴⁴.

⁴¹ M. K o r o l k o, *Sztuka retoryki*, Warszawa 1990, s. 179-182.

⁴² A. Q u a c q u a r e l l i, *Rhetorica e iconologia*, [w:] *Quaderni di „Vetera Christianorum”*, Bari 1982; t e n ż e, *L'ogdoade patristica e i suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti*, Bari 1973. Obserwacje i badania znawców późnego antyku wskazują na to, że w okresie hellenistycznym pojawia się silna tendencja, by uczynić z tradycyjnego, werystycznie pojmowanego portretu rzymskiego – portret uduchowiony, mistyczny portret człowieka uduchowionego. Zob. H. P. L' O r a n g e, *Il ritratto ellenistico-romano nel trapasso dall'antichità al medioevo*, [w:] *Atti del Convegno internazionale sul tema tardo antico e alto medioevo. La forma artistica nel passaggio dall'antichità al medioevo*, Roma 1968, s. 309-313.

⁴³ T e z m e n - S i e g e l, dz. cyt., rozdz. 3, s. 9-25.

⁴⁴ Gruntowne studia porównawcze w obrębie tych zagadnień podjął jako pierwszy A. M. Friend. Zob. tegoż autora: *The Origin of the Evangelical Portraits in Greek Manuscripts*, „American Journal of Archeology”, 31(1927) oraz *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, „Art Studies”, 5(1927) i 7(1929). Nowsze prace: G. G a l a v a r i s, *The Illustration of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979; S. N e l s o n, *The Iconography of Prefaces and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, New York 1980.



3. Ewangelista Marek (Ewangeliarz z Rossano, katedra, fol. 121r).

Racją ostateczną dla nowego rozróżnienia mowy i pisma, a tym samym chrześcijańskiego obrazu mówcy i pisarza – było rozumienie Boskiego natchnienia⁴⁵.

Ewangelista Marek z kodeksu z Rossano ukazany jest w akcie pisania, podtrzymuje rozwinięty na kolanach duży dyplom. Stojąca obok postać – personifikacja Mądrości Bożej przekazuje pod dyktando święty tekst. Tak zaaranżowana scena wymagała od artysty uporania się z nowym rodzajem ekspresji obrazowania postaci ewangelisty, po nowemu rozumianej *dynamis*, wyrażonej nowymi środkami, które oddałyby jego stan duchowy, np. skupieniem widocznym w twarzy, zasłuchaniem⁴⁶. Istotny był wybór postawy, w której zaakcentowane zostało energiczne wysunięcie nogi podtrzymującej zwój. Dzięki temu jednocześnie sugestywnie go wyeksponowano. Teraz głębszego znaczenia nabrały zwój lub księga, czyli miejsca, na których utrwalany był święty tekst; zaczął on w kompozycji odgrywać rolę na równi z postacią, zarówno gdy tekst ów prezentowała, jak i wtedy, gdy ukazywano czynność zapisywania.

Określenie tła jako przestrzeni, w której ukazany jest autor spisujący Ewangelię, nie było problemem drugorzędym. Artysta przejął antyczną formułę plastyczną frontonu teatru, określaną jako *scaenae frons*. To miejsce bowiem mogło stanowić dopełnienie postaci, albowiem w ówczesnej świadomości wiązało się z poetycką nobilitacją przekazu ustnego skierowanego do słuchacza. To samo odniesiono do Ewangelii, przekazywanej wszakże dwojako: na piśmie (w relacji Bóg–pisarz-ewangelista) oraz ustnie (relacja ewangelista–wierni).

Świadomi koniecznych uproszczeń, jakie w tym miejscu poczynić musimy, wskażmy na zbieżność faktów artystycznych z literackimi czy – ogólniej – kulturowymi. Formowanie obrazu pisarza w sztuce chrześcijańskiej na tkance rzymskich portretów dokonywało się pomiędzy IV a VI wiekiem. Było świadomym dążeniem, aby stworzyć klarowne *exemplum* obrazowe, czytelne w nowo tworzącej się kulturze chrześcijańskiej. W tym samym czasie rekonstruuje się, poniekąd w nowej postaci, lecz na rzymskich wzorach, klasyfikację dydaktyczną jako szkolny system przygotowujący do pracy rozumianej w ówczesnych kategoriach jako naukowa. *Artes liberales* Marcjanusa Capelli uznane zostały za najwyższy stopień pedagogiki naukowej i literackiej. Dzieło to określiło stopnie nauczania i kultury pisarskiej. Wyzaczyło określony porządek sztuk: sztuki języka, za którą odpowiedzialne były gramatyka i retoryka; sztuki myślenia, której uczyła dialektyka; oraz sztuki liczby, na którą zorientowane były arytmetyka, geometria, muzyka i astronomia.

