

Badania nad sztuką średniowieczną

UWAGI WSTĘPNE

Historia sztuki średniowiecznej bada twórczość artystyczną w krajach europejskich należących do kręgu kultury łacińskiej w okresie od schyłku antyku (przełom VI i VII w.) do początków epoki nowożytnej (przełom XV i XVI w.). Średniowieczną sztuką krajów związanych z cywilizacją bizantyjską zajmuje się oddzielnie historia sztuki bizantyjskiej i przedmiot ten zazwyczaj wyłącza się z zakresu historii sztuki średniowiecznej (por. rozdz. 16).

Studia nad sztuką średniowieczną nakładają na historyka sztuki — jak każde studia nad zamkniętą formacją artystyczną — obowiązek poznania metodyki badań, jaką ukształtował ten właśnie przedmiot. Ale w stopniu wyższym, niż studia nad innymi formacjami, wymagają one od człowieka współczesnego innego nastawienia percepcyjnego i wniknięcia w sposób widzenia świata właściwy dla tych odległych czasów. Dla prawidłowej oceny sztuki średniowiecznej trzeba wręcz zapomnieć o osiągnięciach sztuki nowożytnej z jej usiłowaniem ujmowania świata tak, jak postrzega go nasze oko — w wizjach, które porządkują w harmonijną całość obrazowany fragment rzeczywistości. To, co nam dzisiaj w tamtych dziełach może wydać się nieporadnym czy naiwnym, jako takie ocenionym być nie może. Sztuka ówczesna albo nie znała już antyku, albo też korzystała z jego dorobku w stopniu częściowym, a wielkie doświadczenia artystyczne renesansu dopiero miały nastąpić.

Najogólniej rzecz ujmując, sztuka średniowieczna przynosiła

nie odwzorowania świata, lecz odwzorowania wyobrażeń o świecie. Istotą tych wyobrażeń wyznaczała ideologia epoki i łączyły się one z sobą w zwarty system, który zmierzał do ogarnięcia swą treścią wszystkich istotnych spraw ludzkich z jednego punktu widzenia. Przyjęcie tej szczególnej postawy poznawczej stanowi na pewno utrudnienie, ale jednocześnie warto zauważyć, że właśnie naczelna tendencja sztuki średniowiecznej — odwzorowywanie wyobrażeń — jest nam dzisiaj stosunkowo bliska. Sztuka początków XX w. wyzwoliła naszą wyobraźnię z tych pełnych ładu obrazów świata, które zbudował renesans. W latach ostatnich ponownie sztuka ukazuje świat poprzez wyobrażenia o jego różnych aspektach, zresztą najczęściej niezwykle zatomizowanych.

Długotrwałość sztuki średniowiecznej i znaczny jej zasięg terytorialny sprawiają, że jednoznaczne i nie budzące wątpliwości zdefiniowanie treści tego pojęcia nie jest możliwe. W ciągu blisko tysiąca lat istnienia sztuka ta podlegała ewolucji i na różnych ziemiach kontynentu europejskiego przejawiała się w różnych postaciach, które historia sztuki ujmuje w kategoriach systematyki stylowej. Dlatego też pojęcie „sztuka średniowieczna” może w języku naukowym odgrywać tylko rolę pomocniczą, kiedy porozumiewamy się w sprawach ogólnych, zwłaszcza kiedy zestawiamy z sobą wielkie formacje artystyczne. W praktyce właściwym przedmiotem badań, a także ujęć syntetycznych, są mniejsze odcinki dziejów sztuki średniowiecza. Cały dorobek artystyczny tej długiej epoki dzieli się wyraźnie na trzy wielkie okresy: sztukę wczesnego, dojrzałego i późnego średniowiecza.

Sztukę wczesnośredniowieczną zaczyna trwający w przybliżeniu dwa stulecia (VII i VIII w.) etap zespalania się spuścizny grecko-rzymskiej z dorobkiem artystycznym ludów germańskich, celtyckich, słowiańskich i innych, które zaczęły odgrywać wiodącą rolę w budowie kultury europejskiej po upadku Imperium na Zachodzie. Wówczas to wystąpiły różne formuły tego procesu syntezy: sztuka ostrogocka i longobardzka — na obszarze dzisiejszych Włoch, sztuka Bawarów, Franków i Alamanów — na terenie obecnych Niemiec i Szwajcarii, sztuka merowińska — na ziemiach Francji, sztuka anglosaksońska i iryjska — na Wyspach Brytyjskich, sztuka wizygocka, asturyjska i mozarabska — na

Półwyspie Iberyjskim. Na peryferyjnych obszarach, np. w Hiszpanii i w Irlandii, te lokalne style utrzymały się niemal do XII w. Ale najbardziej twórcze kulturowo ziemie monarchii frankijskiej, wraz z odnowieniem Imperium zachodniego i powstaniem jego nowej kultury, zapoczątkowały proces intensywnego przetwarzania tych różnorodnych składników w zupełnie nową całość, której pierwsze przejawy zarysowały się w sztuce karolińskiej (IX w.), a później rozprzestrzeniły się na niemal całą ówczesną łacińską część kontynentu — w formach sztuki przedromańskiej (X — pocz. XI w.).

Dojrzałe średniowiecze wydało w 1 poł. XI w. pierwszy od upadku cesarstwa rzymskiego styl, który — jakkolwiek przejawiał się w licznych odmianach — miał charakter uniwersalny: obejmował cały ówczesny świat łaciński. Był to romanizm. Przetrwał on w większości krajów do przelomu między dojrzałym i późnym średniowieczem, tzn. do pocz. XIII w., a na obszarach peryferyjnych niekiedy dłużej.

Późne średniowiecze było okresem panowania gotyku. Styl ten, powstały na ziemiach tzw. domeny królewskiej we Francji, osiągnął swoją postać klasyczną i upowszechnił się w Europie w ciągu XIII w. Oddziałął także na Italię, która w przewyciężaniu romanizmu i silnych tutaj zawsze oddziaływań bizantyjskich zaczęła kroczyć własną, nawiązującą wprost do rzymskiej przeszłości drogą. Gotyk w XIV w. zaczął wyraźnie odchodzić od swych wczesnych założeń i coraz bardziej różnicować się w poszczególnych krajach. W wieku XV proces ten zaszedł tak daleko, a jednocześnie oddziaływanie pierwszych zdobyczy renesansu z Italii na kraje Północy było tak silne, że sztuka tego stulecia stała się właściwie zjawiskiem odrębnym, tylko w pewnych aspektach dającym się wiązać z kategoriami stylu gotyckiego.

Zdając sobie sprawę z bezustannego procesu przeobrażeń sztuki średniowiecznej należy jednocześnie zauważyć, że z punktu widzenia znamion najistotniejszych, można rozpatrywać cały jej dorobek w dwóch wielkich etapach, których granicę wyznacza czas ok. 1200 r. Najogólniej rzecz ujmując, w sztuce wczesnego i dojrzałego średniowiecza to, co przyjmujemy za znamienne dla całej epoki — tworzenie odwzorowań wyobrażeń — dokonywało się zasadniczo w formułach prezentowania, a nie opisywania. Po-

nieważ zaś tak przedstawione wydarzenie czy osoba posiadały znaczenie nie ze względu na swój wygląd, lecz głównie ze względu na to, że unaoczniały ideę, zestawienia obrazów i schematy ikonograficzne były zrozumiałe tylko przy zastosowaniu odpowiedniego klucza symbolicznego.

W procesie twórczym wczesnego i dojrzałego średniowiecza wielką rolę odgrywał typ, jako przeciwieństwo zjawiska jednostkowego. Mógł to być typ budowli, przedmiotu kultowego, typ sceny, typ pojedynczego wizerunku Boga, świętego czy innej osoby, a także typ formy oddającej przedmiot przedstawienia. Wielkie znaczenie typu miało swoje głębokie źródła w ideologii i w systemie społecznym epoki.

Głównym inspiratorem sztuki był Kościół Rzymski. Jego instytucje kierowały pod adresem artystów konkretne zamówienia, określały funkcje dzieł, wyznaczały tematy, a niekiedy nawet wskazywały sposób ich ujmowania. Ponieważ doktryna chrześcijańska jedynie w tym, co dotyczyło akcentowania rozmaitych jej aspektów i form jej głoszenia, mogła przyjmować zróżnicowaną postać, a podstawowe potrzeby życiowe czy kultowe poszczególnych instytucji kościelnych także tylko w nieznacznym stopniu podlegały ewolucji — rozwiązania funkcjonalne czy formuły przedstawieniowe, które raz zdały egzamin, upowszechniały się łatwo.

