

Postulaty badawcze w 500 rocznicę drukarstwa polskiego



JAN MUSZYŃSKI

Zapotrzebowanie społeczne mieszczańskiej Europy XV i XVI wieku, wynikające z rozwoju kulturalnego obejmującego coraz szersze kręgi, legło u podstaw poszukiwań metody nad upowszechnieniem działalności pisarskiej. Kosztowne księgi rękopiśmienne, „produkowane” przez pisarzy rekrutujących się przede wszystkim z kół duchownych, żadną miarą nie mogły zaspokoić potrzeb wyrażanych przez bogacącą się klasę stanowiącą siłę, z której postulatami coraz wyraźniej należało się liczyć i która potrafiła nader skutecznie realizować swoje potrzeby. Być może, że u podstaw wynalezienia drukarstwa w takiej postaci, która jest ogólnie przypisywana Gutenbergowi, było działanie kartowników, którzy dostarczali na chłonny rynek miejski listy odpustowe, teksty okolicznościowe, obrazki z wyobrażeniami świętych, a także karty do gry. Kartownicy po wykonaniu jednego egzemplarza jakiegoś wyobrażenia czy tekstu pragnęli je powielać. Używali do tego celu płyt drewnianych i metalowych. Obraz odbity tworzył negatyw i w zależności od całości oryginału uzyskiwano pewną ilość kopii odbitych na dowolnym materiale. W ten sposób odcisnięte obrazki lub teksty zszywane tworzyły coś w rodzaju książki: w Bibliotece Kórnickiej zachował się egzemplarz tego typu książki ksylograficznej zawierający wyobrażenia szatanów i aniołów walczących o duszę człowieka. Każdą stronicę do takiej książki rytownik musiał wykonywać oddzielnie i choć to było zajęciem bardzo pracochłonnym należy uznać, iż wynalazek ten posiadał charakter wręcz rewolucyjny, od którego tylko krok do udoskonalenia.

Nie bez znaczenia był także fakt, że płytę drewnianą czy metalową po użyciu można było przechowywać przez dłuższy okres czasu i ponownie wykorzystać w miarę zaistniałej potrzeby. Książki wykonywane tego typu techniką były już produkcją masową i mogły obsłużyć szeroki ogół, a sprzedawane były w kramach, podobnie jak śledzie czy sól. Prawdopodobnie pierwsze druki powstałe przy zastosowaniu ruchomej czcionki zostały wykonane w Holandii. Wspomina o tym kronikarz miasta Kolonii z roku 1499, określając je jako druki wczesnoholenderskie.

Uczony lekarz i pedagog holenderski Hadrian Junius w swej pracy z 1568 r. donosi, że czcionką ruchomą posługiwał się już około 1440 r. Laurens Janszoon, zwany także Costerem. Jego technika była bardzo prosta, ale wręcz rewelacyjna. Do sporządzanych przez siebie klocków, których używał jako ilustracji, dodawał zestaw wycinanych pojedynczo z kory liter, ułożonych w całe zdanie. Prawdopodobnie posługiwał się także pojedynczymi literami ołowianymi i cynowymi.

Hadrian Junius podaje, że widział taki tekst wykonany w języku holenderskim. Niemniej jednak uważa się powszechnie, że wynalazcą sztuki drukarskiej jest Jan Gensfleisch zum Gutenberg z Moguncji. Nie należy się przeto dziwić, że zaistniał długotrwały spór o pionierstwo pomysłu pomiędzy Holandią a Niemcami, a konkretnie między Haarlemem a Moguncją o pierwszeństwo wynalezienia metody zezwalającej na posługiwanie się w sztuce drukarskiej ruchomą czcionką, którą można używać wielokrotnie.

O Laurensie Janszoonie (1405—1489), u którego rzekomo pobierał naukę Gutenberg, niewiele możemy ponadto powiedzieć. Bardziej znana jest jego rodzina z działalności drukarsko-wydawniczo-księgarskiej. O Gutenbergu, który być może nawet nie zdawał sobie sprawy z doniosłości swego wynalazku i na pewno nie wyniósł z tego nawet w jednej setnej procentu należnej mu radości finansowej, wiemy znacznie więcej. Podstawowym historycznym źródłem są akta sądowe z procesów, w które uwikłany był przez całe życie. Spory i długotrwałe procesy wynikały stąd, że nie dysponujący środkami finansowymi drukarz do współpracy zaprasza współników starających się wyciągnąć jak największy zysk z lokaty kapitału.

