

JOWITA GRODEK-PATYRA

Lublin

ZAGADNIENIE CZASU PRZEDSTAWIONEGO W DZIELACH
WITA STWOSZA ZE SZCZEGÓLNYM UWZGLĘDNIENIEM
OŁTARZA MARIACKIEGO
ZASTOSOWANIE KRYTERIUM TEMPORALNEGO
W POSZUKIWANIU ANALOGII STYLISTYCZNYCH SZTUKI 2. POŁ. XV WIEKU*

1. CZAS W SZTUKACH PLASTYCZNYCH. STANOWISKA BADAWCZE

Zagadnienie czasu pojawiało się niejednokrotnie w rozważaniach estetyków i teoretyków, przede wszystkim w związku z próbami klasyfikacji sztuk¹. Czas stał się jednym z podstawowych kryteriów podziałów, stawiających sztuki czasowe i sztuki przestrzenne na dwu przeciwnych biegunach. Początki takiego rozróżnienia rysują się już w starożytności, zwłaszcza w poglądach Arystotelesa. Stagiryta podzielił sztuki ze względu na cel, którym z jednej strony są czynności, z drugiej zaś odrębne od nich wytwory². Ponieważ czas, według arystotelesowskiej definicji, jest ściśle związany z ruchem i stanowi jego ilościową stronę³, konsekwencją takiego podziału było oddzielenie sztuk polegających na przebiegu pewnych czynności (muzyka, taniec, poetyka) od tych, w których efekcie powstaje przedmiot zajmujący określoną przestrzeń (sztuki plastyczne). Malarstwu i rzeźbie odmówiono tym samym umiejętności

* Artykuł ten powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Analiza czasu przedstawionego w Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Urszuli Mazurczak przy Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej KUL, 1996. Niniejszym chciałabym złożyć Szanownej Pani Profesor gorące podziękowania.

¹ Historii klasyfikacji sztuk osobne studium poświęcił W. Tatarkiewicz (*Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 62-135).

² *Etyka Nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Warszawa 1956, (1094).

³ T e n Ź e, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1968, Ks. IV, 10.

przedstawiania tego, co rozgrywa się w czasie, przypisując im jedynie możliwość ukazania wydarzenia w jednym, zatrzymanym w upływie momencie.

Problem ten podjęto na nowo u progu renesansu. L. B. Alberti⁴ podkreślał rolę ruchu w obrazie, ale jego pojęcie *storii* nie może być utożsamiane z opowiadaniem ukazującym rozwój wydarzeń w czasie. Także nowożytni wyznawcy koncepcji pokrewieństwa sztuk, którzy ze słów Horacego *ut pictura poesis* uczynili swoje hasło, w trakcie poszukiwań analogii pomiędzy poezją i malarstwem nie zanegowali podstawowego rozróżnienia na sztuki czasowe i przestrzenne. Daleki od utożsamiania w tym względzie poezji i malarstwa był zwłaszcza francuski akademizm⁵.

Identyfikowanie celu i zakresu obu sztuk zakwestionował ostatecznie G. E. Lessing w swoim dziele *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*⁶. Malarstwu przyporządkował on specyficzne dlań środki i znaki, odrębne od tych, jakimi posługuje się poezja. „Ponieważ między sposobem przedstawiania a przedmiotami przedstawianymi – pisał Lessing – musi być zachowany dogodny stosunek, a więc malarstwo może przedstawiać przedmioty istniejące obok siebie w przestrzeni, poezja zaś przedmioty następujące po sobie w czasie”⁷.

Poglądy Lessinga podzielało wielu osiemnastowiecznych myślicieli, takich jak: J. Richardson, A. Shaftesbury, J. Harris, którzy przekonani byli, iż obraz może ukazywać jedynie *punctum temporis* lub stan⁸.

⁴ *O malarstwie*, tłum. L. Winniczuk, oprac. M. Rzepińska, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.

⁵ Obszerna bibliografia problemu „ut pictura poesis” zawarta jest w „The Bulletin of Bibliography” (Oct.-Dec. 1971). Spośród wielu prac na ten temat wymienić można: R. W. Lee, „*Ut pictura poesis*”: *The Humanistic Theory of Painting*, „The Art Bulletin”, 22(1940), s. 197-269; J. Graham, *Ut pictura poesis*, w: *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*, ed. by Philip P. Wiener, New York 1973, vol. IV, s. 465-476; M. Praż, *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and the Visual Arts*, Princeton 1970 (w polskim przekładzie pt.: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981); M. Markiewicz, *Ut pictura poesis. Dzieje toposu i problemu*, w: *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań*, Kraków 1981, s. 155-183.

⁶ Tłum. H. Zymon – Dębicki, Wrocław 1962. O poglądach Lessinga zob. także: J. Maurin-Białostocka, *Lessing i sztuki plastyczne*, Wrocław 1969.

⁷ Lessing, dz. cyt., s. 63.

⁸ J. Richardson, *An Essey on the Theory of Painting*, London 1715; A. Shaftesbury, *An Essey on Painting Being a Nation of the Historical Draught or Tablature on the Judgement of Hercules*, w: *A Documentary History of Art.*, ed. by E. G. Holt, New York 1958, t. II, s. 242-259; J. Harris, *Discourse on Music, Painting and Poetry*, w: tenże, *Three Treatises*, 1744; por. również: W. Folkierski, *Ze studiów nad osiemnastym wiekiem. Estetyka Shaftesbury’ego. Diderot a Shaftesbury*, Kraków 1920; E. Szarota, *Poglądy estetyczne J. Harrisa*, „Estetyka”, 4(1963), s. 139-156.

Wiek XIX wniósł niewiele nowego do tych rozważań. Dopiero w obecnym stuleciu, w ślad za nowymi odkryciami fizyków, fala zainteresowania problemami czasu i przestrzeni ogarnęła także inne dziedziny nauki i zaowocowała wieloma interesującymi pracami z zakresu filozofii, antropologii, socjologii, historii, kultury⁹. Wśród humanistów zwłaszcza literaturoznawcy podchwycili nowy punkt widzenia¹⁰. Pojawiły się analizy przestrzeni w literaturze, a także w muzyce, następnie zaś próby poszukiwania temporalnych wartości w dziełach sztuk plastycznych¹¹.

Część badaczy zajęła się problemem ze stanowiska psychologii percepcji. Rudolf Arnheim doszedł do wniosku, że w procesie tworzenia, dzięki specyficznym właściwościom ludzkiego systemu nerwowego, wydarzenia rozciągnięte w czasie zostają złączone w jedną, beczasową pozę i w ten sposób czas notowany jest w przestrzeni. Odbiorca ma odwrotne niż twórca zadanie, gdyż w procesie percepcji jakości przestrzenne ponownie przekładają się na jakości czasowe¹². Temporalny charakter oglądu dzieła był dla R. Arnheima argumentem przeciwko rozgraniczaniu sztuk na czasowe i przestrzenne¹³.

⁹ O czasie w naukach przyrodniczych i humanistycznych zob. m.in.: J. T. F r a s e r, F. C. H a b e r, G. M ü l l e r, *The Study of Time I. Proceedings of the First Conference of the International Society for the „Study of Time”*, Berlin–Heidelberg–New York 1966; J. T. F r a s e r, *The Voices of Time*, New York 1966; t e n ż e, *Time as Conflict. A Scientific and Humanistic Study*, Basel 1978, Wissenschaft und Kultur Bd. 35; wiele szkiców zawiera: „Dialogue and Humanism. The Universalist Journal”, vol. IV, nr 1, 1994; w filozofii: M. C ä p e k, *The Concepts of Space and Time, Their Structure and Their Development*, Dordrecht 1972; w kulturze: *Czas w kulturze*, red. A. Zajączkowski, Warszawa 1988.

¹⁰ Np. M. B a c h t i n, *Czas i przestrzeń w powieści*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki”, 4(1974), s. 273-311.

¹¹ Oddzielną gałąź badań nad sztukami plastycznymi stanowi zagadnienie narracji w malarstwie. Por. np.: H. B e l t i n g, *The New Role of Narrative in Public Paintings of the Trecento: Historia and Allegory*, w: *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages. Proceedings of the Symposium*, ed. by H. Kessler and M. Sherve Simpson, Washington–Hannover–London 1985, s. 151-168 (Studies in History of Art, 16(1985), Symposium, Series IV; M. S c h a p i r o, *Words and Pictures. On the Literal and Symbolic in the Illustration of Text*, Hague–Paris 1973; W. O k o Ń, *Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim II połowy XIX wieku*, Wrocław 1988; A. S. L a b u d a, *Jan van Eyck, realista i narrator*, „Artium Questiones”, 5(1991), s. 5-28; A. M a d e j, *Narracja w malarstwie polskim 2 połowy XV wieku na przykładzie Tryptyku Dominikańskiego*, Lublin 1993, rkps. B KUL.

¹² *Art and visual perception*, London 1956, w przekładzie polskim pt.: *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978.

¹³ *The unity of the Arts: Time, Space and Distance*, „Yearbook of Comparative and General Literatur”, 25(1976), s. 7-13.

Również Ernst Gombrich¹⁴ wykorzystał zapożyczone od psychologów argumenty w celu obalenia twierdzeń o wyłącznie przestrzennym charakterze malarstwa i punktualnym istnieniu czasu w sztuce. Zdaniem Gombricha, warunkiem percepcji teraźniejszości – także przedstawionej – jest pamięć przeszłości (*repeal*) i oczekiwanie przyszłości (*anticipation*). W trakcie oglądania obrazu dokonuje się integracja czasowa, w której na niejako rozszerzonym planie ujawnia się to, co jest, to co było i przypuszczenie tego, co ma nastąpić. Zjawisko to pozwala przewyciężyć temporalne ograniczenie dzieła plastycznego.

Odbiór czasu w malarstwie wiąże Gombrich z zawartą w obrazie i odczytywaną przez oglądającego sugestią ruchu, którą wywołuje odpowiednia kompozycja oraz dynamika form. Wskazuje tym samym na czynniki temporalizacji w pewnym stopniu niezależne od widza, bo tkwiące w materii samego dzieła¹⁵.

Psychologia percepcji nie wyjaśniła wszystkich aspektów zagadnienia czasowości dzieła sztuki. W efekcie inaczej ukierunkowanych poszukiwań naświetlono nowe obszary dla badań temporalnych.

Estetyk francuski Etienne Souriau uznał konieczność rozpatrywania dzieła sztuki w kategoriach czasowych¹⁶. Czas w sztuce, według tego autora, jest obecny podwójnie – po pierwsze jako czas kontemplacji, po drugie zaś jako czas wewnętrzny, objawiający się w warstwie fenomenalnej dzieła. Souriau zauważył, że artyści są zdolni do stworzenia „niematerialnego czasu, jaki ustalają tworząc uniwersum, którego rozmiar czasowy może przedłużyć się i skracać w sposób zmienny i niezwykle. Niekiedy krótki, kruchy moment w

¹⁴ *Moment and Movement in Art*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 27(1964), s. 293-306; t e n ż e, *Action and Expression in western Art*, w: *Non verbal communication*, ed. by R. A. Hinde, Cambridge 1972, s. 373-395; t e n ż e, J. H o c k - b e r g, M. B l a c k, *Art, perception and reality*, London-Baltimore 1972.

¹⁵ Problem ruchu i sposobów jego przedstawiania w sztuce, traktowany jako kryterium analizy formalno-stylistycznej, pomocne dla przyporządkowania dzieł określonej epoki, kręgowi artystycznemu czy twórcy, doczekał się zresztą odrębnych opracowań np.: W. W a h l, *Le mouvement dans la peinture*, Paris 1936; C. G o t t l i e b, *Movement in painting*, „The Journal in Aesthetics and Art Criticism”, 17(1958-1959), s. 22-23.

Niektórzy badacze zwrócili przy tym uwagę na fakt, iż rodzaj oraz dynamika zobrazowanego ruchu determinują określone wartości temporalne. Na podstawie analizy gestów w sztuce średniowiecznej F. Garnier rozróżnił takie układy ciała, rąk, rysów twarzy, które wskazują na odbywającą się czynność, ruch albo przeciwnie – bezruch, wieczne trwanie. (*La language de l'image du moyen-age. Gramaire des gestes*, Paris 1982, zwł. rozdz. 2, *Figuration du temps*, s. 45-52).

¹⁶ *Time in the Plastic Arts*, w: *Reflections on the Art*, ed. by S. Langer, New York 1961, s. 122-141.

sposób znakomity i doskonały napelniony jest życiem, a kiedy indziej rozciągłość uniwersum może stać się równoznacznikiem wieczności”¹⁷. Czas w plastyce uznał nawet Souriau za bardziej znaczący niż w muzyce i literaturze¹⁸, przez co zapewne jego poglądy nie zostały potraktowane z należytą uwagą.

Z kręgu estetyków zbliżonych do Souriau wywodzi się Mikel Dufrenne, badający pokrewieństwo strukturalne muzyki i plastyki¹⁹, jak również Laura Garcin, autorka artykułu porównującego czas poetycki i czas plastyczny²⁰, a także Marina Scriabina, która swe rozważania na temat form istnienia czasu w plastyce oparła na analizie dzieł malarskich starożytnego Egiptu²¹. M. Scriabina, w obrębie kategorii czasowości i aczasowości starała się umieścić różne pojęcia, jak czas mityczny, rytualny, cykliczny, historyczny itd., którym przyporządkowała jednocześnie pewne tradycje obrazowania. Mnożenie rozmaitych klasyfikacji nie sprzyjało wypracowaniu konsekwentnej metody badawczej. Stanowisko Scriabiny jest jednak o tyle interesujące, że zbliża się do postawy historyków sztuki, którzy, dostrzegłszy zasadność badań temporalnych, prowadzą je na podstawie konkretnego materiału zabytkowego.

Na gruncie historii sztuki Dagobert Frey jako pierwszy starał się prześledzić sposób funkcjonowania podstawowych kategorii czasu i przestrzeni²². Punktem wyjścia była dlań analiza rozwoju umiejętności przedstawiania czasoprzestrzennych relacji za pomocą środków plastycznych. Według autora ewolucja prowadziła od sukcesywnego ujmowania przestrzeni w gotyku, do nowożytnego przedstawienia symultanicznego, możliwego dzięki zastosowaniu renesansowej perspektywy linearnej. Późniejsze rozważania Freya na temat czasu w sztukach plastycznych²³ zawierają wiele trudnych do przyjęcia tez i pozostają nie rozwinięte, chociaż interesujące jest wyakcentowanie przez

¹⁷ Tamże, s. 130, cyt. za: U. M a z u r c z a k, *Zagadnienie czasu przedstawionego w obrazie na przykładzie niderlandzkiego malarstwa tablicowego XV w.*, Lublin 1984, s. 19.

¹⁸ S o u r i a u, dz. cyt., s. 140.

¹⁹ *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1953. Autor doszedł do wniosku, że przestrzeń dzieła plastycznego ulega temporalizacji, zaś czas w muzyce spacylizacji, czynnikiem odpowiedzialnym za tę przemianę jest ruch.

²⁰ *Temps poétique et temps plastique*, „Revue d'Esthétique”, 10(1957), s. 462-465.

²¹ *La représentation du temps dans l'art plastique égyptien*, „Sciences de l'art”, numer specjalny „L'Espace”, Paris 1967, s. 114 nn.; t a ż, *Représentation du temps et de l'intemporalité dans les arts plastiques*, w: *Entretiens sur le temps*, ed. J. Hersch, R. Poirier, Paris 1967, s. 283 nn.

²² *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929.

²³ T e n z e, *Das Zeitproblem in der Bildkunst*, „Studium Generale”, 8(1955), s. 568-577.

autora czasowości i zmienności tego, co zostało przedstawione na obrazie, w przeciwieństwie do stałości i niezmienności samego dzieła²⁴. D. Frey zwrócił także uwagę na możliwość ukazania środkami malarskimi różnych płaszczyzn temporalnych, jak ponadczasowość lub narracja.

Rozróżnienie przedstawień na czasowe (narracyjne, historyczne) oraz pozaczasowe (nienarracyjne, ahistoryczne) jest zresztą powszechnie stosowane przez historyków sztuki, zazwyczaj bez wnikania w istotę owej temporalności. Niektórzy jednak, tak jak Erwin Panofsky w artykule poświęconym obrazom dewocyjnym²⁵, przeprowadzają *de facto* analizę temporalną dzieł²⁶.

W krótkim szkicu Jana Białostockiego wyróżnione zostały znowu dwie podstawowe płaszczyzny czasowe w sztuce – ukazanie akcji w sposób „chwilowy” oraz zobrazowanie wiecznego trwania²⁷. Głównym kryterium takiego podziału jest ujęcie ruchu. Wiele cennych spostrzeżeń zawierają również te prace, które analizują podstawowe elementy struktury obrazu, jak ruch, światło²⁸, przestrzeń²⁹, wykorzystując całą spuściznę malarską.

²⁴ W poglądach R. Ingardena (*O budowie obrazu*, w: t e n ż e, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1958, s. 7-111.) odnajdujemy podobne stwierdzenie. Według autora dzieło malarskie zbudowane jest z fizycznej warstwy „malowidła” oraz warstwy rzeczy przedstawionych – „obrazu”. O ile malowidło jako przedmiot materialny jest niezmiennie, o tyle obraz, będący przedmiotem czysto intencjonalnym, cechuje się pewną czasowością. Ingarden ogranicza jednak ową temporalną zawartość do jednego tylko, zatrzymanego momentu terażniejszości, otwierającego co najwyżej perspektywę na przeszłość i przyszłość ukazanego wydarzenia.

²⁵ *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Bolesci i Maria Pośredniczka*, (tłum. T. Dobrzeński), w: t e n ż e, *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 95-118. (wyd. 1: E. P a n o f s k y, *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzmanns” und der „Maria Mediatrix”*, w: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1928); zob. też: t e n ż e, *Reflections on Time*, w: t e n ż e, *Problems on Titian*, New York 1969, s. 88-108.

²⁶ Dotyczy to również Sixtena Ringboma, który polemizując z wnioskami Panofsky’ego wskazał na większą złożoność, także w wymiarze czasowym, zjawiska przedstawień dewocyjnych (S. R i n g b o m, *Icon to Narrative, the Rise of the Dramatic Close-up in the Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo 1965).

²⁷ *Sposoby przedstawiania czasu w sztukach wizualnych jako nośniki znaczenia*, w: t e n ż e, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 55-61.

²⁸ K. H. S p i n n e r, *Helldunkel und Zeitlichkeit. Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de la Tour, Rembrandt*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 34(1971), s. 169-183.

