

KILKA UWAG NA TEMAT SZTUKI CZASU PRZEŁOMU

*

TADEUSZ CHRZANOWSKI

Na temat tego, co się wydarzyło w Europie, a także w Polsce pomiędzy wiekiem XV a XVI literatura jest ogromna i nie zamierzam jej tu prezentować¹. Obserwowano tu fundamentalne zderzenie postaw i tendencji pod rozmaitymi aspektami, najpierw przede wszystkim od strony przeobrażeń formalnych i przymierzano te obserwacje do tego, co już dawniej archeologowie i historycy sztuki dowiedzieli się o antyku. Później przyszła refleksja na temat nowego sposobu myślenia, na temat tego, czego profesor Lech Kalinowski nie pozwala nazywać ideologią². Sytuacja w nauce, ale w jeszcze większym stopniu sytuacja polityczna naszego niedobrego stulecia, które – Najwyższemu niech będą dzięki! – zbliża się nareszcie do finału, doprowadziły do absurdalnego waloryzowania przeszłości. Nieudacznymi ideologowie, mający się za filozofów i polityków zarazem, zaczęli przeszłość klasyfikować nie na zasadzie porządkowania naszej wiedzy o niej, ale na zasadzie własnych wyobrażeń o tym, co wedle nich ludzkości było przydatne, a co nieprzydatne. I to doprowadziło m.in., czy nawet przede wszystkim, do postawienia w opozycji do siebie epoki odchodzącego średniowiecza i nadchodzących czasów zwanych nowożytnymi. Zapomniano przy tym generalnie o tym, że tak samo jak nie byłoby renesansu bez antyku, tak też nie byłoby go bez średniowiecza.

W następstwie takiej postawy zaczęła się „skrytobójcza” walka poprawiaczy historii: przeciw sobie wystąpili: konserwatywni „gotycyści” i postępowi „renesansiści”. Walka polegała na tym, że należało wydierać sobie nawzajem obszary dotychczas znajdujące się pod przeciwną władzą. „Gotycyści” znajdowali się raczej w defensywie, walcząc jedynie o zachowanie swych i tak rozległych włości, za to „renesansiści” byli w pełnej energii ofensywie, anektując to, co do nich – na trzeźwy rozum – nigdy nie należało³. Tak więc artystą renesan-

sowym został i Wit Stwosz i Mistrz Benedykt, ale łączliwość aneksji rozciągała się i w drugą stronę: wyrazicielami „polskiego Odrodzenia” stali się nie tylko mistrzowie manierystyczni z Santim Guccim i jego wychowankami z Warsztatów Pińczowskich, ale nawet przedstawiciele dojrzałego baroku⁴. To zjawisko należy już do przeszłości i to na pozór zamierzchłej, natomiast spór zaczął się przenosić w regiony raczej geograficzne, kiedy to dostrzeżono podstawową różnicę, która dzieli – i to nie tylko w epoce Odrodzenia – sztukę „zaalpejską” od południowej, czyli po prostu włoskiej. Przy czym nadal przymierzano wszystko do antycznych wzorców, ponieważ „winckelmannizm” podbudowany ukąszeniem heglowskim, ma żywot wyjątkowo długi, jeśli nie rzec: uparty. I nadal jest tak, jakby historią sztuki w naszym kraju rządziło specyficzne PSL żadne ciągle nowych obszarów, które zdobywać można już wyłącznie poprzez zaorywanie miedz sąsiadom.

Rozróżnienie pomiędzy gotykiem a renesansem jest pożyteczne, pod warunkiem, że się je przeprowadza „sine ira et studio” i bez jakichkolwiek z góry założonych sympatii lub antypatii oraz w wyniku wieloplanowej obserwacji zjawisk, zwłaszcza bowiem przy zastosowaniu takiego założenia ostateczne wyniki mogą się poważnie różnić i nie dawać wyraźnych odpowiedzi na postawione pytanie. Najprzód należy rozpatrywać zagadnienie przekazu treściowego, owego zespołu informacji wynikającego z pierwszego i bezpośredniego odczytania treści dzieła sztuki, ale następnie także z identyfikacji „treści ukrytych”, treści nadbudowujących się nad pierwszym i pozornie oczywistym przekazem.