Gutenberg — Johannes Gensfleisch urodził się w Moguncji w 1394 r. lub 1399 r., zmarł 3 lutego 1468 r. Z zawodu był mincerzem. W roku 1420 opuścił rodzinne miasto i osiadł w Strasburgu pracując w cechu złotników. W 1437 r. wszedł w spółkę z Dritzehnem dla odbijania ksylograficznego kalendarzy, listów odpustowych i druków okolicznościowych. Po powrocie około 1448 r. do Moguncji zaciągnął pożyczkę, a następnie zawarł umowę z Fustem na podobną produkcję. Nieporozumienia na tle finansowym doprowadziły do procesu i wyrokiem sądu w 1455 r. Gutenberg utracił oficynę drukarską. Jego uczeń podjął działalność mistrza, pracując dla nowego właściciela.

Mimo że Gutenberg nie opuścił Moguncji jest wielce prawdopodobne, że do końca życia już nie drukował. Zawód Gutenberga nie był przypadkowy. Pracownicy wszystkich warsztatów drukarskich musieli posiadać wyjątkową biegłość w miedziorytnictwie, drzeworytnictwie, malarstwie, pisarstwie i złotnictwie. Był to zawód na pograniczu rzemiosła i sztuki, mocno osadzony w środowisku najwyższej cenionych umiejętności

cechowych. Wynalazek Jana Gutenberga zrobił najbardziej zdumiewającą karierę i to w szokująco wręcz krótkim czasie, biorąc pod uwagę ówczesną technikę komunikacyjną.

Jeszcze za życia Mistrza znana jest poza Moguncją, a w roku jego śmierci sztuka drukarska opanowała prawie całe Niemcy. Wkrótce dociera do Italii, Francji, Hiszpanii, Niderlandów, Anglii, Danii i Polski. Od drugiej połowy XV wieku oficyny drukarskie opanowują Europę. W 1468 r. dobrze zorganizowane oficyny działały w Eltwille, Bambergu, Strasburgu i Kolonii, a także w Subiaco, w Rzymie, w Bazylei i Pilźnie. Holandia i Francja legitymują się zasobnymi tłoczniami w roku 1470. Polska, Hiszpania i Węgry oficyny drukarskie otwierają w trzy lata później, w Londynie w roku 1476. Oxford tłocznie uruchamia w dwa lata później, podobnie jak Dania, Szwecja w 1483, a Czarnogóra zaś w roku 1493/94.

Ciekawe że kraj, w którym wynaleziono druk, wkrótce został zdys-tansowany przez Włochy. W roku 1480 w Niemczech działało 30 drukarni, we Włoszech aż 50. Jan Muszkowski analizując to zagadnienie podaje, że do roku 1500 Niemcy posiadały 200 różnych mniej lub bardziej żywotnych tłocznii, natomiast w Italii działało ich aż 500, we Francji 160, w Holandii i Hiszpanii po 70, w Szwajcarii około 30, w innych krajach mniej więcej po 12. W Europie wydano łącznie 35 tys. wydawnictw, tłocząc je w ponad tysiącu warsztatach typograficznych.

Kraków przez cały wiek XVI był organicznie związany z rozwojem polskiego drukarstwa, a jako bardzo bogaty ośrodek polskiej kultury renesansowej poprzez swoje oficyny służył rozwojowi języka narodowego, literatury i zdobnictwa książkowego. Właśnie oficyny krakowskie czerpiące zamówienia z kancelarii dworu królewskiego i Uniwersytetu Jagiellońskiego promieniują kulturą edytorską na cały kraj. Działalność edytorska zapoczątkowana w Krakowie przez wędrowny warsztat drukarski Bawarczyka Piotra Straube trafiła na nadzwyczaj chłonny rynek. W następnych latach i stuleciach dynamicznie się rozwinęła.

W ciągu następnych dwóch wieków oficyny drukarskie powstały prawie we wszystkich większych ośrodkach kulturalnych Polski, a więc w Gdańsku, Poznaniu, Koźminie, Wągrowcu, Toruniu, Wilnie, Lwowie, Lublinie, Zamościu, Kaliszu, Częstochowie, Warszawie, Brześciu Litewskim, Nieświeżu, Pińczowie, Rakowie, Zakliczynie itd. Od końca XV wieku do roku 1795 — jak podaje Bartłomiej Szyndler — funkcjonowało w Polsce blisko 500 drukarni, w których wydrukowano kilkaset tysięcy pozycji.