⁴⁵ U. M. M a z u r c z a k, *Motywy inspiracji w średniowiecznych wizerunkach Ewangelistów*, Lublin 1992.

⁴⁶ Tamże.

Wczesnochrześcijański model studiów i nauczania przejęły, jako wiodące wówczas, wschodnie centra teologiczne. Wskazuje się na Antiochię, Efez i Aleksandrię. Tutaj też w okresie wczesnobizantyjskim powstały najważniejsze serie typologicznych wizerunków autorów kanonicznych (ale także i niekanonicznych⁴⁷). Do naszych czasów liczba zachowanych przykładów uległa znacznemu uszczupleniu. Można je było jednak z dużym stopniem prawdopodobieństwa odtworzyć (co uczynili w swoich obszernych studiach badacze tego kręgu artystycznego) na podstawie analizy dzieł zachowanych z okresu średnobiazantyjskiego⁴⁸. Wykazuje się trwanie tych motywów, i to zarówno postaciowego, jak też typu *scaenae frons* w tle na wielu zachowanych przykładach z okresu średnio- i późnobiazantyjskiego, czyli długiego okresu pomiędzy IX a XV wiekiem.

Stanowią one *exempla* pisarza w rozumieniu szerszym – autora, zachowując swój klarowny układ postaci o wyciszonej formie, z wysuniętą nogą, która podtrzymuje kodeks lub zwój. Ten ruch zachowują postaci nawet wtedy, gdy wprowadzono jeden, a nawet dwa pulpity. Spowolniały gest zapisywania tekstu sprawiał, że postaci ukazane w trakcie pisania i postaci trwające w zamyśleniu zachowują tę samą wystudiowaną skalę nieznacznego poruszenia, a raczej eliminowanej ekspresji i zewnętrznej emfazy.

Zrównoważenie postaw i gestów dopełniają uroczyste tuniki, najczęściej białe, później purpurowe oznaczone złotymi talionami, co przydaje tym autorom szczególnej *dignitas*. Przykładem tego mogą być ewangelisci z kodeksów uznanych za wzorcowe z okresu średnobiazantyjskiego, a mianowicie: *Stauronikita* (Mt. Athos, Ms 43), z Rzymu (*Cod. Gr.* 364 Bibl. Vat.) lub ewangeliarz *Coislin* (*Cod. Gr.* 195 Paryż, Bibl. Nat.) z IX i X wieku. Dalej korespondują z tymi seriami portretów XI-wieczne wizerunki z ewangeliarzy z Vatopedi (Athos, Ms 949), z Eskorialu (Ms X, IX) oraz z Wiednia (Nat. Bibl., *Suppl. Gr.* 50)⁴⁹. Grecki artysta ewangeliarza *Stauronikita* z połowy X wieku zbudował tła dla swoich postaci z elementów teatralnych w typie *scaenae frons* znanego z ewangeliarza z Rossano.

Na mocy swojej nie zmienionej formy przenoszone były wizerunki ewangelistów do kompozycji monumentalnych, czego przykładem są mozaiki w narteksie kościoła Zaśnięcia NMP w Nicei, w kaplicy pałacowej w Palermo, których

⁴⁷ F r i e n d, *The Portraits*, passim.

⁴⁸ Tamże. Różnice, które rysowały się w sztuce wczesnego chrześcijaństwa pomiędzy Zachodem a Wschodem omawia, opierając się na wielu motywach, także i portretach, R. Bianchi Bandinelli (*Osservazioni sulla forma artistica in oriente e in occidente*, [w:] *Atti del Convegno internazionale sul tema tardo antico e alto medioevo. La forma artistica nel passaggio dall' antichità al medioevo*, Roma 1967).

⁴⁹ N e l s o n, dz. cyt., passim.