²⁹ L. B r a n d - P h i l i p, *Raum und Zeit in der Verkündigung des Genter Altars*, „Wallraf – Richartz Jahrbuch”, 29(1967), s. 64-104. Autorka przedstawiła symboliczną interpretację przestrzeni w ołtarzach Gandawy. Realistyczne mieszczańskie komnaty, malowane przez XV-wiecznych mistrzów niderlandzkich, wnętrza z oknami i tarasem otwartymi na ulice gwarnych miast uznaje autorka za artystyczną metaforę idei jedności Ziemskiej i Niebiańskiej Jerozolimy. Tego rodzaju odczytanie przestrzeni pociąga za sobą dostrzeżenie wielowarstwowej struktury czasu wewnętrznego, w którym łączy się czas biblijnego wydarzenia, czas urzeczywistniającego się stale Bożego planu oraz czas twórcy dzieła, z jego

Wśród nowszych prac dotyczących czasu przedstawionego istnieją takie, które mają charakter synkretyczny, gdyż rozpatrują wiele zagadnień czasowych z różnych punktów widzenia³⁰, jak również takie, których autorzy posługują się określoną metodą i według niej konsekwentnie prowadzą swe studia. Do tej drugiej kategorii badaczy należy Max Imdahl³¹, którego ikoniczna analiza fresków Giotta w kaplicy Areny prowadzi do wnikliwych obserwacji temporalnych. Co prawda, autora zainteresował przede wszystkim formalny aspekt ukazania czasu, związany z przedstawionym ruchem, jednak wnioski wyciągnięte na tej podstawie są o wiele dalej idące od dotychczasowych.

M. Imdahl śledzi sposób opowiadania malarza o przedstawionych wydarzeniach, zestawiając ilustracje z odpowiadającymi im fragmentami Ewangelii lub apokryfów. Na podstawie układu figur w przestrzeni obrazu, ich wzajemnych relacji i dynamiki ruchu, określa następujące po sobie fazy czasowe ukazanej akcji. Należy przy tym podkreślić, iż sposób kreowania czasu w obrazie został przez autora uznany za jeden ze składników indywidualnego stylu Giotta.

Metodę Maxa Imdahla rozwinęła Magda Antonic, która zajęła się badaniem „sytuacji czasowej” przedstawień z Giottońskiego cyklu fresków w górnym kościele św. Franciszka w Asyżu³². Podstawowym czynnikiem temporalizacji pozostał oczywiście ruch postaci. Osobno M. Antonic potraktowała takie środki formalne, jak: ukształtowanie draperii, rysy twarzy postaci, przestrzeń sugerowana przez architekturę oraz pejzaż, kolorystyka, rozwiązania kompozycyjne. Autorka zwróciła również uwagę na układ scen w obrębie cyklu i w przestrzeni kościoła.

Główną część tej pracy stanowi analiza poszczególnych przedstawień oparta w znacznej mierze na porównaniu tekstów legendy św. Franciszka z obrazami. Podobnie jak Imdahl, autorka stara się określić, jaka partia tekstu została zilustrowana przez artystę, a co za tym idzie – jaki zakres czasowy posiada ukazana teraźniejszość sceny. Dzieli daną scenę na kilka faz ruchu i ustala ich wzajemny stosunek ze względu na relacje przeszłości, teraźniejszości oraz przyszłości.

Wymienione wyżej prace ograniczyły problem temporalności obrazu do zagadnień formy, związanych z obrazowaniem ruchu, Urszula Mazurczak natomiast poszerza zakres tych rozważań o aspekt treściowy, dzięki czemu zmienia się perspektywa badań nad czasem przedstawionym.

społecznym i politycznym wymiarem.

³⁰ Do takich należy obszerna praca B. Lamblin, *Peinture et Temps* (Paris 1983).

³¹ *Synthesen von Zeit und Moment*, w: t e n Ź e, *Giotta, Arenafresken*, München 1980, s. 61-144.

³² *Bildfolge, Zeit- und Bewegungspotential im Franzzyklus der Oberkirche San Francesco in Assisi*, Bochum 1991, Bochumerschriften zur Kunstgeschichte, 18.

Rozważania na temat czasu w niderlandzkim malarstwie tablicowym XV w.³³ autorka rozpoczęła od sprecyzowania swych poglądów dotyczących struktury dzieła sztuki jako takiego³⁴ oraz sposobów funkcjonowania w nim różnych płaszczyzn czasowych. Opis i analiza temporalna przeprowadzone z uwzględnieniem uwarunkowań ikonograficznych, symbolicznych i kontekstu historycznego stały się punktem wyjścia do dalszej interpretacji budowy i znaczenia czasu przedstawionego. Autorka wysuwa tezę, że temporalność obrazu jest złożona – „składa się na nią: forma temporalna obejmująca zasadniczo najbardziej czasotwórczy element, jakim jest ruch wspólny ze wszystkimi czynnikami dynamizującymi ruch; znaczenie temporalne wyrażające się w temacie i z tematu obrazu wychodzące; oraz sens temporalny, który jest zasadą zrozumiałości, który tłumaczy ostatecznie temporalność obrazu”³⁵.

U. Mazurczak rozpatruje kolejno wszystkie trzy warstwy czasowe. Po pierwsze, rozróżnia przedstawienia czynności w ich przebiegu lub w pewnym, pozbawionym znamion prawdziwego ruchu stanie³⁶. Następnie odczytuje związek między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością w obrazie, wynikający z tematu. Istotę sensu temporalnego bada autorka określając specyfikę relacji *sacrum* i *profanum* w poszczególnych dziełach³⁷. Zdaniem autorki, stosunek aczasowego *sacrum* i podlegającego przemianom *profanum* zmienia się w różnych epokach i kręgach artystycznych; w XV-wiecznym malarstwie niderlandzkim obie jakości względnie się równoważą³⁸.

Wśród nowszych prac dotyczących funkcjonowania czasu w plastyce, dość obszerna grupa dotyczy sztuki współczesnej i nowoczesnej. Pewien aspekt temporalny w XIX-wiecznym malarstwie polskim rozpatruje Maria Poprząc-

³³ *Zagadnienie czasu przedstawionego w obrazie na przykładzie niderlandzkiego malarstwa tablicowego XV w.*, Lublin 1984. Rozprawę tę poprzedziły artykuły, w których autorka zarysowała niektóre z omawianych później problemów: t a ż, *O czasie wewnętrznym przedstawionym na podstawie wybranych przykładów malarstwa niderlandzkiego XV w.*, „Roczniki Humanistyczne”, 26(1974), z. 4, s. 37-54; t a ż, *Czas przedstawiony w obrazie Jana van Eycka „Madonna w Kościele”* (Muz. Dahlem, Berlin), „Seminarium”, 11-12(1982-1983), s. 187-197.

³⁴ Autorka oparła się tu w znacznej mierze na poglądach R. Ingardena (*O budowie obrazu*).

³⁵ *Zagadnienie czasu*, s. 31.

³⁶ Tamże, s. 205-259.

³⁷ Tamże, s. 281-282.

³⁸ U. Mazurczak (*Zagadnienie czasu*, s. 325-385) uzupełniła swe rozważania o aneks, w którym, dla porównania, omówione zostały przemiany czasoprzestrzennych relacji w malarstwie chrześcijańskim przed XV w.

ka³⁹, która w niektórych rozwiązaniach kompozycyjnych dostrzega odpowiedniki konstrukcji językowych, służących narracji. Osobną grupę tworzą badania, których przedmiotem jest specyficzna temporalność dzieł kubistów i futurystów, jak również wyprzedzająca ich koncepcje twórczość Cézanne'a. Często podkreśla się w nich interesujący związek pomiędzy ideami artystów a współczesnymi im stanowiskami filozoficznymi⁴⁰.

Na płaszczyźnie czasowej rozpatrywana bywa także sztuka najnowsza, która w związku z zastosowaniem nowych środków wyrazu (np. sztuka konceptualna, happening, rzeźba kinetyczna itd.), stanowi często przypadek graniczny dla dotychczasowych definicji czasu w dziele plastycznym⁴¹.

2. CZYNNIKI TEMPORALIZACJI

ORAZ STRUKTURA CZASU PRZEDSTAWIONEGO W OLTARZU MARIACKIM⁴²

Bacniejsza analiza rzeźbiarskich przedstawień polptyku krakowskiego nie pozostawia wątpliwości co do tego, że z kontemplacją tego dzieła, oprócz przeżyć estetycznych, religijnych i intelektualnych, związane jest ściśle doświadczenie czasu w nim zawartego. Wewnętrzny czas Ołtarza Mariackiego ma wielowarstwową strukturę; jego złożonej budowie odpowiada różnorodność form plastycznych oraz treści.

Wśród środków formalnych, jakie współtworzą temporalność przedstawień, najważniejsze są te, które służą ukazaniu *r u c h u*. To on implikuje zmianę, będącą najbardziej czytelnym przejawem czasowego upływu. Działanie lub „dzianie się” to przeciwieństwo trwania, które wyklucza jakkolwiek zmien-

³⁹ *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.

⁴⁰ G. H a m i l t o n, *Cézanne, Bergson and the Image of Time*, „College Art Journal”, 16(1956), s. 2-12; I. M c C l a i n, *Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 17(1985), s. 41-56. O wpływie filozofii Bergsona na twórczość Marcela Duchampa por.: L. B e i e r, *The Time Machine: A Bergsonian Approach to „The Large Glass, Le Grand Verre”*, „Gazette des Beaux-Arts”, 88(1976), s. 194-200.

⁴¹ T. K o w z a n, *Spójność czasu i przestrzeni w nowych formach muzycznych i plastycznych*, „Rocznik Historii Sztuki”, 10(1974), s. 56-69. Wiele szkiców na ten temat zawiera praca zbiorowa: *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, Hrsg. von M. Baudson, Weinheim 1985.

⁴² Szczegółową analizę temporalną kolejnych kwater uwzględniłam w pracy magisterskiej.

ność. Określenie napięcia pomiędzy tymi dwoma biegunami ma podstawowe znaczenie jako punkt wyjścia dla analizy temporalnej dzieła sztuki⁴³.

Uczestnicy wydarzeń zobrazowanych na kwaterach Ołtarza Mariackiego są zwykle przedstawieni w ruchu, zajęci wykonywaniem konkretnych czynności, uchwyconych w określonej fazie przebiegu. Układ ich ciała, pozycja rąk i nóg, napięcie mięśni i ścięgien zdradza mechanikę poruszeń, a często również i włożony w nie wysiłek. Stwosz zwraca uwagę na fizyczny aspekt ruchu i ukazuje go jako pewien proces. Dlatego postawy i gesty jego postaci są zawieszane między tym, co dokonane, a tym, co się właśnie dokonuje, sugerując jednocześnie efekty owych działań⁴⁴. Niekiedy rzeźbiarz ilustruje przebieg zdarzenia syntetyzując w jednym ujęciu kilka etapów czynności. Za przykład mogą służyć figury św. Anny i św. Joachima w scenie *Spotkania u Złotej Bramy*, a także w *Zwiastowaniu NMP*.

W recepcji rozciągłości temporalnej akcji znaczącą rolę odgrywa zróżnicowanie tempa upływu czasu wskutek stopniowania dynamiki ruchu. Jego spowolnienie optycznie wydłuża przebieg czynności – gwałtowność ją skraca.

Narastanie tempa ruchu widoczne jest zwłaszcza wtedy, gdy ilustrowane zdarzenie składa się z kilku wątków, np. w *Pojmaniu* czy *Pokłonie Trzech Króli*. W drugiej z tych scen natężenie ruchu zostało dodatkowo uszeregowane w pewien ciąg – od statycznej grupy Madonny z Dzieciątkiem i klęczącym obok mędrcem, poprzez bardziej ożywioną postać drugiego władcy, aż do szybkiego posuwania się króla – Murzyna, który szerokim gestem zdejmując nakrycie głowy. W ten sposób zobrazowany moment wydłuża się w proces o urozmaiconym przebiegu.

Iluzja rozgrywającej się akcji zależy jednak nie tylko od prostego zsumowania „ruchowości” każdej postaci z osobna, lecz także od wielu relacji zachodzących między jej uczestnikami. Większość figur ukazanych na reliefach skrzydeł nawiązuje ze sobą kontakt poprzez spojrzenie, zwrot ku sobie lub dotyk. Niekiedy przedstawione postaci wspólnie wykonują jakąś czynność, wówczas ich ruch wzajemnie się uzupełnia i podkreślone zostaje następstwo gestów w czasie. Silne napięcie pomiędzy „już” i „jeszcze” wprowadza motyw

⁴³ M a z u r c z a k, *Zagadnienie czasu*, s. 205-260. W rozdziale pt. „Forma temporalna” autorka wnikliwie analizuje, w jaki sposób określone środki formalne wpływają na zobrazowanie czynności w stanie lub w przebiegu. Ruch, dynamika oraz pewne cechy specyficzne namalowanych przedmiotów, nazywane tu „przedmiotowymi określeniami czasowymi”, zebrane zostały w kategorię „formy temporalnej”, będącej bazą dla wykraczającego poza problemy formalne „znaczenia temporalnego” i „sensu temporalnego”.

⁴⁴ Odpowiedni stopień dynamiki i ulotność gestów wywołuje u widza wrażenie ciągłości ruchu na zasadzie opisanego przez E. Gombricha (*Moment and Movement*) psychologicznego mechanizmu *repeal-anticipation*.

przekazywania⁴⁵ z rąk do rąk małej Marii i Dzieciątka Jezus w scenach *Narodzin Marii* oraz *Ofiarowania Chrystusa*, a także wyciągnięcia ku sobie rąk Zbawiciela i Adama w *Zstąpieniu do otchłani*.

Ruch, który wyznacza upływ czasu, jest elementem dominującym w kwaterach skrzydeł Ołtarza Mariackiego, spełnia również znaczącą rolę w centralnej scenie *Zaśnięcia Marii*. Dla pewnych form jednak nie stanowi on kategorii wystarczającej. Niekiedy ruch „jako uroczysty gest zniewala postać nadając jej cechy trwania, a tym samym zazwyczaj eliminuje zmianę”⁴⁶. Do tego rodzaju należą konwencjonalny gest błogosławieństwa i poza adoracji, które implikują bezruch i spełniają funkcję symboliczną⁴⁷. W scenach zamkniętego ołtarza spotykamy takie gesty rzadziej i są one zawsze wkomponowane w przebieg wydarzenia, sprzężone z naturalnym ruchem postaci (*Prezentacja Marii*, *Chrystus w otchłani*, *Chrystus – Ogrodnik*). Występują jednak we wszystkich reliefach awersów skrzydeł, gdzie wprowadzają wyraźne napięcie między zmianą a trwaniem⁴⁸. Tę dwoistość oddaje najlepiej figura powstałego z grobu Chrystusa (*Zmartwychwstanie*), która łączy w sobie organiczny ruch schodzenia z wysokiej płyty sarkofagu z bezruchem uroczystej prezentacji.

Środkowa scena *Zaśnięcia Marii* zawiera zarówno drobiazgową charakterystykę rzeczywistego, fizycznego ruchu, jak też symetrię, frontalizm oraz zamrożenie poruszonych póz poprzez nadanie im uroczystego i ceremonialnego wyrazu. W trójwymiarowych figurach apostołów asystujących przy śmierci Matki Bożej spotęgowany został pewien bardzo typowy dla Stwoszowskiej rzeźby aspekt. Jest to ów często przywoływany przez badaczy patos, niewy-

⁴⁵ Szczególne czasotwórcze właściwości gestów przekazywania i brania podkreśla M. Antonic (dz. cyt., s. 69).

⁴⁶ M a z u r c z a k, *Zagadnienie czasu*, s. 213.

⁴⁷ F. Garnier (dz. cyt., *Signification et Symbolique*, s. 43 n.) dzieli gesty na naturalne, konwencjonalne i rytualne. Dwum ostatnim przypisuje znaczenie symboliczne i wskazuje na ich częstsze zastosowanie w obrazach „tematycznych” (*images thématiques*) niż narracyjnych (*images narratives*).

⁴⁸ W *Zwiastowaniu* trwanie ewokuje zastygła w rytualnej pozie błogosławieństwa postać Boga Ojca na świetlistym obłoku, a w pewnym stopniu także figura archanioła powtarzającego ten gest. Nieporuszona poza Marii w kwaterze *Bożego Narodzenia* także wskazuje raczej na pewien stan niż na działanie; włączają się weń postaci św. Józefa i pasterzy. Analogiczne znaczenie ma dość statyczna postać Marii z błogosławiącym Dzieciątkiem, jak też król w postawie adoracji. W scenie *Wniebowstąpienia*, klęczące pozy apostołów oraz Matki Bożej, chociaż ożywione pewnym ruchem i różniące się układem, ilustrują w zasadzie określony stan rzeczy, nie zaś rozwój wydarzenia. Zarówno ta scena, jak i zamykające cykl przedstawienie *Zesłania Ducha Świętego*, zawiera dodatkowo wiele innych cech ujęcia reprezentacyjnego, jak symetria i swoista izokefalia.

tłumaczalna potrzebami wykonywanych czynności ekspresja ruchu, której przyczyna tkwi wewnątrz postaci, a jest nią głębokie przeżycie duchowe⁴⁹. Dlatego u Stwosza nawet bardzo dynamiczny układ ciała nie zawsze wprowadza zmianę, może on wyrażać stan uczuć i być nośnikiem treści religijnych.

Podkreślić należy także znaczenie kontekstu, w jakim osadzona została scena *Śmierci Marii*. Złączone z nią statyczne grupy *Wniebowzięcia* oraz *Koronacji* w zwieńczeniu ołtarza obrazują bowiem czyste trwanie, nie ma w nich akcji i nawet lot aniołów nie wnosi żadnej zmiany do tych pozaczasowych wizji⁵⁰.

Ważnym czynnikiem czasotwórczym jest sposób formowania draperii szat. Malowniczo rozwiane poły szerokich płaszczy czy obficie namarszczone brzegi długich sukni zwykle związane są z ekspresją ruchu postaci, wskazują na jego kierunek albo odpowiadają układowi ciała. Niektóre formy jednak, zwłaszcza te gwałtownie skrzycone i jakby łopoczące na silnym wietrze, którego źródło jest nieokreślone, zdają się żyć własnym życiem. Wykraczają one poza granice praw rządzących rzeczywistością, kierując się jakimiś nadnaturalnymi regułami⁵¹. Oddziaływanie Stwoszkowskich draperii można porównać z efektem wywoływanym przez ruch postaci – w obu nakładają się na siebie płaszczyzny realności i nadprzyrodzonej, związane z upływem czasu lub niezmiennym trwaniem.

Zjawisko ruchu łączy się nierozzerwalnie z ujęciem p r z e s t r z e n i. Każda zmiana bowiem odbywa się względem określonego punktu odniesienia, dlatego im bardziej konkretna jest przestrzeń, tym bardziej rzeczywisty i wymierny staje się ruch oraz czas.

W Ołtarzu Mariackim mamy do czynienia z kilkoma rodzajami scenerii, które rozmaicie kształtują stosunki przestrzenne, a tym samym w różny sposób wpływają na temporalność ukazanych sytuacji. Wit Stwosz umieścił grupy figuralne albo na tle odwołujących się do ziemskiej rzeczywistości pejzaży i wnętrza architektonicznych (kwatery skrzydeł), albo w zupełnie abstrakcyjnym

⁴⁹ S. D e t t l o f f, *Zagadnienia twórcze krakowskiego Ołtarza Mariackiego Wita Stosza*, „Rocznik Historii Sztuki”, 1(1956), s. 132-133; P. S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stosza*, w: *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. A. S. L a b u d a, Warszawa–Poznań 1986, s. 63.