Z ekspansją książki związana była niemal organicznie sztuka drzeworytnicza spełniająca funkcję ilustracji. W początkowym okresie, co jest zupełnie zrozumiałe, krój liter, przerywniki, finaliki, inicjały czy frontispisy, a więc grafika książki, wzorowane były na niemieckim do-

robku. Starano się bowiem korzystać szeroko z pierwszych doświadczeń. Wymiana klocków drzeworytniczych pomiędzy poszczególnymi oficynami ma charakter powszechny. To czyni, że sztuka drukarska ma charakter ogólnoeuropejski i dopiero w drugiej połowie XVI wieku poczynają się nieco różnicować poszczególne ośrodki kulturalne, mimo że w skali całego kontynentu produkcja książek posiada wiele wspólnych cech zasadniczych. Pojawiają się już pewne odrębne cechy drukarstwa, najszybciej pozwalające się właśnie prześledzić w ilustracji drzeworytniczej. Tej problematyce chciałbym poświęcić nieco uwagi właśnie w aspekcie samodzielności sztuki drukarskiej i drzeworytniczej ilustracji książkowej. Zdaję sobie sprawę, że w polskiej kulturze umysłowej nie jest to zagadnienie wagi najważniejszej. Istniały jednak, a i zdarza się że zostały, nie przewyciężone jeszcze poglądy o całkowitej zależności rozwoju drukarstwa polskiego u progu XVI i w XVI wieku tylko i wyłącznie od sztuki drzeworytniczej niemieckiej. Temu właśnie problemowi poświęcam nieco uwagi, zdając sobie sprawę z faktu jego złożoności i niebezpieczeństwa spłycenia całego zagadnienia. Aby w tej materii popełnić jak najmniej błędów, należałoby przeprowadzić drobiazgową analizę zasobów typograficznych w całej Europie. Należałoby przy tym nie poprzestawać na analizie graficznej książki, jej tytule umieszczonym zazwyczaj wśród winietek i emblematów, okolonym bardziej lub mniej bogatą bordiurą stanowiącą zamkniętą całość dekoracyjną, lecz przeprowadzać ciągłą konfrontację z przypuszczalnymi wzorcami. Aby bowiem w sposób ostateczny sformułować wniosek o zależności rozwoju książki polskiej od jakiegokolwiek innej, należałoby ustalić w sposób nie budzący zastrzeżeń wzajemne zależności i relacje. Założenie to jest prawie niemożliwe do zrealizowania, podobnie jak opanowanie ogromnej produkcji europejskiej tamtego okresu. Także nie wolno zapominać, że książka jest przedmiotem ruchomym umożliwiającym w krótkim czasie przerzuty wprost nieoczekiwane. Trudności rozwiązania tego problemu potęguje ponadto, jak już zaznaczono, ogólnie przyjęta wymiana doświadczeń i wzorców. Wymiana ta ma charakter ogólnoeuropejski.

Tak więc analiza twórczości typograficznej z punktu widzenia historyka sztuki, a więc analiza formy i ilustracji drukarskiej może w drodze rewizji poglądów przynieść poważne możliwości w zakresie udowodnienia sformułowanej hipotezy o dopracowaniu się własnych form wyrazu będącego odbiciem kultury narodowej. Jest to moim zdaniem szczególnie ważne, bowiem w anonimowej twórczości typograficznej okresu renesansu stwierdzenie i udowodnienie istnienia własnych warsztatów drzeworytniczych może mieć kapitalne znaczenie z dwu powodów.

Po pierwsze pozwoliłoby inaczej postawić problem rozwoju drzewo-

rytu w Polsce, a po drugie pozwoliłoby przyjąć koncepcję dopracowania się własnych warsztatów drzeworytniczych, a tym samym w innym wymiarze ustawić sprawę tzw. kopiowania wzorów. Ta, jakby się mogło wydawać zbyt śmiało postawiona hipoteza została pomyślnie — moim zdaniem — rozwiązana w odniesieniu do Wielkopolski. Tak postawione przeze mnie zagadnienie, po kilku latach żmudnej pracy zostało pomyślnie rozwiązane i zaakceptowane przez autorytet wybitny w tych kwestiach, przez prof. Ksawerego Piwockiego.

