

URSZULA MAŁGORZATA MAZURCZAK  
Lublin

POMIĘDZY WZOREM A SZKICEM  
REFLEKSJE O SPOSOBACH NAUKI MALARSTWA  
W ŚREDNIOWIECZU

Czy poprawne jest posługiwanie się pojęciem „nauka” w kontekście malarstwa średniowiecznego? W pokantowskim rozumieniu tego słowa z pewnością nie jest to słuszne. Kiedy jednak bierzemy pod uwagę wiedzę weń zawartą, którą sztuka, w tym wypadku malarstwo, odsłania, posługujemy się kategoriami nauki jako wiedzy aktualnej w danym okresie. Posiadała ona właściwy sobie cel i metodę poznawania, z którą bezpośrednio lub pośrednio mógł być zapoznany artysta. Rodzaje tej wiedzy dla średniowiecza są wielorakie, dlatego winny być rozpatrywane indywidualnie. „Nauka” może być rozumiana również w znaczeniu uczenia się lub nauczania – nabywania sprawności warsztatowych, które, jak same dzieła wskazują, sięgały nieraz szczytów artystycznej maestrii. Słowo „nauka” skierowane jest na przedmiot, zaś nauczanie odnosi się do podmiotu, czyli do artysty, który owo nauczanie przyjmuje, a zatem jest procesem wymagającym metody i odpowiedniej organizacji. Słowo „nauczanie” bliskie jest pojęciu edukacji z określonym programem, w którym może pojawić się wiele innych działań dopełniających ściśle pojęty proces nauczania. W procesie edukacji uwaga skierowana jest, obok wszystkich zadań poznawczych, także na tego, komu jest ona przekazywana, dokonuje się zintegrowanie przedmiotu nauczania z podmiotem. W gruntownej analizie zjawisk związanych z nauczaniem malarstwa w średniowieczu powinny znaleźć się aspekty mogące stworzyć w końcowym rezultacie syntezę, która dla malarstwa późniejszych epok znalazła już trwałe miejsce w literaturze.

Wszak dla malarstwa średniowiecznego otwarte zostały również niektóre aspekty interesującego nas problemu, czego dowodem jest chociażby między-

narodowa sesja zorganizowana w roku 1983 w Rennes pt. *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge* stanowiąca przegląd wiodących kierunków badawczych na temat warsztatów i uczenia się artystów w tym również malarzy<sup>1</sup>. Brakowało jednak szerszego kontekstu tego, co możemy określić jako nabywanie wiedzy przez malarza średniowiecznego, którą badacze początku naszego stulecia określili jako *Geistesgeschichte*. Słowo to dla Wilhelma Dilteya było kluczem do stworzenia podstawy całej filozofii kultury i obejmowało również problem edukacji<sup>2</sup>. Z jego doświadczeń korzystał Werner Jaeger w swoim systemie paidei jako procesie wychowania społeczeństwa w okresie antyku, niezbędnym w rozumieniu sztuki, zwłaszcza rzeźby greckiej<sup>3</sup>. Problem ten podjęło wielu innych badaczy zajmujących się zagadnieniami edukacji i kształcenia, np. G. Müller, gdy budował swoją monografię o Scuola giocossa Frederica da Montefeltre pod Mantuą. Mimo surowej krytyki *Geistesgeschichte* jako metody badań nad sztuką, niektóre jej elementy okazują się być pomocne w wyjaśnianiu tych zjawisk sztuki, dla których brak jest źródeł pisanych, bądź są one szczątkowe, zaś ich złożona morfologia wymyka się jednoznacznym definicjom. Do takich należy problem edukacji czy nauczania artystycznego w średniowieczu, który można rozwikłać śledząc rodzaj przekazywanej wiedzy, jak też i sposób organizowania tegoż przekazu.

O artyście malarzu w średniowieczu jako uczącym się i nabywającym doświadczenie artystyczne wiemy przede wszystkim z jego dzieł. Jednak ożywione w ostatnim dziesięcioleciu badania mediewistów przyczyniły się do rozwikłania tajemnicy o samym artyście. W toku sympozjum naukowego *Der Künstler über sich*<sup>4</sup>, zorganizowanego w 1989 r. w Rzymie przez Bibliotekę Herzjana, dotyczącego wielu różnych epok, pojawił się również problem artysty w średniowieczu. Peter Cornelius Claussen co prawda określił swoje badania w tym zakresie jako antypody, to jednak wskazał na konkretne świa-

---

<sup>1</sup> *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge: Colloque international: Centre National de la Recherche Scientifique Université de Rennes II – Maute – Bretagne 2-6-mai 1983* Xavier Barral, Paris 1986.

<sup>2</sup> W. D i l t e y, *Gesammelte Schriften*, t. I, *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, Berlin 1922; R. W i c k e, *Diltheys Konstruktion der geisteswissenschaftlichen Pädagogik*, Frankfurt am Main 1975.

<sup>3</sup> W. J a e g e r, *Paideia. Die Formung der griechischen Menschen*, Berlin 1932, przekł. pol. *Paideia*, t. I-II, tłum. M. Plezia, Warszawa 1962.

<sup>4</sup> *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, red. M. Winner, Rzym 1980, Acta Humaniora.

dectwa, w których artysta, w tym również malarz, mówią o sobie. Autor posłużył się portretami artystów – architektów, rzeźbiarzy i malarzy zachowanymi w sztuce średniowiecznej<sup>5</sup>.

Istotnie, najwięcej przykładów portretów malarzy przekazało iluminatorstwo, bowiem malarz-iluminator w wielu wypadkach był jednocześnie skrybą. Tradycja takiego obrazowania sięga wczesnych wyobrażeń powstałych w kręgu kolońskiego miniatorstwa, czego przykładem jest kodeks Hilianusa z roku 1020-1030 (Kolonia, Biblioteka Diecezjalna, Hs. 12). Dwaj bracia, Purchardus i Chuonradus, którzy, jak przekazuje inskrypcja, związani byli nie tylko duchem, ale i węzłami krwi, napisali i ozdobili księgę dla głównego ołtarza katedry św. Piotra w Kolonii, *pro qualitate meritorum*. W kodeksie powstałym w skrytorium w Crobie z początku XII w. (Paryż, Bibl. Nat. Ms. 13350) pisarz Enquerrand maluje inicjały w towarzystwie brata Ivo, współuczestniczącego w powstawaniu dzieła. Razem zaś wyrażają nadzieję zbawienia jako nagrody za przepisanie dzieła św. Hieronima. Karta pochodząca ze zbioru tekstów Izydora z Seville, przepisane w skrytorium w Prüfening w latach 1162-1163 (Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 13031, fol. 1) ukazuje zmarłego autora przed obliczem Pana w momencie Sądu. Na szali wagi trzymanej przez archanioła Michała personifikacja Dobra wskazuje na księgę jako dzieło mistrza, które rozstrzyga o jego życiu wiecznym. W podobnej sytuacji Sądu ukazany jest iluminator i skryba William de Brailes w *Psalterzu* powstałym w Oxfordzie 1230-1240 (Cambridge, Fitzwilliam Museum Ms. 330). Powyższe przykłady ukazują iluminatorów w ich konkretnej fizjonomii, jednocześnie inskrypcje wskazują na cel ich pracy, za którą otrzymają nagrodę w wieczności.