⁵⁰ Do tej samej kategorii, co poruszenie postaci anielskich, wydają się należeć dynamiczne pozy figurek przodków Chrystusa z predelli i proroków w arkadzie okalającej scenę główną. Dla nich właśnie najbardziej adekwatne jest określenie S. Dettloffa (*Wit Stosz*, t. 1, Wrocław 1961, s. 41). – „ruch dla ruchu i bez powodu”, któremu brak jakiegokolwiek odniesienia do przebiegu akcji lub przestrzeni.

⁵¹ J. K ę b ł o w s k i, *Studia nad stylem Wita Stosza: o znaczeniu formowania draperii*, w: *Wit Stosz. Studia*, passim.

otoczeniu (część centralna). Wspólną cechą wszystkich przedstawień jest ich płaskość i sceniczny układ. Organizacja przestrzeni zdeterminowana jest układem partii figuralnej i w sensie kompozycyjnym pełni rolę drugorzędą⁵². Rzeźbiarz przykłada mniejszą wagę do rzeczywistych stosunków przestrzennych niż do prawdy ruchu postaci, co nie wyklucza udziału scenerii w konstruowaniu żywej akcji. Przestrzeń sceny dookreśla ożywienie figur, a niektóre jej składniki bywają nawet niezależnymi nośnikami zmiany.

Próby ukazania trójwymiarowych wnętrza za pomocą perspektywicznego zbiegu posadzki, rysunku sklepień i krawędzi sprzętów, chociaż niekonsekwentne, pozwalają na poszerzenie zakresu przestrzeni, co daje możliwość ukierunkowania ruchu figur także w głąb. Niedoskonałość perspektywy ma rekompensować wysokie umieszczenie punktu oka, w wyniku czego pierwszy plan, ujęty jak gdyby z lotu ptaka, choć płaski, powiększa się. Najlepszy wynik osiągnął mistrz Stwosz w tych kwaterach, gdzie przed cofniętymi lekko postaciami pozostawił wolne pasmo posadzki (*Narodziny Marii*) lub trawia- stego podłoża (*Pojmanie, Zdjęcie z krzyża*).

Z pewnością część perspektywicznych deformacji spowodowana jest trudnościami, jakie sprawia przeniesienie efektów malarskich w materię rzeźbiarską. I nawet jeżeli założeniem artysty nie było dokładne odwzorowanie ziemskiej rzeczywistości⁵³, to przestrzeń większości scen, zwłaszcza zamkniętego ołtarza, upodabnia się do niej. Malownicze krajobrazy zawierają wiele szczegółów topograficznych, takich jak góry, wijące się drogi, pojedyncze lub skupione w zagajniki drzewa, warowne grody i zamki. Potraktowane ze starannością miniaturską detale komponują się w pewną całość, tworząc iluzję rozległej panoramy. Miejsce akcji uzyskuje dzięki nim indywidualny, zbliżony do naturalnego wygląd⁵⁴. Detale architektoniczne wnętrza, drobiazgowo ukazane sprzęty, tak jak szczegóły plenerów, sprowadzają przedstawienie na grunt

⁵² D e t t l o f f, *Zagadnienia twórcze*, s. 120; S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stosza*, s. 43. Autor akcentuje brak silniejszego związku między postaciami a otoczeniem.

⁵³ Dowodem tego są zakłócenia perspektywy w grafikach Stwosza oraz przypisywanych mu dziełach malarskich (kwatery ołtarza w Münnernstadt). Na temat graficznej i malarskiej twórczości mistrza Wita por.: E. B u c h n e r, *Veit Stoss als Maler*, „Wallraf – Richartz Jahrbuch”, 14(1952), s. 111-128. Pracę tę recenzował L. Przymusiński w „Biuletynie Historii Sztuki”, 20(1958), s. 352 n.; S. S a w i c k a, *Ryciny Wita Stwosza*, Warszawa 1957; L. P r z y m u s i ń s k i, *Twórczość graficzna Wita Stwosza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 19(1957), s. 399-401.

⁵⁴ Stwosz nie tworzy jednak wizerunku konkretnych miejsc, przestrzeń jego scen ma charakter uniwersalny, co jest typowe dla sztuki późnogotyckiej. Por.: J. W o ź n i a k o w s k i, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974, s. 96.

fizycznego konkretnego, gdzie relacje między postaciami i otoczeniem są zmienne i zależą od wykonywanych czynności⁵⁵.

Przestrzeń w kwaterach Ołtarza Mariackiego nie ogranicza się wyłącznie do ram sceny, lecz wydaje się mieć swoją kontynuację poza nimi. Dotyczy to w równej mierze pejzażu i wnętrza, które są zazwyczaj wykadrowanymi fragmentami większych pomieszczeń. Otwarcie takie nie prowadzi co prawda do całkowitej integracji przedstawionego wydarzenia z otaczającym światem zewnętrznym, jednak ciągłość przestrzeni akcentuje rozwój akcji w czasie.

Znaczącą rolę w kształtowaniu temporalności przedstawień Ołtarza Stwosza spełniają r e k w i z y t y. Już sama ich mnogość wzbogaca warstwę opowiadania. A ponieważ są to zazwyczaj przedmioty codziennego użytku, sprawiają, że przebieg wydarzenia wyrażony ruchem figur nabiera rytmu prawdziwej ludzkiej egzystencji. Rzeczywisty upływ czasu wnoszą do scen krakowskich także zjawiska związane z przedmiotami, jak płomień świecy (*Prezentacja Marii, Ofiarowanie Chrystusa*), pochodni (*Pojmanie*), ogień na kominku, czy wreszcie strumień przelewanej wody (*Narodziny Marii*). Położenie licznych rekwizytów świadczy o wykonanych wcześniej z ich użyciem czynnościach i tym samym stanowi ślad ruchu.

Wit Stwosch był zainteresowany materialną strukturą przedstawionych rzeczy, tak jak zajmowała go fizyczna strona istnienia człowieka. Odtworzył w rzeźbie sploty wzorzystych tkanin oraz wygląd innych tworzyw, np. metalu, drewna czy kamienia⁵⁶. Realizm rekwizytów i detali służy konkretyzacji przedstawień w sferze ziemskiej rzeczywistości i w ten sposób wzbogaca ilościowy wymiar temporalny dzieła.

Do wymienionych wyżej zagadnień formalnych należy dodać jeszcze kwestię p o l i c h r o m i i i z ł o c e ń krakowskiego polptyku. Pewne rozwiązania techniczne, jak np. gładkie opracowanie twarzy kobiet oraz osób świętych, z jednej strony przemawiają za dążeniami realistycznymi rzeźbiarza, zaś z drugiej – służą idealizacji niektórych postaci⁵⁷. Analogiczną, podwójną

⁵⁵ Zakres ukazanej przestrzeni odpowiada rozciągłości temporalnej przedstawienia, niekiedy także przyczynia się do rozszerzenia teraźniejszości wyznaczonej ruchami postaci. Rozległe pejzaże oraz obszerne, wieloczęściowe wnętrza pojawiają się w scenach o bardziej rozbudowanej narracji, często podkreślając kilka etapów danego wydarzenia. W uboższej scenerii umieszczone są zdarzenia przebiegające jednotorowo, ukazane w sposób mało dynamiczny.

⁵⁶ D o b r o w o l s k i, *Wit Stwosch – Ołtarz Mariacki. Epoka i środowisko*, Kraków 1980, s. 147-152.

⁵⁷ Tamże, s. 129; T. D o b r o w o l s k i, J. D u t k i e w i c z, *Wit Stwosch – Ołtarz Mariacki*, Kraków 1951, s. 21. Tak samo jasny, polerowany naskórek ma ciało Chrystusa w cyklu rezurekcyjnym. Por.: A. S. L a b u d a, *Zmartwychwstanie Chrystusa w Ołtarzu Mariackim. Problem ciała i ruchu w sztuce Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium”,

funkcję spełnia kolorystyka polichromii. Gama barw w Ołtarzu Mariackim jest bogata: od wyrazistych, nasyconych kolorów szat, poprzez jasne i delikatne odcienie karnacji, aż po różne tony zieleni i brązów użyte głównie w krajobrazach⁵⁸. Takie rozłożenie kolorów zasadniczo wzmacnia efekt realizmu otoczenia, jednak dominuje ono jedynie w kwaterach zamkniętego ołtarza. Rzeźby otwartego retabulum emanują przede wszystkim blaskiem złota, które poprzez swą świetlistość przyczynia się do odrealnienia oraz większej reprezentacyjności przedstawień. Zważywszy na konotacje symboliczne złota, z którymi zgadza się fakt przyporządkowania go w ołtarzu osobom świętym, należy je traktować jako element, którego rola polega raczej na wyrażaniu niż przedstawianiu czegoś⁵⁹.

Analiza warstwy fenomenalnej Ołtarza Mariackiego prowadzi do wyodrębnienia pewnego zakresu czasu, rozumianego ilościowo, związanego ze zjawiskiem ruchu. Jest to podstawowa, najlepiej dostrzegalna oś temporalna wszystkich scen. Upływ czasu, jakim nasycił Stwosch wybrany moment danego wydarzenia ewangelicznego lub apokryficznego, zakreśla granice t e r a ż n i e j s z o ś c i przedstawień. Nie jest to migawkowe *punctum temporis*, gdyż zawiera w sobie sugestię czasowej rozciągłości, na którą składa się przebieg poszczególnych „epizodów” ruchowych. Ilość takich wątków i ich dynamika jest różna w kolejnych scenach, toteż rozpiętość ukazanej chwili waha się w granicach pewnego fragmentu historii. Stwosch wybiera zwykle moment, który jest punktem kulminacyjnym obrazowanego wydarzenia, a przez to najsilniej uwidacznia napięcie między tym, co dokonane, a tym, co się właśnie dokonuje.

W sytuacjach, gdy ruch postaci implikuje raczej trwanie niż odbywającą się w czasie czynność, zakres terażniejszości traci konkretny wymiar ilościowy – odsonięte zostaje wyraźniej jej znaczenie.

Terażniejszość przedstawień reliefowych ołtarza mieści w sobie wiele odniesień do p r z e s z ł o ś c i i p r z y s z ł o ś c i⁶⁰. Funkcjonują one

25(1989), s. 84.

⁵⁸ Dokładniej o kolorystyce Ołtarza Mariackiego por.: D o b r o w o l s k i, *Wit Stwosch*, s. 127-130.

⁵⁹ O zastosowaniu złota w sztuce średniowiecznej i jego symbolice por.: M. R z e - p i ń s k a, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. I, Warszawa 1989, s. 117-122.

⁶⁰ Sposób funkcjonowania przeszłości, terażniejszości i przyszłości jako trzech form czasu w obrazie U. Mazurczak określa „znaczeniem temporalnym”. Relacje między tymi formami są wyznacznikiem czasu pojętego ilościowo. Autorka oddziela czasowość tematu od czasowości obrazu i zauważa, iż w większości przypadków terażniejszość tematu nie wyczerpuje wszystkich planów temporalnych, zawartych w treści obrazu. (*Zagadnienie czasu*, rozdz. Znaczenie temporalne, s. 261-280).

na dwóch poziomach – historycznym i symbolicznym; w obu przypadkach podstawę stanowią teksty biblijne – *Stary* i *Nowy Testament* oraz apokryfy. Konstrukcja scen zakłada znajomość dziejów Chrystusa i Marii u widza i do niej się odwołuje. O tym, co było lub będzie, przypominają liczne rekwizyty, a także niektóre wątki samej akcji. Taką funkcję spełnia m.in. podróżny strój św. Józefa (*Boże Narodzenie*), związany z drogą przebytą z Nazaretu do Betlejem, drabina oparta o krzyż (*Zdjęcie z krzyża*), jak również epizody kąpieli małej Marii (*Narodziny Marii*), nawrócenia Longinusa (*Ukrzyżowanie*), przygotowań do pogrzebu Zbawiciela (*Zdjęcie z krzyża*) i wiele innych.

Uzupełnienia te mieszczą się zwykle w temacie przedstawień, choć znajdujemy obok nich i takie, które rozszerzają teraźniejszość o wydarzenia bardziej odległe. Te pojawiają się jednak pośrednio i ukryte są pod postacią symboli. I tak np. tablice prawa Mojżeszowego na ołtarzu świątyni w scenie *Ofiarowania* przypominają odległe dzieje Starego Testamentu, podobnie jak romańskie ruiny w *Bożym Narodzeniu* oznaczające szczątki domu Dawida. Dzieciątko Jezus, które objawia się małej Marii to zapowiedź przyszłego Wcielenia, zaś dary trzech Mędrców ze Wschodu dotyczą zbawczej misji Chrystusa. Uobecnione w ten sposób fakty nie należą bezpośrednio do tematu przedstawienia i nie łączą się z teraźniejszością bliskimi związkami wynikania oraz następstwa. Sytuują jednak dany moment w szerszym kontekście historycznym – dzięki nim krótka teraźniejszość zostaje włączona w chronologię dziejów biblijnych⁶¹.

Czas historyczny, którego zasadą jest następstwo faktów, nie wyczerpuje temporalnej zawartości Ołtarza Mariackiego. Niektóre rozwiązania formalne, a zwłaszcza symbole, implikują jakości temporalne, które co prawda oplecione są na tkance historycznej, jednak upływ czasu nie stanowi ich właściwego sensu. Wydarzenia przeszłe i przyszłe, przywoływane przez znaki, dopełniają przede wszystkim sferę znaczeniową przedstawień. Nawiązania starotestamentowe mają charakter typologiczny – ujawniają nadrzędną zasadę historii ludzkości, którą jest Boży plan zbawienia. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość

⁶¹ Niezależnie od tego, ów historyczny wymiar czasu przedstawionego w ołtarzu Stwo-sza objawia się poprzez układ scen w cyklach, ilustrujących życie Matki Bożej, splecione z życiem Jej Syna, od chwili poczęcia do śmierci, a nawet dalej – do ostatecznego wywyższenia w niebie. Dzieje Marii i Chrystusa zostały w Ołtarzu Mariackim rozbite na kilka sekwencji złożonych z wydarzeń czasowo bliskich (np. dzieciństwo Marii, dzieciństwo Chrystusa, cykl pasyjny, cykl wielkanocny); pomiędzy tymi sekwencjami istnieje często spory odstęp czasowy. Zakłócenia chronologiczne w narracji wywołuje także rozbitcie jej na dwie odslony ołtarza: codzienną i świąteczną. Na ten temat por.: M. Ł o d y ń s k a - K o s i ń s k a, *Problemy cykli ikonograficznych w Ołtarzu Mariackim Wita Stwo-sza*, „Folia Historiae Artium”, 25(1989), passim; L a b u d a, *Zmartwychwstanie Chrystusa*, s. 95-99.

spełniają się w tym planie i posiadają tę samą wartość. Z perspektywy ludzkiej odkupienie to proces, który realizuje się w czasie podzielonym na epoki, lata, dni itd. Jednak jako Boży zamysł, pierwotne *Logos*, odkupienie uzyskuje wieczną aktualność i nie może być rozpatrywane w kategoriach ilościowych.

Symboliczne gesty, jak również dynamiczny i pełen patosu ruch ciała, jeżeli nie są naturalną konsekwencją działania, uzewnętrzniają przede wszystkim siłę emocji oraz postawy religijne uczestników zdarzeń. Ruch taki, w połączeniu z niezwykle psychologicznym pogłębieniem portretowanych twarzy, służy odsłonięciu duchowego aspektu przedstawień, w związku z którym S. Dettloff mówił o spirytualizmie sztuki Wita Stwosza⁶².

Jakościowy wymiar czasu tłumaczy ahistoryczność niektórych ujęć w Ołtarzu Mariackim. Zarówno równoczesność odmiennych pod względem czasu i miejsca wydarzeń śmierci i wniebowzięcia Marii we wnęce retabulum, jak też włączenie do grona świadków wniebowstąpienia osoby św. Pawła wbrew chronologii ewangelicznej, skłania do metaforycznego odczytania obu scen. Reguła nieodwracalności czasu nie obowiązuje w warstwie treści wykraczających poza rzeczy jednostkowe, subiektywne. W szerszym aspekcie sceny te mają wymowę eklezjologiczną, Maria uosabia w nich cały Kościół, apostołowie są jego reprezentantami⁶³.

Dwie p ł a s z c z y z n y t e m p o r a l n e – i l o ś c i o w a i j a k o ś c i o w a przenikają się i wzajemnie dopełniają w krakowskim dziele Stwosza. Bogactwo form oraz treści determinuje wielość czasowych poziomów, z których składają się obie podstawowe kategorie. Punktem wyjścia wszelkich relacji, jakie pomiędzy nimi zachodzą, są dzieje biblijne.

Omówiona już wcześniej ciągłość zdarzeń staro- i nowotestamentowych, uszeregowanych według ich przynależności do przeszłości, teraźniejszości lub przyszłości, stanowi pierwszy poziom czasu historycznego. Poziom drugi uzyskuje swą konkretyzację w inny sposób – nie poprzez zdarzenia, lecz poprzez formy.

Wewnętrzny rytm ziemskiej historii określony jest przemijaniem, właściwym ludzkiemu istnieniu. Stwosz bardzo wyraziście podkreślił fizyczny czy wręcz biologiczny aspekt życia człowieka, przedstawiając z całym realizmem właściwie wszystkie jego fazy – od dzieciństwa, poprzez młodość i wiek dojrzały po starość, a wreszcie i śmierć⁶⁴. Zmiennością nacechowane jest

⁶² *U źródeł sztuki Wita Stosza*, Warszawa 1935, s. 5-6; t e n ż e, *Zagadnienia twórcze*, s. 115, 129-131, 134; t e n ż e, *Wit Stosz*, s. 42.

⁶³ Również pozostałe historyczne sceny z życia Matki Bożej i Chrystusa w swej warstwie treściowej stają się figuracjami dziejów i postawy Kościoła.

⁶⁴ Czas przyrodniczy, związany z przemianami pór roku, czy też czas astronomiczny, wyznaczony ruchem Słońca, następstwem nocy i dni, nie ma właściwie swego odbicia w

również życie społeczne, którego przejawy zanotował mistrz Wit w ołtarzu krakowskim. Jego tempo odsłania się w przebiegu prostych, codziennych czynności, jak choćby przygotowywanie kąpeli, czytanie czy rozmowa – albo uroczystości i obrzędów towarzyszących okazjom bardziej wyjątkowym, np. ceremoniom religijnym, pogrzebowi.

Gotyckie kształty architektury i sprzętów, piętnastowieczne ubiory, osadzają przedstawione sytuacje w czasie konkretnej epoki historycznej, współczesnej twórcy krakowskiego dzieła. W scenie z dwunastoletnim Chrystusem w świątyni czas ten objawia się ponadto w wymiarze jednostkowym⁶⁵ jako czas egzystencji realnych osób, znanych rzeźbiarzowi. Krakowscy humaniści: Filip Kallimach, prymas Zbigniew Oleśnicki i Jan Heydecke⁶⁶ biorą aktywny udział w akcji, stając się faktycznymi uczestnikami wydarzenia opisanego w *Nowym Testamencie*. Jest to najdobitniejsza ilustracja stosunku dwu warstw czasu historycznego – dziejów biblijnych – i późnośredniowiecznej współczesności, obecnych w Ołtarzu Mariackim. Wydarzenia z życia Chrystusa i Marii, dzięki umieszczeniu w gotyckich realiach, ulegają aktualizacji; przeszłość ukazuje się w nich poprzez archaiczne – w stosunku do piętnastowiecznych – formy romańskie⁶⁷. Zrównanie tak odległych od siebie epok odbywa się już jednak na innej niż historyczna płaszczyźnie.