Praca moja „Ze studiów nad renesansowym drzeworytem książkowym w Poznaniu w XVI wieku” jest jednak tylko szkicem wymagającym pogłębienia. Problem ten powinien zostać podjęty i odzwierciedlać stan całego kraju. Trzeba bowiem dodać, że dopiero ośrodki krakowski, toruński i poznański doczekały się takiej analizy.

Jakie są powody, że podjąłem się tej żmudnej pracy? Zapewne nie tylko chęć przeciwstawienia się tendencyjnym, a więc nienaukowym poglądom głoszonym w okresie międzywojennym. U podstaw legły tutaj zawsze żywe sprawy dorobku polskiej kultury i możliwości badawcze w tym zakresie, jakie dają poszczególne dyscypliny naukowe. Myślę właśnie w tym momencie o historii sztuki.

Nie jest niczym odkrywczym stwierdzenie faktu, że teoretycy i krytycy sztuki bardzo często rozpatrując konkretne dzieło sztuki rozpatrują je tylko w jednej płaszczyźnie — formalnej. Jest to moim zdaniem poważne zubożenie problemu badawczego, tym głębsze i tym szkodliwsze dla próby wyświeślenia obiektywnej prawdy, iż dzieło przede wszystkim odzwierciedla tendencję epoki, w której powstało. Malraux w „La Psychologie de l'art”, wydanej w Paryżu w 1949 r., t. 2, s. 150, mówi: „Nie istnieje związek między artystą a historią (...) lecz między artystą a historią form”.

Artyście być może wystarczy właśnie taki kontakt, gdy tymczasem dla historyka jest on tylko i wyłącznie początkiem do genezy dzieła. Badając rozwój historyczny tego co nazywamy działaniem twórczym w ściśle określonej dziedzinie, nie sposób przecież pozbawić dzieła jego otoczenia kulturowego. W ten sposób właśnie powinien postępować historyk chociażby z tego powodu, że u podstaw jego założenia tkwi chęć umiejscowienia konkretnej twórczej działalności w ramach chronologicznych. Odpowiedź na tę kwestię wynika z działania w czasie, które jest zawsze dalszym ciągiem i rozwojem. Zestawiając właśnie w tym kontekście konkretne dzieło tworzymy pomost ponad tym co było, a tym co jest aktualne. Tak więc znając to co poprzedzające, możemy oceniać następujące w kategoriach postępu, rozwoju, nowatorstwa, ba, nawet uchwycić stosunek elementów zachowawczych do postępowych.

Wulgaryzując, upraszczając i celowo przejawskrawiając problem w ta-

kiej dziedzinie jak sztuka edytorska, udaje się prawie ściśle ująć pojawianie się elementów nowych, postępowych w stosunku do zachowawczych. Myślę o stronie formalnej książki, o jej wystroju, poczynając od kroju czcionki, ilustracji, kompozycji wnętrza, a kończąc na jej ostatecznym kształcie po zszyciu i oprawie.

Mając te wszystkie elementy na względzie, mając możliwość określenia ich pojawienia się w konkretnym historycznym czasie, na ściśle określonym obszarze, mamy możliwość odtworzenia w miarę prawdziwego obrazu opartego na interpretacji formy dzieła wraz z rekonstrukcją historycznego dialogu, który był udziałem owego dzieła na drodze rozwoju kultury narodowej.

Nie jest to problem nowy. Frapował on polskich uczonych już sto lat temu. Z problemem „szkoły niemieckiej” w zakresie malarstwa cechowego, które w wielu wypadkach było wzorcem dla drzeworytników pracujących nad ilustracją książkową, próbowano rozprawić się już bardzo dawno. S. Tomkiewicz o pracach W. Łuszczkiewicza pisał w 1902 r.: „Zbił zwycięsko i raz na zawsze bałamutne, dawniejsze określenia obrazów cechowych mianem obrazów bizantyńskich lub szkoły staroniemieckiej; wykazując dobitnie cechy odrębne, nadające im charakter szkoły miejscowej, polskiej”.