Szczególnie artystycznie wykonane zostały dwa inicjały z wizerunkami kobiet wykonujących dzieło iluminatorskie. Inicjał „D” z *Homiliarza* z 2. poł. XII w. powstałego w środkowej Nadrenii (Frankfurt, Stadt und Universitäts Bibl. Ms. 42) ukazuje postać autorki i iluminatorki misternie wspartej na wici roślinnej, która implikuje raj. Znamy jej imię Guda, która określa się jako „peccatrix mulier scripsit quae pinxit hunc librum”. To wyznanie malarki jako *peccatrix* wiązać należy z zakonną cnotą pokory, której zbawienie ma zapewnić dzieło. Nie jest przypadkowe miejsce wizerunku związane z pierwszą literą wyrazu Dominus, malarka jest przez to zatopiona w Panu. W inicjale *Biblii Hamburskiej* z 1255 r. (Kopenhaga, Rijksbibliothek, GL. 4, 4 fol. 208r)

---

<sup>5</sup> P. C. Clausen, *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, w: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, s. 19-53.

(il. 1) malarka siedzi na drewnianym krześle w nakryciu malarskim na głowie, w prawej ręce trzyma cienki pędzel, którym maluje na karcie pergaminu zarys swojego oblicza. Wydaje się przenosić wiernie wizerunek swojej twarzy, jednak nie jest to odtworzenie realistyczne. Miniaturzystka pozbawia swój portret nakrycia głowy chcąc przez to podkreślić, że nie chodzi tutaj o konkretnie cielesny jej portret, ale o jego ideę. Właściwy zatem sens ma obraz odbity, zaś sama malarka jest dla niego wzorem, który poddany został modyfikacji ze względu na cel, któremu podlega. Dlatego odmalowany wizerunek pozbawiony został ziemskich odniesień, które między innymi określa ubiór człowieka. Są zatem dwie malarki, ta, która aktualnie wykonuje swój portret zaznaczając szczegółami ubioru ziemski swój status oraz jej oblicze odbite jakby w lustrze wieczności. Przytoczone dwa obrazy iluminatorek, mimo różnic kompozycyjnych, implikują analogiczne znaczenie portretów. Guda jest w inicjale początkowym wyrazu Dominus, a więc jest przed Panem, zaś druga postać odzwierciedla analogiczny sens w swoim odmalowanym obliczu.

Oprócz obrazów – portretów wykonawców dzieł, czyli pisarzy i iluminatorów zachowały się kompozycje o znacznie bardziej rozwiniętym przesłaniu ikonograficznym, które dają szerszy kontekst obecności artysty w malarstwie miniaturowym. Karta z *Kollektarium* z Ołomuńca z 1140 r. (Sztokholm, Kungliga Bibliotek Cod. A. 144) (il. 2) prezentuje malarzy w kontekście wielofiguralnej kompozycji, której centrum zajmuje postać papieża Grzegorza Wielkiego z notariuszem diakonem Piotrem. Są także przedstawione inne osobistości, jak: biskup Jan I, opat klasztoru Hradisk z grupą benedyktynów oraz książę Sobiesław (lub Władysław II). Pisarz i malarz zidentyfikowani w swoich imionach Modlata i młodszy Marcus ukazani są razem ze swoimi pomocnikami. Wypisywany tekst pochodzi z responsorium officium mszy św. na Święto św. Grzegorza Wielkiego. Miniatura potwierdza zatem faktyczną współpracę malarza i skryby w trakcie powstawania kodeksów, jednak ich ranga względem postaci centralnych potwierdza hierarchiczny układ społeczeństwa średniowiecznego.

Fakt współistnienia pisarza i iluminatora pozwala przybliżyć rozwikłanie tajemnicy osobowości artysty, jako osobowości poszukującej wiedzy, i to wiedzy szerokiej, dotyczącej warsztatu malarskiego, a także wiedzy teologicznej. Świadczy o tym atrybut, jakim jest księga, która w kulturze klasztornej oznaczała wiedzę, mądrość, a zatem przynależność do wysokiej klasy społecznej. Malarz – iluminator z racji funkcji pisarza mógł zbliżyć się do funkcji postaci pisarza mającego swój status w systemie hierarchii społecznej. Pisarze powyższych tekstów nie byli ich autorami, traktowani więc byli jako autorzy

szkolni, którzy przepisując *auctores*, np. Hieronima, papieża Grzegorza Wielkiego, dostępowali pewnej nobilitacji już w życiu ziemskim, czego dowodem jest fakt umieszczenia swojego wizerunku na kartach kodeksu. Miejszem edukacji były uczone środowiska klasztorne, które skupiały wiedzę zarówno religijną jak i świecką. E. Curtius wykazał, jak głęboko sięgały kalki literackie w piśmiennictwie średniowiecznym, których modelem była literatura późnorzymska. Poeta *doctus* to ten, który doznał natchnienia muz, natchnienia mądrości i poznania wiedzy boskiej, co przełożyli pisarze patrystyczni na język i system znaczeń chrześcijańskich<sup>6</sup>.

Świadomie wystrzegając się bezpośredniej paraleli pomiędzy autorem – poetą późnoantycznym a iluminatorem średniowiecznym, chcemy wskazać na możliwe ogniwa wiedzy i tym samym przedmiotu wspólnego dla pisarza i malarza, który nie nazwał się w przytoczonych przykładach *doctus*, aczkolwiek pojęcie to związane zostało z portretem XII wiecznego rzeźbiarza i architekta Vassaletto. Pracował on wraz z ojcem przy katedrze św. Jana na Lateranie, gdzie pozostawił inskrypcję, w której określił się jako *Nobiliter doctus*<sup>7</sup>. Pojawia się pytanie, dzięki czemu czuł się artystą – *doctus*? Vassaletto znany był w połowie XII w. jako kopista antycznych spoliów, jako rzeźbiarz, który podejmował formy antycznych zwierząt celem ich przekształcania. Jego „uczoność” określała zarówno antyczna jak i jemu współczesna plastyka, zaś „uczoność” malarza iluminatora określała przede wszystkim wiedza zawarta w przepisywanych tekstach, obraz był jej podporządkowany.

Analiza zjawisk artystycznych nie była obca również malarzom, ponieważ całe malarstwo miniaturowe ściennie i wczesne tablice cechuje postępowanie według pierwowzoru. Malarz zatem poznawał i uczył się przede wszystkim postrzegać kształt formy w aspekcie jej funkcji, która była celem tego procesu. *Praxis* określona warsztatem współistniała jednak z teorią czyli wiedzą o trudnych nieraz zagadnieniach teologicznych i filozoficznych posługujących się pojęciami, które trzeba było przełożyć na komunikatywne znaki wizualne. Dlatego też istniała konieczność koherencji znaków-symboli. Nie mogły mieć one ani przypadkowego kształtu, ani przypadkowego miejsca w całej kompozycji, dlatego też wymagały rozeznania i zrozumienia treści, którą oznaczały. Przykładowo, jeżeli karoliński iluminator wkomponował do łuków arkadowych gotowe antyczne gemmy, które mógł być widzieć w skarbcu swojego

---

<sup>6</sup> E. R. C u r t i u s, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bonn 1954, przekł. polski: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997, R. XIII, s. 234-251.

