

Przedmowa do wydania polskiego

Pomimo milowych kroków, jakie w ostatnich dziesięcioleciach nasza historia sztuki postawiła na drodze do ściślejszego związania się z nauką światową, polskie przekłady dzieł obcych traktujących o sztuce europejskiego średniowiecza są jeszcze bardzo nieliczne. Kiedy książka z tego zakresu trafia na nasz rynek, wciąż nieodzowna wydaje się informacja o tym, jakie zajmuje miejsce w piśmiennictwie naukowym i czego czytelnik może od niej oczekiwać. W przypadku tomiku Willibalda Sauerländera tym bardziej warto kilka słów powiedzieć, że chodzi o jedno z rzadkich osobnych ujęć rzeźby średniowiecznej, syntezę bardzo udaną i której autor — znany oczywiście dobrze polskim badaczom sztuki — mediewistom — zasługuje na przedstawienie także szerszemu kręgowi czytelników.

Willibald Sauerländer należy do najwybitniejszych współczesnych historyków sztuki średniowiecznej. Urodzony w roku 1924 w Wirtembergii, odbył studia z historii sztuki i archeologii klasycznej na Uniwersytecie w Monachium, gdzie doktoryzował się w 1953 r. na podstawie rozprawy o francuskim gotyckim portalu z figurami w ościeżach; rzeźba gotycka, zwłaszcza francuska, miała pozostać głównym przedmiotem jego badań. Następne lata spędził Sauerländer we Francji, po której odbywał liczne podróże studiując dzieła na miejscu. W roku 1961 habilitował się na Uniwersytecie we Fryburgu Bryzgowijskim. Publikowane od czasu uzyskania doktoratu prace rychło przyniosły mu opinię wybitnego mediewisty i już w

1961 r. został powołany jako Visiting Member na roczny pobyt do The Institute for Advanced Study w Princeton, a w roku akademickim 1964 - 65 był profesorem w Institute of Fine Arts w New York University. W roku 1966 objął katedrę historii sztuki na Uniwersytecie we Fryburgu Bryzgowijskim, ale pozostał na niej krótko, bo w 1970 r. został dyrektorem Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium, jednego z najważniejszych pozauniwersyteckich instytutów historii sztuki — placówki wyposażonej w doskonałą bibliotekę, archiwum fotograficzne, wydającej „Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte”, „Kunstchronik”, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* oraz różne korpusy i źródła, wreszcie — organizującej spotkania naukowe. Na tym stanowisku Willibald Sauerländer pozostaje do dzisiaj.

Zapoczątkowane pracą doktorską studia Sauerländera nad rzeźbą gotycką we Francji znalazły wyraz w długim szeregu monografií poświęconych czołowym jej zabytkom, m. in. portalom w Senlis i Mantes („Wallraf - Richartz - Jahrbuch”, 1958), portalowi zachodniemu katedry Notre - Dame w Paryżu („Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, 1959), wpływowemu antykwarycznemu rzeźbom około r. 1200 („Art de France”, 1961), rzeźbie w Châlons - sur - Marne („Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 1962; „Studies in Western Art, Princeton 1963). W serii tych studiów osobne miejsce zajmuje książka (1966) poświęcona rzeźbom portalu transeptowego w Strasburgu, w której autor pokazał drogę prowadzącą od klasycznych założeń katedralnych Ile-de-France, Szampanii i Beauce do rozwiązania stojącego już na samej granicy zasięgu wielkiej rzeźby francuskiej, ale jednocześnie dzieła niezwykle oryginalnego. Tak wnikliwe i szczegółowe badania nad rzeźbą gotycką we Francji, zwłaszcza nad jej początkami, do tego czasu prowadzone nie były. Autor nie tylko podjął na szeroką skalę podstawową dla historii sztuki kwestię narodzin nowego stylu, i w tym zakresie sformułował odkrywcze, ważne poglądy, m. in. udowodnił przełomową rolę warsztatu czynnego przy zachodnim portalu paryskim, lecz także rzucił nowe światło na datowanie kluczowych dzieł dzięki dokładnym analizom ich materialnej struk-

tury. Prace te zostały uwieńczone monumentalną książką o rzeźbie gotyckiej we Francji w latach 1140 — 1270 (Monachium 1970; Paryż 1972), książce stanowiącej najnowsze słowo nauki w tej dziedzinie, a jednocześnie znakomite kompendium, fundament dalszych badań na długie lata.