Miało to jednocześnie głęboką przyczynę w społecznej roli sztuki. Czynności, które od epoki renesansu uważa się za uprawianie sztuki, np. wznoszenie budowli, rzeźbienie, malowanie itd., zaliczano w średniowieczu do czynności rzemieślniczych i nie istniało wówczas pojęcie sztuk pięknych jako niezawisłej dziedziny ludzkiej działalności. Nie było w ogóle oddzielnej teorii sztuki. Dzieło sztuki pełniło przede wszystkim ściśle określone funkcje dydaktyczne i użytkowe w wielkim systemie ideologiczno-społecznym. Ten zasadniczy cel konkretyzował się w określonych warunkach treściowych i formalnych, które dzieło musiało spełnić, ażeby być przez zamawiającego przyjęte, a taki stan oczywiście znacznie osłabiał rolę samodzielnych poszukiwań w kształtowaniu ostatecznej postaci dzieła. Nie należy tych uwag rozumieć w takim sensie, że wysoce ideologiczna rola sztuki i związany z tym wpływ czynników pozaartystycznych na proces twór-

czy miały hamować inwencję. Zaprzeczyłby temu tak indywidualne i poruszające odbiorcę dzieła, jak ekspresyjne karolińskie iluminacje szkoły Reims (*Ewangeliarz Ebbona*), jak uderzająca harmonią brył ogromny romański kościół St. Sernin w Tuluzie czy subtelne, również romańskie rzeźby Quercy (np. w Moissac i Souillac). Chodzi tu raczej o zwrócenie uwagi na to, w jakich ramach ogólnych musiała pomieścić się indywidualność artysty, jakie zatem dla jej określenia należy rozpatrywać korelaty zewnętrzne.

Fakt, że twórczość artystyczna była uprawiana w ramach systemu rzemieślniczego, także wywierał wpływ na zasięg i rolę zjawiska typizacji. Jak zwykle w rzemiośle dobry, wypróbowany wzór kształtu przedmiotu, kompozycji, środków wyrazu czy techniki wytwórczej posiadał szczególną przydatność w praktyce warsztatowej. Wzorami posługiwano się stale, naśladowano je i średniowiecze nie знаło pojęcia plagiatu artystycznego.

W wiekach XII i XIII dokonały się w życiu społecznym i umysłowym Europy doniosłe przeobrażenia, które wyzwoliły zainteresowanie naturą oraz człowiekiem, z jego życiem wewnętrznym i uczuciowym. Wywarły też one wpływ na sztukę, w której od lat ok. 1200 coraz wyraźniej zaczął zarysowywać się obraz świata rzeczywistego pojmowanego jako przedmiot poznania sam dla siebie. Wraz z tym dawne typy wyobrażeń zaczęły zanikać albo przekształcać się, wchłaniając cechy przedstawień jednostkowych. Był to proces długotrwały i złożony. Zasięg tendencji naturalistycznej był ograniczony nadal panującym teocentryzmem, teraz zresztą coraz bardziej włączającym sprawy człowieka w krąg swoich problemów. W ognisku największego napięcia, jakie stwarzało spotkanie sensualizmu z głębokim uduchowieniem, powstawały dzieła o tak subtelnej równowadze przeciwstawnych założeń, jak gotyckie rzeźby katedr francuskich czy później obrazy tablicowe tzw. międzynarodowego stylu.

Wprawdzie idea religijna do końca epoki wyznaczała sztuce istotę jej zadań, w niektórych zaś dziedzinach, np. w rzeźbie późnogotyckiej, połączenie postawy obserwacyjnej z duchowością prowadziło nie ku naturalności, lecz ku ekspresyjnej stylizacji, jednakże w dziełach schyłku średniowiecza po raz pierwszy pojawił się obraz człowieka w jego zwyczajnym otoczeniu, poja-

wiły się tendencje oddania podobieństwa wyrazu psychicznego osoby przedstawianej, nastroju wydarzenia, a coraz bardziej zróżnicowany zasób środków formalnych wyrażał przestrzenne wartości świata widzialnego. Przy tym, jakkolwiek sztuka formalnie nie wyzwoliła się jeszcze z kręgu rzemiosł, w niektórych miastach Włoch i Niderlandów jej uprawianie nabrało cech tak odrębnych, a pozycja społeczna artysty stała się tak wysoka, że jego zawód coraz bardziej przestawał być rzemiosłem.

Przeciwstawiając pewne znamiona sztuki wczesnego i dojrzałego średniowiecza cechom sztuki późnośredniowiecznej, pragniemy zwrócić uwagę na dość istotną różnicę problemów badawczych każdego z tych zakresów, a co za tym idzie, na odmienność szczegółowych metod pracy i narzędzi.

Badając sztukę wczesnego i dojrzałego średniowiecza historyk sztuki staje najczęściej przed dziełami silnie osadzonymi w łańcuchu tworów podobnych; wiedząc o przemożnej roli wzoru w procesie twórczym w tych okresach musi pytać najpierw o to, czy w danym przypadku taki wzór istniał, jakim i dlaczego podlegał przekształceniom. Wobec tego, że dzieła tamtych czasów dotrwały mniej licznie, a zatem nie zawsze można odwołać się do analogii, a przy tym mniej o nich wiadomo na podstawie źródeł pisanych, szczególnego znaczenia nabierają stosowane przy ich badaniu metody specjalne. Do takich należy studium materiału i technologii, które przy braku innych jednoznacznych przesłanek może ułatwić określenie czasu i miejsca powstania. Studium takie może mieć również znaczenie dla właściwego określenia środków wyrazu, a w konsekwencji — dla badań nad stylem. Środki formalne w niektórych dziedzinach sztuki wczesnego i dojrzałego średniowiecza, np. w złotnictwie i emalierstwie, były bowiem w znacznym stopniu zdeterminowane stosowaniem określonego materiału i określonej techniki. Ze względu na trudności w datowaniu i lokalizowaniu niektórych dzieł wczesnego i dojrzałego średniowiecza, spore znaczenie przy ich badaniu mają także inne metody, np. analiza epigraficzna, kostiumologiczna itd.

Historyk sztuki późnośredniowiecznej zwracając baczniejszą uwagę na rolę inwencji twórcy, na przeobrażenia w formach i środkach wyrazu, posługując się subtelnymi i wyostrzonymi narzędziami analizy formalnej (zwłaszcza w odniesieniu do ma-

larstwa), czy badając złożoną konstrukcję niektórych budowli późnogotyckich — zbliża się do historyka sztuki nowożytnej. Staje także przed podobnymi co on zadaniami studiując nowe tematy sztuki późnośredniowiecznej, jak portret, krajobraz, martwą naturę i in., czy pisząc monografię artysty, co tylko wyjątkowo czyni badacz okresu wcześniejszego. Historyk sztuki późnego średniowiecza musi także w większym stopniu uwzględnić różnice w charakterze sztuki i w warunkach jej powstawania między Italią a Europą Zachodnią i Północną.

Rozpoznania wartości symbolicznych w sztuce średniowiecznej dokonuje się przez określenie znaczenia przedstawięń i funkcji przedmiotów, a następnie przez wyznaczanie ideologicznych korelacji dzieła. **Badanie** tych zagadnień prowadzi historyka sztuki do studiów nad tymi fundamentami, na których stała cywilizacja łacińskiego średniowiecza. W praktyce wymaga to od niego znajomości języka łacińskiego, wiedzy o religijności i doktrynie chrześcijańskiej z ich podstawowym źródłem — Biblią, znajomości instytucji, liturgii i różnych przejawów dewocji w Kościele Rzymskim, a także poznania podstawowych form życia politycznego, społecznego i gospodarczego, związanych z ustrojem monarchicznym i z feudalizmem, oraz odpowiadających im doktryn. Uwzględniając we właściwy sposób wpływ czynnika pozaartystycznego, np. ideologii na przebieg procesu artystycznego i na strukturę dzieła, historyk sztuki-mediewista nie może jednak zapominać, że pytania o genezę i istotę dzieła jako zjawiska artystycznego są dlań nadrzędne, gdy wszystkie inne spełniają w procesie poznania funkcję służebną.

ŹRÓDŁA PISANE

Źródła pisane do dziejów sztuki średniowiecznej możemy z punktu widzenia ich zastosowania podzielić na dwie kategorie. Do pierwszej zaliczymy przede wszystkim licznie zachowane z różnych okresów traktaty o technologii dzieł rzeźby, malarstwa i rzemiosł oraz traktaty z zakresu konstrukcji architektonicznej i obróbki materiału budowlanego (np. tzw. *Heraclius* czyli *De coloribus et artibus Romanorum*; mnicha Teofila *Schedula diversarum artium*; traktat o malarstwie miniaturowym tzw. Anonima

Berneńskiego; *De arte illuminandi*, traktat południowo-włoski; *Liber de coloribus illuminatorum sive pictorum*, traktat angielski; traktat Jana Le Bègue; *Libro dell'arte* Cennino Cenniniego; *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit* Mateusza Roritzera). Do tej samej grupy należą przepisy normujące wygląd budowli i przedmiotów kultowych oraz teksty mówiące o ich funkcji, symbolice i innych aspektach; ta grupa przekazów jest zawarta w traktatach normatywnych, np. w karolińskim *Capitulare de imaginibus*, w przepisach liturgicznych, np. w *Ordines*, w Pontyfikalach, a także w traktatach o treści liturgiczno-teologicznej. Do tej kategorii zaliczymy na koniec opisy i oceny dzieł sztuki, zarówno nazwanych z imienia (np. opis kościoła p.w. Chrystusa w Canterbury dokonany przez mnicha Gerwazego), jak nie nazwanych (np. ocena zwierzęcej rzeźby architektonicznej romańskiej przeprowadzona przez Bernarda z Clairvaux w liście do Wilhelma z Saint-Thierry). Wszystkie te przekazy coś postulują, normują, opisują, oceniają i wyjaśniają w odniesieniu do dzieł sztuki. Mają one zastosowanie przede wszystkim w tych badaniach, które zajmują się ogólnie technologią, materiałem i wyglądem dzieł, ich oddziaływaniem artystycznym i symbolicznym, są zatem głównie źródłami do dziejów poglądów na sztukę czy szeroko rozumianej teorii sztuki (por. rozdz. 10).