Ewangelista Marek



Ewangelista Łukasz

4. Ewangeliarz *Stauronikita*, Mt. Athos, Ms 43.



5. Ewangelista Mateusz (Ewangeliarz *Coislin*, Cod. Gr. 195, Paryż, Bibl. Narodowa).



Ewangelista Mateusz



Ewangelista Marek



Ewangelista Łukasz



Ewangelista Jan



7. Nicea, kościół Zaśnięcia NMP, mozaiki w narteksie, XI wiek.

bezpośredni związek z portretami ewangeliarza *Stauronikita* wykazał E. Kitzinger⁵⁰.

Spokrewnienie sztuki bizantyjskiej z łacińską na terenie Italii w okresie średniowiecza jest zjawiskiem znanym i powszechnie spotykanym w wielu motywach. Również interesujące nas portrety, w identycznych czasem kompozycjach, odnajdujemy na freskach np. Cimabuego w górnym kościele św. Franciszka w Asyżu czy w mediolańskim kościele San Eustorgio z XV wieku.

Bizantyjskie typy ewangelistów stanowią grupę odróżniającą się w romańskim malarstwie miniaturowym łacińskiego kręgu artystycznego, niosąc z sobą odrębne zagadnienia. Istnieją skryptoria, które preferują wschodni model pisarza, są to głównie skryptoria kolońskie oraz skryptoria południowoniemieckie w Salzburgu, Innsbrucku, Krems⁵¹. Uproszczenie greckiego modelu, jego stylizacja nie pozbawia ich czytelnego pokrewieństwa z pierwowzorami i stanowi na tle szeroko pojętego łacińskiego *exemplum* obrazowej grupie odmienną. Echo takiego rozumienia świętych autorów pobrzmiwa w obrazach ewangelistów ukazanych w kodeksie krakowskim Biblioteki Kapitulnej, pochodzącym ze skryptorium w Regensburgu⁵².

⁵⁰ E. Kitzinger, *The Portraits of the Evangelists in the Cappella Palatina in Palermo*, [w:] *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für F. Mutherich zum 70. Geburtstag*, hrsg. von K. Bierbauer, Bonn 1978.

⁵¹ G. Swarzeński, *Die salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stil-Denkmalers der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters*, T. 1-2, Leipzig 1908-1913; P. Bloch, H. Schnitzler, *Die ottonische kölnner Malerschule II*, Düsseldorf 1970.

⁵² *Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg*, hrsg. von F. Mutherich, K. Dachs, München 1987, s. 38 nn.

Mimo pewnych różnic stylistycznych – które musiały się pojawić w wizerunkach z uwagi na długi okres rozwoju tudzież wielość ośrodków, w których powstawały – bizantyjski model dla portretów ewangelistów oraz innych pisarzy cechuje niezmiennie klimat rzeczywistej pracy intelektualnej, autentycznego skupienia wewnętrznego, które maluje się na ich twarzach czy to w trakcie pisania, czy też w momencie zamyślenia. Czynność pisania i zasłuchania spaja myślenie – jako podstawowa kondycja ukazanych postaci. Dlatego eliminuje się rozwiniętą w obrazach łacińskich alegorykę na rzecz samych postaci. Dobiera się z ogromną starannością szczegóły w odtworzeniu twarzy, w uczesaniu oraz w ubiorze. Ich swobodne, ale nie nazbyt ekspresyjne pozycje dobrze korespondują z ich stanem wewnętrznym. Postaci nie przytłacza ich otoczenie – najpierw teatralne, potem z elementami architektury klasztornej, wreszcie zredukowane do rozpiętych kotar bądź złotego tła.

*

Nie jest sprawą przypadku, iż ten właśnie motyw oplatało w sposób szczególny teoretyczne przesłanie. W kulturze bizantyjskiej w ciągu całego okresu średniowiecznego przetrwało greckie rozumienie retoryki. Przenikało ono zarówno teoretyczne rozważania np. nad stylistyką literacką, jak i praktyczne zalecenia w działaniach pedagogicznych i w polityce. Znamienne jest, że wyróżniają się w jej historycznych podziałach te same okresy rozwoju, jakie przysługują podziałom artystycznym:

okres wczesny: 600-900

okres średni: 900-1300

okres późny: XIV-XV wiek⁵³.