<sup>7</sup> C l a u s s e n, dz. cyt., s. 34.

protektora cesarza Karola Wielkiego, to uczynił to z przemyśleniem ich kształtu oraz ich funkcji w kontekście całej kompozycji piszącego, np. ewangelisty. W *Ewangeliarzu* z opactwa św. Menarda z Soissons (Paryż, Bibl. Nat.) (il. 3) św. Łukasz pisze Ewangelię, która jest znakiem czasu Łaski, nieprzypadkowa jest kotara za tronem ewangelisty, która oddziela czas Starego Prawa zilustrowanego w postaciach Boga i anioła Gabriela wysyłanego na ziemię, co jest równoznaczne z wydarzeniem zwiastowania, opisanym w Ewangeliu św. Łukasza. Gemma spinająca łuk arkady spełnia rolę symbolu odnoszącego się do czasu przed Chrystusem, określonego w ten sposób w pismach św. Augustyna, które czytane były w kręgach karolińskich uczonych.

„Uczenie się” artysty było ważnym śledzeniem pierwowzoru, jego formy w znaczeniu całej kompozycji lub jej fragmentu, aby przenieść do nowego kontekstu. Proces ten nie był, przynajmniej dla większości przypadków, dokładnym kopiowaniem zwłaszcza tam, gdzie zachodziła różnica techniki i materiału. Jeśli miniaturzysta posługiwał się wzorem złotniczym, rzeźbą, reliefem z kości słoniowej, marmuru, wtedy studium formy wymagało szczególnej uwagi, np. konturu. Wypełnienie natomiast barwą, subtelne światłocienie wymagały inwencji i własnego stylu malarskiego. W *Sakramentarzu* z Marmoutier z roku 850, wykonanym w skryptorium w Tours (Bibliothek de la Ville, Autun) artysta posłużył się wzorami zaczerpniętymi z techniki *intaglio*, o czym świadczy zarówno cała kompozycja medalionów, jak i ostry rysunek filigranowych, jasnych figur na ciemnym tle. W medalionie centralnym opat Reganaldus błogosławi lud, zaś w czterech mniejszych medalionach personifikacje cnót trzymają atrybuty na ciemnym tle tarcz.

Obecność antycznych pierwowzorów zarówno w kulturze klasztornej, jak i dworskiej pozwala rozpoznać naszego malarza jako pilnie studiującego formę i treść po to, aby ją przetworzyć i nadać jej nowe znaczenie. Przykładowo, jeżeli antyczny artysta przedstawił na mozaice podłogowej w willi Frampton w Anglii w czterech narożnikach krzyża mitologiczne głowy trytonów powstrzymujących cztery wiatry, to iluminator w *Ewangeliarzu* Ottona III z Monachium (Bayerische Staatsbibliothek) powtórzył odwrócone profilem głowy-maski czterech wiatrów wprowadzając je do nowej treści<sup>8</sup>. Brakuje nam dzisiaj ogniw łączących ciągi antycznych modeli z wczesnośredniowiecznymi ich powtórzeniami, mimo to wskazuje się na ich niemal dosłowne prze-risy jak te, które dotyczą fragmentów antycznych konstrukcji w scenie Apo-

---

<sup>8</sup> Th. R a f f, *Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen*, „Aachener Kunstblätter”, 48(1978-1979).

kalipsy z Cambridge z XIII w. (Trinity Coll.). Charakter tych studiów, o których piszą William Heckscher, Richard Hamann, Mac Lean i Erwin Panofsky, był fragmentaryczny, czasami nawet pobieżny. Odzwierciedlają one jednak kondycję artystów w obrębie rzeczywistego studiowania całej formy po to, aby z niej wybrać część i stworzyć dzięki swojemu *inventio* nową całość<sup>9</sup>. Na fresku z XIII w. w kaplicy NMP w Cambridge (il. 4) ukazany jest tronujący Chrystus w mandorli, którą unoszą aniołowie w analogicznej kompozycji ruchu wygięcia całej sylwetki, jaka określa terakotową figurkę rozpaczającej Medei (il. 5). Nie wiemy dzisiaj, czy powtórzył tę akurat kompozycję statuetki, być może znał inne pośrednie formy, faktem jest, że posłużył się wzorem dla oddania trudnego ruchu postaci spiralnie odwróconej wokół swojej osi. To, co w hellenistycznej figurce Medei rozumiane było w kategoriach czysto ludzkich dla oddania ekspresji tragicznych przeżyć, tutaj przeniesione zostało dla oddania transcendentnego wiru postaci anielskich.

Możemy zatem zapytać, czym było owo *inventio*, skoro jako świadome zamierzenie artystyczne wystąpiło, jak twierdzą znawcy, dopiero po roku 1500. Faktycznie jednak pojawiło się w rozważaniach wcześniejszych, przykładowo Cristoforo Landino określając sztukę Masaccia i Donatella pisze o artystach jako *optimo imitatore di natura* i *grande imitatore degli antichi*. Natomiast wydawca Landina z roku 1564 interpretuje Masaccia jako: *optimo inventore*<sup>10</sup>. Widać z tego, że odczytywanie sztuki uzależnione było często od z góry przyjętej filozofii, a nie jej samej i dążeń artystów. Pomiedzy pojęciem *imitatore* a *inventione* dzisiejsza teoria estetyki i teoria sztuki ma znacznie precyzyjniejsze definicje, czyż jednak sztuka sama w jej analizie szczegółu nie wymyka się teoretycznym definicjom. Malarz średniowieczny naśladowując model był jego imitatorem, zaś dostosowując go do całkiem nowego kontekstu kompozycyjnego przyjmował postawę *inventore*. Wymagał tego zamawiający i nowa funkcja przedmiotu, w obrębie którego pracował. Nowy bowiem był duch czasu dla artysty średniowiecznego i on był jego pierwszym

---

<sup>9</sup> S. H e c k s c h e r, *Relics of pagan antiquity in mediaeval settings. Art and Literature. Studies in Relationship*, ed. E. Verheyen, Saecula Spiritualia 17, Baden-Baden 1985, s. 31-48; R. H a m a n n, M a c - L e a n, *Antiken Studium in der Kunst des Mittelalters*, w: *Stilwandel und Persönlichkeit. Gesammelte Aufsätze*, Stuttgart 1988, s. 83-176.

<sup>10</sup> M. K e m p, *From „Mimesis” to „Fantasia”: The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual*, „Viator, Mediaeval and Renaissance Studies”, 8(1977), s. 347-348 (Berkeley-Los Angeles), por. także W. B r a u n f e l s, *Die „Inventio” des Künstlers. Reflexionen über den Einfluss des neuen Schaffensideals auf die Werkstatt Raffaels und Giorgiones. Studien zur toskanischen Kunst*, Festschrift für L. H. Heydenreich, München 1964.

wymagającym nauczycielem. Postawa artysty średniowiecznego była bliska tej, jaka określała ówczesną naukę, w której również posługiwano się autorytetem, jako *exemplum*, czyli wzorem.