Czas skończony i odmierzalny, ukonstytuowany przez fizyczny ruch oraz nieodwracalne następstwo zdarzeń, jest czasem świeckim – czasem człowieka. Jego przeciwieństwo stanowi czas święty – wieczne trwanie, który jest atrybutem Boga⁶⁸. Czas ten nie płynie, nie zmie-

Ołtarzu Mariackim. Błękitne tło usiane gwiazdami uzupełnia krajobrazy, jednak pojawia się także nad zamkniętymi wnętrzami. W tej sytuacji należy je traktować jako element dekoracyjny, nie zaś wskazanie na nocną porę rozgrywania się zdarzeń.

⁶⁵ O strukturze czasu historycznego, jego subiektywnym oraz intersubiektywnym wymiarze por.: M a z u r c z a k, *Zagadnienie czasu*, s. 153, przyp. 10, 11.

⁶⁶ F. K o p e r a, *Wit Stwosze w Krakowie*, Kraków 1907, s. 36; S. D e t t l o f f, *Wit Stosze*, s. 36.

⁶⁷ Funkcja różnych stylowo elementów architektury przedstawionej w kwaterach Ołtarza Mariackiego jest porównywalna z tą, jaką opisał E. Panofsky dla malarstwa niderlandzkiego XV w. (*Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV w.*, tłum. K. Kamińska, w: t e n ż e, *Studia z historii sztuki*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 122-150).

⁶⁸ O czasie świętym i czasie świeckim, w związku z kategoriami *sacrum* i *profanum* por.: M. E l i a d e, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatariewicz, Warszawa 1970, zwł. s. 97-130; t e n ż e, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966; t e n ż e, *Le sacré et le profane*, Paris 1972; G. V a n d e r L e e u w, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 430 nn. Szeroką bibliografię dotyczącą zagadnienia *sacrum* i *profanum* zawiera praca J. Zdybickiej, *Człowiek i religia. Zarys filo-*

nia się ani nie kończy, zaś wszystkie wydarzenia mają w nim wymiar nieustannego „teraz”. Napięcie pomiędzy tymi dwiema koncepcjami czasu odzwierciedla relacje *sacrum* i *profanum* w dziele Wita Stwosza⁶⁹.

Czas ewangeliczny, ściśle określony pod względem historycznym, jest uświęcony przez obecność Chrystusa⁷⁰. Przedstawienia wydarzeń z życia Jezusa stają się więc zarazem obrazami teofanii. Ich wyłączenie z czasowego upływu przekłada artysta na środki plastyczne typowe dla idealistycznej, reprezentacyjnej sztuki: statykę, hieratyzm, frontalizm, monumentalność i patos⁷¹, jak również brak konkretyzacji oraz jedności przestrzeni⁷². Cudowny, ponadnaturalny charakter zdarzeń znamionuje także ukazanie się Boga Ojca (*Zwiastowanie*), Ducha Świętego (*Zesłanie Ducha Świętego*) oraz aniołów.

W materialnej przestrzeni świeckiej świątynia to miejsce uświęcone. Odprawiane w przybytku obrzędy religijne sprawiają, iż zwykły czas przybiera cechy czasu świątecznego, którym rządzą inne prawa, bliskie czasowi sakralnemu⁷³. Hierarchiczna organizacja wnętrza świątynnych ukazanych w dwóch

zofii religii (Lublin 1978).

⁶⁹ Przenikanie się czasu sakralnego i świeckiego jest osią, względem której kształtuje się struktura temporalna Ołtarza Mariackiego. Problem ten dotyczy całej sztuki religijnej, zwłaszcza średniowiecznej. Stosunek *sacrum* do *profanum* objawiającego się w obrazie stanowi więc, zgodnie z określeniem U. Mazurczak (*Zagadnienie czasu*, s. 281 nn.), „sens temporalny”, poprzez który zrozumieć można czasową formę i znaczenie dzieła. Na temat *sacrum* w sztuce zob. również: H. S e d l m a y r, *Der Tod des Lichtes*, Salzburg 1964; t e n z e, *Pieter Bruegel, Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse*, München 1957 (Hefte des Kunsthistorischen Seminars München, 2); por. też wypowiedzi J. Woźniakowskiego zamieszczone w tomie: *Sacrum w literaturze (Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Zakład Badań nad Literaturą Religijną KUL, maj 1979, Lublin 1983; a także: Sacrum i sztuka (Materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki KUL, Rogóżno 18-20 października 1984, red. N. Cieślińska, Kraków 1989).*

⁷⁰ E l i a d e, *Sacrum*, s. 130. Dzieje biblijne, tak jak historia w ogóle, rozpatrywane są przez chrześcijaństwo dwójście – jako bieg zdarzeń i jako forma objawiania się Boga. Chrystus jest zarazem uczestnikiem historii i punktem wyjścia wszystkich następujących po sobie epok. Por. G. P á t t a r o, *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie*, w: *Czas w kulturze*, red. A. Zajęczkowski, Warszawa 1988, s. 291-329.

⁷¹ R. O t t o, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1968, s. 97-106. Jako środki wyrazu *numinosum* autor wymienia także wzniosłość, okazałość (służą temu m.in. falujące brzegi szat) oraz próżnię i pustkę przestrzenną. Wszystkie te cechy odnajdujemy z łatwością w środkowej części Ołtarza Mariackiego.

⁷² E l i a d e, *Sacrum*, s. 61 n. Jak pisze autor, *sacrum* objawia się w przestrzeni jednorodnej, amorficznej, nieskończonej i nieukierunkowanej. O świętej przestrzeni por. też: V a n d e r L e e u w, dz. cyt., s. 438 nn.

⁷³ Modlitwa i liturgia pozwalają na przejście z czasu historycznego, laickiego w wieczność czasu świętego. Obrzędy religijne służą aktualizowaniu wydarzeń sakralnych, dlatego

reliefach krakowskich (*Prezentacja Marii, Ofiarowanie Chrystusa*) jest dowodem wartościowania przestrzeni w zależności od stopnia nasycenia jej przez *sacrum*. Naśladujące architekturę świątyni wewnątrz Wieczernika w scenie *Zesłania Ducha Świętego* ma wymowę symboliczną i jako takie akcentuje ponadczasowy wymiar odbywającego się w nim wydarzenia. Dotyczy to, w mniejszym lub większym stopniu, wszystkich kwater Ołtarza Mariackiego, których przestrzeń zawsze nosi cechy pewnej umowności i zawiera różne elementy symboliczne. Pozbawione jakichkolwiek odniesień historycznych tło sceny centralnej w sposób najbardziej jednoznaczny przedstawia przestrzeń idealną, transcendentną⁷⁴.

Centralna postać polptyku Stwosza – Matka Boża, wokół życia i znaczenia której koncentruje się cały program ikonograficzny dzieła, ukazana została jako uczestniczka ziemskiej historii, a jednocześnie osoba święta, mająca udział w *sacrum*. Cuda, które znaczą życie Marii, jak: niepokalane poczęcie, wniebowzięcie duszy i ciała, przede wszystkim zaś inkarnacja, stanowią elementy Bożego planu zbawienia, w którym Maria partycypuje dodatkowo, współcierpiąc z Synem. Koronowana w niebie przez Trójcę Świętą Matka Boża zostaje włączona w wieczne bytowanie Boga. Warstwa semantyczna ołtarza odsłania nie tylko aspekt indywidualnej świętości Marii, lecz czyni z Jej postaci personifikację eklezji. W historii Matki Bożej objawia się równocześnie *sacrum* i *profanum*, tak samo dzieje się w czasie Kościoła, który jest zarazem Kościołem ziemskim i mistycznym.

U podstawy wizji mistrza Wita leży pojmowanie dziejów Kościoła jako *historiam sacram*⁷⁵. Przeszłość biblijna funkcjonuje tu więc na zasadzie nieprzemijającej prawdy, która objawia się w teraźniejszości i stanowi dla niej wzorzec⁷⁶. Nieustanna liturgia Kościoła nasycona jest zbawieniem, aktualizuje się w niej to, co było, co jest i co będzie. Dzieje świeckie Kościoła podporządkowane są dziejom świętym, a ich prawdziwy cel to „czasy ostateczne”. Apoteoza Marii w środkowej części retabulum, w sposób symboliczny zapowiada owo zjednoczenie Kościoła z Bogiem.

czas liturgiczny cechuje jedność właściwa czasowi świętemu. Por.: E l i a d e, *Sacrum*, s. 50, 95; V a n d e r L e e u w, dz. cyt., s. 433.

⁷⁴ Analogicznie do złotego tła jednolita, błękitna powierzchnia daje efekt pośredni między zupełną płaskością a przestrzenią. Por. R z e p i ń s k a, dz. cyt., s. 120.

⁷⁵ R. G u s t a w, *Rozwój pojęcia Historii Kościoła od I do XVIII wieku*, Poznań–Warszawa–Lublin 1965, s. 42-63.

⁷⁶ K. P o m i a n, *Przeszłość jako przedmiot wiary. Historia i filozofia w myśli średniowiecza*, Warszawa 1968, s. 61 n. O stosunku średniowiecza do historii por.: E. G i l s o n, *Średniowiecze i historia*, w: t e n ż e, *Duch filozofii średniowiecznej*, tłum. J. Rybałt, Warszawa 1958, s. 354 nn.

Taka koncepcja temporalna, zgodnie z którą czas sakralny ma pozycję nadrzędną, odpowiada myśli średniowiecznej. Wieki średnie traktowały bowiem świat postrzegalny zmysłowo, także fakty historyczne, jako symbol rzeczywistości innej, duchowej. Ówczesna sztuka starała się przekazywać wiedzę o transcendentnym wymiarze świata i dlatego uwiecznianie w niej rzeczy przemijających dla nich samych pozbawione było sensu⁷⁷.

Ołtarz Mariacki Stwosza powstał już u schyłku epoki średniowiecza i jego koncepcja stanowi doskonałe podsumowanie poglądów tego czasu. W swym ogólnym założeniu dzieło mistrza Wita reprezentuje średniowieczną wizję dziejów, niektóre rozwiązania są jednak odbiciem tendencji, które rozwinęły się w pełni w sztuce nowożytnej. Zdziwiający skrupulatnością, szczegółowy realizm reliefów zdradza zainteresowanie rzeźbiarza już nie tylko istotą, ale również zewnętrznym wyglądem rzeczy i ludzi. Nietrwała ziemská egzystencja posiada dla Stwosza wartość samą w sobie, zaś człowiek jest przez niego postrzegany indywidualnie – tak pod względem fizycznym, jak i duchowym. Czas ludzkiego życia przenika się w każdym momencie z wiecznym *sacrum*, ale zachowuje przy tym swój odmienny charakter, uzyskuje też konkretny wymiar jako czas piętnastowiecznych mieszczan krakowskich. Postawa taka odzwierciedla ogólne założenia sztuki późnego gotyku w coraz większym stopniu opartej na obserwacji natury, a więc częściej notującej upływ czasu, jakiemu podlega przyroda i ludzka egzystencja. Docenienie doczesnej strony życia było wynikiem zachodzących podówczas przemian gospodarczych i społecznych (wzrost znaczenia mieszczaństwa), a także wpływu nowych prądów w filozofii i religii (większe zainteresowanie przyrodoznawstwem, humanizm, *devotio moderna*)⁷⁸. Procesy te objęły całą Europę, w znacznym stopniu dotyczyły również środowiska krakowskiego, z którego wywodzili się autorzy programu treściowego Ołtarza Mariackiego⁷⁹.

⁷⁷ P o m i a n, dz. cyt., s. 137.

⁷⁸ K. G ó r s k i, *Prądy religijne XV wieku a sztuka*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 123-134; J. d e G o f f, *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1970; t e n ż e, *Spółczesność średniowieczna i czas*, „Argumenty”, 5(1961), s. 7-12, gdzie autor analizuje przemiany w postrzeganiu kategorii czasu w związku z postępem cywilizacyjnym.

⁷⁹ Powszechnie uznaje się, że wpływ na program dzieła miał krakowski teolog i humanista Jan Heydecke zwany Miricą. Silny spirytualizm ołtarza można również tłumaczyć oddziaływaniem środowiska krakowskiego, w którym rozwijała się głównie tradycja scholastyczna. Por.: Z. W ł o d e k, *Koncepcje metafizyki w Krakowie w XV wieku*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku*, s. 89-96.

3. KATEGORIA CZASU PRZEDSTAWIONEGO
JAKO KRYTERIUM ANALIZY STYLISTYCZNO-PORÓWNAWCZEJ
PRÓBA ODNIESIENIA OLTARZA MARIACKIEGO DO INNYCH DZIEŁ EPOKI

Geneza stylu Wita Stwosza

Drogi kształtowania się osobowości artystycznej Wita Stwosza, pomimo starań badaczy, nie zostały dotąd jednoznacznie wyjaśnione; wiele poglądów na tę kwestię pozostaje w sferze hipotez. Główną przyczyną takiego stanu rzeczy jest brak źródeł dotyczących młodości rzeźbiarza⁸⁰, jego terminowania, jak również wczesnych dzieł, które można byłoby mu bezdyskusyjnie przypisać⁸¹. Ołtarz Mariacki jest pierwszą znaną pracą mistrza, lecz jego wysoki poziom artystyczny, oryginalność i dojrzałość – tak pod względem formy jak i treści – wskazują, że Stwosz z chwilą przybycia do Krakowa był już rzeźbiarzem w pełni ukształtowanym i samodzielnym⁸². Rekonstrukcja jego artystycznej biografii jest więc problemem zasadniczym, a zarazem trudnym.

Początkowo geneza sztuki Stwosza nie była przedmiotem szczególnego zainteresowania nauki. Przyjmowano bowiem za pewnik norymberskie pochodzenie rzeźbiarza i w tamtejszym środowisku widziano korzenie jego twórczości⁸³. Jednak głębsza analiza stylistyczna skierowała z czasem poszukiwania badaczy w stronę innych regionów artystycznych XV w. Najbardziej utrwaliła

⁸⁰ Pierwszą poświadczoną źródłowo datą z życia mistrza Wita jest rok jego rezygnacji z obywatelstwa miasta Norymbergi, będący jednocześnie rokiem rozpoczęcia prac nad Ołtarzem Mariackim w Krakowie. Norymberska księga mieszczan i mistrzów z lat 1462-1495 zawiera pod datą 1477 zapis o zrzeczeniu się przez Stwosza obywatelstwa tego miasta. Tekst ten przytacza J. Ptaśnik (*Ze studiów nad Witem Stwoszem i jego rodziną*, „Rocznik Krakowski”, 13(1922), dokument nr 2, s. 157); M. L o s s n i t z e r, *Veit Stoss, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, Anhang II, Nr 8. Zachowany w odpisach z XVI i XVII w. tekst dokumentu erekcyjnego ołtarza podaje przybliżoną datę 25 maja 1477 r. jako moment rozpoczęcia prac. Por.: L o s s n i t z e r, dz. cyt., Anhang II, Nr 9; J. P t a ś n i k, *Cracovia artificium 1300-1500*, Kraków 1917, nr 1028. Wiarygodność tych źródeł analizuje M. Friedberg (*Ołtarz krakowski Wita Stwosza. Studium archiwalne*, „Przegląd Zachodni”, 8(1952), s. 673-706).

⁸¹ Istnieje wiele dzieł przypisywanych „młodemu Stwoszowi” przez różnych badaczy. Listę tych rzeźb oraz dotyczącą ich bibliografię zestawia P. Skubiszewski (*Styl Wita Stosza*, s. 9-10, przyp. 4).

⁸² O randze krakowskiego retabulum świadczy fakt, iż właśnie ten zabytek, obok innych prac z okresu pobytu artysty w Polsce, uznawany jest za wyznacznik jego indywidualnego stylu. Por. np.: D e t t l o f f, *Wit Stosz*, s. 171-228; S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stosza*.

⁸³ Np.: K o p e r a, dz. cyt., s. 7-9.

się teza pierwszego monografisty Stwosza, Maxa Lossnitzera o decydującym wpływie sztuki górnoeńskiej, szczególnie zaś tych form, które wywodziły się z twórczości działającego tam oraz w Wiedniu Niderlandczyka Mikołaja z Lejdy⁸⁴. Dla większości autorów zależność między obu artystami rysowała się na tyle wyraźnie, że określali ją jako ścisłą relację mistrz – uczeń⁸⁵. Inni podchodzili do tej kwestii ostrożniej, opowiadając się za luźniejszymi kontaktami, głównie poprzez pozostającą pod wpływem Mikołaja z Lejdy sztukę południowoniemiecką⁸⁶. Wskazywano na inspiracje wywodzące się z twórczości artystów znad Górnego Renu, szczególnie ze Strassburga⁸⁷, działających w Szwabii⁸⁸ i w rejonach naddunajskich⁸⁹.

Drugim obszarem artystycznym, na który zwracają uwagę badacze stylu Stwosza, jest sztuka niderlandzka zwłaszcza zaś twórczość Rogiera van der Weydena i jego kręgu, w której doszukano się pierwowzorów dla wielu posta-

⁸⁴ Lossnitzer (dz. cyt., s. 24 n.) nie przekreślał całkowicie związków z Norymbergą. Na drodze pomiędzy Stwoszem a Lejdejczykiem postawił pośrednika w osobie bliżej nie znanego rzeźbiarza norymberskiego Szymona Lainbergera, rzekomego ucznia mistrza Mikołaja. Późniejsze badania zrewidowały tezę M. Lossnitzera w części dotyczącej owego pośrednictwa, zasadniczo jednak nie podważano zauważonej przez niego zależności formalnej sztuki Stwosza od Lejdejczyka.

⁸⁵ Lossnitzer, dz. cyt., s. 70; T. S z y d ł o w s k i, *Le rétable de Notre-Dame à Cracovie*, Paris 1935, s. 44; D e t t l o f f, *Zagadnienia twórcze*, s. 110.

⁸⁶ P. F r a n c a s t e l, *Introduction*, w: S z y d ł o w s k i, *Le retable*, s. XVII. Zdecydowanie odrzuciła możliwość nauki Stwosza w warsztacie Mikołaja z Lejdy L. Fischel (*Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik*, München 1944, s. 130; A. B o c h n a k, *Wit Stwosz w Polsce*, Warszawa 1950, s. 35 (autor dostrzega wpływ mistrza Mikołaja dopiero po wykonaniu Ołtarza Mariackiego); S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stosza*, s. 51 nn.