W charakterystyce retoryki bizantyjskiej wyróżniają się, pomimo jej zmiennych formacji, takie cechy, które sprawiają, że w porównaniu z retoryką łacińską zachowuje ona kierunek trwały i niezmienny. Trwałość tę zagwarantowało przyjęcie jednego wzorca jako podstawy wykładu retoryki, mianowicie traktatów Hermogenesa⁵⁴. Były one podsumowaniem antycznego, greckiego materiału teoretycznego, połączonego zwięzłym przekazem do codziennego stosowania. Tutaj przechowały się przekazane z greckiej tradycji konkretne pojęcia, jak np. idei stylu – jasnego, klarownego, wykwińskiego. W cytowanych

⁵³ H. C i c h o c k a, *Historia i funkcja retoryki w Bizancjum*, [w:] *Retoryka w XV stuleciu. Studia nad tradycjami, teorią i praktyką retoryki piętnastowiecznej*, Praca zbiorowa pod red. M. Frankowskiej-Terleckiej, Warszawa 1988, s. 73-85.

⁵⁴ Tamże, s. 75.

definicjach, przejętych z greckiej retoryki takich autorów jak Dionizjusz z Halikarnasu, akcentuje się praktyczną zdolność użycia słowa w działalności publicznej. Dbałość o klarowny wykład cechował autorów o retoryce piszących, jak np. autora encyklopedii Józefa Pinara Rakendyta⁵⁵. Przeprowadza on charakterystykę nauk świeckich i teologii, rozpoczynając od wykładu z zakresu retoryki.

Mowa była w tym kręgu kulturowym rozumiana jako szczególnie przemyślany i uporządkowany wewnętrznie sposób widzenia świata, a zatem nie tylko stylistycznie poprawny, nawet w kategoriach piękna rozumiany przekaz, ale przede wszystkim mowa uporządkowana najpierw w dialogu wewnętrznym, zarówno w treści, jak i w formie. Retoryka stała się przedmiotem nauczania w szkołach, obowiązywała w kaznodziejstwie, w przygotowaniu do uprawiania polityki, a także, co jest rzeczą oczywistą, w literaturze – w poetyckich opisykach. Dbałość o etos autora, nienaganność jego mowy tudzież pisma (w życiu publicznym, politycznym, literackim), z pietyzmem nauczana w szkołach, znalazła swoją również niezmienną formę w sztuce, a zwłaszcza w malarstwie miniaturowym, które z etosem tym związane było najściślej. Przedstawiano więc z ogromną pieczołowitością to, co najpierw powstawało w paidei społecznej, duchowym wychowaniu. Obrazy te, którym zarzuca się często brak dynamiki rozwoju stylistycznego, cechującej łaciński krąg artystycznej kreacji, w gruncie rzeczy dynamiki takiej nie wymagały, a zresztą w powiązaniu z tendencjami retoryki w tym obszarze uprawianej byłoby to wewnętrznie sprzeczne.

Średniowiecze łacińskie umiejscowiło retorykę w obrębie gramatyki, dialektyki, a także logiki, odbierając jej samodzielną moc oddziaływania w systemie szkolnym. Tutaj preferowano różne techniki *dictamen* na tekstach łacińskich⁵⁶. Od XI wieku otrzymuje nową oprawę jako *ars dictaminis* lub *ars dictandi* i jest wykorzystywana w pracy kancelaryjnej, w której rozwinął się urząd notarii⁵⁷. Retoryka nie jest dziedziną samodzielną, lecz zostaje podporządkowana bądź gramatyce, bądź dialektyce. W praktycznym znaczeniu wprowadzono retorykę do stylistyki, nadając samemu słowu pejoratywne zabarwienie. W późnośredniowiecznych dziełach encyklopedycznych, takich jak *Speculum maius* Wincentego z Beauvois (w ks. II i III, gdzie mowa jest o dyscyplinach wywodzących się z *trivium*), retoryka zajmuje niepełne trzy strony.

⁵⁵ Tamże, s. 76.

⁵⁶ E. G a r i n, *L'educazione in Europa*, Bari 1957. Tłum. niemieckie: *Geschichte und Dokumente der abendländischen Pädagogik*, T. 1: *Mittelalter*, Hamburg 1964, rozdz. 1 i 3, s. 21 nn.; M. F r a n k o w s k a - T e r l e c k a, *Idea jedności nauki w XI i XIII wieku*, Warszawa 1976. Autorka omawia klasyfikację nauki – w tym miejsce retoryki w tych podziałach. Zob. tamże, rozdz. 1, s. 18-44, 56.