J. Burchard w *Die Kultur der Renaissance in Italien* (w 1869 r.) w rozdz. 2. wprowadził kategorię indywiduum jako kryterium nowożytności i wskazał na okres przejścia pomiędzy późnym średniowieczem a renesansem jako stopniowe odkrywanie tego, co jednostkowe. Odkrywanie świata widzialnego jako zbioru rzeczy jednostkowych dostrzegane było już znacznie wcześniej w różnych kręgach scholastycznego, a więc klasycznego średniowiecza. Przyczyny zmian w myśleniu filozoficznym, jakie zaistniały w wieku XIII, znajdują korzenie wielorakie. Faktem jest, że w ważnych ośrodkach uniwersyteckich, np. w Paryżu, w Cambridge, w Bolonii konkretna rzecz staje się punktem wyjścia w konstruowaniu systemu metafizycznego. Realizm poznawczy św. Tomasza z Akwinu uczynił jednostkę osobą niepowtarzalną, na której budował cały system antropologii.

Analogiczne zmiany obserwujemy w życiu dworskim, którego zwierciadłem stała się literatura: liryka prowansalska, epos rycerski. W tym świecie wyobraźni żyją ludzie konkretni, rozpoznawani w ich jednostkowym wyglądzie, wrażliwi uczuciowo, żyjący w konkretnym środowisku: domu, ogrodu, czy przyrody rozumianej szerzej. W 2. poł. XIII w. rozwinął się silny nurt teologii franciszkańskiej, która na inny sposób, ale równie mocno zaakcentowała znaczenie pojedynczego człowieka z jego przeżyciami religijnymi. Rozluźnione zostały więzy dogmatu krępujące osobowość poszukującą oraz odkrywającą swoją tożsamość. Pojęcia modelu lub *exemplum* nie zanikają, ale poddawane są nowej interpretacji. W tej sferze żyje artysta, który odsłania klimat swojej epoki i zadań przed nim stawianych. Mamy do czynienia z indywiduum w ramach grup społecznych, a te ulegają zwiększonej dyfuzji pod wpływem zmian polityczno-ekonomicznych. Tak pojmowane indywiduum nie jest tożsame z indywidualizmem właściwym znacznie późniejszym epokom. Dlatego potrzebuje nadal swojego wzoru.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455) określał Giotta jako *inventore e trovatore*, nie chciał już widzieć w nim *imitatore*<sup>11</sup>, choć faktycznie nim pozostał, ponieważ nie inaczej można określić jego przerysy architektoniczne detali rzymskich oraz współczesnych artyście. Giotto był także naśladowcą postaci ludzkich i wyglądu przyrody. Inwencja i poszukiwanie stały się istotą jego postawy artystycznej, którą zgodnie określa się mianem protorenesansu. Bliski

---

<sup>11</sup> O. M o r i s a n i, *I commentari del Ghiberti*, Neapoli 1947, s. 22.



kontakt z duchowością franciszkańską, przyjaźń z niektórymi braćmi wiodły malarza ku poszukiwaniom adekwatnego, a przede wszystkim prawdziwego przełożenia malarskimi środkami wzoru religijnego – św. Franciszka<sup>12</sup>. Znajdował on nowe rozwiązania formalne, aby ukazać postać świętego rozmawiającego z ptakami lub poskramiającego wilka. Ustalone przed Giottem kanony w obrazowaniu świętych były zgoła inne, malarz nie znajdował w nich wzorów, do których przetworzenia zaangażowana byłaby pamięć. Wzory, którymi posługiwał się nasz malarz, nowe życie duchowe, nowe postrzeganie rzeczywistości, wymagały przetrawienia intelektualnego, aby następnie odnaleźć w zapamiętanych lub widzianych formach adekwatne dla swoich kompozycji rzeczy, postaci itp. Sceny Bożego Narodzenia ukazywane na tle groty były do tej pory jedynym wiarygodnym i poważnym unaocznieniem zdarzenia opisanego w Ewangelii. Malarz chcąc ukazać wizję w Greco musiał pogodzić ją z dawnymi obrazami, które nie były już prostymi odwzorowaniami lub kopiami. Wzór w znaczeniu modelu artystycznego poddawany był korekcje, jaką przynosiła aktualna wiedza o Bogu, o świecie i o człowieku.

Giotto obracał się w środowiskach intelektualnych Florencji skupiającej się wokół klasztoru dominikanów przy Santa Maria Novella, Rzymu – na dworze papieskim, gdzie znalazł szczególnie wrażliwego protektora w osobie kardynała Stefaneschi, a także Neapolu – na dworze Andegawenów. Środowiska te zachowywały tradycję wykształcenia w ramach *artes liberales*, wśród których szczególne znaczenie przypisywano retoryce. Artysta wszystko to pilnie śledził i uczył się, aby nadać swoim postaciom dworską elegancję i retoryczne gesty. Paralele pomiędzy retoryką a gestami postaci w malarstwie istniały od czasów sztuki wczesnochrześcijańskiej, co wykazał Antonio Quacquarelli<sup>13</sup>. Trudno nie dostrzegać również tej paraleli w malarstwie miniaturowym, zwłaszcza tym, które kreował malarz i pisarz w jednej osobie, ponieważ retoryka jako przedmiot szkolnego studium w ramach *trivium* dobrze była znana w środowiskach klasztornych, zaś sami *dictatores* zyskiwali powa-

---

<sup>12</sup> *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, tłum. R. Zeni, Roma 1993, s. 57 nn.; H. T h o d e, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin 1922, wyd. włoskie; H. B e l t i n g, *Die Oberkirche von san Francesco in Assisi. Ihe Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1990, s. 31.

<sup>13</sup> A. Q u a c q u a r e l l i, *Rhetorica e ikonologia. Quaderni di Vetera Christianorum* 17, Bari 1982.

żanie w polityce i administracji<sup>14</sup>. Nic więc dziwnego, że postaci gestykulują zgodnie z zaleceniami reguł retoryki, która w ramach systemu *septem artes liberales*, była wierną spadkobierczynią wzorów antycznych. O ile jednak średniowieczny miniaturzysta klasztorny interesował się jedynie tylko gestem powiększając do tego celu nieproporcjonalnie w stosunku do postaci dłonie, o tyle Giotto interesuje retoryka jako tkanka kompozycyjna dla całej narracji, w której uczestniczą figury połączone dialogiem. Związek tej dyscypliny naukowej z malarstwem jest widoczny także w dziełach Simone Martini, którego przyjaźń z Petrarą pozostawiła ślady związku literatury i malarstwa.

