



il. 1 A. Dürer, *Autoportret*, 1498, olej na desce, 52 x 41, Museo Nacional del Prado, Madryt; za: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Selbstportr%C3%A4t_by_Albrecht_D%C3%BCrer,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg (data dostępu: 11 XII 2014)

Rękawiczki Albrechta Dürera

O wczesnych pismach Jana Białostockiego

Wojciech Szymański

Jeśli kiedykolwiek historycy, będący adeptami odnowionej nauki, zechcą sobie urządzić galerię przodków, brodate popiersie sędziwego proroka z Nadrenii znajdzie się w kaplicy ich bractwa na poczesnym miejscu. Czy to jednak wystarczy, by jego nauki służyły wiecznie za punkt odniesienia wszelkim doktrynom?

Marc Bloch¹

Pomimo ilości czasu, który upłynął od wydania najważniejszych publikacji Jana Białostockiego, a także ponad 20 lat, jakie minęły od jego śmierci, historyk ten i jego dzieło do dziś pozostają przedmiotem zainteresowania badaczy i czytelników. Odnieść można wrażenie, że ostatnio nastąpił wręcz renesans Białostockiego. Świadczą o tym kolejne wznowienia jego poczytnej *Sztuki cenniejszej niż złoto* (2004, 2008, 2011, 2013) i pierwsze polskie edycje *Płci śmierci* (1999, 2007) oraz *Sztuki XV wieku. Od Parlerów do Dürera* (2010). Istotne wydają się również inicjatywy akademickie: seminarium metodologiczne Stowarzyszenia Historyków Sztuki z 2008 r. poświęcone w całości twórczości Białostockiego czy publikacja jego tekstów w wyborze i z obszernym wstępem Alicji Kuczyńskiej w serii „Klasyki Estetyki Polskiej”.

W niniejszym artykule zajmę się dwoma niekomentowanymi, jak dotąd, esejami autorstwa Białostockiego – wydanymi w latach 50. w XX *Dürerem* i *Caravagiem*². Zestawię je też z artykułem „*Chłopska melancholia*” *Albrechta Dürera*. Analiza tekstów, które niezycliwie nastawieni czytelnicy mogliby zaliczyć w poczet ideologicznych, inkrustowanych żargonem socrealistycznym zabytków polskiej humanistyki, od czego wszak sam jestem jak najdalej, ukáže funkcjonowanie w ich obrębie pojęcia realizmu. Pojęcie to – jak będę się starał dowieść – wprowadzone zostało jako zapożyczenie z Györgyego Lukácsa w celu skonstruowania formuły narracyjnej służącej budowie sensowności tekstu o charakterze



¹ M. Bloch, *Dziwna kłęska*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 2008, s. 238.

² Eseje *Caravaggio* (napisany na podstawie odczytu wygłoszonego w Muzeum Narodowym w Warszawie w 1952 r., opublikowany po raz pierwszy w r. 1954 w „Przeglądzie Artystycznym” i w ostatecznej formie w 1955 r.) i *Dürer* (opublikowany w 1956 r.) ukazały się w znacznym nakładzie – ponad 10 tys. egz. – w wydawnictwie Sztuka. W tej samej serii popularyzatorskich monografii artystycznych wyszły także m.in. książki *Van Eyck J. Maurin-Białostockiej* (1957) czy *Bruegel M. Walickiego* (1957). Sądzę, że to właśnie popularyzatorska forma esejów zniechęca badaczy do zajęcia się tymi nie do końca akademickimi, przeznaczonymi raczej dla masowego odbiorcy, szkicami. Piszę: „raczej”, ponieważ pozostawienie (w tekstach cytowanych przez autorów) fragmentów w języku oryginału w oczywisty sposób osłabia masowość odbioru monografii. Dwa eseje Białostockiego wyróżniają się na tle innych tytułów z tej serii doskonałą formą literacką oraz o wiele bardziej złożonymi analizami dzieł omawianych twórców.



³ Zob. H. Gosk, *W kręgu „Kuźnicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945-1948*, Warszawa 1985. Zwłaszcza rozdział III: *Krytycznoliterackie kształtowanie koncepcji realizmu w prozie*.

⁴ J. Białostocki, *Caravaggio*, Warszawa 1955, s. 49. W tym i kolejnych cytatach z pism Białostockiego zachowano oryginalną interpunkcję.