⁵⁷ G a r i n, dz. cyt., s. 140-160.

Zarówno retoryka, jak i poetyka nie są rozpatrywane jako samodzielne dyscypliny, ale jako część logiki⁵⁸. Odpowiednio do tych założeń teoretycznych, czy raczej ich zagubienia, obrazy autorów, zasadniczo występujących jako pisarze, zdają się być uwikłane w rozbudowaną alegorykę całej kompozycji, przez co postaci ztracają swoją pierwszoplanowość. Wtopione są w natłok symboliki całego obrazu. Nasuwa się w tym związek z łacińską, zwłaszcza z XI- i XII-wieczną alegoryczną interpretacją Pisma świętego, z rozwiniętą jego hermeneutyką. W tym miejscu musimy ten ogromnie ważki problem pozostawić w obrębie ogólnych napomknien.

Utraconą pozycję przywraca retoryce Brunetto Latini. Ten florencki notariusz, bardziej niż światłe grono scholastyków rozumiejąc znaczenie retoryki w życiu publicznym i w wychowaniu, przywrócił jej partnerstwo z innymi dyscyplinami wiedzy⁵⁹. Italia w ciągu całego średniowiecza ten antykizujący model postaci ludzkiej, w tym także autora, przechowała, a szczególnym tego wyrazem jest sztuka Giotto⁶⁰.

*

Uniwersytet Krakowski na początku XV wieku zachowywał miejsce retoryki w obrębie *trivium*, włączając ją raz do nauk teoretycznych, raz do wiedzy praktycznej, pojmowanej jednak w sposób ograniczony, wyłącznie na potrzeby kancelarii. Niektórzy jednak wykładowcy, świadomi nowych prądów, kładli nacisk na umiejętności praktyczne przekazywane studentom. I tak np. Stanisław ze Skarbimierza wskazał na bezpośredni związek retoryki z prawem, Jan z Kęt po raz pierwszy użył słowa *rhetor*, a nie *dictator*, którym posługiwano się w piśmiennictwie średniowiecznym⁶¹.

Znaczną zmianę w rozumieniu retoryki wniosły dwie nowo powstałe katedry filologii, które jako fundacje prywatne wprowadziły retorykę do studiów teo-

⁵⁸ M. Terlecka-Frankowska, *Skarbiec wiedzy Brunetta Latini. Trzynastowieczna myśl encyklopedyczna jako wyraz tendencji do upowszechnienia wiedzy*, Warszawa 1964 s. 62 nn.; t a ż, *Definicje retoryki w encyklopediach średniowiecznych*, [w:] *Retoryka w XV stuleciu*, s. 66-67.

⁵⁹ Terlecka-Frankowska, *Skarbiec wiedzy Brunetta Latini*, passim; t a ż, *Definicje retoryki*, s. 69.

⁶⁰ K. Bauch, *Giotto und Porträtkunst*, [w:] *Giotto e il suo tempo. Atti del Congresso internazionale per la celebrazione del VII Centenario della nascita di Giotto*, Assi-Padova-Firenze 1967.

⁶¹ M. Markowski, *Tendencje rozwojowe piętnastowiecznej retoryki krakowskiej*, [w:] *Retoryka w XV stuleciu*, s. 96-97.

retycznych języka. Najpierw katedra gramatyki, retoryki oraz poetyki, która powstała przed rokiem 1420, i druga katedra retoryki, ufundowana po roku 1426. Rozwinęły studium retoryki stosowanej, rozumianej samodzielnie, nie powiązanej z dialektyką. Rezultatem tych zmian, jak się uważa, było powstanie dwóch traktatów na temat retoryki, które wyszły ze środowiska krakowskiego (przechowywanych obecnie w bibliotece w Salzburgu): *De arte rhetorica* oraz *De arte dictaminis cum dictamino*. Traktaty te były dziełami świątłych umysłów krakowskich: miejscowych notariuszy lub królewskich sekretarzy, wśród których niepospolitą indywidualnością w tym czasie był Stanisław Ciołek. Dzieła te świadczą o istnieniu refleksji teoretycznej nad retoryką i szerszym jej stosowaniu tak w życiu literackim, jak i publicznym⁶².