Rozumienie wzoru w sztuce średniowiecznej pozostawia szerokie pole badawcze. Historia malarstwa średniowiecznego pozwala sporządzić katalog wzorów, których pochodzenie jest wielorakie, często określane ogólnie jako antyczne, bizantyńskie lub zaczerpnięte ze sztuki współczesnej artyście<sup>15</sup>. Pozostaje jednak otwarty problem funkcji tychże wzorów oraz pytanie, czym było ich odwzorowanie. Można zauważyć dwojaki ich rozumienie. Wzór-model mógł być poddany procesom optycznego postrzegania ich kształtów, ich formy, w czym aktywną rolę odgrywała pamięć. Mógł być także poddany procesom intelektualnym – poznawczym, w obrębie których dokonywało się *inventio*, czyli wyobraźnia dopuszczająca elementy subiektywne. W badaniach nad sztuką średniowieczną spostrzega się ostre dystynkcje pomiędzy wzorem – wzornikiem a szkicem – szkicownikiem. U. Jenni i R. W. Scheller skłaniają się ku temu, aby przyjąć jako kryteria rozwoju artystycznego dokonującego się pomiędzy średniowieczem a renesansem fakt zanikania wzornika na rzecz szkicownika<sup>16</sup>. W ogólnych założeniach taka idea jest prawdziwa, na co wskazują zachowane dzieła. Jeżeli jednak przeanalizujemy ten problem nie pod kątem przedmiotowym, ale z punktu widzenia podmiotu twórczego, zauważamy, że jeden i ten sam artysta posługuje się zarówno wzorem, jak i szkicem.

---

<sup>14</sup> *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd III, Köln 1987, szp. 197-207; M. S c h l a u c h, *Retoryka i studia retoryczne w średniowiecznej Anglii*, „Pamiętnik Literacki”, 1960, s. 13-67.

<sup>15</sup> Z. D r o b n á, *Die gotische Zeichnung in Böhmen*, Prag 1956. Autorka podejmuje klasyfikacje rysunków średniowiecznych, które w naszym ujęciu tego zagadnienia są mniej przydatne. Por. rozdz. *Das Wesen der gotischen Zeichnung*, s. 11-15.

<sup>16</sup> U. J e n n i, *Vom mittelalterliche Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit*, w: *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgen*, Bd III, red. A. Legner, Köln 1878, s. 138; R. W. S c h e l l e r, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem 1963, s. 82.

Proces ten znajduje swoje źródła już w okresie klasycznego średniowiecza, czyli w XIII w., co przykładowo ukazuje kopia *Psalterza Utrechckiego*, wykonana przez miniaturzystę ze skrytorium w Cambridge ok. roku 1150 (Camb., Trin. Coll., Ms. R 17. 1)<sup>17</sup>. *Psalterz Utrechcki* z ok. roku 820 (Utrecht, Univ. Lib. Ms.32) z kolei był wzorowany na wczesnochrześcijańskim *Zwoju Jozuego* z VI w.<sup>18</sup> W każdej z wersji dzieła można dostrzec różnice, które wskazują na to, że artysta kopiując model jednocześnie go przetwarzał, zgodnie z własnym stylem rysunku, co widoczne jest zwłaszcza w ukształtowaniu wzgórz miniaturzysty z Cambridge dekoracyjnie zakończonych esowatymi liniami, adekwatnymi do stylu swojego skrytorium. Postaci ludzkie zostały pozbawione części swojego cielesnego wolumenu, jaki nadał im miniaturzysta *Zwoju Jozuego* i w znacznej mierze zachował jeszcze artysta karoliński. Sprawne, silne postaci pierwowzoru antycznego nie były już potrzebne w angielskiej szkole zakonnej, ponieważ ta realizowała inne zadania sztuki i dla tychże pierwowzór był poddany modyfikacji.

*Szkicownik* (tak się określa ten zbiór rysunków) Villarda d'Honnecourta z 1230 r. (Paryż, Bibl. Nat., ms. fr. 19093) odsłania w sposób klarowny indywidualność rysownika architekta, który nie był malarzem, dlatego w tym kontekście możemy jedynie o nich wspomnieć<sup>19</sup>. Ideą tych rysunków jest poszukiwanie wzorów w geometrii, która była szczególnie bliska neoplatonisko-pitagorejskiemu środowisku akademickiemu tego czasu. Rozumienie jednak wzoru jest odmienne od prezentowanych wyżej przykładów. Nie ma w nim bowiem zamysłu przetworzenia go i chęci wprowadzenia nowego kontekstu kompozycyjnego. Rysunki te można uznać za własne doświadczenie artystyczne. Niektóre z nich potraktował artysta jako fantazje, czego przykładem jest rysunek lwa z ludzkimi oczyma, podpisany przez artystę *contrevais al vif*. W tym odsłonił swoje rozumienie widzenia artystycznego budowanego na realnych częściach ludzkich, zwierzęcych i geometrycznych, które przekraczając procesy optyczno-zmysłowe poddawane są procesom intelektualnym tworzącym rzeczy wyobrażone. Nie bez większego ryzyka można stwierdzić, iż w XIII w. w ważnych środowiskach artystycznych ożywiło się poszukiwanie przez malarzy własnych ambitnych kompozycji i indywidualnego stylu.

---

<sup>17</sup> M. R i c k e r t, *Painting in Britain the Middle Ages Pelican History of Art*, t. XXV, London 1954, s. 85, przyp. 43.

<sup>18</sup> K. W e i t z m a n n, *The Joshua Roel. A. Work of the Macedonian Renaissance*, Princeton 1948, passim.

<sup>19</sup> H. R. H a h n l o s e r, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Graz 1972<sup>2</sup>.

W dalszym ciągu był on związany z modelami, lecz sam model przestał być rozumiany jako cel do wyrażenia treści.

Poszukiwanie własnych kompozycji malarskich, które można nazwać nauką artysty na bazie wzoru, zaobserwować można na przykładzie wielkich indywidualności Italii od 2. poł. XIII w. Przykładowo seria zachowanych rysunków Cimabuego przechowywanych w Gabinetto disegni e stampe w Uffizich, ukazuje małe sceny przygotowane dla większych kompozycji. W rysunkach tych artysta posługuje się wzorami np. architektury – znanej w malarstwie bizantyńskim, np. w scenach: Zwiastowania, Nawiedzenia, Ofiarowania w świątyni, Dysputy Chrystusa w świątyni<sup>20</sup>. Artysta podejmuje indywidualną próbę w wypracowaniu ruchu i gestu postaci ludzkich. Posługując się wzorem wkomponował go w swoją wizję sceny.