⁵ J. Huizinga, *Kultura XVII-wiecznej Holandii*, wstęp, oprac., przeł. P. Oczo, Kraków 2008.

⁶ J. Białostocki, s. 49.

historycznym (tj. przynależnego gatunkowo piarstwu historycznemu). Twierdę przy tym, że wykorzystane zostało przez Białostockiego nie jako deskryptywny, konwencjonalny w historii sztuki i spokrewniony z pojęciem *mimesis* predykat, lecz jako termin bliższy filozoficznemu rozumieniu realizmu na gruncie ontologii – dlatego realizm Białostockiego nazywać można ontologicznym. Śledząc użycie we wczesnych pracach historyka tak rozumianego pojęcia, chciałbym rozważyć jego rolę i znaczenie dla zmieniających się sposobów pisania historii sztuki w ubiegłym wieku.

Caravaggio a realizm

Wydaje się, że twórczość Białostockiego z lat 50. XX w. nie pozostawała obojętna na toczone wtedy w polskiej humanistyce dyskusje na temat realizmu³. Bo chociaż w żadnym znanym mi szkicu ani artykule autorstwa Białostockiego nie padają – robiące podówczas, za sprawą środowiska „Kuźnicy”, zawrotną karierę – Lukácsowskie określenia „mały realizm” i „wielki realizm”, twierdę, że historyk zręcznie się nimi posługiwał. Można to wykazać na przykładzie eseju *Caravaggio*, w którym Białostocki tak oto podsumowuje pośmiertny triumf artysty:

[Caravaggio] miał następców także we Włoszech, ale raczej nie w Rzymie. [...] zasłynął w Rzymie, ale caravaggionizm wyprowadził się z Rzymu. Nic w tym dziwnego. Nadszedł tam czas triumfalnej sztuki dojrzałego baroku, sztuki papieżstwa królującego. Język artystyczny sformułowany przez Caravaggia stał się narzeczem mieszczańskiej sztuki realistycznej w tych krajach, w których mieszczaństwo było żywiołem silnym – jak we Francji – lub wręcz prowadzącym – jak w Holandii⁴.

Fragment ten zaskakuje. Uwagę zwraca nie tyle utożsamienie realizmu z klasą mieszczańską, ile pewna nieścisłość faktograficzna. Zarówno realizm, jak i mieszczaństwo są w tekście przeciwieństwem wiążanego z arystokracją i feudalizmem („papięstwem królującym”) dojrzałego baroku. Przypisujący postępowość i realizm francuskiemu i holenderskiemu mieszczaństwu autor powtarza poniekąd ruch Johana Huizingi z *Kultury XVII-wiecznej Holandii*⁵, lecz zapomina o niepasujących do konceptu Hiszpanach. Wymazanie z cytowanego fragmentu takich malarzy jak Jusepe de Ribera, Francisco de Herrera i Francisco Pacheco wydaje się celowym zabiegiem narracyjnym.

Dalej autor przechodzi do oceny dzieł samego Caravaggia. Chwali: „był [on] niewątpliwie w swej twórczości protestem przeciwko oderwanej od życia sztuce manieryzmu, niewątpliwie starał się zbliżyć do ludu, do niskich warstw społecznych”⁶, wystawiając ocenę afirmatywną, aczkolwiek krytyczną:

Brak w nim jednak było społecznej świadomości. Cały był protestem, oryginalnością, cyganerią, ale nie miał świadomego programu. Jego światopogląd w sprawach społecznych nie był z pewnością jasno skryształizowany. Czy żąca prostym

chłopom odgrywać świętych i apostołów i zbliżając przez to sprawy religii do zasięgu doznań prostego człowieka głosił przez to świadomie krytykę Kościoła rzymskiego i stawał się obrońcą ludu? Zapewne nie było to działanie świadome, ale cała postawa Caravaggia, ów protest przeciwko hipokryzji i fałszowi, które rządziły życiem społecznym w dobie kontrreformacji – miały ogromne, odświeżające znaczenie⁷.

Utrzymane w podobnym tonie wypowiedzi przybliżające do zrozumienia użycia terminu „realizm” odnaleźć można w jedynej chyba książce Białostockiego adresowanej do młodzieży. Publikacja *W pracowniach dawnych grafików* z 1957 r. nie stanowi może wybitnego osiągnięcia naukowego autora *Płci śmierci*, lecz przywołanie jej jest dla analizy dyskursu interesującego mnie okresu w twórczości Białostockiego niebezzasadne. W książeczce tej zaznacza się dystynkcja w rozumieniu terminu „realizm” zbliżona do tej, jaka rysuje się w polskiej humanistycznej marksistowskiej lat 40. i 50. w. XX. Ta zaś wiele zawdzięczała przedwojennym jeszcze debatom w środowisku niemieckiej emigracji.