Drugą kategorię źródeł stanowią te przekazy, które przynoszą bezpośrednie informacje o czasie, miejscu i okolicznościach powstania dzieła, o jego wykonawcy, fundatorze, odbiorcy i miejscu przeznaczenia. Te źródła sytuują zatem dzieło sztuki jako przedmiot materialny w czasie i w przestrzeni.

Zachowało się najwięcej i one niewątpliwie stanowią najczęściej przedmiot interpretacji historyka sztuki. Źródła zaliczone tutaj do drugiej kategorii występują przede wszystkim w przekazach pisanych różnego rodzaju, a to: w kronikach, rocznikach, żywotach świętych, utworach poetyckich rozmaitej treści, listach, nekrologach, różnych wykazach osób (np. członkach wspólnot kościelnych), w inwentarzach i dokumentach urzędowych. Z późnego średniowiecza znamy rodzaje przekazów nie występujące we wcześniejszych okresach, a to: kroniki miejskie, dokumenty rad miejskich, cechów i gildii, rachunki różnych instytucji, zapiski sądowe i testamenty.

Sytuacja w zakresie publikacji źródeł pisanych jest zupełnie inna na odcinku przekazów z wczesnego i dojrzałego średniowiecza, a inna — dla przekazów późnośredniowiecznych. Wszystkie ważniejsze źródła pisane z wcześniejszych okresów są dzisiaj w zasadzie opublikowane. Jeżeli nie ma odpowiednich zbiorów z wypisami przekazów do dziejów sztuki lub zbiory takie są niekompletne, to historyk sztuki może łatwo prowadzić poszukiwania w wielkich publikacjach źródeł narracyjnych (np. *Monumenta Poloniae Historica*, *Monumenta Germaniae Historica*) czy w zbiorach dokumentów (np. Kodeksy dyplomatyczne poszczególnych krajów, prowincji, instytucji itp.). Obowiązuje go wówczas podstawowa orientacja w źródłoznawstwie historycznym, umiejętność docierania do odpowiednich zbiorów i umiejętność korzystania z przewodników po źródłach, jak przede wszystkim: A. Potthast *Biblioteca historica medii aevi. Wegweiser durch die Geschichtswerke des europäischen Mittelalters bis 1500*. T. 1 - 2. Berlin 1896 (gruntownie zmienione i rozszerzone wydanie pt. *Repertorium fontium historiae medii aevi*. Roma 1962 i nast.).

Ma jednak historyk sztuki powszechnej wczesnego i dojrzałego średniowiecza do dyspozycji także doskonałe wypisy ze źródeł do dziejów sztuki, które obejmują większe okresy lub całe obszary europejskie, przynoszą przekazy do dziejów jednej dziedziny np. architektury, przekazy powstałe w wyniku działalności jednej instytucji i przekazy jednego rodzaju (np. inwentarze). Brak niestety takiego zbioru dla sztuki romańskiej w Polsce.

Wobec tego że te najstarsze źródła są w dużym stopniu opublikowane, historyk sztuki nie musi odczytywać ich w archiwach, nie musi dokonywać analizy ich autentyczności, cech zewnętrznych itd. (o ile oczywiście edycje stoją na należytych poziomach źródłoznawstwa), obowiązuje go jednak przeprowadzenie krytyki wewnętrznej źródła i analizy jego przydatności we wnioskowaniu zgodnie z wymogami heurystyki.

W zupełnie innej sytuacji znajduje się historyk sztuki późnego średniowiecza. Z tego okresu zachowało się nierównie więcej źródeł pisanych. Wiele z nich nie zostało wydanych drukiem i wobec ich obfitości w niektórych krajach czy regionach nie ma widoków na takie edycje. Także zbiorów źródeł do dziejów sztuki z tego okresu jest proporcjonalnie mniej. Wprawdzie niektó-

re dzielnice, miasta czy instytucje doczekały się opracowań źródłoznawczych (m. in. u nas częściowo: Kraków, Wrocław, Poznań i Warszawa), ale jest to tylko mała część materiału.

W takim stanie rzeczy historyk sztuki późnego średniowiecza musi niekiedy udać się do archiwum celem stwierdzenia, czy nie zachowały się interesujące go źródła z tego okresu.

Poszukiwania takie nie mogą być oczywiście prowadzone bez specjalistycznego przygotowania w zakresie źródłoznawstwa i nauk pomocniczych historii, a zwłaszcza archiwistyki, paleografii, dyplomatyki i chronologii.

Oprócz źródeł pisanych, informujących bezpośrednio o konkretnych dziełach sztuki lub o rodzajach dzieł sztuki (np. w traktatach technologicznych jest mowa o typach przedmiotów, a nie o ich przykładach), historyk sztuki wykorzystuje przekazy, które nic o właściwym przedmiocie jego badań nie mówią. Sytuacja taka zachodzi nader często i wymienimy tu dwa przykłady. Historyk sztuki niejednokrotnie studiuje budowle opactwa, których wprost nie dotyczy żaden przekaz. O dziejach tego opactwa jako instytucji, o ludziach w nim działających i o różnych aspektach życia klasztornego zachowały się natomiast liczne wzmianki w kronikach, dokumentach, nekrologach itd. Wówczas przeanalizować trzeba te przekazy pod kątem ich przydatności dla wyjaśnienia spraw związanych z budowlami klasztorными i jeśli taką funkcję mogą spełnić — włączyć jako odpowiedni człon w rozumowaniu. Podobnie, badając przedmioty przedstawień w dziełach, niejednokrotnie wykorzystuje się przekazy mówiące o tym, co w danym czasie o wyobrażonych scenach lub osobach myślało i jakie było ich znaczenie, choć źródła takie konkretnego dzieła sztuki nie wymieniają. Są to bowiem zwykle traktaty o treści teologicznej, liturgicznej, prawno-politycznej, rozmyślenia pobożne, dzieła mistyków zawierające opisy ich przeżyć i wizji, różne utwory prozy i poezji najczęściej religijnej, ale nie tylko. Uznanie takiego tekstu za źródło pośrednio wyjaśniające dzieło sztuki zależy od tego, jaki jest cel i zakres danego badania. Im zakres ten jest szerszy, tym więcej różnych źródeł o pośrednim zastosowaniu ma historyk sztuki w polu swego widzenia. Należy wszakże podkreślić, że korzystanie z takich przekazów wymaga szczególnie dobrego przygotowania. W praktyce bowiem ozna-

cza ono wkroczenie na grunt innych dyscyplin, jak historia ogólna, historia różnych instytucji średniowiecznych, historia teologii, egzegezy, liturgii i pobożności, czy wreszcie historia idei.

BADANIA NAD ARCHITEKTURĄ

Historia sztuki średniowiecznej jeszcze przed poł. XX w. osiągnęła etap podstawowego rozpoznania materiału, który bada, i jego zasadniczej segregacji na wielkie grupy według szkół, terytoriów, a niekiedy nawet według indywidualności twórczych. Obecnie kierunek jej rozwoju wytyczają coraz dalej idące i coraz bardziej różnorodne pytania szczegółowe. Wraz z tym, tak ważne niegdyś narzędzie dyscypliny, jak pojęcie stylu, nieodzowne na etapie dokonywania ogólnej systematyki dzieł, straciło znaczenie sprawnego narzędzia poznawczego i pozostało tylko środkiem służącym porozumieniu się w sprawach generalnych. Zjawisko to, widoczne we wszystkich dziedzinach studiów, uderza bardzo wyraźnie przy obserwacji rozwoju badań nad architekturą. Obecnie już tylko rzadko wraca się do dyskusji nad takimi niegdyś szeroko rozpatrywanymi tematami, jak dokonywane w kategoriach styloznawstwa definiowanie lokalnych odmian architektury romańskiej we Francji czy stosowalność terminu gotyk w odniesieniu do różnych zjawisk w architekturze późnogotyckiej. Jest rzeczą znamioną dla współczesnych tendencji w nauce, że dyskusja nad takimi kwestiami stała się teraz przedmiotem osobnych rozważań o aspekcie metodologicznym (F. Deshoulières, P. Francastel, P. Frankl, J. Białostocki).