Zjawisko nowego rozumienia procesu twórczego rozpowszechnia się w innych wiodących kręgach sztuki europejskiej, najpierw w miniaturowych atelier, potem w malarstwie tablicowym i monumentalnym. Sprawność optycznego postrzegania i odwzorowywania pierwowzoru jest poddawana procesowi myślenia koncepcyjnego. Wymagało ono od artysty odważnej rezygnacji ze szczegółów i form, do których przyzwyczały go pierwowzory wcześniejszej sztuki. Z tych derywatów mógł budować własny świat artystyczny, w którym uczestniczyły zarówno modele, jak i twory nowe. Ponad tym górowała odpowiedzialność wobec treści zwłaszcza religijnych. Potwierdzają to przykłady: *Oplakiwanie* albo *Pieta* J. Dalive (il. 6), *Zwiastowanie* z Gabinetu Rycin z Berlina, lub rysunek sporządzony według zaginionego obrazu Broederlama, który wykonany był przez jednego z niderlandzkich malarzy być może z kręgu Jana Campina, czyli Mistrza z Flémale<sup>21</sup>. Przekazują one subiektywny stosunek do tematów, dla których wzorem była współczesna artystom sztuka, ale też i one same mogły być wzorem dla obrazów. Pomimo tego, że artysta stale krąży w obrębie wzoru, to jednak wprowadza własną jego interpretację i napięcia emocjonalne, które widoczne są w twarzach postaci. Wzornik określony jako szkicownik Jaquemarta de Hesdina z około 1380 r. łączy wyraźnie rysunki–modele, np. twarz Chrystusa w typie Vera Ikon z głowami ludzkimi odchodzącymi od modelu. W ten sposób artysta ukazał, czym był dla niego model, głównie rysunki Pucella z lat 1360/70, a czym własny szkic, w którym zanika myślenie w kategoriach *exemplum*<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario 1. Disegni espositi. P. Tofani, Firenze 1987, il. 1E, 2E.

<sup>21</sup> J e n n i, dz. cyt., s. 145, 146.

<sup>22</sup> Tamże.

Granica pomiędzy wzorem a szkicem w pracach z 2. poł. XIV i pocz. XV w. wyraźnie zaciera się nawet w obrębie warsztatu pojedynczego artysty. Przedmiot wyznacza artyście różną skalę widzenia i jego odwzorowania, które może zachowywać cechy typiczne, ale może także być środkiem jego indywidualnej inwencji. Pierwszy podejmuje wzór całościowo, drugi jest rysunkiem jakiegoś fragmentu i może właśnie to jest często zewnętrzną cechą szkicowników, które w gruncie rzeczy są zbiorem wzorników jak to prezentują tablice wiedeńskiego szkicownika (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum) (il. 7, 8)<sup>23</sup>. Seria tablic o ujednoczonych wymiarach jest w rzeczywistości wzornikiem przeznaczonym dla cechowych malarzy, których inwencja polega jedynie na tym, że są różnorodnym zbiorem modeli odrysowanych z istniejących widzia-nych dzieł.

Od takiego sposobu myślenia nie był wolny nawet Antonio Pisano zw. Pisanello (1392-1455), którego rysunki uznano za wiarygodne studia natury. Nie był to jednak jedyny sposób artystycznego kreowania rzeczy, o czym świadczy przykładowo karta przechowywana w Wallraf-Richarts Museum, która ukazuje studium lwów i niedźwiedzi. Rysunek lewego lwa nawiązuje do heraldycznego układu, zaś prawy jest jego własnym szkicem. Jego rysunki ptaków jako wynik obserwacji natury nasuwają w swoim wyglądzie analogię z rysunkami zawartymi na kartach barwnych kodeksów ornitologicznych, które były szczególnie rozpowszechnione w kręgach Padwy i Bolonii. Malarz zapewne obserwował przyrodę, była ona dla niego inspiracją, ale w jej artystycznym przekładzie pomogły artyście środki malarskie, które sprawdzone były już we wzornikach. Na jednej z kart dostrzegamy zestawienie ptaków jako ukończonych obrazów i studium zwierzęcia, które oddaje faktyczne poszukiwanie ruchu i wolumenu ciała. Swój niezwykle skomplikowany i bogaty warsztat malarski ujawnia malarz w kompozycjach freskowych w kościele św. Anastazji w Weronie, gdzie istnieją studia ludzkich twarzy, np. rysy twarzy księżniczki, zdaniem Reinharda Steinera, przypominają księżnę Trapezuntu, która będąc obecną razem z Janem Paleologiem VIII na Soborze w Ferrarze 1438 r. mogła być widziana przez artystę<sup>24</sup>. Podobne przypuszczenie potwierdzają ukazane tam twarze męskie o wschodnich rysach. Nie stanowi to jednak studium portretowego w nowożytnym znaczeniu, ponieważ zamierzeniem całej kompozycji obrazu *Legenda św. Jerzego* było utrwa-

<sup>23</sup> D r o b n á, dz. cyt., s. 12-13.

<sup>24</sup> R. S t e i n e r, *Tamerlander „Zorn Gottes” als Georgsritter? Legende und historische Anspielung in Pisanellos Georgsfresko in der Chiesa di Sant’Anastasia zu Verona*, „Pantheon”, 54(1996), s. 27-37.

lenie ideałów rycerstwa, które zamierały już wraz z odchodzącą epoką. Żyły jeszcze w środowiskach dworskich i w takim celu zostały przywołane w Weronie przez fundatorów, rodzinę Pellerini. Wreszcie widok miasta jest jedynie abrewiaturą złożoną z wielu części ówczesnej architektury Werony.

W rysunkach i gotowych dziełach Pisanella rodzi się empiryczny stosunek do rzeczy, lecz sposób konstruowania całości obrazów przekazuje wizję artystyczną. Takie tendencje cechują zarówno malarstwo Italii, jak i malarstwo rozwijające się na Północy. Do tego, aby przeobrazić swoją drogę uczenia się malarstwa artyści musieli przebyć długą drogę już nie studiowania wzoru, ale rzeczywistości empirycznie odczuwanej poprzez zmysły wzroku i dotyku po to, aby mogła być właściwie oddana zmysłowa natura rzeczy. Artysta wychodzący od zmysłowego doświadczenia, a następnie dochodzący do doświadczenia artystycznego dopiero się rodzi na przełomie epok średniowiecznej i nowożytnej. Szczątki szkicowników zachowane do naszych czasów pozwalają prześledzić trudną drogę, jaką musiał przebyć, aby objawić się w pełni artystą nowożytnym, dla którego pierwszym nauczycielem jest rzeczywistość widzialna, którą poddaje swojej wizji artystycznej nie wykluczającej fantazji.

Musiał artysta przede wszystkim zmienić swój status, wyjść ze swojego atelier i doświadczać świata, jak to niektórzy czynili na dużym obszarze Europy, np. Wan Eyck, którego szkicownik podróży do Portugalii nie zachował się, ale mamy ślady tego doświadczenia w zachowanych dziełach. To samo dotyczy innych malarzy, którzy wyprzedzali w tym zakresie północnych artystów. Simone Martini w ramach przygotowań do wykonania fresku z Guidoriccio da Fogliano w Palazzo Publico w Sienie otrzymał od rady miasta konia i giermka, aby mógł zobaczyć wsie Arcidosso i Castel del Piano<sup>25</sup>. Umiejętność obserwowania rzeczywistości potwierdził również malarz wykonując tablice dla papieża w Avignonie. Odmalował południowo-francuską roślinność typu *macchia*, której w Italii nie spotkał. Pozostałości szkiców tego malarza ukazują jego poszukiwania w obrębie własnego stylu, są szkicami przygotowanymi dla własnych kompozycji, na co wskazuje karta Spinella Aretina, Agnolo Daddi w Uffizich (il. 9), którzy szkicując uczyli się swojej sztuki malarskiej.