W 1938 r. Bertolt Brecht pisał: „Realizm nie jest tylko sprawą literatury, jest wielką sprawą polityczną, filozoficzną, praktyczną i musi być rozpatrywany i wyjaśniany jako taka właśnie wielka ogólnoludzka sprawa”⁸; i dalej: „Realistyczny znaczy: odkrywający społeczne związki przyczynowe / demaskujący panujące punkty widzenia jako punkty widzenia panujących”⁹. Owa „wielka ogólnoludzka sprawa” jako temat debaty pojawiła się na marginesie innej, toczonej wszakże w tym samym gronie, dyskusji dotyczącej ekspresjonizmu. Tzw. „dyskusja o ekspresjonizmie” rozpoczęła się w latach 1937–1938, a kulminację osiągnęła na łamach emigracyjnego czasopisma „Das Wort” we wrześniu 1938. Udział w niej wzięli m.in. Ernst Bloch, Brecht, Lukács oraz Klaus Mann. Uczestnicy za jeden z punktów wyjścia obrali rozprawę Lukácsa z 1934 r. *Grösse und Verfall des Expressionismus* (Wielkość i upadek ekspresjonizmu). To właśnie podczas tej dyskusji Lukács wystąpił z tekstem zatytułowanym *Es geht um den Realismus* (Chodzi o realizm), kluczowym dla ugruntowania się jego przekonań na temat realizmu w latach 30. w. XX.

Wpływową wśród polskiej lewicowej inteligencji po wojnie koncepcję wielkiego realizmu Lukács opracowywał w latach 1933–1944, ale jej genezy należy szukać w jego tzw. *Tezach Bluma*, które opracował na zlecenie Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Węgier w r. 1928. To wówczas zrodził się pomysł rozumienia literatury w powiązaniu ze społeczeństwem i prawami nim rządzącymi. Ten rozwinął się w definicję wielkiej (tj. realistycznej w konwencji wielkiego realizmu właśnie) sztuki, mającej na celu „dać obraz rzeczywistości, w którym przeciwieństwo zjawiska i istoty, przypadku jednostkowego i reguły, bezpośredniości i pojęcia itd. zostaje rozwiązane tak, że dla odbiorcy tworzą one nierozdzielną jedność”¹⁰. Wedle tej koncepcji dzieło sztuki powinno:

stanować odbicie wszystkich istotnych, obiektywnych wyznaczników, obiektywnie determinujących kształtowany przezeń fragment życia, we właściwym

⁷ *Ibidem*.

⁸ B. Brecht, *Wokół teorii realizmu*, przeł. A. Lam, [w:] *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne. Antologia*, wyb., oprac. A. Lam, B. Owczarek, wstęp B. Owczarek, Warszawa 1979, s. 90.

⁹ *Ibidem*, s. 99.

¹⁰ G. Lukács, *Probleme des Realismus*, Berlin 1955, s. 13.



¹¹ *Idem*, *Sztuka i prawda obiektywna*, przeł. K. Krzemień-Ojak, [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, wyb., rozprawa wstępna, koment., post. S. Skwarczyńska, t. 2: *Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945*, cz. 4: *Marksizm w badaniach literackich*, Kraków 1986, s. 188.

¹² *M. J. Siemek*, *Marksista György Lukács*, [w:] *idem*, *W kręgu filozofów*, Warszawa 1984, s. 297.

¹³ *G. Lukács*, *Sztuka...*, s. 191.

i zachowującym słuszne proporcje związku. Musi stanowić takie ich odbicie, że ten fragment życia stanie się w sobie i sam z siebie zrozumiały i możliwy do przeżycia, że będzie się jawił jako totalność życia¹¹.