Podstawowe tendencje poznawcze w dziedzinie studiów nad architekturą konkretyzują się dziś w kilku dających się wyróżnić typach badań.

Badania nad warsztatem budowlanym: Przesłankę w badaniach tego typu stanowi fakt, że zarówno pojedynczy obiekt, jak ich szereg, jest dziełem określonego zespołu budowlanego. Zagadnienia pochodzenia zespołu budowniczych, procesu formowania się ich sztuki, a później jej realizacji w zetknięciu z konkretnym zamówieniem, wreszcie stosowania określonych procedur technologicznych i konstrukcyjnych wyznaczają główny cel wszystkim rodzajom operacji analitycznych.

Badania nad typami przestrzennymi: Studia takie mają za przedmiot szeregi dzieł definiowane jako odrębne typy przestrzenne, np. kościoły halowe, budowle centralne itd. Metoda typologiczna jest podstawową metodą stosowaną w tych badaniach. Obok wyjaśnienia funkcji typu, jednym z najważniejszych postulatów jest w nich ustalenie wzajemnych relacji między typem a językiem szczegółowym form artystycznych, w których typ został wyrażony. Definiowanie wzorów i ich roli należy do podstawowych operacji w tych badaniach.

Badania nad szczegółowymi rozwiązaniami przestrzennymi i formami w architekturze: Zaliczamy do nich oddzielne studia nad większymi partiami budowli i pomieszczeniami, np. nad westwerkami, apsydą, ambitem, emporą, triforium, nad rozwiązaniami układu brył czy elewacji, np. fasadą dwuwieżową, trójosowym założeniem portalem, formami sklepień itd. W badaniach tych podstawowe znaczenie ma metoda typologiczna.

Badania nad dziełami w zależności od pełnionej przez nie funkcji lub ich związku z określonym użytkownikiem: W studiach tych główny problem to wzajemna relacja między formami architektury a programem funkcjonalnym czy potrzebami i wymogami użytkownika, przede wszystkim więc prace nad budownictwem zakonów, nad budownictwem militarnym i mieszczańskim.

Badania nad symboliką dzieł architektury lub ich części: Ten kierunek studiów polega na ujawnianiu asocjacji, jakie budowle kultowe, lub ich fragmenty, wywoływały w świadomości religijnej, oznaczając określone pojęcia teologiczne, liturgiczne, egzegetyczne (np. budynek kościelny rozumiany jako Jerozolima Niebieska, ośmiobocznosc baptysterium — jako symbol doskonałości, a zatem wiecznego życia zapoczątkowanego aktem chrztu itd.).

W praktycznych poczynaniach dyscypliny poszczególne typy badań zwykle łączą się, nawet jeśli jeden z nich wyznacza główny kierunek. Nie można np. badać architektury średniowiecznej według funkcji, nie badając jednocześnie typów, a to ostatnie wiąże się często z badaniem symboliki. Miejscem, w którym wszystkie typy badań powinny w zasadzie łączyć się w sposób najbardziej harmonijny, a w którym w każdym razie spotykają się — jest monografia pojedynczego dzieła lub grupy budowli.

Dzieła architektury wczesnośredniowiecznej dotrwały do naszych czasów przeważnie we fragmentach lub gruntownie przebudowane. Niekiedy w ogóle nie są bezpośrednio dostępne obserwacji, bo znajdują się przysypane ziemią lub ukryte pod murami późniejszych budowli. Wyodrębnienie zachowanych części dzieła z innych konstrukcji czy nawarstwień i udostępnienie badaniu dokonuje się przez zastosowanie metody archeologicznej. Historyk tej architektury musi być obeznany z ogólnymi założeniami i sposobami prowadzenia prac archeologicznych, jednakże na większą skalę na ogół sam ich nie prowadzi, zadanie to powierzając zwykle specjalistom, z którymi ściśle współpracuje. W praktyce najczęściej badania takie są organizowane zespołowo w ramach działalności większych instytucji naukowych.

Podstawowym wymogiem metodycznym w studiach nad fragmentarycznie dochowanymi zabytkami architektury jest przeprowadzenie rekonstrukcji ich pierwotnego wyglądu (w formie opisu lub w postaci rysunku czy modelu plastycznego). Z teoretycznego punktu widzenia, dopiero mając pogląd na pierwotny kształt dzieła można podejmować zabiegi interpretacyjne, ale w praktyce naukowej dokonuje się rekonstrukcji przez odwoływanie do odpowiednich analogii, a to już stanowi część składową zabiegów interpretacyjnych.

Dzieła architektury romańskiej zachowały się przeważnie w znacznie lepszym stanie niż zabytki wcześniejsze, jednakże i na tym odcinku — zwłaszcza w krajach, gdzie te dzieła nie są zbyt liczne (np. w Polsce) — badacz musi liczyć się z potrzebą stosowania metody archeologicznej. Natomiast w badaniach nad architekturą gotycką stosuje się tę metodę tylko w rzadkich przypadkach i to najczęściej w ograniczonym zakresie (np. sondaże, niewielkie odkrywki, odkucia tynków itd.).

W niektórych przypadkach jedynie za pomocą metody archeologicznej można ustalić kolejność etapów budowy dzieła.

BADANIA NAD RZEŻBĄ

Wczesne średniowiecze wydało niewiele dzieł rzeźby monumentalnej. Badania koncentrują się zatem głównie na rzeźbie małych rozmiarów w drewnie, kości i metalu. Ogólne zagadnienia

rzeźby jako sztuki obrazowania za pomocą form plastycznych zajmują w tych studiach stosunkowo niewiele miejsca, natomiast znacznie więcej — formalne problemy środków wyrazu i ikonografii właściwych danej dziedzinie. W badaniach nad każdym z działów „małej rzeźby” nabierają zatem znaczenia problemy natury technologiczno-materiałowej i dlatego kryteria związane z analizą tworzywa i sposobów jego formowania odgrywają dużą rolę. W rezultacie badacz reliefów w metalu czy kości uprawia swoje studia w ścisłym związku z historią odpowiedniego działu rzemiosła artystycznego i musi dobrze znać jej wymogi metodyczne. Należy pamiętać wszakże, że w warsztacie wczesnego i dojrzałego średniowiecza, zwłaszcza w warsztacie klasztornym, jeden artysta uprawiał często kilka dziedzin sztuki i znał kilka różnych technik. W tych warunkach szczególnie łatwo dokonywała się wymiana osiągnięć formalnych i wzorów obrazowych pomiędzy różnymi gałęziami twórczości. Z tego względu historyk „małej rzeźby” musi być dobrze obeznany z problemami badawczymi innych dziedzin sztuk przedstawiających, np. emalierstwa, malarstwa książkowego, a narzędzia pracy z nimi związane stanowią integralną część jego warsztatu. Te ogólne założenia metodyczne badań nad „małą rzeźbą” obowiązują również w odniesieniu do dzieł późniejszego średniowiecza.

Studia nad monumentalną rzeźbą, która nabrała znaczenia w sztuce średniowiecznej dopiero od XI w., wymagają innego przygotowania. Dzieła wielkich rozmiarów powstawały w wyspecjalizowanych warsztatach kamieniarskich, które silnie były związane z zespołami budowniczych. Fakt ten nakłada na historyka monumentalnej rzeźby obowiązek opanowania problematyki badań nad architekturą. Ścisły związek artystyczny, jaki zachodził między budynkiem a jego dekoracją w sztuce romańskiej, słabł jednak stopniowo w końcowej fazie średniowiecza i w odniesieniu do kamiennej rzeźby gotyckiej nie zawsze zachodzi potrzeba rozpatrywania jej zabytków w łączności z architekturą.

Historyk rzeźby gotyckiej i późnośredniowiecznej staje przed odmiennymi zagadnieniami badając dzieła w kamieniu, a innymi, gdy studiuje obiekty z drewna. Różnice wynikają ze stosowania odmiennych procederów technologicznych uwarunkowanych tworzywem, wiążą się z odmiennymi społeczno-organizacyjnymi uwa-

runkowaniami procesu twórczego, wreszcie — z odrębnymi funkcjami tych dwóch dziedzin rzeźby.

Niearchitektoniczna rzeźba późnośredniowieczna występowała przeważnie jako składnik obiektów o ściśle zdefiniowanym przeznaczeniu i miejscu w budynku, np. nagrobków, epitafiów, ołtarzy, stall i in. Znajomość rozwoju kształtu tych przedmiotów i zasad ich dekoracji jest nieodzownym warunkiem pracy nad samą rzeźbą.