⁸⁷ F i s c h e l, dz. cyt., s. 124 n.; F r a n c a s t e l, dz. cyt., s. XIII i XVII. W związku z inspiracjami twórczością Mistrza Ołtarza z Nördlingen por.: P i n d e r, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Wildpark Potsdam 1929, s. 389-391, C. Th. M ü l l e r, *Veit Stoss in Krakau*. „Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst”, 10(1933), s. 50. O wpływach malarstwa Martina Schongauera zob.: D e t t l o f f, *Zagadnienia twórcze*, s. 164.

⁸⁸ A. J a e g e r, *Veit Stoss und sein Geschlecht*, Neustadt-Aisch 1958, s. 7; E. L u t z e, *Veit Stoss*, Berlin 1938, s. 12. 16; S. D e t t l o f f, *Ze studiów*, s. 55; t e n ż e, *Zagadnienia twórcze*, s. 178-182; t e n ż e, *Wit Stosz*, s. 171-177. Znaczący wpływ na ukierunkowanie badań w tę stronę miało odkrycie miejsca urodzenia Wita Stwosza w Horb nad Neckarem. Por.: B. P r z y b y s z e w s k i, *Nieznanie archiwalia dotyczące Wita Stwosza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 14(1952), s. 62-65. Pojawiły się także głosy wątpliwości co do pochodzenia rzeźbiarza z Górnej Szwabii. Por. S. R o s p o n d, *Studium językowe*, Wrocław 1966, s. 105-114; Z. K ę p i ń s k i, *Wit Stwosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Ołtarz Salwatora*, Wrocław 1969, s. 122-123 przyp. 286a.

⁸⁹ D e t t l o f f, *U źródeł*, passim; t e n ż e, *Zagadnienia twórcze*, s. 105, 126; t e n ż e, *Wit Stosz*, s. 199 n.

ci, a także całych kompozycji w Ołtarzu Mariackim⁹⁰. Podkreślane było również pokrewieństwo „duchowego wyrazu” dzieł obu artystów⁹¹. Również i ta hipoteza miała swoich krytyków⁹² oraz zwolenników; niektórzy spośród tych ostatnich próbowali nawet tłumaczyć owe wpływy podróżą Stwosza do Niderlandów⁹³.

*

Porównywanie koncepcji temporalnej Ołtarza Mariackiego i rzeźb Mikołaja z Lejdy nastęrcza wiele trudności, ponieważ najbardziej współmierne dzieło Niderlandczyka (ze względu na operowanie reliefami zestawionymi w cykl scen ołtarzowych) nie zachowało się i nie istnieją żadne źródła ikonograficzne pozwalające na dokładną jego rekonstrukcję. Ołtarz z Konstancji został zniszczony przez ikonoklastów, zaś dotrwałe do dziś prace Lejdejczyka to zazwyczaj pojedyncze figury, które nie tworzą obrazu żadnej akcji⁹⁴. Skoro ocalały dorobek mistrza Mikołaja nie pozwala na odtworzenie jego sposobu narracji i wielu innych czynników temporalnych, pozostaje jedynie skupić się na analizie samych postaci, objawiających jego stosunek do człowieka, relacje idealizmu i realizmu, *sacrum* i *profanum*.

Mikołaj z Lejdy był na terenie rzeźby południowoniemieckiej prekursorem realizmu niderlandzko-burgundzkiego, którego korzenie tkwiły w twórczości

⁹⁰ Najczęstszym przykładem analogii jest *Zdjęcie z krzyża* z Prado porównywane do sceny *Zasnięcia Marii* z ołtarza krakowskiego. Inne, często wymieniane motywy rogirowskie to: czarny król w *Pokłonie*, Chrystus w *Ukrzyżowaniu*, kobieta załamująca ręce w *Zdjęciu z krzyża* oraz całe kompozycje reliefów *Zwiastowania*, *Pokłonu Trzech Króli*, *Zdjęcia z krzyża*.

⁹¹ S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stosza*, s. 35, 47, 49.

⁹² S z y d ł o w s k i, *Le rétable*, s. 44; D e t t l o f f, *U źródeł*, passim; t e n ż e, *Zagadnienia twórcze*, passim, s. 105-124; t e n ż e, *Wit Stosz*, s. 33, 75, 177-181, 208.

⁹³ M ü l l e r, dz. cyt., s. 50, 56; B o c h n a k, *Wit Stwosz*, s. 36 (gdzie autor wskazuje również na podobieństwa reliefów Stwosza do kompozycji Dirka Boutsy); E. L u t z e, *Veit Stoss*, Berlin 1938, s. 13; K ę p i ń s k i, *Wit Stosz w starciu ideologii*, s. 36-37, 178; S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stosza*, s. 49. M. Lossnitzer (dz. cyt., s. 43) wahał się co do niderlandzkiej podróży mistrza Wita. P. Francastel (dz. cyt., s. XIII) wykluczał taką możliwość, dostrzegając jednocześnie silny związek sztuki Stwosza z malarstwem Rogiera van der Weydena oraz Hugo van der Goesa. Ostatnio podjął ten problem H. P. Hilger (*Zur Frage nach der niederländischen Komponente im Werk des Veit Stoss*, w: *Veit Stoss. Vorträge des Nürnberger Symposions*, Hrsg. R. Kahsnitz, München 1985, s. 88-106).

⁹⁴ Na temat twórczości Mikołaja z Lejdy por.: O. W e t h e i m e r, *Nicolaus Gerhaert, seins Kunst und seine Wirkung*, Berlin 1929; F i s c h e l, dz. cyt.

Clausa Slutera. Postaci rzeźbione przez Lejdejczyka mają prawidłowe proporcje ciała, ich układ ożywia zawsze pewne poruszenie. Polega ono zwykle na silnym zaakcentowaniu kontrapostowej pozy oraz skrucie sylwetki wokół jej osi. Postawa oraz gesty figur są jednak harmonijne, zrównoważone, ich dynamika jest zawsze zdeterminowana fizycznymi możliwościami ciała. Nie znajdziemy w nich aż tak daleko posuniętej ekspresji, jak w rzeźbach Stwosza, niewytłumaczalnych zasadami mechaniki ruchu, a uzewnętrzniających silne napięcie duchowe patetycznych gestów, teatralnych wygięć postaci.

Różnice te potwierdza zestawienie zbliżonych dzieł obu rzeźbiarzy: krucyfików oraz królewskich nagrobków. Postać *Ukrzyżowanego* z Baden-Baden o martwej, ale spokojnej twarzy stanowi zapowiedź zmartwychwstania⁹⁵. Kamienny krucyfik Slackera z kościoła Mariackiego różni się ujęciem twarzy, a przez to ukazuje odmienny aspekt czasowy tematu. Rysy Jezusa są bardzo napięte, oczy półprzymknięte, usta otwarte. Całość odzwierciedla szczytowy moment bólu związanego z agonią. Jak słusznie zauważył P. Skubiszewski, u Lejdejczyka wizerunek Chrystusa na krzyżu to obraz Boga, który „już przewyciężył śmierć”, a w jego obliczu odbija się „siła i beczasowość, które mają swe źródło w zespoleniu boskiej i ludzkiej natury”⁹⁶. W przypadku dzieła krakowskiego mamy do czynienia z „dramatem śmierci”. Widzimy tu chwilę najwyższego fizycznego i psychicznego wysiłku, towarzyszącego przekraczaniu granicy pomiędzy życiem i śmiercią, między wymiernym czasem ludzkim a wiecznością⁹⁷. Ten sam moment ewokuje postać Chrystusa z kwatery *Ukrzyżowania* w Ołtarzu Mariackim.

Analogiczne rozbieżności zaznaczają się w figurach władców z obu nagrobków⁹⁸. Na płycie wiedeńskiej tumbi, wykonanej przez mistrza Mikołaja, Fryderyk III przedstawiony został w sposób reprezentacyjny, w pełnym majestacie władzy. Cesarz wyprostowany wydaje się kroczyć dostojnie naprzód. O pionowej pozycji ciała świadczy ukształtowanie szat, które nie przylegają do leżącego tułowia, ale zwisają od ramion ku dołowi, tworząc wertykalne zmarszczki. Niewielka poduszka, stały element tego typu nagrobków, właściwie nie jest potrzebna dla podtrzymania mocno osadzonej głowy cesarza. Na twarzy z otwartymi, patrzącymi przed siebie oczyma, nie widać śladów śmierci. Sklepioną niszę, z której wynurza się figura Fryderyka III, dekorują gęsto

⁹⁵ Skubiszewski, *Styl Wita Stosza*, s. 54.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ Tamże. Podobną interpretację przedstawia P. Pencakowski (*Kamienny krucyfik Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*, „Folia Historiae Artium”, 22(1986), s. 71).

⁹⁸ Dostrzegł te rozbieżności S. Dettloff (*Wit Stosz*, s. 72). Bardzo silnie podkreślał je P. Skubiszewski (*Rzeźba nagrobna Wita Stosza*, Warszawa 1957, s. 51; tenże, *Styl Wita Stosza*, s. 54, 60-61).

motywy heraldyczne, zwracające uwagę na ziemski rodowód władcy oraz świecki aspekt jego funkcji.

Wawelski grobowiec Kazimierza Jagiellończyka ukazuje ten sam motyw z zupełnie innej perspektywy. Stwoszcz zasugerował leżącą pozycję ciała króla, zarówno dzięki abstrakcyjnym formom draperii płaszcza, jak też przez powiększenie rozmiarów poduszki, która podpira nie tylko głowę, lecz także ramiona postaci. Szczególnie istotne jest jednak opracowanie twarzy. Rysy władcy uzewnętrzniają cierpienie i ból. Zapadnięte policzki i zmęczone oczy o opadających powiekach dopełniają obrazu zmagania się ze śmiercią. Tarcze herbowe zostały na płycie krakowskiej zredukowane do stosunkowo niewielkich ornamentów, zaś treści polityczno-dynastyczne skupiają się w dekoracji boków królewskiej tumbi. Stwoszcz wyszedł poza świecki, czysto reprezentacyjny charakter monarszego pomnika, wprowadzając doń elementy symboliczne, jak zapona z rodzącą kobietą na piersiach Jagiellończyka oraz wiele scen biblijnych na kapitelach baldachimu. Stawiają one dramatyczny moment ludzkiej śmierci w szerszym kontekście walki Boga ze złem, prowadzonej od początku do końca świata⁹⁹. Pod względem zetknięcia się czasu indywidualnego, fizycznego umierania z czasem absolutnym bytu transcendentnego, wizerunek ten zbliżony jest do przedstawienia z szafy krakowskiego retabulum¹⁰⁰.

Realizm sztuki Mikołaja z Lejdy, objawiający się w indywidualizacji i szczegółowej charakterystyce ludzkich twarzy, ma nieco odmienną naturę niż realizm Stwoszcza. Oblicza postaci z Ołtarza Mariackiego zdradzają ich wiek, choroby, pochodzenie społeczne, stan psychiczny – podobnie, jak twarze figur ze strasburskiej Kancelarii Mikołaja z Lejdy. Wyraźnie dostrzegalna jest jednak silniejsza ekspresja uczuć, a także ich odmienne podłoże w twarzach rzeźbionych przez Stwoszcza. Lejdejczyk tworzy portrety prawdziwych osób posługując się wnikliwą obserwacją natury. Chociaż notuje przeżycia, interesuje go głównie ich zewnętrzny wyraz¹⁰¹. Twarze większości postaci w poliptyku Mariackim przekraczają ową obiektywną obserwację. Odczytujemy na nich nie tylko objawy smutku, rozpacz czy zamyślenia, ale również siłę

⁹⁹ M. S k u b i s z e w s k a, *Death as Birth. The Symbol on the Tomb of a King of Poland*, „Journal of the British Archeological Association”, Third Series, 36(1973), s. 43-51; t a ż, *Program ikonograficzny nagrobka króla Kazimierza Jagiellończyka w katedrze wawelskiej*, „Studia do dziejów Wawelu”, 4(1978), s. 98 nn.

¹⁰⁰ Istnieją jednakże spore różnice w obu wyobrażeniach śmierci. Spokojne *Zaśnięcie Marii* stanowi swego rodzaju idealne *exemplum* dobrej śmierci, gdy na obliczu konającego monarchy rysuje się cierpienie. Por.: A. K a r ł o w s k a - K a m z o w a, *Wyobrażenie śmierci w twórczości Wita Stwoszcza*, „Folia Historiae Artium”, 25(1989), s. 149.

¹⁰¹ S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stosza*, s. 61, 63.

wewnętrznego napięcia, związanego z życiem duchowym. Pietyzm Stwoszkowski figur powoduje ich idealizację¹⁰², gdyż tak wielka intensywność i wyrazistość uczuć czyni z nich „modelowe” przeżycia religijne, odczuwane przez wiernych całego Kościoła podczas rozpamiętywania dziejów świętych w trakcie modlitwy i liturgii. O wiele mocniej akcentuje Stwosz dwoistość ludzkiej egzystencji, poddanej przemijaniu a zarazem przenikniętej tym, co wieczne.

Pod tym względem koncepcja Stwoszkowska bliższa jest twórczości Rogiera van der Weydena. Malarz nadaje swoim postaciom zindywidualizowane i wcale nie idealne rysy twarzy, noszące liczne ślady upływu czasu. Emocje, jakie z nich emanują, skalą napięcia są co najmniej równe ukazanim przez Stwosza i tak samo jak one wydają się mieć źródło w najgłębszych pokładach sfery duchowej¹⁰³.

Porównanie tak często ze sobą zestawianych scen, jak Rogierowskie *Zdjęcie z Krzyża* z Prado i *Zaśnięcie Marii* z krakowskiego ołtarza Stwosza wskazuje jeszcze głębsze podobieństwa. Układ figur madryckiego obrazu jest symetryczny, jego oś stanowi martwe ciało Chrystusa na tle krzyża, podtrzymywane przez Józefa z Arymatei i Nikodema. Czynności wszystkich postaci składają się na obraz akcji, której rozciągłość temporalną określa ruch powolnego opuszczania ciała Umęczonego, powtórzony w sylwetce słabnącej Marii. Moment zawieszenia bezwładnego Chrystusa w połowie drogi między wysokością krzyża a ziemią implikuje silne napięcie między „przed” i „po”.

Uczestników wydarzenia Rogier van der Weyden ukazał jako rzeczywistych ludzi. Ich twarze są zindywidualizowane pod względem wieku i wyglądu, ciała ożywione naturalnym ruchem, którego fizyczny mechanizm odznacza się na odkrytych partiach skóry w napięciu mięśni, ścięgien, wypukłości żył. Realizm Rogiera nie jest jednak konsekwentny. Dźwiganie martwego Jezusa wbrew naturalnym prawom nie wiąże się z żadnym wysiłkiem; podobnie ciało osuwającej się Matki Bożej wydaje się nie mieć ciężaru¹⁰⁴. W połączeniu z patosem gestów żałobników, przesuwają to akcent z fizycznej na duchową stronę akcji. Historyczne wydarzenie przemienia się w uroczyste misterium, którego przebieg staje się pretekstem do kontemplacji ponadczasowego sensu ofiary Ukrzyżowanego i uczestnictwa Matki Bożej w dziele odkupienia¹⁰⁵.

¹⁰² Tamże, s. 63.

¹⁰³ E. P a n o f s k y, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, Cambridge, Mass. 1958, s. 248-249; S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stosza*, s. 61.

¹⁰⁴ M. J. F r i e d l ä n d e r, *Early Netherlandish Painting*, t. II: *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, Leyden-Brussels 1967, s. 30-31.

¹⁰⁵ O. G. v o n S i m p s o n, „Compassio” and „Co-Redemptio” in *Rogier van der Weyden's Descent from the Cross*, „The Art Bulletin”, 35(1953), s. 9 nn.

Estradowa kompozycja i frontalizm obrazu, podkreślają jego funkcję prezentacji.

Grupę figuralną, której układ spaja elementy narracji i reprezentacji, malarz niderlandzki umieścił w abstrakcyjnej przestrzeni, pozbawionej wszelkich historycznych asocjacji. Jednolita, złota powierzchnia posiada te same konotacje, co nierealne, błękitne tło w Stwoszowskim *Zaśnięciu Marii*. W idealnej przestrzeni upływ czasu traci swą wymierność.

Złączenie formy realistycznej z idealizacją, opowiadania z prezentacją, prawdy o ludzkich przeżyciach z dogmatyczną treścią, bardzo zbliża krakowskie przedstawienie do *Zdjęcia z krzyża z Madrytu*¹⁰⁶. W wizjach obu artystów czas historyczny, a także indywidualny czas ludzkiej egzystencji uzyskują sens jako formy aktualizacji wydarzeń należących do Bożego planu zbawienia. W ten sam sposób funkcjonuje w omawianych dziełach czas współczesny artystom, wprowadzony wraz z piętnastowiecznymi ubiorami i rekwizytami.

Dla kwatery Ołtarza Mariackiego wskazano wiele analogii w innych dziełach Rogiera van der Weydena. *Oplakiwanie z Hagi* (Mauritshuis), jak również powstałe zapewne pod jego wpływem w warsztacie Rogiera *Oplakiwanie z Brukseli* (Musées Royaux), z wielu powodów przypomina *Zdjęcie z krzyża* oraz inne sceny pasyjne Stwosza. Oprócz bardzo zbliżonego układu figur uderza podobna ekspresja gestów i napięcie emocjonalne. Zbliżone jest także ogólne, szkicowe ujęcie pejzażowego tła, mającego drugorzędne znaczenie dla akcji¹⁰⁷. Wspólny dla porównywanych scen jest jednak przede wszystkim obraz zdarzenia, którego fizyczny przebieg jest zdeterminowany jego sensem ponadmysłowym¹⁰⁸.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż w reliefach Ołtarza Mariackiego (zwłaszcza zamkniętego) odnajdujemy więcej symptomów rzeczywistej zmiany. Dynamiczny ruch postaci krakowskich częściej ewokuje czynności w przebiegu niż w stanie. Kwatery oraz scena centralna Stwoszowskiej nastawy, chociaż zawierają pewne elementy charakterystyczne dla obrazów dewocyjnych, pozostają zawsze przedstawieniami historycznymi. I tak, w *Zdjęciu z Krzyża z Krakowa* wszystkie postaci biorą czynny udział w akcji, a zamiast

¹⁰⁶ S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stosza*, s. 33.

¹⁰⁷ W malarstwie Rogiera, tak jak w reliefach Stwosza, postać ludzka pozostaje nie zintegrowana z otaczającą ją przestrzenią. P. Skubiszewski (*Styl Wita Stosza*, s. 43) stwierdza, że: „obraz człowieka będącego w zgodzie z naturą i swym bezpośrednim otoczeniem pozostał Witowi Stoszowi zasadniczo obcy.” O figurach Rogierowskich pisze M. Friedländer (dz. cyt., s. 31), że nie istnieją one w przestrzeni, ale ją uzupełniają.

¹⁰⁸ Por. E. P a n o f s k y, *Early Netherlandish Painting*, s. 249, 256-272; S i m p s o n, dz. cyt., s. 9-11, 15-16; S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stosza*, s. 32.

świętych protektorów, wprowadzających osoby świeckie do niezmiennej rzeczywistości transcendentnej, mamy tu dodatkowo, narracyjny wątek rozmowy dwu mężczyzn.