Powstawały także w Krakowie przed połową XV wieku zbiory formularzy, w których autorzy posługiwali się poprawnymi terminami retorycznymi. Istnieje długa lista nazwisk konkretnych wykładowców, którym zagadnienia z zakresu tak teorii, jak i praktyki retorycznej w ścisłym tego słowa znaczeniu nie były obce. Gwoli przykładu wymienić tu można Grzymałę z Koprzywnicy, sekretarzy Zbigniewa Oleśnickiego, Jana Elgota, Tomasza ze Strzępina, którzy znali sztukę retoryczną w rozumieniu już humanistycznym.

Po roku 1476 pojawia się w katedrze retoryki *Rhetorica ad Herennium*, wprowadza się teksty Cycerona i Kwintyliana celem wyjaśniania w sposób naukowy systemu zasad retoryki antycznej. Kiedy przybył do miasta Kallimach, mógł powiedzieć o prozie Jana Długosza, że jest pisana „wytwornie” i „ozdobnie”, była wszak rezultatem wzorowania się na takich autorytetach pióra, jak Eneasze Silvio Piccolimini⁶³. Znane były także w Krakowie wzory epistolografii, która przeżywała w tym czasie w obrębie retoryki swój renesans. Najpierw jako wzory służyły pisma Petrarki, potem wydrukowano w oficynie krakowskiej pierwszy podręcznik z tego zakresu. W tej dziedzinie zapisały się nazwiska wspomnianego już Jana Sommerfelda, Jana Ursyna z Krakowa, Jana Sakrana z Oświęcimia. List przyjął nową funkcję, a razem z nią i formę, stał się sposobem poetyckiej komunikacji, skierowanej nie zawsze do konkretnego słuchacza-czytelnika.

*

Zanim więc Kallimach przybył do Krakowa, środowisko to było przygotowane, aby przyjąć nowe prądy, ponieważ wytworzyło odpowiednio dostosowany

⁶² Tamże, s. 109 i passim.

⁶³ Tamże, s. 114.

klimat intelektualny. Dotyczyło to nie tylko środowiska uniwersyteckiego, ale także dworu królewskiego, środowiska kościelnego oraz mieszczaństwa. Świadczą o tym ówczesne fundacje w zakresie literatury i sztuki.

W środowisku tym znalazł się również Wit Stwosz. Próby odnalezienia południowoniemieckich lub italskich pierwowzorów w jego twórczości nie są dalekie od prawdy. Wydaje się jednak, że nie chodziło tylko o racje stylistyczno-formalne. Odpowiedniość form sztuki z tamtych terenów czerpanych wiązała się na pewno z ich asymilacją przez samego Stwosza, ale i z przyjęciem ich na gruncie krakowskim. Utrzymujące się tam w ciągu średniowiecza bizantyjskie motywy w sztuce, które nie zerwały nigdy swojej więzi z duchem antycznym, odpowiadały aspiracjom Krakowa, który potrzebował dla swojego klimatu intelektualnego stylu wykwińskiego, plasującego się pomiędzy czystym antykiem odtwarzanym w Toskanii a gotycką dekoracyjnością. Styl ten niósł z sobą przesłanie ideowe napełnione nowym powiewem humanizmu, a jednocześnie zawierał implikacje głęboko religijne.

Wizerunek Kallimacha na epitafium ma w sobie wyraz antycznego autora-intelektualisty, który zachował z tamtych pierwowzorów ową pozę, jaka bez szerszego kontekstu, bez zestawienia z portretami autorów proweniencji greko-bizantyjskiej jest niezrozumiała lub – jak się często określa – manierystyczna. Zachowała jednak topos autora-myśliciela i zarazem pisarza. Stąd ruch wysuniętej nogi Kallimacha, który tłumaczono w kategoriach dekoracyjnej ekspresji, pozostał tymczasem w tym układzie ze schematu autora antycznego, bizantyjskiego właśnie. Dostrzegano już owo zamyślenie⁶⁴ skupienie emanujące z twarzy Kallimacha, które czyni zeń istotnie portret wewnętrzny i różni się od gotyckiego rozedrgania, graniczącego z zewnętrzną ewokacją. Postać została uwspółcześniona, co widoczne jest np. w ubiorze. Skopiowanie bowiem dosłowne gotowego bizantyjskiego wzoru byłoby niezrozumiałym anachronizmem.