Dopiero w kolejnym aspekcie będziemy rozważać strukturę dzieła sztuki czy architektury, przede wszystkim od strony jego związku z panującymi w danej epoce poglądami estetycznymi i zasadami komponowania. To szczególnie trudne zadanie, zważywszy trwałość pewnych kanonów przejmowanych z pokolenia na pokolenie i z epoki na epokę⁵. Zastosowanie „złotego cięcia” o niczym samo przez się nie świadczy: było znane i praktykowane w różnych epokach, natomiast sprawa symetrii i asymetrii implikuje (lub może implikować) stylową przynależność zjawiska.

Dopiero w kolejnym aspekcie winny być rozpatrywane sposoby wypowiedzi, a więc zarówno forma, faktura, jak i założenia, wedle których były stosowane. Ale w tym momencie zaczyna się trudność, czy bowiem sposób malowania mistrzów niderlandzkich, uzyskujących specyficzną świetlistość i niejednokrotnie fakturę określaną jako emalierską, to wyznacznik średniowiecza czy nowożytności⁶. Innym problemem, być może wycinkowym, ale istotnym, zważywszy częstotliwość powoływania się nań przy najrozmaitszych okazjach: sprawa ornamentyki, jako istotnego elementu składowego dzieła sztuki⁷. Ornament jest

oczywiście pewnego rodzaju alfabetem sztuki, ale czy to on decyduje o przynależności stylowej konkretnego dzieła sztuki? Sam alfabet jest li tylko narzędziem, tak jak w mowie, podobnie i w sztuce. Na komputerze można dowolny tekst przepisać stosując czcionkę, powiedzmy wywodzącą się z alfabetu greckiego, ale utwór przez ten fakt nie stanie się dziełem ani greckim, ani bizantyńskim, ani rosyjskim, tak jak nie stanie się prawosławnym czy ateistycznym. W badaniach nad naszą sztuką uczeni raz po raz odnajdywali „z dziecięcą radością” elementy zdobnictwa renesansowego, np. w dekoracji opraw książkowych, ale owe wcześniej dekorowane groteską księgi czyż stały się tym samym utworami renesansowymi? I na odwrót: dzieła humanistyczne często kroć ozdabiano nie tylko oprawami, ale także winietami, inicjałami czy całymi drzeworytniczymi ilustracjami o wyraźnie gotyckim jeszcze rodowodzie.

I sprawa zasadnicza: pamiętam, że kiedy wykonywałem dla Instytutu Sztuki PAN *Katalogi zabytków sztuki w Polsce*, to domagano się od nas, byśmy określali zabytki terminami stylowymi. A to nas wprowadzało niejednokrotnie w niemałą konfuzję, bowiem nie sposób było takową przynależność określić nie tylko w przypadku dzieł o zabarwieniu ludowym, czy wyraźnie prowincjonalnym, ale także w odniesieniu do dzieł jeśli wolno tak rzec „kwalifikowanych”, ale zarazem nie dających się zaliczyć do żadnej stylowej szufladki⁸.

To co najbardziej zdumiewa w tych teoretycznych zmaganiach, to zjawisko autonomizacji pojęcia stylu. Dzieje się tak, jakby nie istniały zabytki gotyckie czy renesansowe, znamiona sztuki gotyckiej czy renesansowej, gotyckie lub renesansowe ornamenty, ale jakby istniał gotyk i renesans w formie bytów samoistnych. Tymczasem czegoś takiego nie ma i nikt nigdy nie widział gotyku czy renesansu jako takich (niemieckie: „Ding an sich”). Nie autonomizujmy przymiotników, bo to może prowadzić tylko i wyłącznie do zawirowań i pomieszania, a czego jak czego, to wieży Babel w naszej skromnej, ale starającej się być uczciwą dyscyplinie nie trzeba.