Tego typu rozbieżności nie przeczą jednak tezie o pokrewieństwie wizji obu artystów, przeciwnie nawet wydają się wskazywać na określony punkt wyjścia dla koncepcji mistrza Wita. Stwosz bowiem nigdy nie przejmował żadnych wzorców w całości i dosłownie, ale przystosowywał je do swoich potrzeb¹⁰⁹. Przedstawienia o zbliżonej zawartości czasowej znajdujemy zresztą w dziełach nauczyciela Rogiera, Roberta Campin¹¹⁰.

Ołtarz Matki Bożej Rogiera van der Weydena¹¹¹ dostarcza materiału do porównań, szczególnie jeśli chodzi o sposób przenikania się ilościowej i jakościowej płaszczyzny czasu. Kwatery tego retabulum ukazują wydarzenia w bardziej konkretnej przestrzeni niż madryckie *Zdjęcie z Krzyża*. Są to wnętrza architektoniczne, których głębia zasugerowana została za pomocą konsekwentnie zastosowanej perspektywy zbieżnej. Uchylone drzwi, otwarte okna lub loggie odsłaniają świat na zewnątrz pomieszczeń, najczęściej rozległe pejzaże z fragmentami ogrodów. Doskonałe odtworzenie materialnej struktury rzeczy, głębi przestrzeni daje złudzenie realnego świata.

Nie ulega wątpliwości, że Stwosz nie osiągnął w swym ołtarzu takiego stopnia realizmu w oddawaniu stosunków przestrzennych oraz przyrody. Ze względu na znaczne różnice gatunku porównywanych dzieł, wynikające z odmiennych możliwości technicznych malarstwa i reliefu, mistrz Wit nie był w stanie wzbogacić swych przedstawień o sensualne wartości, które niesie ze sobą odmalowanie efektów naturalnego, dziennego światła, zmieniającego natężenie na zewnątrz i wewnątrz pomieszczeń. Mimo to obraz świata u van der Weydena i Stwosza wykazuje wiele cech wspólnych.

Za pomocą realistycznych środków niderlandzki malarz tworzy nie tyle rekonstrukcję istniejących faktycznie miejsc czy budowli, ile pewną sytuację modelową¹¹². Nasyconą znaczeniami symbolicznymi przestrzeń malowanych

¹⁰⁹ Skubiszewski, *Styl Wita Stosza*, s. 37. Stosunek Stwosza do wzorów, konkretnie do wzorów graficznych, celnie charakteryzuje A. Ziomecka (*Problem wzoru w przedstawieniu „Chrystusa w Otchłani” krakowskiego polptyku Wita Stwosza*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 36(1974), s. 366-372).

¹¹⁰ Np. we frankfurckim *Zdjęciu z krzyża Mistrza z Flémalle*, znanym z kopii przechowywanej w Walters Art Gallery w Liverpoolu. Por.: Friedländer, dz. cyt., nr 59. P. Skubiszewski (*Styl Wita Stosza*, s. 35-37) dostrzega nawet we wspomnianym motywie rozmowy prowadzonej pod krzyżem bezpośredni refleks sztuki z kręgu Mistrza z Flémalle.

¹¹¹ Jedna wersja pochodzi z Capilla Real w Granadzie (jedno skrzydło tego ołtarza posiada w swych zbiorach Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku), druga z klasztoru Miraflores niedaleko Burgos (obecnie w Berlińskim Staatliche Museen).

¹¹² Friedländer, dz. cyt., s. 30-31.

wnętrz należałoby właściwie interpretować jako przestrzeń idealną, oddzieloną od sfery ziemskiej, a zarazem przenikającą się z nią¹¹³. Znajdujące się w takim otoczeniu postaci są istotami cielesnymi, ich ruch wyznacza pewien zakres czasowy przedstawionej teraźniejszości, a jednocześnie, ze względu na swą ceremonialność lub ekspresję, zamienia się w symboliczny gest, który unieruchamia akcję w trwaniu. Rzeczywistość przedstawiona w obrazach Niderlandczyka posiada zarówno cechy przemijania, jak i niezmienności.

Pomijając całą dyskusję na temat pochodzenia formy półkolistej arkady, która obejmuje centralną scenę krakowską oraz kwatery Ołtarza Matki Bożej¹¹⁴, należy podkreślić jej analogiczną funkcję w strukturze czasowej obu dzieł. Na ościeżach i architrawie umieścił Rogier postaci i grupy figuralne, odnoszące się do wydarzeń przeszłych lub przyszłych w stosunku do sceny głównej. Z jednej strony rozszerzają one warstwę czasu historycznego, z drugiej zaś, określając zgodnie z zasadami średniowiecznej typologii wykładnię ideową sceny i jej znaczenie w dziejach zbawienia, sytuują ją na płaszczynie czasu świętego.

Struktura czasu przedstawionego w obrazach Rogiera van der Weydena wykazuje znaczne podobieństwo do temporalnej wizji Wita Stwosza zawartej w Ołtarzu Mariackim. Zbliża je sposób konstruowania teraźniejszości oraz funkcjonowanie – na zasadzie symbolicznej – przeszłości i przyszłości. Jednak główną analogię stanowi stosunek czasu świętego i czasu fizycznego. Środki służące ukazaniu *sacrum* i *profanum* w dziełach Rogiera równoważą się, ale to *sacrum* jest główną zasadą porządkującą temporalną strukturę obrazów Niderlandczyka. Zważywszy, iż tym samym regułem poddany jest Stwoszowski model czasu reprezentowany w retabulum Mariackim, słuszne wydaje się stwierdzenie P. Skubiszewskiego, że Rogierowska wizja świata leży u podstawy twórczości tego rzeźbiarza¹¹⁵.

Oczywiście, pokrewieństwo to nie może w żadnym wypadku wykluczać ani pomniejszać wpływu sztuki południowoniemieckiej. O ile bowiem związek Stwosza z twórczością Rogiera van der Weydena dotyczył przede wszystkim warstwy „sensu temporalnego”¹¹⁶, o tyle źródłem formy Stwoszowskich

¹¹³ Przestrzeń konstruowana przez Rogiera van der Weydena oparta jest na zasadzie ukrytego symbolizmu, charakterystycznego dla XV-wiecznego malarstwa niderlandzkiego. Por.: P a n o f s k y, *Early Netherlandish Painting*, s. 131 nn.; t e n ż e, *Rzeczywistość i symbol*, passim.

¹¹⁴ P a n o f s k y, *Early Netherlandish Painting*, s. 260. Analogiczne rozwiązania zastosował malarz w kwaterach ołtarza św. Jana (Berlin–Dahlem).

¹¹⁵ S k u b i s z e w s k i, *Styl Wita Stosza*, s. 47, 49.

¹¹⁶ W zakresie zarysowanym przez U. Mazurczak (*Zagadnienie czasu*).

rzeźb była niewątpliwie sztuka Górnego Renu, ukształtowana pod wpływem Mikołaja z Lejdy¹¹⁷.

W Ołtarzu Mariackim Stwosza obecne są elementy, których nie mógł on przejąć ze sztuki Rogiera. Postaci żołdaków z *Pojmania* zdradzają zainteresowanie rzeźbiarza tym, co brzydkie i jego skłonność do deformacji. Analogii dla tego rodzaju przedstawień możemy szukać w twórczości Mikołaja z Lejdy (twarze ze strasburskiej Kancelarii), ale także w późnogotyckiej drobnej plastyce z terenów Niemiec¹¹⁸. Kolejnym przykładem jest „gotycki taniec” proroków z obramienia sceny głównej i przodków Marii z predelli Ołtarza Mariackiego. Ekspresyjnie skręcone sylwetki krakowskie porównywane były przez niektórych badaczy do „Tancerzy Moriski” Erazma Grassera¹¹⁹. Co prawda, bezpośredni związek pomiędzy tymi dziełami jest z reguły odrzucany¹²⁰, mimo to łączy je niewątpliwie chęć ukazania ciała ludzkiego w gwałtownym ruchu.

Literatura stwoszowska wymienia cały szereg argumentów potwierdzających tezę o południowoniemieckiej genezie stylu mistrza Wita. Typ krakowskiej nastawy¹²¹, liczne motywy ikonograficzne¹²², sposób upozowania postaci, ich gesty, jak również kształtowanie draperii¹²³ bez wątplenia na to wskazują. Jednak wszystkie owe komponenty są przez mistrza Wita przetwarzane i wykorzystywane do stworzenia takiej wizji czasu, która nie ma swego odpowiednika w dziełach żadnego z górnoniemieckich artystów XV w. Nie znajdziemy wśród nich przykładu tak nierozzerwalnego zespolenia akcji i reprezentacji, upływu czasu i pozaczasowego trwania, jakie ma miejsce w krakowskim *Zaśnięciu Marii* oraz innych scenach Ołtarza Mariackiego. Obraz wydarzenia w przebiegu nigdy nie trafia do części centralnej górnoreńskich poliptyków, wypełniając jedynie kwatery ich skrzydeł.

We wnętrzu szafy ołtarza w Kefermarkt (ok. 1480), zestawianego często z dziełem Stwosza z powodu wielu analogii formalnych, przedstawione zostały trzy ujęte frontalnie postaci świętych. Ich lekkie ożywienie nie wprowadza

¹¹⁷ Podkreśla to zresztą sam P. Skubiszewski (*Styl Wita Stosza*, s. 49 nn.; por.: Hilger, dz. cyt., passim; M. Baxandall, *The Limewood Sculpture of Renaissance Germany*, New Haven–London 1980, s. 268).

¹¹⁸ H. R. Wehrauch, *Europäische Bronzestatueten 15-18 Jahrhundert*, Brunschweig 1967, s. 264 n.

¹¹⁹ T. Szydłowski, *Ze studiów nad Stwoszem i sztuką jego czasów*, „Rocznik Krakowski”, 26(1935), s. 43; Fischel, dz. cyt., s. 54 n.

¹²⁰ Dettloff, *Zagadnienia twórcze*, s. 144-148; tenże, *Wit Stosz*, s. 30.

¹²¹ Por. zwł.: W. Marcinkowski, *Uwagi o typie krakowskiej nastawy Wita Stwosza*, „Folia Historiae Artium”, 25(1989), s. 17-35.

¹²² Dettloff, *Zagadnienia twórcze*, s. 144-148; tenże, *Wit Stosz*, s. 30.

¹²³ Skubiszewski, *Styl Wita Stosza*, s. 49-51, tamże szersza bibliografia.

zmiany, lecz wynika z konieczności trzymania atrybutów. Cokoły pod stopami figur oraz nadwieszane nad ich głowami baldachimy dodatkowo niwelują wrażenie ruchu. Umieszczeni w abstrakcyjnej przestrzeni, pogrążeni w trwaniu święci bytują w rzeczywistości transcendentnej.

Cztery płaskorzeźbione sceny na skrzydłach polipptyku w Kefermarkt przedstawiają wydarzenia z życia Matki Bożej. Możemy doszukać się tu pewnych podobieństw ze Stwoszkowskim płaskim ujęciem przestrzeni czy kompozycją grup figuralnych, ale zawartość temporalna kwater z Kefermarkt jest inna niż w wypadku scen krakowskich. W dziele niemieckim mamy do czynienia z rozbudowaniem i zarazem rozproszeniem akcji, przez co znika efekt dramatycznego napięcia upływającej chwili. Rozpiętość czasowa przedstawień traci konkretny ilościowy wymiar.

Twarze płaskorzeźbionych postaci są zindywidualizowane i potraktowane z dużą dozą realizmu. Malująca się na nich zróżnicowana skala uczuć zdradza chęć rzeźbiarza do psychologicznego pogłębienia owych „portretów”. Charakterystyka ta bliższa jest jednak obiektywnej obserwacji Mikołaja z Lejdy niż spirytualistycznemu podejściu Stwosza i Rogiera van der Weydena. Jeszcze jedna cecha dzieli reliefy krakowskie od scen z Kefermarkt. Stwosz akcentuje wieczną aktualność ukazywanych przez siebie wydarzeń, umieszczając je w realiach piętnastowiecznych. Tę samą prawdę rzeźbiarz niemiecki przekazuje dzięki zastosowaniu form neutralnych, ponadczasowych. W ten sposób spłycona została zarówno warstwa czasu historycznego, jak też zachwiana ogólna równowaga pomiędzy czasem sakralnym a czasem świeckim.

Analogiczne tendencje zaznaczają się w twórczości rzeźbiarskiej współczesnego Stwoszowi artysty – Michała Pachera¹²⁴. Świadczy o tym chociażby porównywany przez badaczy do Ołtarza Mariackiego polipptyk w St. Wolfgang (1471-1481). Środkowa scena *Koronacji Marii*, pomimo iluzji akcji, jest w rzeczywistości przedstawieniem czysto reprezentacyjnym, pozbawionym wszelkich znamion upływu czasu. Dynamikę i patos rzeźb mistrza Wita zastąpiła dostojna powaga postaci i wręcz złotnicza dekoracyjność¹²⁵. Nie budzi wątpliwości, iż wydarzenie to ukazał Pacher jedynie z perspektywy wiecznego bytowania Boga¹²⁶.

¹²⁴ Na temat twórczości artysty por.: O. D o e r i n g, *Michael Pacher und die Seinen*, München–Gladbach 1913.

¹²⁵ Istnienie tych różnic podkreślał S. Dettloff (*Zagadnienia twórcze*, s. 122-124; t e n z e, *Wit Stosz*, s. 208).

¹²⁶ Znacznie głębsze i bardziej określone pod względem temporalnym są dzieła malarzkie niemieckiego mistrza, ale tu z kolei, np. w kwaterach ołtarza z St. Wolfgang, widać skłonność do rozbudowywania narracji.

Wydaje się wielce prawdopodobne, że bez podniety płynącej ze sztuki niderlandzkiej, zwłaszcza w wydaniu Rogiera van der Weydena, struktura czasu przedstawionego w Ołtarzu Mariackim mogłaby być taka sama, jak w omówionych wyżej poliptykach południowoniemieckich. O tym, jak mocno wizja ta była zakorzeniona na terenach Europy Środkowej, mówią nam dzieła naśladowców Stwosza. Niepowtarzalność Stwoszowskiej koncepcji na tych terenach przemawia za jego zetknięciem, być może nawet bezpośrednim, z dziełami niderlandzkiego malarza.

4. STOSUNEK NAŚLADOWCÓW SZTUKI STWOSZA DO KONCEPCJI CZASU PRZEDSTAWIONEGO W OŁTARZU MARIACKIM W KRAKOWIE

Oryginalna pod względem stylu oraz ikonografii twórczość Wita Stwosza stała się źródłem inspiracji dla wielu dzieł, które w rozmaity sposób interpretowały jej założenia. Oddziaływanie to miało dość szeroki zasięg; jego ślady odnajdujemy nie tylko w Małopolsce, lecz także na znacznie odleglejszych terenach, głównie na Śląsku, w Wielkopolsce oraz na Spiszu¹²⁷. Ołtarz Mariacki, jako największe i najbardziej reprezentacyjne dzieło mistrza Wita, znalazł szczególnie wielu naśladowców. Zapożyczenia kompozycji całych scen bądź ich fragmentów, dotyczące w głównej mierze centralnego przedstawienia krakowskiego, są łatwo uchwytnie i jednoznaczne, przyjrzyjmy się jednak, czy wiąże się z nimi zbliżony program artystyczny.

Małopolski poliptyk w Książnicach Wielkich (1491 r.) powtarza wertykalny układ trzech scen: w szafie *Zaśnięcia* i *Wniebowzięcia Matki Bożej*, zaś w zwieńczeniu *Koronacji*¹²⁸. Grupa szczytowa

¹²⁷ M.in.: L o s s n i t z e r, dz. cyt., passim; B. D a u n, *Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen*, Leipzig 1916; G. B a r t h e l, *Die Ausstrahlungen der Kunst des Veit Stoss im Osten*, München 1955; E. T r a j d o s, *Refleksy warsztatu krakowskiego Wita Stosza na sztukę Spiszu i Słowacji (Górne Węgry)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 30(1968), s. 372-383; E. P o l a k - T r a j d o s, *Więzi artystyczne Polski ze Spiszem i Słowacją od połowy XV do połowy XVI wieku. Rzeźba i malarstwo*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970; A. Z i o m e c k a, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej”, 10(1976), s. 17-118; t a ż, *Wit Stosz a późnogotycka rzeźba na Śląsku*, w: *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, s. 125-145; A. M. O l s z e w s k i, *Wpływy sztuki Wita Stwosza w Polsce i na Słowacji*, w: *Wit Stosz w Krakowie*, red. L. Kalinowski, F. Stolorz, Kraków 1987, s. 62-72. Wszystkie opracowania podają szerszą bibliografię zagadnienia.

¹²⁸ M. S o k o ł o w s k i, *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 7(1906), szp. 177-193, il. 35, 36; S z y d ł o w s k i, *Ze studiów*, s. 31-33; B. P r z y b y s z e w s k i, *Z poszukiwań*

jest niemalże identyczna z krakowską, natomiast we wnęce retabulum zaznacza się więcej różnic. Ogólna dyspozycja sceny *Zaśnięcia*, z Marią klęczącą wśród apostołów, z których część zajęta jest rozgrywającym się zdarzeniem, gdy inni, stojący po bokach, podnoszą wzrok na grupę *Wniebowzięcia*, zgadza się z pierwowzorem. Autor książnicznego polptyku ukazał za to odmienny moment akcji, poprzedzający zaślabnięcie Matki Bożej. Maria wyprostowana, z podniesioną głową i złożonymi dłońmi, pogrążona jest w ostatniej modlitwie. Napięcie między „przed” i „po”, związane z ruchem stopniowego osuwania się Umierającej, zostało wyeliminowane; wraz z nim zanikł dramatyczny motyw przejścia z bytu ziemskiego w wymiar transcendentny – tak precyzyjnie ukazany przez Wita Stwosza.

Zgodnie z wcześniejszą tradycją przedstawieniową, Matkę Bożą podtrzymuje św. Jan. Rzeźbiarz książniczy zrezygnował z nowatorskiego pomysłu Stwosza, który ustawił św. Jana i św. Piotra po bokach Marii, podpieranej, a jednocześnie prezentowanej przez potężną postać brodatego starca. Rytm stojących na skraju sceny, monumentalnych figur, których pionowy i osiowy układ akcentuje dodatkowo apostoł z załamanymi rękami, w Książnicach Wielkich uległ zakłóceniu. Przyczyniły się do tego także klęczące pozy uczniów z atrybutami egzekwii, którzy flankują kompozycję. Jeden z nich, dmuchający w kadzielnicę, odwraca się od głównej grupy *Śmierci Marii*. Powoduje to rozproszenie akcji i zwiększa rodzajowość ujęcia. Wydarzenie zaśnięcia Matki Bożej, u Stwosza skoncentrowane w jednym, pełnym fizycznego i duchowego napięcia momencie, balansującym na granicy czasu i beczasowości, w ołtarzu książniczym ma dłuższy i bardziej urozmaicony przebieg.