Kallimach trzyma zamiast księgi (czy zwoju) list jako znak nowego, humanistycznego środka przekazu, z którym dobrze obznajomił się w swoim życiu, a jednocześnie znak ten jest zrozumiały dla ówczesnego odbiorcy. Jest to jednak list nie zapisany, ponieważ odsyła nie do konkretnego, do rzeczy materialnej, ale do idei, jaka w pełni zachodzić może pomiędzy zmarłym nadawcą a żyjącymi odbiorcami. Jest on zatem symbolem dalszej jego więzi z krajem, który przyjął go jako tułacza, a on pozostawił mu swoją pracę i chciał w nim spocząć „pod sarmackim głazem”. Odbiorca tego listu „zamyka się” w precyzyjnie oddanej pieczęci. Dlatego też list pozbawiony jest liter – znaku więzi zmysłowej, chodzi tutaj bowiem o jedność duchową.

⁶⁴ Ch r z a n o w s k i, dz. cyt., s. 16.

O tym, że Kallimach przekroczył już granice świata i że mamy do czynienia z portretem zmarłego, świadczy także drugi element, kompozycyjnie ściśle związany z postacią, mianowicie kotara, która oddziela go od rzeczywistego wnętrza pracowni, tak mozolnie wypracowanej przez Stwosza. W tym zestawieniu odnajdujemy sens owej zawilej kompozycji epitafium. Dla oddania realizmu świata materialnego pracowni mistrz posłużył się wzorem sztuki niderlandzkiej, która wyrażała swój zachwyt widzialnym światem rzeczy. W takiej właśnie rzeczywistości przedstawieni byli uczeni oraz Hieronim Ghirlandaja itp., nie były to wszak dzieła o charakterze nagrobnym. Aby wydobyć w dziele jego faktyczny charakter *monumentum sepulcrale*, Stwosz posłużył się takim wzorem, który swoją formą oddać mógł świat idei. Właśnie to przesłanie zachowała sztuka bizantyjska, a zwłaszcza portrety świętych autorów. Kotara zaś była znanym zarówno w średniowieczu, jak i w antycznych stellach nagrobnych znakiem oddzielonych światów. Stosowano ją także bardzo często w scenach sakralnych.

Jawi się na koniec pytanie: jak dalece Stwosz był w stanie przeniknąć trudne i zawiłane problemy podejmowane przez humanistów? Czy był świadom gestu retorycznego, czy mógł mieć dostęp do dzieł pochodzenia greckiego, bizantyjskiego? Nasuwają się odpowiedzi pozytywne, choć z pewnością wymagałyby one dalszych poszukiwań. Dzisiaj już wiemy, jak oceniał Stwosza Jan Heydecke, chwając jego rozum oraz sprawność „warsztatową” sformułowaniem „rozum y robota”, co T. Chrzanowski tłumaczy jako „ingenium et labor”⁶⁵.

O tym, że Stwosz świadom był *ars dictaminis* w rozumieniu łacińskiej retoryki średniowiecznej, w owych czasach powszechnie dostępnej, świadczy wspomniana kwatera Ołtarza Mariackiego. W scenie Chrystusa nauczającego w świątyni, gdzie – jak już zauważono – jest portret Kallimacha w gronie krakowskich humanistów, posłużył się klasyczną kompozycją łacińską. Kompozycja tej sceny bynajmniej nie przywołuje obrazu humanistycznych dysput, dla których także istniały pierwowzory antyczne w obrazach *Siedmiu medyków* lub *Siedmiu mędrców*. Tutaj zastosował mistrz średniowieczny układ hierarchiczny, jaki tworzy relacja mistrza i słuchacza, autora i notariusza siedzącego u jego stóp. Chrystus znajduje się, jako nauczyciel, w centrum kompozycji w pozie reprezentacji, obok Zbigniew Oleśnicki (młodszy) ukazany jako autorytet duchowny w postawie analogicznej, natomiast Kallimach przekazuje gestem rąk mowę w taki sposób, w jaki zalecały średniowieczne podręczniki sztuki mnemonicznej, a które w wielu wersjach utrwaliła właśnie sztuka łacińskiego średniowiecza. Notariusz, który siedzi u stóp Kallimacha, to jego sekretarz Jan Pot lub – jak chcą niektórzy badacze – notariusz krakowski Jan Heydecke.

⁶⁵ Tamże, s. 21.