BADANIA NAD MALARSTWEM, RYSUNKIEM I GRAFIKA

Dzieła wczesnośredniowiecznego malarstwa ściennego zachowały się we fragmentach, a romańskiego tylko bardzo nieliczne w całości; niemal wszystkie uległy zaś silnemu przemalowaniu. W badaniach nad formą jest to oczywiście przeszkoda utrudniająca pełne rozeznanie cech języka artystycznego; nie tak jednak istotna jak dla studiów nad ikonografią i programami obrazowymi większych zespołów, których rekonstrukcja jest jednym z naczelných zadań badań nad wszelką dekoracją monumentalną. Ścienne malarstwo gotyckie zachowało się nieporównanie lepiej, a badania niewątpliwie ułatwia to, że malarze-freskanci często uprawiali jednocześnie malarstwo tablicowe, znane z bardzo licznych przykładów. Studia nad późnośredniowiecznym malarstwem ściennym wymagają więc dobrej znajomości malarstwa tablicowego; postulat ten dotyczy zwłaszcza Italii, gdzie związki między tymi dwiema dziedzinami były długotrwałe i bliskie.

Dzieła malarstwa tablicowego z okresu wczesnośredniowiecznego zachowały się bardzo nielicznie i tylko z obszaru Italii. Ze względu na swoje pokrewieństwo ze sztuką wschodnią są jednocześnie przedmiotem badań historii sztuki bizantyjskiej (por. rozdz. 16). Obrazy na desce pojawiły się na większą skalę dopiero w XII w., kiedy przyjęła się ostatecznie forma drewnianej nastawy ołtarzowej z dekoracją malowaną. Od tego czasu datuje się właściwy rozwój malarstwa tablicowego jako jednej z naczelných dziedzin poszukiwań twórczych w sztukach plastycznych. Ponieważ obrazy na desce były do końca wieków średnich malowane przeważnie z przeznaczeniem do retabulów, znajomość liturgicz-

nej funkcji ołtarza, jego ikonografii i umiejętność rekonstrukcji programu jego dekoracji stanowią podstawowy wymóg pracy historyka malarstwa średniowiecznego. Obrazy tablicowe romańskie wykazują związki tak treściowe, jak formalne z dziełami miniatury i dekoracji ściennej, toteż znajomość i tych dziedzin jest w tym przypadku nieodzowna. Związki te, od XIII w. poczynając, zaczęły ulegać rozluźnieniu, ale nie wszędzie (jak np. w Italii, o czym wspomniano wyżej).

Skalą podejmowanych problemów artystycznych, rytmem przemian języka formalnego i umiejętnością tworzenia naturalnej oraz harmonijnej wizji świata i człowieka różniło się bardzo późnośredniowieczne malarstwo włoskie od północnego, toteż badania nad twórczością w każdym z tych dwóch wielkich zasięgów geograficzno-historycznych dość wyraźnie oddzieliły się od siebie. O pewnej odrębności warsztatów naukowych i operacji poznawczych decyduje także odmienność bazy źródłowej, nierównie bogatszej w przypadku Italii.

Studia nad miniaturami (iluminacjami) zajmują w badaniach nad malarstwem średniowiecznym osobne miejsce i rzadko są uprawiane wraz z historią fresków czy obrazów tablicowych. Specjalne zadanie, jakie miała pełnić dekoracja kodeksu i związane z nim warunki uprawiania sztuki malarskiej, ukształtowały niepowtarzalne techniczne, ikonograficzne i artystyczne właściwości miniatur. Podstawowym zatem warunkiem skutecznego uprawiania badań nad miniaturami jest dobra znajomość całej zawartości dzieła, bo tylko wtedy można ustalić stosunek między ilustracją i tekstem, a w dalszej kolejności program i system dekoracji. W tych przypadkach, kiedy ilustrowany kodeks zawierał dzieło wielokrotnie kopiowane i szeroko znane, a system dekoracji powtarzał utarty schemat, badacz może na ogół oprzeć się na innych opracowaniach. Często jednak sam musi prowadzić studia nad tekstem, co wymaga oczywiście odpowiedniego filologicznego przygotowania. Istnieją przypadki, kiedy bez przeprowadzenia krytycznej analizy zawartości kodeksu nie można pokusić się o dokładne datowanie i atrybuowanie miniatur, nie mówiąc już o analizie prezentowanych przez nie przedstawień. Historyka malarstwa miniaturowego obowiązuje także umiejętność przeprowadzenia analizy formalnej (zewnętrznej) rękopisu. Często forma

oprawy, sposób szycia kart, rodzaj pergaminu, styl pisma i inne zewnętrzne cechy książki stanowią ważne przesłanki do wniosków w sprawie miejsca i czasu powstania dekoracji malarskiej. Badacz musi być zatem wprowadzony w kodykologię (naukę o książce średniowiecznej) i w paleografię.

Studia nad miniaturami zajmują w badaniach nad malarstwem wczesnego i dojrzałego średniowiecza szczególnie ważne miejsce. Z tego bowiem okresu na wielu obszarach tylko iluminacje zachowały się na tyle obficie, że mogą informować o stanie i przemianach sztuki malarskiej. W późniejszym średniowieczu główny nurt poszukiwań twórczych płynął w malarstwie tablicowym i ściennym, znanych nam z licznych przykładów. Dlatego studia nad miniaturami gotyckimi, jakkolwiek same w sobie bardzo ważne, mają w ogólnej hierarchii zadań poznawczych nieco mniejsze znaczenie.

Rysunek, jako rodzaj wypowiedzi artystycznej (której podstawowym środkiem obrazowania na płaszczyźnie jest kreska), stanowił fundament języka sztuki średniowiecznej, która dopiero u schyłku epoki odnowiła zapomniany od antyku modelunek walarowy, a przez długi czas wypowiedzała się w formach o dominujących wartościach linearnych. Rysunek rozumiany jako osobna dziedzina sztuki, występująca na równi z malarstwem czy rzeźbą, pojawił się dopiero u schyłku średniowiecza (przede wszystkim we Włoszech i w Niderlandach) w wyniku długotrwałego procesu poprzez rysunkowe wprawki i próby czynione na wolnych kartach kodeksów lub na ich marginesach, następnie w szkicownikach, gdzie artyści notowali różne motywy, i we wzornikach, które miały te motywy rozpowszechniać, a wreszcie poprzez rysunkowe szkice zarówno kładzione farbą na tynku przed położeniem właściwej warstwy malowidła ściennego (sinopie), jak wykonywane rylcem w gruncie obrazu tablicowego.

Rozpatrując problem rysunku w średniowieczu, należy zatem zawsze zdawać sobie sprawę, czy bada się środki linearne jako jedną z naczelnych tendencji języka sztuki średniowiecznej, czy rysunki wprawdzie samodzielne, ale powstałe w ramach szerszego procesu twórczego, np. wprawki, wzorniki, czy wreszcie rysunki jako dzieła skończone, będące celem same w sobie. Każdy z tych zakresów nasuwa odmienne problemy badawcze.

Na wiek XV przypada powstanie grafiki. Studia nad tą dziedziną prowadzi się w ścisłym związku z badaniami nad malarstwem i rysunkiem. Znajomość zagadnień malarstwa jest nieodzowna, ponieważ nie było właściwie w grafice ważniejszych zjawisk treściowych i formalnych, które by nie wynikały przynajmniej z ogólnego rozwoju malarstwa, jeśli wręcz nie były rezultatem oddziaływania określonych dzieł; z tego punktu widzenia pełną samodzielność przyniósł grafice dopiero renesans. Z drugiej zaś strony, miedzioryty i drzeworyty dostarczały wzorów malarzom i w ten sposób z kolei grafika wpływała na malarstwo. Znajomość zaś rysunku jest potrzebna dlatego, że łączyło z nim grafikę stosowanie tego samego środka wypowiedzi: kreski. Przy badaniu grafiki XV w. zachodzi potrzeba rozeznania także w innych dziedzinach. Miedzioryt powstał bowiem w związku z rozwojem rytownictwa w metalu i bez znajomości tej techniki, zwłaszcza w złotnictwie, niektóre zagadnienia z dziejów miedziorytu nie mogą być wyjaśnione. Z kolei drzeworyt, jakkolwiek jest nieco starszy od książki drukowanej, należy do tego samego co ona kręgu zjawisk w historii technologii, a ponadto rychło stał się stałym składnikiem dekoracji książkowej; nie może być zatem rozpatrywany niezależnie od dziejów drukarstwa.

BADANIA NAD RZEMIOSŁEM ARTYSTYCZNYM

Warsztat naukowy historyka średniowiecznych rzemiosł artystycznych kształtuje się w zależności od tego, jakie przyjmuje on stanowisko wyjściowe w badaniach nad dziełami zaliczanymi do tej dziedziny. Jeżeli je bada z punktu widzenia jednego lub przynajmniej dominującego w nich ilościowo materiału i związanych z danym materiałem technik wytwarzania, studium technologiczno-materiałowe wyprzedza badanie stylu i ikonografii; ono zatem dostarcza kryteriów porządkujących zabytki. Wówczas w ramach studiów nad rzemiosłem artystycznym, wyraźnie wyodrębniają się specjalistyczne badania nad złotnictwem i wyrobami z metali szlachetnych, nad jubilerstwem, odlewnictwem w brązie, wytwórczością w żelazie, nad wyrobami w kości, w drewnie, nad szkłem, ceramiką, tkactwem, haftarstwem, nad wyrobami ze skóry itd. (por. rozdz. 18).