Spotykamy się dziś, aby obserwować zjawiska, które około roku 1500 przydarzały się w Europie. I były to zjawiska gotyckie, późnogotyckie, renesansowe, ale także neoromańskie, bizantyńskie oraz takie, które należą do wspólnego pnia sztuki peryferyjnej, rzemieślniczej, prymitywnej i naiwnej, bowiem jednolitego określenia na nią nie wynaleźliśmy dotychczas, posługując się niezbyt udanymi w rodzaju „rodzimości” lub – a to już tylko pożywka dla naukowych snobów – „wernakularyzm”. I właśnie fakt owej ogromnej wielości w ramach jednolitego w zasadzie zjawiska jest najlepszym znamieniem bogactwa tamtej epoki.

Europa przeobrażała się zawsze. Odmienne od kultur zastygłych, pielęgnujących uparcie ową zastygłość, na tej zasadzie, że jest czy była to

własna, lub lepiej, wedle mego ukochanego historiozofa Wojciecha z Konojad Dębołęckiego, „jedynowłasna” zastygłość. Ta zdolność Europy do odnawiania, do rewolucjonizowania, a także do burzenia i podejmowania wszystkiego od początku, jest jej siłą najpierwszą i rzecz można śmiało, że odkąd z historycznego „nikąd” pojawili się na terenie Grecji Dorowie, zaczęła się owa nieustanna regeneracja, trwająca do dziś, pomimo tego, że w międzyczasie Europa rozkrzewiła się na innych kontynentach poprzez wielorakie europeizmy.

W owych falujących dziejach wzlotów i upadków są jednak okresy, czy tylko krótkie epizody, napięć wyjątkowych. Należałoby tu sięgnąć do stechniczowanego języka dzisiejszych mediów i mówić o zjawisku przyspieszenia. A około roku 1500 mamy przyspieszenie zwielokrotnione poprzez to, że dynamika objęła rozmaite odmiany kultur, które rozwijały się w pewnej izolacji od siebie, obecnie zaś napotkały i eksplodowały w najrozmaitszy sposób.

Około roku 1500 zarysowała się z jednej strony ostateczna destrukcja średniowiecznego uniwersalizmu i równocześnie pojawił się, proponowany przez Italię, nowy uniwersalizm, nawracający do klasycznego antyku. Że się takie zamierzenie w efekcie nie powiodło, że różnorodność Europy ocalały w jakimś stopniu reformacja i kontrreformacja, nasilenie poczucia narodowej odrębności, a przede wszystkim podświadomie bardziej niż świadomie funkcjonująca więź z lokalną tradycją, to już inna sprawa i wątek dla którejś kolejnej sesji. Na razie pozostajemy przy zjawiskach tego generalnego burzenia i budowania zarazem, które odzwierciedlają sens nieprecyzyjnej daty: „około roku 1500”.

PRZYPISY

¹ Wystarczy przypomnieć J. Białostockiego *Późny gotyk. Rozwój pojęcia i terminu*, [w:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław 1962*, Warszawa 1965, s. 17–82; – tenże *Spaetmittelalter und beginnende Neuzeit*, «Propyläen Kunstgeschichte», Berlin 1972 oraz tenże *The Art of the Renaissance in Eastern Europe. Hungary – Bohemia – Poland*, Phaidon – New York 1976. A także tom zbiorowy: *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały Sympozjum Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972 oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973*, Warszawa 1976. Tam znajdzie czytelnik wszystkie niezbędne informacje dotyczące bibliografii omawianego okresu, chociaż od lat siedemdziesiątych przyrosło wiele nowoczesnych badań, szczególnie w USA, Niemczech i we Francji.