Willibald Sauerländer ma w swym dużym dorobku także prace poświęcone rzeźbie romańskiej we Francji, np. Gislebertusowi (*Festschrift Theodor Müller*. Monachium 1965) i portallowi w Autun („*Zeitschrift für Kunstgeschichte*”, 1966), następnie — niemieckiej rzeźbie romańskiej i wczesnogotyckiej, np. rzeźbie w Bawarii (*Bayern, Kunst und Kultur*. Monachium 1972) i w Westfalii („*Westfalen*”. 1971), na koniec — także nowożytnemu malarstwu francuskiemu, a to Poussinowi („*Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*”, 1956) i Fragonardowi (tamże, 1968).

Willibald Sauerländer uprawia klasyczną historię sztuki. Zajmuje go przede wszystkim problem powstawania nowych form, nowych wielkich rozwiązań, znajdowania przez artystów środków wyrazu odpowiednich do stawianych im zadań. Rozpatruje dzieło sztuki w ciągłej relacji między biegunami wzoru i oddziaływania. Z analizy form wyprowadza wnioski w sprawie datowania i środowiska twórczego. Ikonografia interesuje go głównie wtedy, kiedy badanie stosunku artysty do jej reguł i wymogów rzuca światło na genezę stylu.

Takie są też założenia książki, którą Czytelnik ma przed sobą. Została ona opublikowana w 1963 r. przez wydawnictwo Ullstein w serii, której poszczególne tomiki tworzą zarys powszechnej historii, przeznaczonej dla wprowadzonego już w podstawowe zagadnienia sztuki, ale jednocześnie szerszego kręgu odbiorców. Ten charakter serii, jak również ograniczona objętość sprawiły, że autor mógł dać przegląd tylko najważniejszych grup dzieł i jedynie niektórych zagadnień. Ale niewątpliwym dar syntezy, łączący się harmonijnie z rozległymi doświadczeniami badacza problemów szczegółowych pozwolił Willibaldowi Sauerländerowi wybrać z ogromnego materiału to, co rzeczywiście istotne dla procesów historyczno-artystycznych, i sugestywnie ukazać, jak kolejne nurty twórczości

splatają się ze sobą i prowadzą najpierw do powstania rzeźby jako samodzielnego zjawiska w sztuce średniowiecznej, a potem — do podejmowania przez jej twórców coraz to nowych problemów artystycznych. Autor zawsze wie, gdzie postawić akcent i jakie nadać znaczenie pojedynczemu zjawisku, by dobrze zarysowała się linia kontynuacji, albo przeciwnie — przełom w tradycji.

Powstanie, a później niezwykle bujny rozkwit rzeźby w średniowieczu stanowią jedno z najbardziej zastanawiających zjawisk w perspektywie całych dziejów sztuki europejskiej. W przeciwieństwie do architektury, malarstwa i rzemiosł artystycznych, rzeźba — zwłaszcza większych rozmiarów — nie legitymowała się nieprzerwaną kontynuacją od czasów starożytnych. Jako autonomiczny rodzaj wypowiedzi artystycznej właściwie zanikła na Zachodzie w ciągu VI w. Przejawiała się wprawdzie nadal w dekoracji wyposażenia kościołów (np. kamiennych przegród chórowych, ołtarzy, baptysteriów i — rzadziej — nagrobków), na niektórych obszarach nawet jako rzeźba architektoniczna (Półwysep Iberyjski) oraz w tzw. małej sztuce (np. na kościanych okładkach książek, na złotych czy srebrnych relikwiarzach i antependiach); w tych dziełach przechowała zresztą wiele z tradycji starożytnej albo też znalazła nowe rozwiązania dostosowane do funkcji przedmiotów, które zdobiła. Ale przez całe wczesne średniowiecze pozostawała na uboczu poszukiwań, które ostatecznie doprowadziły do wielkich przemian w sztuce karolińskiej i przedromańskiej, a wyraziły się w architekturze i malarstwie.