Opracowanie twarzy apostołów w Książnicach Wielkich zdradza dążenie naśladowcy, a być może nawet ucznia mistrza Wita, do osiągnięcia podobnego realizmu oraz zróżnicowania emocjonalnego. Uczuciowość książniczych postaci nie dorównuje jednak ogromnej ekspresji przeżyć, która u Stwosza przenosi akcję ziemską w niematerialną sferę duchową. To samo dotyczy ruchu. Irracjonalny patos Stwoszowskich gestów zastąpiony został naturalnym ożywieniem; jego echem są tylko gwałtownie rozwiane draperie szat, spełniające czysto dekoracyjną funkcję.

Małopolski rzeźbiarz przetworzył w tym samym duchu grupę *Wniebowzięcia*. Zasugerował silniej ruch wznoszenia się postaci do nieba, a mniejszy

archiwalnych za mistrzem tryptyku książniczego, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAU”, 53(1952), s. 71-72; A. M. O l s z e w s k i, *Problem kręgu rzeźbiarskiego polptyku w Książnicach Wielkich*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 30(1968), s. 51-62; por.: D e t t l o f f, *Zagadnienia twórcze*, s. 190-192; K ę p i ń s k i, *Wit Stwosz*, s. 96-102.

nacisk położył na gest obejmowania Marii przez Syna¹²⁹, dzięki któremu krakowskie *Levatio* uzyskuje mistyczny wymiar zaślubin Chrystusa z Kościołem. Zwiększenie odległości między *Wniebowzięciem* i *Śmiercią Marii*, przy braku wielu elementów łącznikowych (glorii promienistej, apostoła załamującego ręce), osłabiło związek kompozycyjny scen. Zmianie uległa przez to perspektywa ideowa całego przedstawienia centralnego. Koincydencja historycznych zdarzeń, jaka ma miejsce w czasie świętym, uwidacznia się tu o wiele mniej wyraźnie. Akcent przesunął się w stronę ilościowego pojmowania czasu.

Wątek eklezjologiczny, z którym wiąże się tak ważna w Ołtarzu Mariackim jakościowa płaszczyzna czasu Kościoła, został zarysowany słabiej nie tylko w części środkowej polptyku książniczego. Nastąpiło tu rozdzielenie historii macierzyństwa Maryjnego, zobrazowanej na czterech kwaterach awersów malowanych skrzydeł, od dziejów męczeństwa Chrystusa, ujętych w cykl ośmiu scen na rewersach¹³⁰. Zespolenie życia Matki i Syna, przez które Stwosz uwypuklił rolę Marii jako Współodkupicielki, nauczycielki Kościoła i samej eklezji, podkreśla dwupłaszczyznowość czasu biblijnego jako czasu historycznego i sakralnego zarazem. Tak jasno sformułowanego programu temporalnego nie odnajdziemy w retabulum z Książnic Wielkich.

Wpływ krakowskiej nastawy Stwosza na Śląsku¹³¹ objawia się najpełniej w grupie ołtarzy mieszczących w części środkowej przedstawienie *Zaśnięcia Marii*.

Postać Marii z polptyku w kościele parafialnym w Świdnicy (1492 r.)¹³² jest dosyć wierną repliką figury konającej Matki Bożej z Krakowa. Mistrz śląski zachował również ogólny podział akcji, której uczestnicy zajęci są ceremonią żałobną oraz samą Umierającą, a niektórzy wpatrują się w cud wniebowzięcia. Pozostałe cechy orygi-

¹²⁹ O l s z e w s k i, *Problem kręgu*, s. 55.

¹³⁰ Na związane z tym przesunięcie ideowe zwraca uwagę Z. Kępiński (*Wit Stwosz*, s. 102).

¹³¹ Na temat kontaktów Wita Stwosza ze Śląskiem (zwłaszcza Wrocławiem) oraz działalności na tamtych terenach członków jego rodziny por.: L o s s n i t z e r, dz. cyt., s. 159, 161-162; J. P t a ś n i k, *Cracovia artificium*, nr 1028, 920, 837; t e n ż e, *Ze studiów*, s. 138; K. D i n k l a g e, *Archivalisches über Veit Stoss und seine Mitarbeiter in Krakau*, „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst”, 10(1933), s. 59; T. D o b r o w o l s k i, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440-1520)*, Wrocław 1965, s. 109.

¹³² H. B r a u n e, E. W i e s e, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig 1929, s. 40-43, nr 93, tabl. 74-77. Z i o m e c k a, *Śląskie retabula*, s. 117, nr 117, tamże szersza literatura; t a ż, *Wit Stosz a późnogotycka rzeźba*, s. 129-131; O l s z e w s k i, *Wpływy sztuki*, s. 64-65.

nału zostały jednak przetworzone w taki sposób, że nadały świdnickiemu przedstawieniu zupełnie odmienny wyraz. Zamiast scenicznego układu monumentalnych figur, którego matematyczna wręcz logika odsłania ład bytu absolutnego przenikającego także ziemskie zdarzenie, widzimy jedynie złożoną z ciasno stłoczonych postaci, płaską i chaotyczną kompozycję. Jeszcze wyraźniej niż w Książnicach Wielkich zaznaczyło się w śląskim dziele dążenie do większej narracyjności ujęcia. Tutaj także umierającą Marię podtrzymuje św. Jan, co odpowiada tekstom apokryfów. Wszyscy apostołowie uchwyceni zostali w trakcie wykonywania określonych czynności, do których dostosowane są ich postawy i ruchy – nigdy nie tak ekspresyjne jak u Stwosza. Izolacja figur z krakowskiego *Zaśnięcia* jest przełamana; postaci częściej dotykają się, nachylają ku sobie, nawiązują kontakt wzrokowy. Nawet Maria, spokojna i skupiona, zajęta jest trzymaniem świecy.

Realizm ruchu postaci świdnickich, ich twarzy oraz malujących się na nich różnorodnych uczuć służy charakterystyce ziemskiej rzeczywistości. Nie bywa, jak ekspresyjny realizm Stwosza, wyrazem duchowego napięcia, które jest prawdziwym motorem akcji. Wydarzenie w przebiegu, poddane upływowi czasu, stanowi główny temat śląskiego przedstawienia. Cudowne wniebowzięcie Marii jest mu również podporządkowane jako uzupełnienie ciągu narracji. Rzeźbiarz użył bowiem ikonograficznego typu *Levatio animae*, z małą duszyczką Matki Bożej, unoszoną przez Chrystusa. *Wniebowzięcie duszy Marii* związane jest z *Zaśnięciem* historycznym związkiem wynikania i następstwa. Jednocześnie obu scen nie ma więc w tym wypadku charakteru nadprzyrodzonego i nie stawia ich poza czasem pojmowanym w kategoriach zamiany.

Zupełnie odmienną od Stwoszowskiej koncepcję temporalną prezentuje tryptyk *Zaśnięcia Marii z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu* (1492 r., obecnie w tamtejszym Muzeum Narodowym)¹³³. Centralna scena została rozbita na wiele drobnych epizodów, wśród których gubi się napięcie towarzyszące chwili śmierci Matki Bożej. Apostołowie zgromadzeni w górnym rzędzie, zaprzątnięci różnymi działaniami: trzech spośród nich odczytuje modlitwy z księgi leżącej na wysokim pulpicie, dwaj inni zajmują się rozpalaniem kadzielnic. Z dwu stojących samotnie postaci, jedna, złożonywszy dłonie, spogląda na czytających, zaś druga

¹³³ Braun, Wiese, dz. cyt., s. 44, 45, nr 96, tabl. 82, 83; M. Zlat, *Sztuki śląskiej drogi od gotyku*, w: *Późny gotyk*, Warszawa 1965, s. 178, 180, il. 33; A. Ziomecka, *Wit Stosz a późnogotycka rzeźba*, s. 129-132; także, *Tryptyk „Zaśnięcia Marii” z kościoła Bożego Ciała i jego mistrz*, Wrocław 1978, Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Śląska Sztuka Średniowieczna 8, bez paginacji.

ociera z twarzy lzy skrajem płaszcza. Obrazu ruchliwej krzątającej się dwójki rozmawiających apostołów w prawym rogu sceny. Także ci najbliżsi, którzy zdają sobie sprawę z powagi chwili, poprzez wykonywane czynności oraz stopień zaangażowania emocjonalnego włączają się w ruchliwą, wielowątkową akcję.

Moment fizycznego umierania Marii rzeźbiarz wrocławski uchwycił bardzo celnie i pod tym względem był bliższy wizji Stwosza, niż którykolwiek inny z jego naśladowców. Matka Boża osuwa się bezwładnie; przed upadkiem chroni ją opiekuńczy gest stojącego z tyłu brodatego ucznia. Pochylona głowa, a przede wszystkim ręce, które tracąc siły wypuszczają z palców ciężką fałdę płaszcza oraz podawaną przez św. Jana świecę, ewokują tę samą fazę procesu konania, jaką utrwalił Stwosz w Ołtarzu Mariackim. Artysta śląski skupił się jednak na jednej tylko, ilościowej płaszczyźnie czasu i znacznie rozszerzył temporalną rozciągłość sceny. Sprzyja temu nie tylko urozmaicenie akcji, ale również osadzenie jej w bardziej konkretnych okolicznościach, dzięki wprowadzeniu takich elementów, jak pulpit i stolik, na których rozłożone są księgi – jedną z nich czytała Maria przed śmiercią.

Scena *Zaśnięcia Matki Bożej* jest bardzo wyraźnie odizolowana od naziemskiego *Wniebowzięcia*. Zaledwie jeden apostoł siedzący w lewym rogu, naprzeciw umierającej Marii, podnosi wzrok do góry, gdzie wśród obłoków i postaci aniołów Chrystus unosi do nieba duszę Zmarłej. Stosunkowo niewielkie rozmiary tego przedstawienia, jak również jego umiejscowienie tuż pod górną listwą obramienia sprawiają, iż na plan pierwszy wysuwa się rodzajowo ujęte wydarzenie śmierci Marii.

Polityk z Wrocławia prawdopodobnie zainspirował wielu śląskich snycerzy. Przetworzoną na sposób rodzajowy wersję krakowskiego *Zaśnięcia* odnajdujemy między innymi w płaskorzeźbie z Borków - Wielkich na Śląsku Opolskim (koniec XV w.)¹³⁴, w centralnym przedstawieniu małego tryptyku z Chich koło Szprotawy (1514 r.)¹³⁵, w tryptyku z Sobina (ok. 1520)¹³⁶ oraz polityku z Lubina Śląskiego¹³⁷ (1522 r., obecnie w katedrze wrocławskiej). Obraz „dziania się” zwyciężył w nich ostatecznie nad trwaniem, ziemski bieg czasu zastąpił niemal w zupełności niezmiennosc

¹³⁴ Ziomecka, *Śląskie retabula*, s. 71, nr 4; t a ż, *Wit Stosz a późnogotycka rzeźba*, s. 133.

¹³⁵ Braune, Wiese, dz. cyt., s. 70, nr 141, tabl. 150; Ziomecka, *Wit Stosz a późnogotycka rzeźba*, s. 133, 136; t a ż, *Śląskie retabula*, s. 75, nr 14.

¹³⁶ Ziomecka, *Śląskie retabula*, s. 109, nr 98.

¹³⁷ Tamże, s. 91, nr 52; Braune, Wiese, dz. cyt., s. 71, 72, nr 143, tabl. 152.

czasu świętego. Przesunięcie akcentu z jakościowego na ilościowe rozumienie czasu widać najlepiej poprzez fakt całkowitego pominięcia we wspomnianych przedstawieniach sceny *Wniebowzięcia Matki Bożej*. Jednoczesne pozostawienie motywu postaci spoglądających ku górze dowodzi braku zrozumienia właściwej intencji Stwoszewskiego pierwowzoru.

Być może również za pośrednictwem Śląska krakowski wzorzec znalazł swe odbicie w Wielkopolsce. Estradowo ujęte *Zaśnięcie* wypełnia centralną scenę ołtarza głównego kościoła parafialnego w Koźminie Wielkopolskim (pocz. XVI w.)¹³⁸. Autor przejął od mistrza Wita monumentalny rytm pionowych figur oraz frontalizm kompozycji, które nadały przedstawieniu bardziej reprezentacyjny charakter. Podobnie jak w Ołtarzu Mariackim Stwosza, historyczne wydarzenie śmierci Marii przeistacza się w uroczyste, odprawiane na oczach widza misterium.

W sposób zbliżony do pierwowzoru, ziemską, poddaną upływowi czasu akcja przenika się tutaj z rzeczywistością transcendentną. Dosadna charakterystyka twarzy, na których odbijają się ulotne stany psychiczne, a także wszystko, co składa się na przebieg żałobnej ceremonii, implikuje zmienność i przemijanie. Z kolei rygor kompozycyjny, mała dynamika ruchu i brak odniesień do przeszłości czy przyszłości, w znacznym stopniu ograniczają rozciągłość temporalną przedstawienia. O tym, że należy ono do czasu świętego świadczą również rozpięte nad całą sceną obłoki, z których spływają w dół złote promienie oraz wylaniają się anioły. Owa dwoistość czasowa pojawia się jednak tylko w kontekście jednej sceny *Zaśnięcia*. Analogicznie do ołtarzy śląskich, we wnętrzu retabulum koźmińskiego brak jest grupy *Wniebowzięcia*.

Z przytoczonych przykładów wynika, że ołtarz krakowski jako całość kompozycyjna, treściowa, a co za tym idzie – również i temporalna, nie interesował naśladowujących go artystów albo nie został przez nich zrozumiany. Dzieło Wita Stwosza prezentuje koncepcję czasu o wielostopniowej, a zarazem uporządkowanej strukturze. Jest to swego rodzaju system uwzględniający różne formy funkcjonowania czasu w świecie i ich hierarchię. Przebieg drobnych czynności, następstwo zdarzeń i wieków, określa zmienną naturę czasu historycznego, świeckiego, w jego indywidualnym oraz ponadindywidualnym wymiarze. Ale właściwy sens tego, co przemijające, tkwi w tym, co wieczne. Dzieje ludzkie ukazał bowiem Stwosz jako część świętej historii Zbawienia. Stopniowanie narracyjności scen, najbardziej nasilonej w kwaterach zewnętrz-

¹³⁸ B a r t h e l, dz. cyt., s. 38, 58 n.; K. R u t k o w s k a, „*Zaśnięcie*” w *Koźminie*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 17(1955), s. 276-277; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. V, s. 21, il. 180-182; Z i o m e c k a, *Wit Stosz a późnogotycka rzeźba*, s. 132-133, il. 7.

nych, nieco mniej w kwaterach wewnętrznych, a najmniej w centralnej partii Ołtarza Mariackiego, odpowiada ściśle takiemu modelowi czasu.

Prowincjonalni mistrzowie znacznie zubożyli tę Stwoszowską wizję. Nie tylko pominęli (z wyjątkiem autora polptyku z Książnic Wielkich) lub przekształcili główny wątek ponadczasowej apoteozy Marii – eklezji, nadając inną wartość (i zawartość) temporalną swoim przedstawieniom, lecz także zmienili relacje pomiędzy sceną środkową a scenami na skrzydłach. W omawianych nastawach obserwujemy albo skłonność do ujednoczenia charakteru narracyjnego wszystkich ujęć (np. ołtarz z Książnic Wielkich, ze Świdnicy), albo swoistą inwersję, gdy rodzajową scenę w szafie flankują kwatery z wizerunkami pogrążonych w trwaniu postaci świętych (tryptyk *Zaśnięcia Marii* z Wrocławia). Konsekwencją jest zbyt jednopłaszczyznowy obraz czasu lub mniejsza spójność systemu temporalnego.

Ołtarz Mariacki stanowił pierwowzór licznych rozwiązań formalnych i ikonograficznych. Rezultatem zapożyczeń były często dzieła o odrębnym programie treściowym. Dzieła te, wśród których znajduje się np. małopolski ołtarz z Lusiny (ok. 1485, obecnie w krakowskim Muzeum Narodowym)¹³⁹, Ołtarz Olbrachta z katedry wawelskiej (ok. 1503)¹⁴⁰, czy polptyk *Koronacji Marii* z Czerniny na Śląsku (1505 r.)¹⁴¹, dobrze ilustrują specyfikę recepcji sztuki mistrza Wita. A jest ona fragmentaryczna i powierzchowna¹⁴². Artysci przejmowali najbardziej obiegowe dla stylu Stwosza rozwiązania, nie byli jednak w stanie odtworzyć głębi przesłania temporalnego mistrza. Dlatego estradowa, lecz mimo to zbliżona do rzeczywistej i otwarta przestrzeń Stwoszowska staje się u naśladowców ograniczonym do ram sceny, płaskim tłem, którego elementy pełnią funkcję informacyjną i nie budują prawdziwego wnętrza ani pejzażu. Zwracając o wiele mniej uwagi na otoczenie postaci oraz

¹³⁹ M. Sokółowski, *Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce PAU”, 7(1906), s. 80 n.; Lossnitzer, dz. cyt., s. 46 n.; Dettloff, *Wit Stosz*, s. 44 n.; Polak-Trajdos, *Więzi artystyczne*, s. 39-43, 77, 79.

¹⁴⁰ T. Dobrzeńcki, *Działalność Stanisława Stwosza w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 11(1949), nr 3/4, s. 192, 199, 201, 206-208, il. 79; A. M. Olszewski, *O rzeźbach kilku późnogotyckich ołtarzy małopolskich*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 26(1964), s. 314.

¹⁴¹ Braune, Wiese, dz. cyt., s. 54, 55, nr 115, tabl. 108-112; Ziomecka, *Śląskie retabula*, s. 76, 77, nr 19; także, *Wit Stosz a późnogotycka rzeźba*, s. 136-137; Olszewski, *Wpływy sztuki*, s. 65.

¹⁴² Podkreśla to A. Ziomecka (*Wit Stosz a późnogotycka rzeźba*, passim); A. Karłowska-Kamzowa, *Wpływ idei artystycznych Wita Stosza w środkowo-wschodniej Europie. Uwagi dyskusyjne*, w: *Wit Stosz, Studia o sztuce i recepcji*, s. 112-124.

rekwizyty, autorzy ci pozbawiali przedstawiane wydarzenia materialnej konkretności, zazwyczaj też nieśmiało stosowali zabieg aktualizacji.

Sposób ukazywania ruchu różni też Ołtarz Mariacki od wzorujących się na nim dzieł. Zmienne tempo przebiegu akcji, które Stwosz osiągał przez stopniowanie lub kontrastowanie gestów i postaw o rozmaitej dynamice, zostało wyrównane, uspokojone. W płaskorzeźbach skrzydeł ołtarzy z Lusiny i Czerminy ten jednostajny upływ czasu, w połączeniu z odrealnieniem przestrzeni oraz daleko posuniętą typizacją twarzy figur, traci swą wymierność, staje się pozorny. Żaden z naśladowców Stwosza nie potrafił bowiem ukazać stałego przenikania się czasu świeckiego z czasem sakralnym, zachowując przy tym ich odrębny charakter.

Dotychczasowe spostrzeżenia zachowują aktualność także w odniesieniu do postwosзовskiej sztuki z terenów Spiszu i Słowacji. Ocalałe tam, liczne przedstawienia *Zaśnięcia Marii* w typie znanym z Krakowa, między innymi z *K o s z y c*¹⁴³ (obecnie w muzeum w Budapeszcie), ze *S p i s - k i e j K a p i t u ł y*¹⁴⁴ (ok. 1478), z *O č o v y*¹⁴⁵ cechuje ta sama predylekcja do rodzajowości, związana z większym, lecz czysto zewnętrznym poruszeniem oraz ściślejszym trzymaniem się tekstu przekazów apokryficznych.