Jeżeli bada się wytwory rzemiosła artystycznego z punktu widzenia ich funkcji i odpowiadających jej kształtów, to zagadnienia potrzeb użytkowników, czynności i zwyczajów niektórych grup społecznych, wreszcie problemy tzw. kultury materialnej wysuwają się na czoło kryteriów poznawczych, a ich znajomość jest podstawowym warunkiem metodycznym. W tych badaniach szczególnie ważną rolę odgrywa na ogół zagadnienie kształtowania się typów przedmiotów i ich odmian, a zatem metoda typologiczna.

Jeżeli wreszcie bada się dzieła rzemiosła artystycznego ze względu na występującą w nich dekorację, a zwłaszcza ze względu na ich przedstawienia — to metodyka badań jest w zasadzie taka sama, jak w przypadku sztuk wyobrażających, z tym tylko, że historyk rzemiosła musi brać pod uwagę w szczególności dwa aspekty: wpływ techniki wytwarzania na formy i środki wyrazowe dzieła oraz ścisłe związki, jakie w średniowieczu łączyły różne działy rzemiosła artystycznego z pozostałymi dziedzinami „małej sztuki”, np. z rzeźbą w kości, malarstwem miniaturowym, a w późnym średniowieczu — z grafiką.

Nie uprawia się na ogół badań nad rzemiosłem artystycznym biorąc pod uwagę tylko jeden z wymienionych punktów widzenia. Najczęściej uwzględnia się je wszystkie — choć jeden zwykle dominuje — i dlatego historyk rzemiosła artystycznego musi być szczególnie wszechstronnie przygotowany, a jego warsztatowi nieobce bardzo rozmaite, niekiedy odległe od siebie metody pracy.

WSKAZÓWKA BIBLIOGRAFICZNA

Bibliografie

Nie istnieje osobna ogólna bibliografia historii sztuki średniowiecznej. Kwerendę należy rozpoczynać od odpowiednich działów bibliografii ogólnych, regionalnych lub rzeczowych (por. wyżej rozdz. 12). Istnieją natomiast bibliografie dotyczące całości kultury cywilizacji średniowiecza, np. *International Medieval Bibliography*. Leeds, od 1968 i doskonała bibliografia w czasopiśmie „*Cahiers de Civilisation Médiévale*”, Poitiers (autres od X do XII w.). Z czasopism, na bieżąco informują przede wszystkim: „*Gesta*”, Nowy Jork, „*Bulletin Monumental*”, Paryż i „*Archéologie Médiévale*”, Caen. Specjalne omówienia stanu badań poszczególnych okresów lub zagadnień zamieszczają co jakiś czas: „*Zeitschrift für Kunstgeschichte*”, München—[West] Berlin, i „*Kunstgeschichtliche Anzeigen*”, Wiedeń (od 1955, seria kontynuująca doskonałe czasopismo „*Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*” t. 1-7, Leipzig 1928-1937). W kilku czasopismach poświęconych mediewistyce ukazują się przeglądy piśmiennictwa i wykazy bibliograficzne, z których historyk sztuki może z pożytkiem korzystać; są to przede wszystkim: „*Anuario de estudios medievales*”,

Barcelona; „Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters”, Köln-Graz; „Le Moyen-Age”, Bruxelles; „Medieval Studies”, Toronto; „Medievalia et Humanistica”, Cleveland-London; „Revue du Moyen-Age latin”, Strassburg; „Speculum” Cambridge Mass.; „Scriptorium”, Gent (Gandawa); „Studi Medievali”, Spoleto; „Traditio”, New York. Dobry wybór ważniejszych pozycji bibliograficznych podaje *Encyclopaedia of World Art*, New York-Toronto-London (także wyd. wł., Rzym) pod hasłami: *Carolingian Period*, *Ottonian Period*, *Pre-Romanesque Art*, *Romanesque Art*, *Gothic Art*. Niezastąpionym przewodnikiem bibliograficznym do sztuki romańskiej w Polsce długo pozostanie *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku* (pod red. M. Walicki), Warszawa 1971; dla sztuki gotyckiej zestawienie ważniejszych pozycji przynosi *Historia sztuki polskiej*. Pod red. T. Dobrowolski. Wyd. 2. T. 1. Kraków 1965. — *Répertoire international des médiévistes*. Poitiers 1971, zawiera wykaz mediewistów na całym świecie, z informacjami na temat ich zainteresowań badawczych i elementami bibliografii (wiadomości szybko się dezaktualizują).

Źródła pisane (nie obejmujące historiografii artystycznej)

Wybór źródeł dla całego średniowiecza: J. von Schlosser *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*. Wien 1896.

Do dziejów sztuki wczesnośredniowiecznej i romańskiej (częściowo wczesnogotyckiej) podstawowe: E. Knögel *Schriftquellen zur Geschichte der Kunst der Merowingerzeit*. „Bonner Jahrbücher” t. 140-141, 1938, s. 1-258 (i osobno: Darmstadt 1936); — J. von Schlosser *Schriftquellen zur Geschichte der Karolingischen Kunst*. Wien 1892; — O. Lehmann-Brockhaus *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*. T. 1-2. Berlin 1938; — O. Lehmann-Brockhaus *Latinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schotland vom Jahre 9 01 bis zum Jahre 1307*. T. 1-5, München 1955-1960. — Zbiory źródeł do dziejów jednej dziedziny artystycznej są nieliczne, np.: V. Morbet *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge, XI^e - XII^e siècles*. Paris 1911; — V. Morbet, P. Deschamps *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge, XII^e - XIII^e siècles*. Paris 1929. — Dla badacza „małej sztuki” podstawowe: *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse*. T. 1: *Von der Zeit Karls des Grossen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*. München 1967.

Dla sztuki późnośredniowiecznej publikacji źródeł doczekały się liczne regiony i miasta (np. C. C. A. Dehaisnes *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*. T. 1-2. Lille 1886; — R. Crozet *Textes et documents relatifs à l'histoire des arts en Poitou*. „Archives historiques du Poitou” t. 53, 1942; — H. Rott *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und Schweizerischen Kunstgeschichte in XV. und XVI. Jahrhundert*. T. 1-3. Stuttgart 1933-1938), również niektóre instytucje zamawiające dzieła, np. dwory królewskie, katedry, klasztory itd. (jest tych publikacji wiele, część rozszana po różnych czasopiśmie i brak dotychczas ich wyczerpującej bibliografii); tutaj cytujemy podstawowe dla Polski: J. Ptaśnik *Cracovia artificum, 1300 - 1500*. Kraków 1917; — J. Ptaśnik, M. Friedberg *Cracovia artificum, 1501 - 1550*. Kraków 1936-1948; — B. Przybyszewski *Wypisy źródłowe do dziejów Wawelu z archiwaliów kapitulnych i kuralnych krakowskich*. T. 1-3. Kraków 1960-1970; — K. Bimler *Quellen zur schlesischen Kunstgeschichte*. Breslau 1936-1941, zes. 1-6; — E. Łopaciński *Materiały do dziejów rzemiosła artystycznego w Wielkim Księstwie Litewskim (XV - XIX w.)*. Warszawa 1946.

Kompendia materiałowe

Wyczerpujące kompendia są stosunkowo liczne w zakresie architektury wczesnego i początków dojrzałego średniowiecza: J. Hubert *L'architecture religieuse du haut moyen âge en France*. Paris 1952; — H. M. Taylor, J. Taylor *Anglo-Saxon Architecture*. T. 1-2. Cambridge 1965; — E. Lehmann *Der frühe deutsche Kirchenbau. Die Entwicklung seiner Raumanordnung bis 1080*. Wyd. 2. Berlin 1948; — F. Oswald, L. Schäfer, H. R. Sennhauser *Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denk-*

mäler bis zum Ausgang der Ottonen. München 1966 - 1968. — Dla Polski podstawowe: Z. Swiechowski *Budownictwo romańskie w Polsce. Katalog zabytków*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1963. — Brak wyczerpujących zestawień dla architektury późniejszych okresów; niektóre monografie regionów zawierają katalogi. Zbiór rzutów poziomych architektury cysterskiej: A. Dimier *Recueil de plans d'églises cisterciennes*. Grignan-Paris 1949 i *Supplément*. T. 1 - 2. Grignan-Paris 1967.