8. Chrystus nauczający w świątyni (Wit Stwosz, Ołtarz Mariacki, Kraków).

Taki hierarchiczny układ kompozycyjny pojawił się najwcześniej w średniowiecznych obrazach Jana z Prochorosem w obrębie Bizancjum, a papieża Grzegorza Wielkiego z notariuszem w obszarze łacińskim jako ilustracja licznych w średniowieczu kopii *Listów* papieża Grzegorza Wielkiego. Można by wymienić jeszcze więcej przykładów powtarzających ten schemat, przy tym istotny dla nas jest kanon sceniczny, który oddaje sposób rozumienia retoryki jako *ars dictaminis* w łacińskim obszarze okresu średniowiecza. Język gestów, rozpowszechniony w okresie średniowiecza, objawił się w tej jednej scenie⁶⁶.

Epitafium Kallimacha pokazuje, że w wyborze kompozycyjnym artysta zorientowany był na aktualne problemy intelektualne, znał dobrze zarówno osobowość zmarłego, jak i klimat miasta, w którym tworzył. Jeżeli nie jest możliwe wskazanie konkretnego dzieła, które było formalną podstawą stworzenia epitafium, to w swojej kompilacji różnych form odslania znacznie więcej, niż uczyniłby to jeden konkretny prototyp. Nasze refleksje nad tym dziełem poświadczają słuszność intuicji badawczych podejmowanych już przez znakomitych historyków sztuki. Podejmujemy ich intuicje z innego punktu widzenia.

Gdyby pokusić się na koniec o próbę zacieśnienia kręgu powinowactwa z tradycją bizantyjską obecną w sztuce polskiej – zwłaszcza w obrębie Krakowa – to trzeba by było wskazać na *Tryptyk mikuszowicki*. Jako jedyny spośród zachowanych do naszych czasów dzieł malarstwa tablicowego tego obszaru ukazuje czterech Ojców Kościoła, przy czym postać papieża Grzegorza Wielkiego przypomina kompozycję epitafium Kallimacha w stopniu największym. Dzieło to, jak sugerują jego badacze, wykazuje także analogie do kręgu sztuki południowoniemieckiej oraz północnowłoskiej. K. Estreicher zauważa w tych portretach swoisty konserwatyzm, który wynika z wzorowania się na dziełach miniatorstwa wschodniego⁶⁷. Wskazuje także na wspólny warsztat tego dzieła z *Tryptykiem Świętej Trójcy* na Wawelu oraz z cyklem obrazów z *Życia i Męki Pańskiej* w kościele św. Katarzyny. Dzieła te, jak wykazuje autor, powstały w jednym kręgu warsztatowym, krakowskim właśnie, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XV wieku. Musiał zatem widzieć je Wit

⁶⁶ Mnemoniczny język gestów w sztuce średniowiecznej jest w literaturze problemem podejmowanym od dawna. Nowoczesne badania w związku z retoryką prowadzi wspomniany już A. Quacquarelli. Wyczerpująco problem retorycznych gestów w sztuce Giotta omawia M. Barasch, *Giotta and the Language of Gesture*, (Cambridge Studies in the History of Art), Cambridge 1987. Autor powołuje się na konkretne teksty patrystyczne i średniowieczne. Zwrócił już uwagę na te przemiany E. Gombrich, wskazując na znaczenie gestów i „mowę samych postaci” w sztuce Giotta, w przeciwieństwie do zasady średniowiecznej komunikacji i jej przekazu treści za pomocą banderoli lub tekstu wprowadzonego do obrazu. Zob. E. Gombrich, *Ideal und Typus in der italienischen Renaissance-malerei*, Opladen 1983, s. 12-13 i passim.

⁶⁷ K. Estreicher, *Tryptyk w Mikuszowicach. Ze studiów nad malarstwem krakowskim 2 poł. XV wieku*, „Rocznik Krakowski”, 27(1936), s. 27 i passim.

Stwosz. Nie można także pominąć faktu istnienia w Krakowie bogatych zbiorów książkowych z wizerunkami ewangelistów w stylu bizantyjskim. Greckie kodeksy miał w swojej bogatej bibliotece sam Kallimach, a przekazał swój zbiór kardynałowi Fryderykowi Jagiellończykowi w zapisie testamentalnym. Dla nas jednak jest istotne dostrzeganie związku, klimatu humanistycznego Krakowa, jego dyspozycji w przyjmowaniu, a przede wszystkim rozumieniu nowych prądów oraz świadomie kształtowanego wyrazu artystycznego.