Autor rozpoczyna swój zarys od epoki karolińskiej i nie sięga ku samym początkom kryzysu rzeźby, o których jednak dla pełniejszego obrazu — warto tutaj wspomnieć. Trzy były główne — zresztą silnie ze sobą splecione — przyczyny upadku rzeźby. Po pierwsze: niechęć chrześcijaństwa starożytnego do wyobrażania Boga, osób świętych i postaci biblijnych jako plastycznych figur przyczyniła się do znacznego ograniczenia, a w końcu do niemal zupełnego wyeliminowania zapotrzebowania na rzeźbę o tematyce religijnej już u schyłku antyku; niechęć ta oddziaływała jeszcze w ciągu całego wczesnego śre-

dniowiecza. Po drugie: na przełomie starożytności i średniowiecza upadły ośrodki i warsztaty rzeźbiarskie zdolne podejmować poważniejsze zamówienia w tej dziedzinie; „odrodzenie” karolińskie znajdowało w krajach śródziemnomorskich jeszcze żywe wzory w malarstwie, ale nie w rzeźbie. Po trzecie wreszcie: wielowiekowa nieobecność posągu rzeźbionego w budynku kościelnym sprawiła, że jako ozdoby ołtarza ustaliły się inne formy dekoracji, które — wobec trwałości liturgii — doskonale spełniały swoje funkcje i nie trzeba ich było zastępować innymi; także zresztą sama architektura wczesnośredniowieczna z właściwymi jej słabo rozczłonkowanymi bryłami i wielkimi płaszczyznami ścian nie stwarzała pola dla dekoracji rzeźbiarskiej (wyjątek stanowiły bardziej złożone strukturalnie dzieła budownictwa wizygockiego i asturyjskiego, ale tam doświadczenia w zdobieniu niektórych elementów formami figuralnymi miało dopiero w XI w., i to pośrednio, oddziaływać na początki rzeźby monumentalnej).

Tak więc, w szczytowym okresie wczesnego średniowiecza, w dobie karolińskiej, rzeźba jako osobna dziedzina twórczości znajdowała się na marginesie zapotrzebowań fundatorów i zainteresowań artystów. Ale środki rzeźbiarskie były dobrze znane praktyce artystycznej złotnika, odlewnika dzieł brązowych i twórcy wyrobów kościanych, którzy stale stosowali relief, a także — choć już rzadziej — formy pełnoplastyczne. Willibald Sauerländer ukazuje jak w dziedzinie tzw. małej sztuki, odgrywającej wówczas ogromną rolę i niezwykle obfitej w dzieła, środki rzeźbiarskie stopniowo nabierały znaczenia, emancypowały się i wreszcie wysunęły na czoło, kiedy krucyfiks-relikwiarz albo również relikwiarzowa figura Marii stawały się po prostu samodzielnym posągami: rzeźbą. Długi ten proces najlepiej można śledzić na dziełach złotniczych, kościanych i brązowych okresu ottońskiego i dlatego Sauerländer im najwięcej poświęcił uwagi.