Przyczyny tych zmian są znowu wielorakie, niemożliwe jest, aby je tutaj wyczerpująco omówić. Odkrycie wartości pojedynczej rzeczy dokonało się na gruncie filozofii nominalizmu, antropologii i przemian społecznych, lecz

---

<sup>25</sup> U. Feldges, *Landschaft als topographisches Porträt. Der Wiederbeginn der europäischen Landschaftsmalerei in Siena*, Bern 1989, s. 32-33.

odnoszone było w każdym wypadku do systemu, do założeń ogólnych także do grup społecznych, w obrębie których funkcjonowała jednostka<sup>26</sup>. Najgłębiej wypowiedział swoje doświadczenie gór Petrarka, kiedy wspiął się na 1900 metrowy szczyt Mont Wentoux wyznając w liście do Dionizego z San Sepolcro „na szczycie jest koniec wszystkich rzeczy i cel drogi, tu nasze pielgrzymowanie jest nakierowane”. Zapewne również i sztuka zarówno ta, która odnajdywana była pośród wzorów, jak i ta odnajdywana w doświadczeniu artysty, nakierowana była na swój cel i to stanowiło o jej istocie. Uwikłana pomiędzy nauką, religią czy jakąkolwiek inną teorią nie utożsamiała się ani z nauką, ani z religią, ani z jakąkolwiek teorią.

BETWEEN THE PATTERN AND SKETCH  
REFLECTIONS ON THE MANNERS OF TEACHING PAINTING  
IN THE MIDDLE AGES

S u m m a r y

The concepts “pattern”, “sketch” have been connected with the character of the work itself in the studies of the history of art. They have been defined according to their technique, time of performance and purpose. They were studied sometimes together with other works of art of a given artist or workshop. Pattern or pattern-book and sketch or sketch-book may be the subject matter of studies as results of what an artist has learned, how he acquired artistic and intellectual skills as regards their contents.

A lot has been said about the medieval painter as a disciple who gained various knowledge. We heard about him, among other things, at the symposium in Rome organized by the Herzjan Library in 1989. The images of miniaturists, contained in the code books, illuminated especially in the eleventh and twelfth centuries reveal the authors of both the contents and their artistic decoration. One may therefore say that the illuminator was well acquainted with the theological and artistic knowledge. He learned his art by careful observation of the patterns of art, in this case of traditional painting, from the epochs prior to his artistic creation. The observation of a pattern, however, was not identical with its copying but with a conscious choice of a detail, later to be adjusted to his own composition. One may find in this process a kind of *inventio* referred to modern art. Giotto's painting is an evidence that the artist was an imitator and inventor of new patterns for new contents initiated by theology and Franciscan spirituality. The concept of pattern which was undoubtedly present in the painting of that artist did not define his artistic and intellectual condition.

---

<sup>26</sup> A. S p e e r, *Individuum und Individualität im Mittelalter*, Miscellanea Mediaevalia, t. XXIV, Berlin 1996, passim.

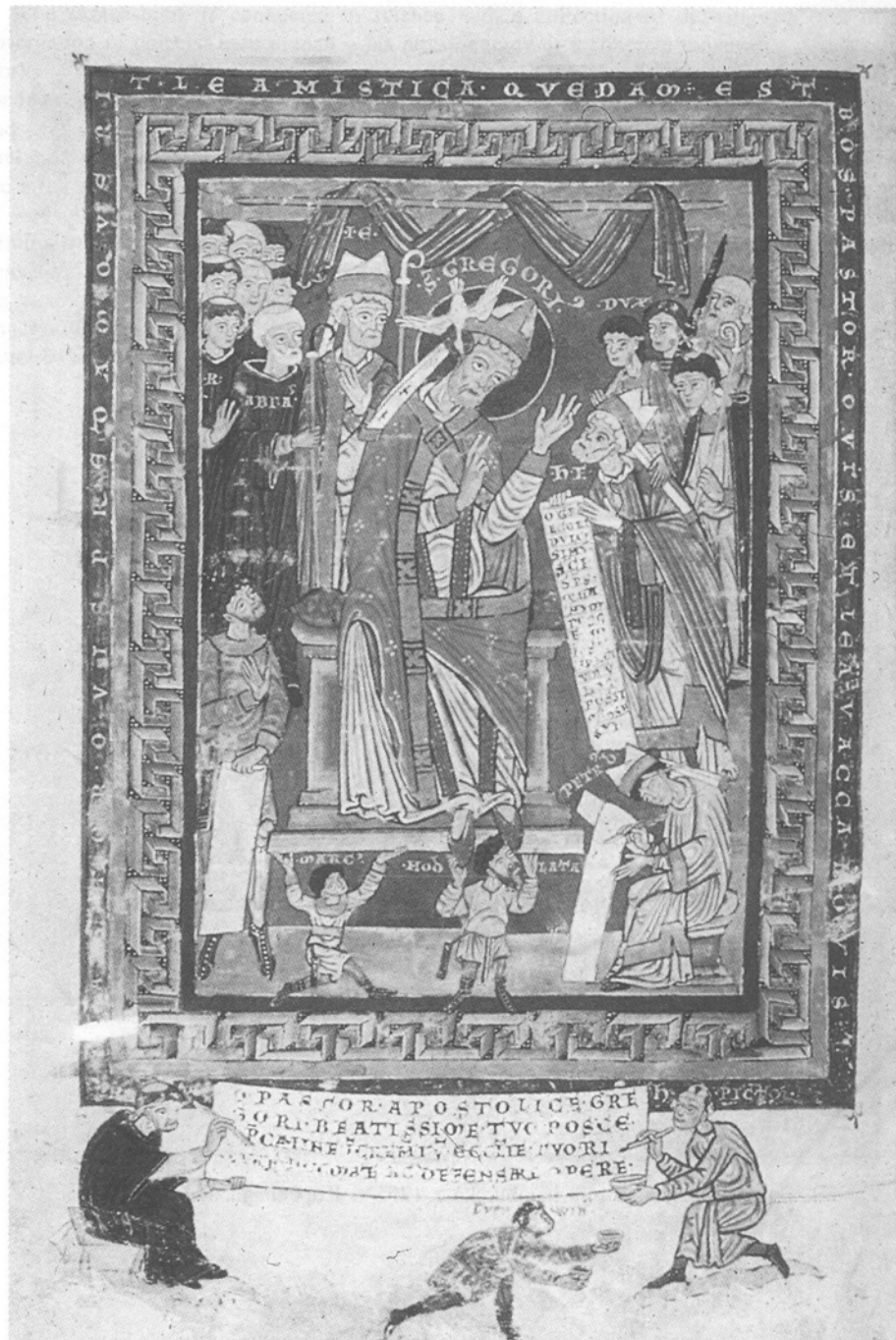
The sketch-book is connected in science with a collection of drawings, a fruit of the observation of objects: nature, man – his physiognomy or a concrete movement – objects and works of art, e.g. Villiard de Honnecourt's Sketchbook. If we study, however, the sketches of, for instance, the Flemish painters we cannot exclude that the artist used other works of art he had seen as his patterns. The boundary line between pattern and sketch is blurred if we analyze the creative process and not its result. The drawings of birds by Pisanello show that the artist might have used the ornithological codes well-known in his epoch. He might have as well observed birds in nature, which has been stressed in the studies of his painting. The nominalism of the fourteenth and fifteenth centuries elevated the importance of a concrete object as a sense, optic experience of a part of reality. It affected the artist's attitude towards the visible world. It was then that something changed in the artists' learning of painting art. The knowledge about art lied at the foundation of their artistry, gradually squeezing out pattern.