Tak więc ze zdecydowanym stanowiskiem o sztuce renesansu wkrocza nauka polska w XX wiek.

W roku 1858 opublikowano Codex picturatus Behema. Od tego momentu badaczy poczęło przyciągać malarstwo miniaturowe. Nie jest więc wykluczone, że powstał krąg badaczy poświęcających swą uwagę ilustracji książkowej powstałej na gruncie rodzimym. Nie mamy jednak z tego okresu dzieła, które podejmowałyby ten problem w sposób jednoznaczny, aczkolwiek wiemy, że właśnie od stu lat wiedza o renesansie polskim niepomniernie się rozwinęła i to w każdej dziedzinie. Należy jednak stwierdzić, że zapoczątkowana linia badawcza przez S. Komornickiego, K. Morawskiego, M. Sokołowskiego, W. Łuszczkiewicza starając się określić rodzime pierwiastki w sztuce renesansu nie została podjęta przez uczonych skupionych na uniwersytetach, szukających raczej odpowiednika lub nawet wzorców dla naszych zjawisk kulturowych na Zachodzie.

Pozwolę sobie powrócić na chwilę do spraw związanych z problematyką miejską. Pierre Lavedan „Historie de l'urbanisme” wydał w roku 1929 w Paryżu. Właśnie on zwracał uwagę na nowe jakości w rozplanowaniu miast średniowiecznych w Polsce, będące wynikiem własnych przemyśleń i tradycji na obszarze między Odrą a Wisłą w dziele lokowania miast.

T. Tołowiński, wydając swą urbanistykę w Warszawie w 21 lat później, dopatruje się tylko i wyłącznie wzorców w zakresie rozplanowania

przestrzennego naszych miast właśnie w miastach zachodnich. Zwracam na ten fakt uwagę, aby podkreślić, że nawet uczonej tej miary co T. Tołwiński nie mógł w pełni wyzwolić się od siły gabinetowych spekulacji uczonych niemieckich, starających się udowodnić, że rozwój kultury polskiej zależny był od wyższości kultury niemieckiej.

W tym miejscu pozwolę sobie przytoczyć pogląd nakreślony przez Władysława Podlachę (1923), kiedy to starał się przeciwstawić poglądom głoszonym przez J. Ptaśnika w pracy tego ostatniego pt. „Ze studiów nad Witem Stwoszem i jego rodziną”, a ogłoszonej w roku 1911. Otóż Podlacha pisał: „Chodzi nie tylko o to czy artysta należał do narodowości polskiej lub obcej, a także o to (i to jest ważniejsze) w jaki sposób on się wypowiedział, a dalej, czy sztuka uprawiana na obszarze polskim ma charakter, który można uznać za narodowy, albo przynajmniej, jeżeli sztuka jest zależna od wzorców obcych, czy ma pewne odrębności czy naleciałości, wypływające z otoczenia polskiego, czy można wydzielić z niej miejscowe znamiona i ustalić odchylenia od wzorów, wynikłe z oddziaływania miejscowych warunków. Narodowość artysty ma w tym wypadku znaczenie wskazówki, ale nie może być sprawdzianem narodowego charakteru sztuki. (...) Nie ma takiej sztuki, która by przerzucona na obcy grunt, zdołała zachować czystość pierwotnego stylu. Nie inaczej rzecz się ma ze sztuką, która rozwinęła się na obszarze polskim”.

Uczony i teoretyk Heinrich Wölfflin w dziele swym „Gedanken zur Kunstgeschichte” wydanym w 1941 r. pisał: „Nie ma dzieła sztuki, które by nie było uwarunkowane przez czas i miejsce. Jest możliwe, że artysta mało się tym interesuje, dla historyka są to zagadnienia pierwszej wagi i nie mogą być dyskredytowane jako nie artystyczne. (...) Mimo trudności wypływających stąd, że naród przecież oczywiście znajduje się w ustawicznej przemianie i mimo trudności, że tylko w ograniczonym sensie może być ujęty jako coś jednolitego. (...) Można mówić o narodowej formie jako o sile możliwej do ujęcia i bardzo potężnej. (...) I nikomu nie powinno przyjść na myśl, że chodzi tu tylko o zagadnienie formy, która ślizga się po powierzchni smaku: narodowa forma ma swe korzenie w najgłębszych pokładach narodowego poczucia życia, narodowego pojmowania świata”.