Twórczość mistrza Pawła z Lewoczy, jednego z najzdolniejszych kontynuatorów stylu Stwosza, pod względem temporalnym nie zbliża się do koncepcji poliptyku Mariackiego bardziej niż omówione dotąd dzieła.

O ł t a r z g ł ó w n y w k o ś c i e l e p a r a f i a l n y m ś w. J a k u b a w L e w o c z y¹⁴⁶ (1508-1517) w centralnej wnęce zawiera trzy pełnoplastyczne figury stojące obok siebie w oddzielnych polach. Środkową rzeźbę Marii z Dzieciątkiem flankują posągi świętych apostołów – Jakuba i Jana. Układ ciał i gesty postaci nie wskazują na żadną konkretną czynność, lecz na dokonywaną przez nie autoprezentację. Przedstawienie to reprezentuje motyw *Sacra Conversazione* i jest obrazem niebiańskiego „świętych obcowania”, którego nie dotyczy upływ czasu. Z pozaczasową wizją czystego trwania w scenie głównej kontrastują „epickie” kwatery skrzydeł. Na

¹⁴³ T r a j d o s, *Refleksy warsztatu*, s. 377-380, il. 9; P o l a k - T r a j d o s, *Więzi artystyczne*, s. 78-80, il. 88; O l s z e w s k i, *Wpływy sztuki*, s. 65-66.

¹⁴⁴ P o l a k - T r a j d o s, *Więzi artystyczne*, s. 74, 75, il. 77; J. H o m o l k a, *Gostická plastika na Slovensku*, Bratislava 1972, s. 401, nr 57, il. 130.

¹⁴⁵ P o l a k - T r a j d o s, *Więzi artystyczne*, s. 75-77, il. 78-81; H o m o l k a, dz. cyt., s. 88, 397-398, nr 39, il. 92, 93.

¹⁴⁶ J. H o m o l k a, P. H o r v á t h, F. K o t r b a, V. K o t r b a, J. P a - s t e k a, V. T i l k o v s k ý, *Majster Pavol z Levoče tvorca vrcholného diela slovenskej neskorej gotiky*, Bratislava 1961, passim.

czterech płaskorzeźbach awersów ukazane zostały: *Rozejście się apostołów*, *Śmierć św. Jakuba*, *Św. Jan na Patmos*, *Męczeństwo św. Jana*. Rzeźbiarz położył akcent na ilościowej stronie czasu. Pod względem rozpiętości temporalnej sceny te można porównać z krakowskim *Pojmaniem*, na którym wzorowany był zresztą relief *Ścięcia św. Jakuba*. Mistrz Paweł rozbudował narrację, umieszczając w dalszym planie wiele drobniejszych epizodów, powiązanych z zasadniczą sceną i rozciągających w czasie przebieg ukazanego wydarzenia. Zespolecie pierwszego planu z rozległym krajobrazem jest w ołtarzu lewoczym bliższe rozwiązaniom renesansowym, dzięki czemu przestrzeń nabiera ziemskiej realności¹⁴⁷. Ponadto sam ruch postaci, dynamiczny, ale pozbawiony dramatycznego, momentalnego napięcia, determinuje jednowymiarową, ilościową interpretację. I chociaż ożywienie figur, formowanie niespokojnie rozwianych draperii czy wreszcie pewne układy kompozycyjne zdradzają Stwoszkowskie proveniencje¹⁴⁸, to dla ogólnej konstrukcji ikonograficznej, a także temporalnej ołtarza z Lewoczy analogii należałoby szukać wśród XV-wiecznych retabulów południowoniemieckich¹⁴⁹.

Podsumowując rozważania o oddziaływaniu koncepcji temporalnej Ołtarza Mariackiego na naśladowców Wita Stwosza możemy powiedzieć, iż w całości, jako złożony i uporządkowany system nie została ona przez nich przejęta. Zainspirowani przede wszystkim oryginalnymi rozwiązaniami formalnymi, zwłaszcza dekoracyjnymi efektami skłębionych szat, artyści dopasowywali te elementy do swej własnej wizji świata, w której *sacrum* i *profanum* nigdy nie osiągnęły takiego zjednoczenia i równowagi, jak w retabulum Stwosza.

PODSUMOWANIE

Badania temporalnych uwarunkowań dzieła plastycznego zostały już otwarte, zarówno w odniesieniu do sztuki historycznej, jak i współczesnej. Czas, obok przestrzeni, ruchu, rytmu czy światła, traktowany jest jako odrębny problem badawczy. Kategoria czasu stanowi również kryterium dla rozwa-

¹⁴⁷ Tamże, s. 79, il. 31, tabl. 28.

¹⁴⁸ Istnieją przypuszczenia, że mistrz Paweł z Lewoczy znał nie tylko krakowski Ołtarz Mariacki, lecz również późniejsze dzieła Wita Stwosza z okresu norymberskiego, w tym Ołtarz Bamberski. W tym ostatnim poliptyku mistrz Wit podjął próbę wykorzystania renesansowej perspektywy. Por.: H o m o l k a, H o r v á t h, K o t r b a, K o t r b a, P a s t e k a, T i l k o w s k ý, dz. cyt., s. 78-79; P o l a k - T r a j d o s, *Więzi artystyczne*, s. 44; O l s z e w s k i, *Wpływy Sztuki*, s. 66.

¹⁴⁹ Dowiedzione zostały związki sztuki mistrza Pawła z Lewoczy z twórczością G. Erharta (por.: P o l a k - T r a j d o s, *Więzi artystyczne*, s. 42-43).

zań nad stylem określonego okresu lub konkretnych artystów, włączając się do już istniejących badań, bądź otwierając nowe kierunki poszukiwań. W wypadku kwestii formalnych, szczególnie cenne są spostrzeżenia dotyczące ilościowej warstwy czasu przedstawionego, związanej ściśle ze stroną plastyczną dzieła. Analiza, w której wzięto pod uwagę także jakości temporalne (czas jakościowy), stwarza jeszcze większe możliwości. Pozwala przede wszystkim na szerszy wgląd w przesłania treściowe oraz związek dzieła z klimatem epoki, w jakiej powstało.

Potwierdza to przykład krakowskiego Ołtarza Mariackiego. Odślonięcie czasowej struktury największego dzieła Stwosza przyczyniło się do pogłębienia naszej wiedzy o nim i stało się podstawą do wznowienia dialogu o stylowej genezie twórczości rzeźbiarza i jej powinowactwie z szerszym kręgiem artystycznym.

Konstrukcja czasu przedstawionego charakteryzuje twórcę polipytyku krakowskiego jako artystę mocno osadzonego w swojej epoce, a jednocześnie oryginalnego. Znajdujemy w dziele mistrza Wita elementy konserwatywne, jak też rozwiązania nowatorskie – wpływy rozmaitych środowisk artystycznych XV-wiecznej Europy, a zarazem silny indywidualizm.

Pod względem temporalnym specyfika sztuki Stwosza polega głównie na szczególnym połączeniu czasu ilościowego i czasu jakościowego oraz przyporządkowaniu im (a szczególnie drugiej z tych dwu płaszczyzn) niekonwencjonalnych środków wyrazu.

Analiza temporalna Ołtarza Mariackiego potwierdza więc wcześniejsze spostrzeżenia badaczy, poczynione na podstawie ustaleń formalnych i ikonograficznych. Przyczynia się do sprecyzowania niektórych tez i dostarcza nowych argumentów.

SPIS ILUSTRACJI

1. Wit Stwosz, Ołtarz Mariacki (1477-1489), widok otwartego polipytyku.
2. Wit Stwosz, płyta nagrobka króla Kazimierza Jagiellończyka w katedrze na Wawelu (ok. 1492 r.).
3. Mikołaj z Lejdy, płyta nagrobka Fryderyka III, Wiedeń, katedra św. Stefana (po 1469 r.).
4. Rogier van der Weyden, *Zdjęcie z krzyża*, Madryt, Prado.
5. Polipytyk w Książnicach Wielkich, 1491 r., widok otwartego ołtarza.
6. Polipytyk *Zaśnięcia Marii*, 1492 r., Świdnica, kościół św. Wacława i św. Stanisława.

THE QUESTION OF THE PRESENTED TIME IN THE WORKS OF WIT STWOSZ
WITH PARTICULAR REGARD TO THE ALTAR
FROM OUR LADY'S CHURCH IN CRACOW
THE APPLICATION OF TEMPORAL CRITERIUM
IN SEARCH OF STYLISTIC ANALOGIES IN THE ART
OF THE 2ND HALF OF THE 15TH CENTURY

S u m m a r y

The question of the presented time is more and more often treated as a separate research problem in the studies on art. The temporality of plastic works may also be a criterium for the considerations on the style of a given period or concrete artists.

This is confirmed by the example of Our Lady's church altar in Cracow. The temporal analysis of the structure of the greatest work of Wit Stwosz has become the reason to resume dialogue on the stylistic genesis of the sculptor's artistic work and its kindship with the broader circle of 15th-century art.

The internal time of the altar has a *multilayer* structure; its complex construction corresponds to the rich variety of plastic forms and contents. Among the formal means which create the temporality of presentations, the most important are those which serve to show movement, that is: arrangement of figures, their gestures, composition of figural groups and their location in space, manner of forming draperies of garment. Stwosz's figures are naturally vivid, so there is an illusion of an action taking place, whose course is determined by the lapse of time. Occasionally, however, due to their ceremonial character and pathos, the movement of the figures evokes invariable duration.

The whole of reality presented in Our Lady's church altar contains an analogical twofold character. On the one hand Stwosz's realism as to details, meticulously recreating any details and the material structure of things, places the presented events in the changeable and earthly world. On the other hand such factors as: representative character of the scenes, conventional and scenic space, abstract shapes of the drapery, and the like, point to idealistic presuppositions of master Wit's art, and characterize supernatural order, to which the artist's vision is subordinated.

In terms of contents the time presented in Cracow retable develops along two levels as well. The first is the level of narration about the earthly history of Christ and Mary, subordinated to the laws of historical time; the second being the dogmatic contents which reveal the nature of sacred time. In Stwosz's work the two temporal levels converge in the time contemporary to the sculptor, a time introduced by the Gothic forms of the props and architecture.

The temporal construction of Stwosz's polyptych from Our Lady's church has its counterpart in Rogier van der Weyden's artistic work. The Netherlandian painter resembles closely Stwosz in the way he combines realism and idealism, action and representation, narration and symbolic contents. Nicholas from Leyden output as well as South German art from the 15th century, which remained under the latter's influence, were undoubtedly the source of Stwosz's sculptures, yet they show fewer analogies in this respect.

The followers of Wit Stwosz's art did not take over his complex and ordained temporal conception, as it was presented in the altar from Our Lady's church in Cracow. They were, above all, inspired by the original formal solutions, as well as decorative effects of folded garments. They adjusted these elements to their own vision of the world in which *sacrum* and *profanum* never reached such unity and balance as then did in Stwosz's work.

Translated by Jan Klos



1. Wit Stwosz, Ołtarz Mariacki (1477-1489), widok otwartego polipytyku



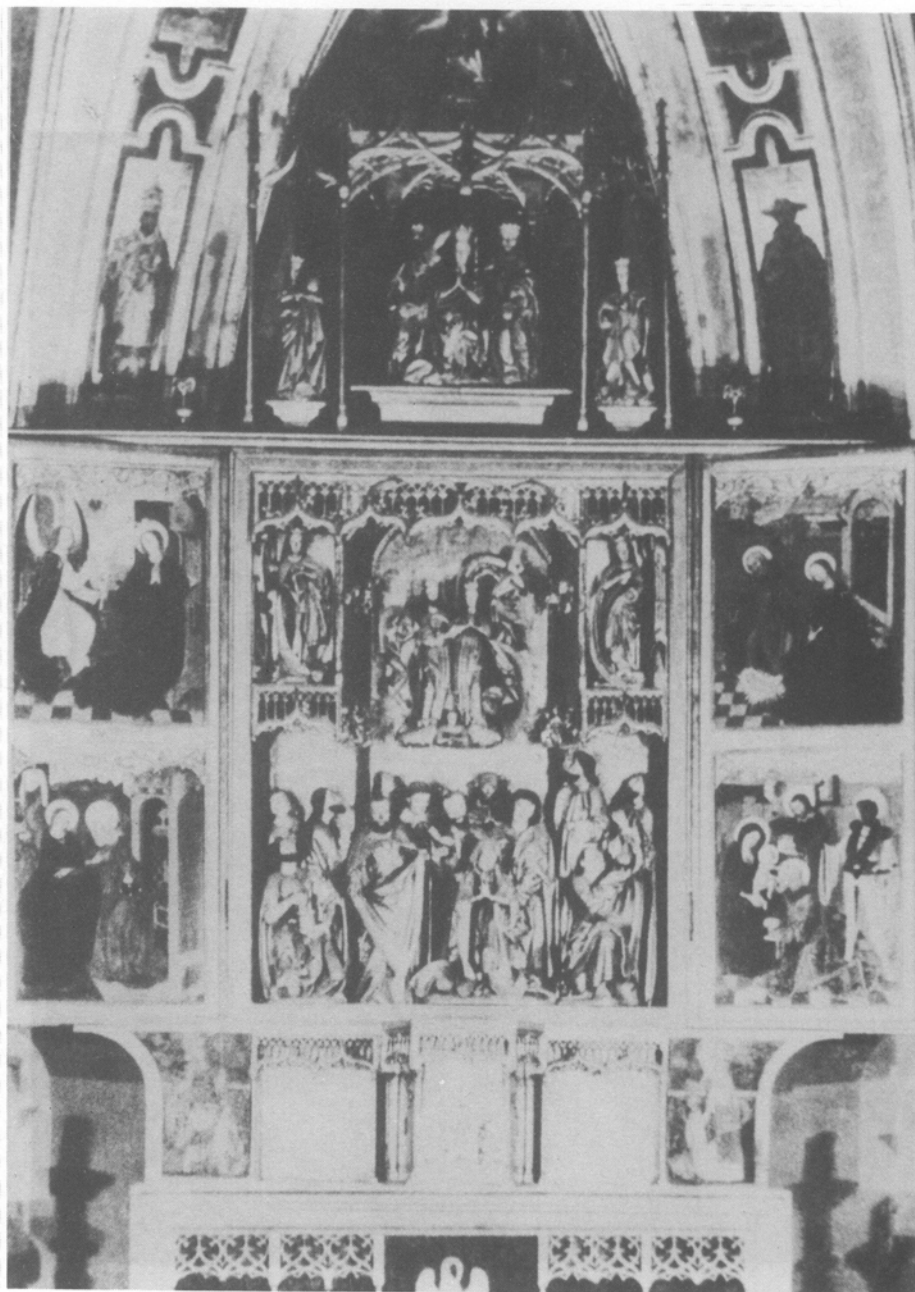
2. Wit Stwosz, płyta nagrobka króla Kazimierza Jagiellończyka w katedrze na Wawelu (ok. 1492 r.)



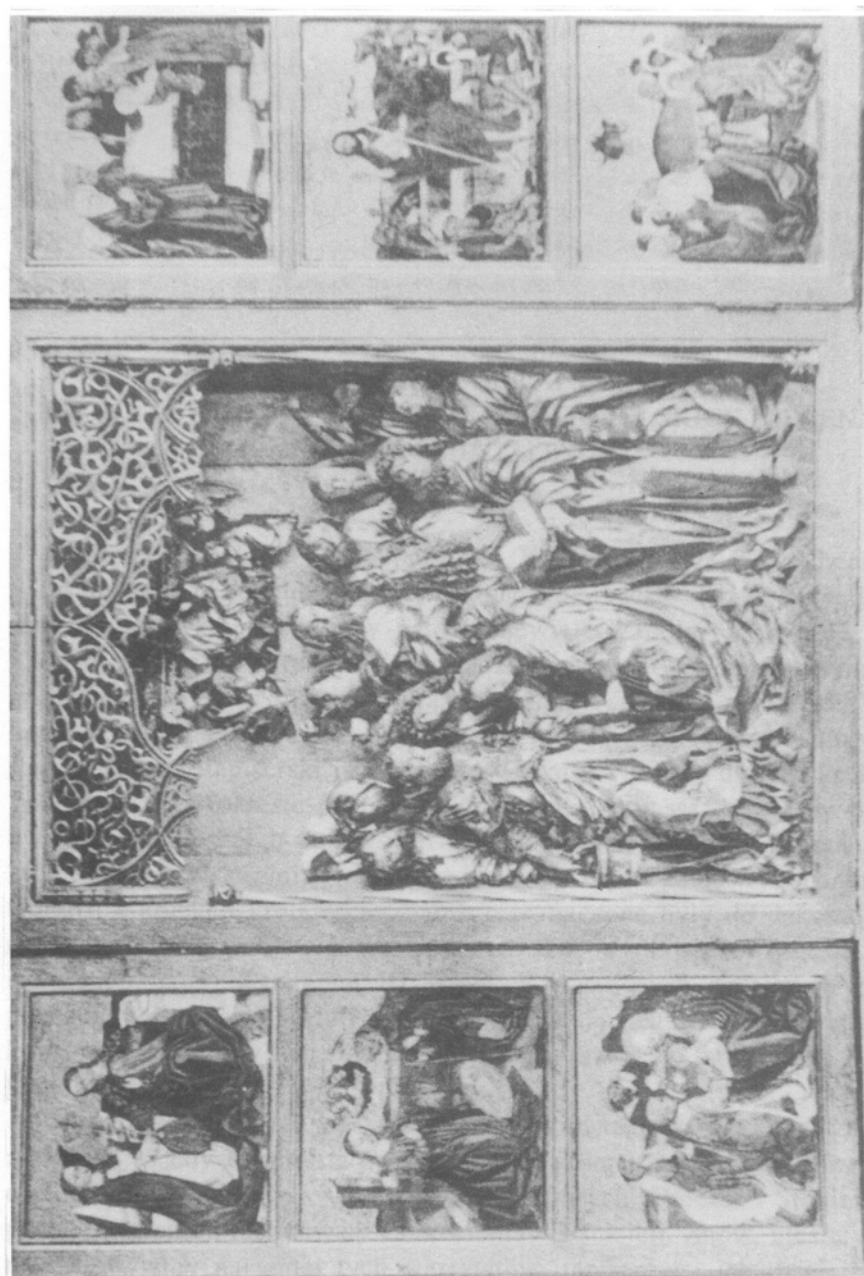
3. Mikołaj z Lejdy, płyta nagrobka Fryderyka III, Wiedeń, katedra św. Stefana (po 1469 r.)



4. Rogier van der Weyden, *Zdjęcie z krzyża*, Madryt, Prado



5. Poliptyk w Książnicach Wielkich, 1491 r., widok otwartego ołtarza



6. Poliptyk *Zasnięcia Marii*, 1492 r., Świdnica, kościół św. Wacława i św. Stanisława