W ujęciu autora, ta ottońska wczesna rzeźba, tkwiąca głęboko w świecie sprzętów liturgicznych i dlatego tak silnie przesycona treścią samego kultu, zasługuje jeszcze z jednego względu na szczególne zainteresowanie. Stanowi ona pierwszy

z trzech głównych nurtów rzeźby XI w., od których zaczyna się odrodzenie formy trójwymiarowej. Był to zresztą nurt początkowo potężny, który jednak stopniowo wygasł i nie odegrał w następnym stuleciu większej roli, powoli poddając się doświadczeniom kamieniarzy zdobiących budowlę kościelne. Drugi nurt, historycznie znacznie ważniejszy, stanowiła dekoracja kapiteli, nadproży, gzymsów i innych elementów architektonicznych, głównie w kościołach basenu Loary i Francji południowo-zachodniej. Zasób form w tym nurcie wywodził się w znacznej mierze z tradycji austrijskiej i mozarabskiej, a niekiedy nawet — z wizygockiej. Ale także między tym nurtem a właściwą rzeźbą romańską z jej światem wielkich form figuralnych, tworzących osobne kompleksy w obrębie architektury, dostrzega Willibald Sauerländer więcej przedziałów niż pomostów. Dopiero trzeci nurt okazał się przełomowy i otworzył długi rozdział w dziejach sztuki europejskiej, a powstał przy końcu XI w. dzięki działalności rzeźbiarzy Langwedocji, Kastylii, Burgundii, Lombardii i Emilii, którzy w nieznaną dotąd sposób połączyli przeniesione w kamień wzory „małej” sztuki z wielką formą inspirowaną przez zabytki antyczne. Ogromne doświadczenie badawcze nakazuje przy tym autorowi z największą ostrożnością wypowiadać się w spornej i trudnej do rozstrzygnięcia kwestii pierwszeństwa wśród kilku regionów. Willibald Sauerländer trafnie wskazuje na to, że cały okres poprzedzający, z właściwym mu stopniowym narastaniem rozwiązań, stworzył warunki, w których kilka najbardziej twórczych ośrodków mogło równocześnie dojść do bliskich sobie i ostatecznie decydujących o przyszłych losach rzeźby wyników.

Od tak nakreślonych początków autor prowadzi teraz Czytelnika pewną ręką przez główne grupy regionalne rzeźby najpierw romańskiej, a potem gotyckiej, sugestywnie ukazując, które nurty otwierały drogę nowym formułom, a które ją zamykały, i z wielką trafnością definiując styl poszczególnych środowisk, czy coraz wyraźniej od drugiej połowy XII w. zarysowujących się i czasem znanych z nazwisk indywidualno-

ści. Warto zwłaszcza zwrócić uwagę na te strony, gdzie Sauerländer pokazuje konserwatyzm romańskiej rzeźby niemieckiej i jego ottońskie korzenie, gdzie przeprowadza analizę różnic między dziełami romańskimi a gotyckimi, wreszcie na strony poświęcone francuskiej rzeźbie gotyckiej.

Książka ma szeroki oddech. Autor kreśli dzieje rzeźby średniowiecznej wielkimi rzutami i tam, gdzie jest to nieodzowne dla uchwycenia odrębności pojedynczego zjawiska, umie przywołać dalekie obszary odniesień. Spośród wielu takich miejsc warto wskazać choćby na opis proroków w Strasburgu. Całą niezwykłość ich formy na tle innych posągów portalowych ujął autor najzwężej, kiedy odsłonił w nich echa romańskiej a nawet jeszcze bizantyjskiej ekspresji.

Materiał do roku 1300 przedstawia Sauerländer w wykładzie zasadniczo równomiernym obejmującym wszystkie wcześniejsze etapy i środowiska. Natomiast rzeźbę XIV w. omówił krótko, a ostatnie stulecie średniowiecza potraktował za ledwie szkicowo. Wymóg ograniczonej objętości ze strony wydawnictwa Ullstein, a zapewne i zainteresowania Autora zdecydowanie preferującego okresy wczesny i „klasyczny” sprawiły, że późny gotyk nie znalazł w książce już należnego omówienia. Państwowemu Wydawnictwu Naukowemu, mimo podjętych starań, nie udało się uzyskać tego dopełnienia i Czytelnik trzeba uprzedzić, że sam będzie musiał go w innych dziełach szukać. Główne linie poszukiwań rzeźby późnogotyckiej i w tak zwężonej postaci jednak autor zarysował.