*Translated by Jan Klos*

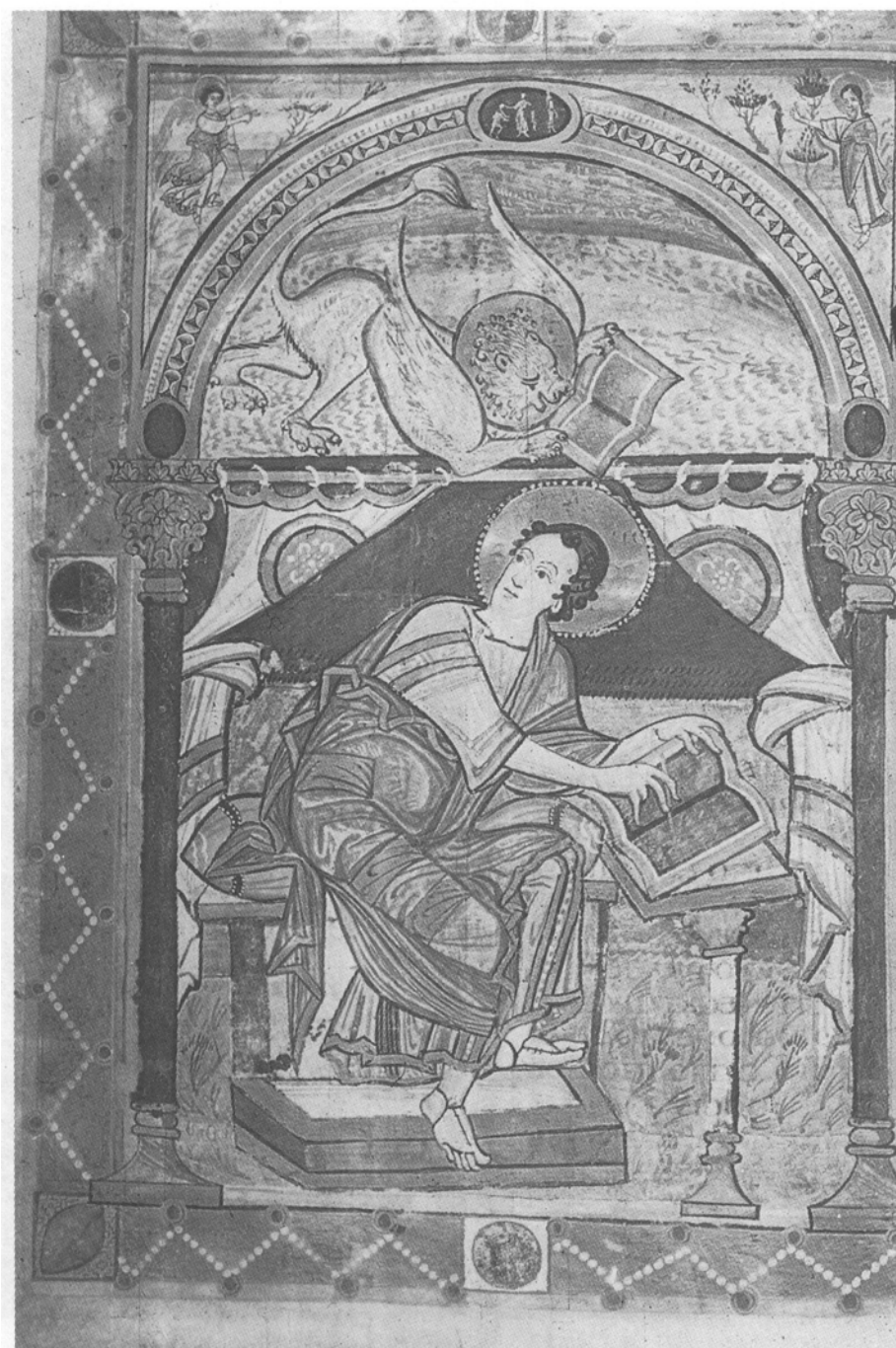




1. Portret malarki, Biblia hamburska z 1255 r. Kopenhaga. Rijksbibliotek



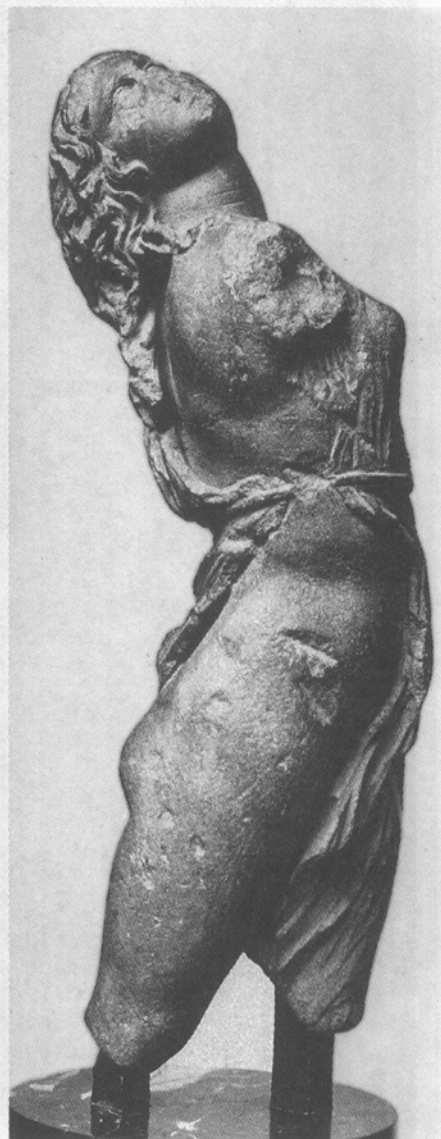
2. Portret zbiorowy. Karta z Kollektarium z Ołomuńca z 1140 r. Sztokholm, Kungliu Bibliotek



3. Św. Marek. Ewangeliarz z opactwa św. Menarda z Soissons. Paryż Bibl. Nat.



4. Fragment fresku z kaplicy NMP z Cambridge, XIII w.



5. Medea II w. Londyn. Narod. Gal.



6. J. Dalí, Pieta, Berlin. Gabinet Rycin





7-8. Tablice rysunków ze szkicownika wiedeńskiego. Wiedeń, Kunsthist. Mus.



9. Rysunek Agnolo Daddi, Zbiory Galerii Uffizich