Dla rzeźby wczesnośredniowiecznej podstawowe są dwa kompisy dzieł w kości słońskiej: W. F. Volbach *Eifenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz 1952; — A. Goldschmidt *Die Elfenbeinskulpturen...* T. 1 - 4. Berlin 1914 - 1926. — Od r. 1959 ukazują się *Corpus della Scultura Altomedievale*. Spoleto. — Dla rzeźby romańskiej podobnych zestawień materiału jest niewiele, natomiast rzeźba gotycka ma ich dużo, zwłaszcza późnogotycka w Europie środkowej, gdzie prawie każdy region otrzymał monografię z katalogiem. Dla Polski podstawowe: K. H. Clasen *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen*. Berlin 1939; — J. E. Dutkiewicz *Małopolska rzeźba średniowieczna 1350 - 1450*. Kraków 1949; dla Węgier i Słowacji: D. Radocsay *A középkori Magyarországnak faszobrai*. Budapest 1967.

Malarstwo karolińskie, przedromańskie i romańskie doczekało się pełnych katalogów jedynie w zakresie miniatury i tylko niektórych szkół. Fundamentalne dzieło: W. Koehler *Die Karolingischen Miniaturen*. Berlin, od 1930. Opracowano kilka ośrodków niemieckich: Kolonia w okresie ottonskim (P. Bloch, H. Schnitzler, 1967 - 1970), Ratzbona (G. Swarzenski, 1901), Salzburg (G. Swarzenski, 1913), Prüfening (A. Boeckler, 1924), Szwabia (K. Loeffler, 1928), Nadrenia w okresie późnromańskim i wczesnogotyckim (H. Swarzenski, 1936). — Wykaz najstarszych włoskich obrazów tablicowych: E. B. Garrison *Italian Romanesque Panel Painting*. Florence 1949. — Dla malarstwa gotyckiego — także dla malarstwa miniaturowego — kompendiów materiałowych jest nieporównanie więcej, występują zwłaszcza w połączeniu z monografiami regionów i pojedynczych artystów; podstawowe: R. Offner *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*. New York, od 1930; — *Les Primitifs Flamands*. Seria I: *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas Méridionaux au XV^e siècle*. Anvers, od 1952; — M. J. Friedländer *Early Netherlandish Painting*. Leyden, od 1967 (gruntownie zmieniona edycja wyd. niem. z 1924 - 1937); — A. Stange *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*. München, od 1967. — Istnieje kilka katalogów malarstwa gotyckiego szczególnie przydatnych w warsztacie polskiego mediewisty (każdy wchodzi w obręb opracowania monograficznego): A. Karłowśka-Kamzowa *Gotyckie malarstwo ścienne na Śląsku*. „Roczniki Sztuki Śląskiej” t. 3, 1965, s. 27 - 93; — E. Kloss *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*. Berlin 1942; — J. Pešina i in. *Gotická nástenná malba v zemích českých*. T. 1: 1300 - 1350. Praha 1958; — D. Radocsay *A középkori Magyarországnak falképei*. Budapest 1954; — D. Radocsay *A középkori Magyarországnak táblaképei*. Budapest 1955.

Dla grafiki podstawowe: M. Lehrs *Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*. T. 1 - 9. Wien 1908 - 1934 (skrócone wyd. ang. New York 1969); — P. Heitz (wyd.) *Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts*. Strassburg 1899 i nast.; — A. Schramm *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*. Leipzig 1922 i nast.; — F. W. Hollstein *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca 1450 - 1700*. Amsterdam, od 1949; — F. W. H. Hollstein *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca 1400 - 1700*. Amsterdam, od 1954.

W zakresie rzemiosła artystycznego tylko niektóre dziedziny doczekały się podobnych kompendiów: O. von Falke, H. Frauberger *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*. Frankfurt a.M. 1904 (częściowo przestarzałe); — M. Chamot *Medieval English Enamels*. London 1930; — J. M. Fritz *Gestochene Bilder, Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*. Graz 1966 (duże luki w materiale); — O. von Falke, E. Meyer *Bronzegeräte des Mittelalters*. T. 1. Berlin 1935. — Witraże w poszczególnych krajach publikowane są w serii: «Corpus Vitrearum Medii Aevi» (poszczególne tomy ukazują się w różnych krajach).

W pewnych przypadkach rolę zastępczą kompisy pełnią publikacje o zbliżonym profilu, przynoszące dokumentację dzieł tylko wybranych. Do najstarszych

należy G. Dehio, G. von Bezold *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*. Stuttgart 1887 - 1901 (przestarzałe z punktu widzenia dzisiejszych wymogów dokumentacji, ale niezastąpione jako zestawienie setek rzutów architektury średniowiecznej). — Dla zabytków wczesnego średniowiecza bardzo użyteczne: V. H. Elbern *Das erste Jahrtausend. Tafelband*. Düsseldorf 1982. — Wybór zabytków przedromańskich i romańskich z dokumentacją przynosi seria «Zodiaque» wydawana przez opactwo La Pierre-qui-Vire we Francji. — Dla historii „małej sztuki” przedromańskiej i romańskiej: H. Swarzenski *Monuments of Romanesque Art*. Wyd. 2. London 1967; — H. Schmitzler *Rheinische Schatzkammer. Tafelband*. Düsseldorf 1957; — H. Schmitzler *Rheinische Schatzkammer. Die Romanik*. Düsseldorf 1959. — Niezastąpionym zestawieniem głównych dzieł rzeźby romańskiej we Francji, Włoszech i Hiszpanii nadal pozostaje A. Kingsley Porter *Romanesque Sculpture of Pilgrimage Roads*. T. 1-10. Boston 1923. — Doskonałe dokumentacje dzieł wybranych dają syntezę: O. Demus *Romanische Wandmalerei*. München 1968 (także wyd. ang. London 1970); — W. Sauerländer *Gotische Skulptur in Frankreich, 1140 - 1270*. München 1970; — najbardziej niezbedne w warsztacie polskiego mediewisty: M. Walicki *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, uczesny manierizm*. Warszawa 1961; — A. Matějček, J. Pešina *Gothic Painting in Bohemia 1350 - 1450*. Wyd. 4. Prague 1955; — J. Pešina *Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450 - 1550*. Prag 1958 (także wyd. czeskie).

Niemal wszystkie większe muzea i galerie malarstwa posiadają oddzielne katalogi dzieł średniowiecznych (por. wyżej rozdz. 5). Również większość kolekcji malarstwa miniaturowego wielkich bibliotek została opracowana. Wszystkie te katalogi pełnią rolę podstawowego instrumentu pracy wespół z poprzednio omówionymi korpusami. Najważniejsze dla badań nad sztuką wczesnośredniowieczną katalogi wystaw sztuki średniowiecznej: *Art mérovingien. Catalogue de l'exposition*. Bruxelles 1954; — Bayerische Staatsbibliothek München *Ars Sacra, Kunst des frühen Mittelalters*. München 1950; — *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*. Aachen 1955. Dla badań nad sztuką romańską: *L'art roman. Catalogue*. Barcelona-Santiago de Compostela 1961; — *Musée du Louvre Chefs d'oeuvres romans des musées de province*. Paris 1957; — *Romanesque Art c. 1050 - 1200. From Collections in Great Britain and Eire*. Manchester 1959; — *The Renaissance of the Twelfth Century*. Museum of Art, Rhode Island School of Design. Providence, Rhode Island 1969; — *Ausstellung Romanische Kunst in Österreich*. Krems an der Donau 1964; — *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*. T. 1: *Catalogue*. New York 1970. — Dla sztuki gotyckiej i późnośredniowiecznej: *Musée du Louvre Cathédrales, sculptures, vitraux, objets d'art, manuscrits des XII^e et XIII^e siècles*. Paris 1962; — *Musée du Louvre L'Europe Gothique, XII^e - XIV^e siècles*. Paris 1968; — Ph. Verdier i in. *L'art de la Cour. France et Angleterre 1259 - 1328*. Galerie Nationale du Canada. [Ottawa] 1972; — *Ausstellung Gotik in Österreich*. Krems 1967; — Kunsthistorisches Museum *Europäische Kunst um 1400*. Wien 1962; — *Meister Francke und die Kunst um 1400*. Hamburg 1969; — *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*. Milano 1958; — *Flanders in the Fifteenth Century: Art and Civilization. Catalogue of the Exhibition*. Detroit 1960; — *Musée de Dijon Le grand siècle des ducs de Bourgogne*. Dijon 1951; — Badisches Landesmuseum Karlsruhe *Spätgotik am Oberrhein, Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks, 1450 - 1530*. Karlsruhe 1970; — J. Crab i in. *Aspekten van de Laatgotiek in Brabant*. Leuven 1971; — Kunsthalle Köln *Herbst des Mittelalters, Spätgotik in Köln und am Niederrhein*. Köln 1970. Cabokształu sztuki średniowiecznej na ważnych kulturowo obszarach dotyczyły wystawy: *Musée des Arts Décoratifs Les Trésors des Eglises de France*. Paris 1965; — *The Cleveland Museum of Art Treasures from Medieval France*. Cleveland 1967; — *Art mosan et arts anciens du pays de Liège. Exposition internationale*. Liège 1951; — *L'art du moyen-âge en Artois*. Arras 1951; — *L'art en Champagne au moyen-âge*. Paris 1959; — *Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800 - 1400*. Köln 1972; — *Westfalia Sacra*. Münster 1951; *Franconia Sacra*. München 1952; — *Hildesia Sacra*. Hannover 1962; — *Bayerische Frömmigkeit*. München 1960; — *Kunst und Kultur im Weserraum 800 - 1600*. Münster 1966; — Dla malarstwa miniaturowego: *The Walters Art Gallery Illuminated Books of the Middle Ages and Renaissance*. Baltimore 1949; — Biblio-

thèque Nationale *Les manuscrits à peintures en France du VI^e au XII^e siècle*. Paris 1954; — Bibliothèque Nationale *Les manuscrits à peintures en France du XIII^e au XVI^e siècle*. Paris 1955 — Palazzo di Venezia-Roma *Mostra Storica nazionale della miniatura.. Catalogo*. Firenze 1954; — L. M. J. Delalissé *Le siècle d'or de la miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon*. Bruxelles 1959.