Czytelnik polski zapyta jeszcze, jakie miejsce w nakreślonym przez Sauerländera obrazie zajmują zabytki naszego kraju. Podejmując zadanie przedstawienia wielkiej dziedziny sztuki i długiego okresu w zwięzłym zarysie musiał autor dokonać wyboru. Zajął się tylko środowiskami najważniejszymi: tymi, które wytyczały nowe rozwiązania, i tymi, które samą ilością powstałych w nich dzieł zaważyły na historii rzeźby. Kraje, położone w stosunku do nich peryferyjnie i które asymilowały ich dokonania, nie znalazły tutaj omówienia. Jest to cena, jaką zwykle płaci historyk sztuki, kiedy ujmuje tylko najważniejsze

linie procesów twórczych i kiedy ukazuje zjawiska o największej wartości artystycznej. Bardzo liczne dzieła na Wyspach Brytyjskich, rzeźby Skandynawii, Polski (z wyjątkiem Wita Stosza), Czech, Węgier i Dalmacji, a nawet niektóre regiony Italii i Hiszpanii są w tej książce pominięte.

I w tym więc zakresie Czytelnik będzie musiał sam uzupełnić lekturę. Wstępne wskazówki daje po temu zamieszczona przy końcu tomiku bibliografia — zresztą we wszystkich działach znacznie poszerzona w stosunku do pierwodruku. Stan wiedzy o rzeźbie romańskiej w Polsce — głównie dzięki odkryciom i badaniom minionego trzydziestolecia — pozwala już na odtworzenie głównych więzi łączących nasz kraj z innymi ośrodkami artystycznymi. Wyraźnie zwłaszcza rysuje się rozstrzygający udział warsztatów włoskich w powstaniu najstarszych założeń portalowych, które były jednocześnie pierwszymi ważnymi przejawami nowego stylu. Studia ostatnich lat ukazały także wielość źródeł inspiracji polskiej rzeźby romańskiej w jej fazie dojrzałej, przypadającej na drugą połowę XII w. i na pierwszą tercję następnego stulecia. Niewątpliwie słabiej dotychczas została zbadana rzeźba gotycka; niektóre regiony czekają nawet na zebranie podstawowego materiału. Ale i do tego okresu istnieje wiele gruntownych opracowań, z których ważniejsze przytoczono w wykazie piśmiennictwa.

Podkreślono poprzednio, że Willibald Sauerländer uprawia klasyczną historię sztuki i że takie właśnie klasyczne zagadnienia podejmuje jego książka. Na tle mnożących się dzieł, które roztapiają sztukę średniowieczną w niekiedy nadmiernie rozwijanych kwestiach jej funkcji czy literackich treści, tutaj wyraziście zarysowują się przed Czytelnikiem rzeczywiste problemy twórczości, przed jakimi stawał rzeźbiarz podejmując coraz to nowe zadania i tutaj autor w sposób naturalny wyjaśnia nam, jak artysta owe problemy rozwiązywał. Tutaj same dzieła, uszeregowane wnikliwą myślą badacza są trzonem dziejów gatunku i tymi tak trafnymi zestawieniami pouczają o wciąż zmiennym a jednocześnie trwałym obliczu formy wizualnej. Dlatego każdy, kto lubi średniowiecze i tropi jego za-

bytki — czy to w podróżach prawdziwych czy w imaginacyjnych, wspartych ilustracją — czytając książkę Willibalda Sauerländera będzie czuć się zawsze blisko sztuki samej, a liczne myśli formułowane przez siebie samego nieraz niepewnie i po omacku, znajdzie wyrażone na tych kartach czysto i pięknie.

Piotr Skubiszewski