² L. Kalinowski *Sztuka średniowieczna a ideologia*, [w:] *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiąt rocznicę urodzin*, Warszawa 1990, s. 357–362.

³ Przykładem tego mogą być prace publikowane w latach pięćdziesiątych, by przypomnieć triumfalną warszawską wystawę renesansu w Polsce oraz zjazd poświęcony tej epoce, czemu dedykowany był nr 3/4 „Biuletynu Historii Sztuki” z rocznika XV: 1953. A o rok wcześniej „wytuczne” dla naukowców podał J. Starzyński w dwóch kolejnych numerach XIV rocznika z 1952 r. „Biuletynu Historii Sztuki”: *Zadania historyków sztuki w świetle Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej* (nr 1, s. 3–9) oraz *W sprawie syntezy dziejów sztuki polskiego Odrodzenia* (nr 4, s. 14–39).

⁴ Tu charakterystyczna jest rozległość czasowa twórców zebranych w składną cennej pracy W. Tomkiewicza *Pisarze polskiego odrodzenia o sztuce*, Warszawa 1955.

⁵ Temu zagadnieniu są poświęcone znakomite studia zawarte w tomie: E. Panofsky *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Traduit de l'anglais par Laure Verron. Flammarion, Paris 1976, passim. Oryginał angielski ukazał się w r. 1957 i 1964.

⁶ L. Kalinowski *Malarstwo wczesnoniderlandzkie. Między gotykiem a renesansem*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1992*, Warszawa 1995, s. 11–23.

⁷ O ornamentach jest znaczna ilość dzieł podstawowych, by wspomnieć chociażby studium C.-P. Warncke *Die ornamentale Grotteske in Deutschland 1500-1650*, Berlin 1979, ale jednym z najbardziej wnikliwych pozostaje: E. Forssman *Säule und Ornament. Studium zum Problem des Manierismus in den nordischen Saebulenbuecher und Vorlageblaetter des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm 1956.

⁸ Pisałem o tym w związku z terminem, który pozwalał nam w *Katalogu zabytków wymijać rąf kwalifikacji stylowych*: T. Chrzanowski *Czy istnieją zabytki barokowo-ludowe?* „Polska Sztuka Ludowa” XLI: 1987, nr 1–4, s. 35–45.

A FEW REMARKS ABOUT ART AT THE TURNING POINT

*

TADEUSZ CHRZANOWSKI

Summary

An enormous amount has been written about what happened in Europe at the turn of the 15th and 16th centuries, and everyone agrees that these events constituted a turning point. Agreement is far from unanimous, however, in the matter of which events belong to the Middle Ages and which to the modern era. These disputes have quieted down somewhat with the downfall of Marxist and Nazi theories that attempted to interpret the past in accordance with their own, usually absurd criteria and values. Yet one topic still generates spirited debate: Is 15th-century Dutch painting a part of the medieval or the modern tradition? It is clearly not Renaissance in the sense of using the ancient tradition, and clearly medieval in that it is full of Gothic references. Nevertheless, it is unmistakably an attempt to perceive the world in its own unique fashion. Very often phenomena from the sphere of art and architecture are pushed into one stylistic classification or another on the basis of ornamentation, manner of presenting the visible world, manner in which clothing is draped and skill in using perspective. Around the year 1500 there appear a multitude of works in which points of view are mixed. Yet, when thinking about this art, we often forget that style is not an entity unto itself, that we need not be enthralled by it. Style is merely a hypothesis intended to be useful in ordering the phenomena that interest us - it is not a law or obligation that scholars must obey.

What happened in European art around 1500 is that the hitherto reigning medieval universalism (at least north of the Alps) was destroyed and an attempt was made to replace it with a different universalism, which we call „modern“. So the attempt failed? We need not despair. Instead of a new universalism, we gained ongoing challenges and changes, an art that is never sated, that is constantly transforming itself - and this is precisely what happened, as the works of the time plainly attest, „around the year 1500“.