Polski historyk sztuki mediewista szczególnie często wykorzystuje katalogi: H. Braune, E. Wiese *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*. Leipzig 1929; — M. Wałicki *Polska sztuka gotycka*. Warszawa 1935; — G. Chmarzyński *Wielkopolska plastyka gotycka*. Poznań 1936; — Muzeum Narodowe w Krakowie *Sztuka w Krakowie w latach 1350 - 1550*. Kraków 1964; — Muzeum Narodowe w Warszawie *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku. Katalog*. Warszawa 1962; — J. Pešina (red.) *České umění gotické, 1350 - 1420*. Praha 1970.

Opracowania ogólne wg okresów i krajów

(Cytujemy tylko ogólne zarysy, które podsumowują aktualny stan wiedzy i przynoszą dokumentację bibliograficzną.) Seria «The Pelican History of Art» (red. N. Pevsner), od 1954 przez Penguin Books, Harmondsworth; poszczególne tomy objęły już wiele odcinków sztuki średniowiecznej; — Nowe wydanie serii «Propyläen-Kunstgeschichte», Berlin (od 1966), obejmuje znaczniejsze odcinki dziejów sztuki i przynosi szerokie zarysy syntetyczne; posiada wysokie walory jako seria podręczna dzięki obszerniej części dokumentacyjnej i bibliografii w każdym tomie; średniowiecza tyczą t. 5-7: H. Füllitz *Das Mittelalter I*. 1969; — O. von Simson *Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter*. 1972; — J. Białostocki *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*. 1972.

Sztuka wczesnośredniowieczna (obfity materiał zabytkowy i bibliografie): M. Bonicatti *Studi di storia dell'arte sulla tarda antichità e sull'alto medioevo*. Roma 1963; — *Atti del convegno internazionale sul tema: Tardo antico a alto medioevo*. Roma 1968; — H. Belting *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter*. W: *Frühmittelalterliche Studien*. T. 1. Mümster 1967, s. 94 - 143; — J. Hubert *L'art Pré-Roman*. Paris 1938; — J. Hubert, J. Pocher, W. F. Volbach *L'Europe des invasions*. Paris 1967 (także wyd.: ang., niem. i wł.); — J. Hubert, J. Pocher, W. F. Volbach *L'empire carolingien*. Paris 1968 (także wyd.: ang., niem. i wł.); — *Karl der Grosse, Lebenswerk und Nachleben*. Pod red. W. Braunsfels. T. 3: *Karolingische Kunst*. Düsseldorf 1968; — W. Braunsfels *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*. München 1968; — J. Beckwith *Early Medieval Art*. London 1964; — P. Verzone *Werdendes Abendland*. Baden-Baden 1967 (także wyd.: ang., fr. i wł.); — H. E. Kubach, V. H. Elbern *Das frühmittelalterliche Imperium*. Baden-Baden 1968 (także wyd.: ang., fr. i wł.); — H. Jantzen *Ottomische Kunst*. Wyd. 2. Hamburg 1959; — J. Puig i Cadafalch *La Géographie et les origines du premier art roman*. Paris 1935. Dla badacza całokształtu kultury wczesnośredniowiecznej nieocenioną wartość posiada seria «Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo». Spoleto, od r. 1954.

Spśród zarysów całości sztuki romańskiej najnowsze: R. Crozet *L'art roman*. Paris 1962; — H. E. Kubach, P. Bloch *Früh- und Hochromanik*. Baden-Baden 1964 (także wyd.: ang., fr. i wł.); — J. M. M. Timmers *A Handbook of Romanesque Art*. London 1969; — G. Künstler *Romanische Kunst im Abendland*. Wien-München 1968 (w serii: «Epochen europäischer Kunst» bez bibliografii).

Dla sztuki gotyckiej: J. H. Harvey *The Gothic World 1100 - 1600. A Survey of Architecture and Art*. London 1950; — H. Jantzen *Die Gotik des Abendlandes, Idee und Wandel*. Köln 1962; — M. Aubert, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, H. F. Hofstätter *Hochgotik*. Baden-Baden 1963 (także wyd.: fr., wł. i ang.); — F. Salet *L'art gothique*. Paris 1965; — G. Henderson *Gothic*. Harmondsworth 1967; — A. Martindale *Gothic Art*. London 1967.

Dla Anglii: «The Oxford History of English Art» (pod red. T. S. R. Boase. T. 2 - 5. Oxford 1949 - 1957. — Dla Hiszpanii: «Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico» T. 5 - 10. Madrid 1948 - 1952. — Dla Francji (przeгляд ogólny): H. Keller *Die Kunstlandschaften Frankreichs*. Wiesbaden 1963; — J. Evans *Art in Mediaeval France 987 - 1498*. Oxford 1952 (nie uwzględnia wielu aktualnych poglądów); — opra-

cowania okresów, ale również wymagające korektur, np.: M. Aubert *L'art français à l'époque romane*. T. 1-4. Paris 1929-1950; — M. Aubert i in. *L'art roman en France*. Paris 1961; — J. Lafond, L. Lefrançois-Pillion *L'art du XIV^e siècle en France*. Paris 1954; — P. Ganz *Das Wesen der französischen Kunst im späten Mittelalter (1350-1500)*. Frankfurt a.M. 1938. — Dla Italii (najważniejsze): H. Keller *Die Kunstlandschaften Italiens*. Wyd. 2. München 1965; — A. Schmarsow *Italienische Kunst im Zeitalter Dantes*. Augsburg 1928; — E. Lavagnino *Il medioevo*. Wyd. 2. Torino 1960; — P. Toesca *Il medioevo*. Wyd. 2. Torino 1965; — C. L. Ragghianti *L'arte in Italia*. T. 2-3. Roma 1968-1969; — P. Toesca *Il Trecento*. Torino 1961; — F. Hermanin *L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV*. Bologna 1945; — H. Decker *Italia Romanica*. Wien-München 1958; — H. Decker *Gotik in Italien*. Wien 1964 (obie w serii: «Epochen europäischer Kunst»). — Dla Austrii: P. von Baldass, W. Buchowiecki, W. Mrazek *Romanische Kunst in Österreich*. Wien 1962; — P. von Baldass, W. Buchowiecki, R. Feuchtmüller, W. Mrazek *Gotik in Österreich*. Wien 1961; — F. Dworschak, H. Kühnel *Die Gotik in Niederösterreich*. Wien 1963. — Dla Niemiec: H. Weigert *Geschichte der deutschen Kunst*. T. 1: *Bis zum Ausgang der altdeutschen Malerei*. Frankfurt a.M. 1963; — syntezy G. Dehlo i W. Pindera już nie odpowiadają współczesnym wymogom; — H. Busch *Germania Romanica*. Wien-München 1963; — H. Busch *Deutsche Gotik*. Wien 1969 (obie w serii: «Epochen europäischer Kunst»).

Dla krajów Europy wschodniej najważniejsze: *Dějepis výtvarného umění v Čechách*. Pod red. Z. Wirth. T. 1: *Středověk*. Praha 1931; — A. Kutal, D. Libal, A. Matejček *České umění gotické*. T. 1. Praha 1949; — *Gotik in Böhmen*. Pod red. K. M. Swoboda. München 1969; — A. Kutal *Gotische Kunst in Böhmen*. Prag 1971; — *A magyarországi művészet története* (opr. L. Fülöp). T. 1: *A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig*. Wyd. 3. Budapest 1964; — T. Gerevich *Magyarország Románkori Emlékei*. Budapest 1938; — V. Vătăşianu *Istoria artei feudale în Tările Române*. T. 1: *Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*. Bucureşti 1959; — *Istoria Artelor Plastice în România*. Pod red. G. Oprescu. Bucureşti 1968.

Piotr Skubiszewski