Takie rozumienie realizmu nie ma nic wspólnego z koncepcją realizmu socjalistycznego, w której obręb niezyciowie nastawieni komentatorzy mogliby zaliczyć pochodzące z lat 50. XX w. pisma autorów związanych z „Kuźnicą”, a także komentowane w niniejszym artykule eseje Białostockiego. To istotne rozróżnienie, biorąc pod uwagę powojenny wpływ Lukácsa i – liczne do dzisiaj – pochopne kwalifikacje całej humanistyki polskiej z przełomu lat 40. i 50. ubiegłego stulecia jako produkcji socrealistycznej. Wyczulał na nie także Marek Siemek, stwierdzając:

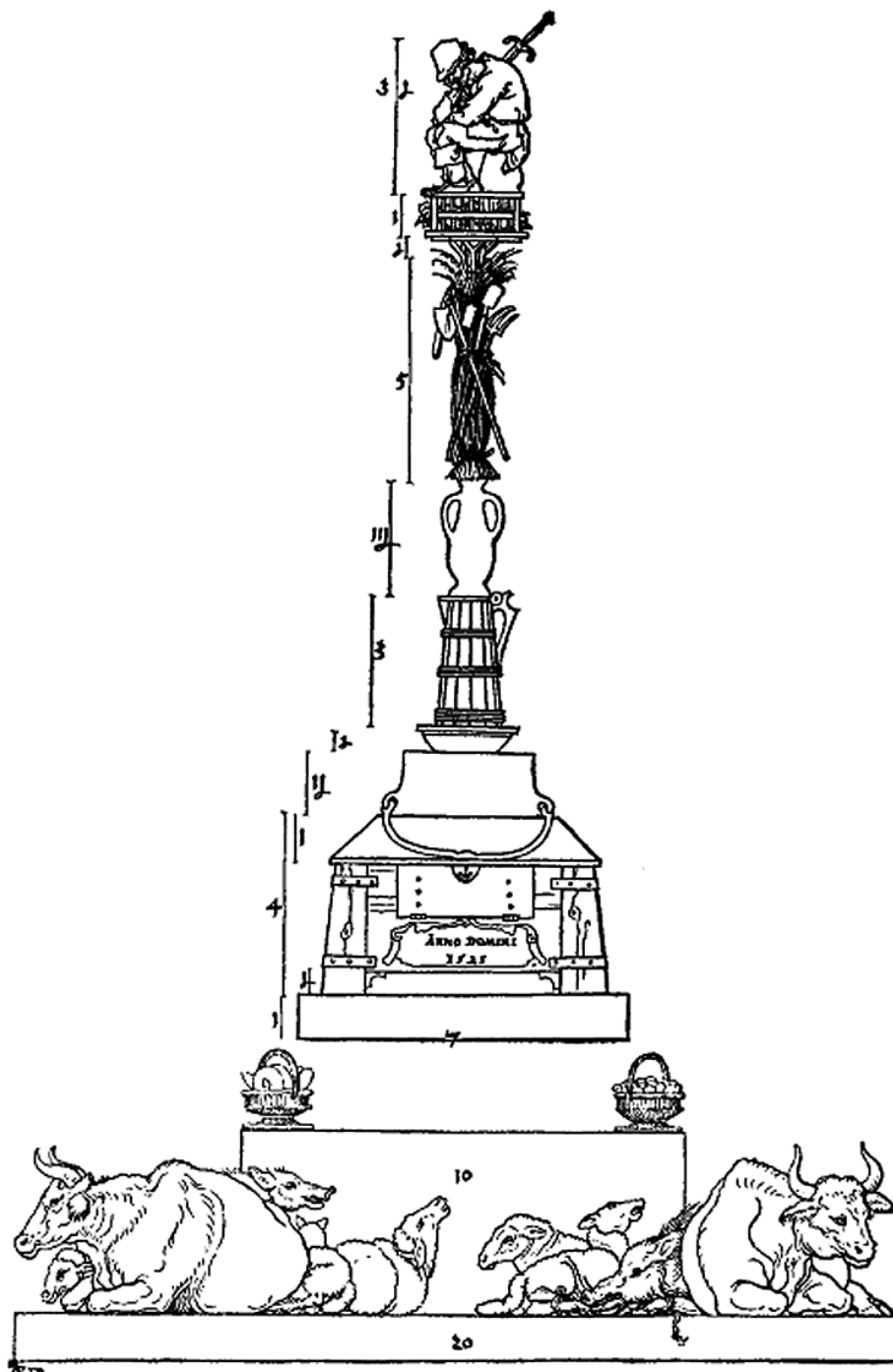
[Lukács] w tomach szkiców *Goethe i jego czasy* oraz *Przyczynki do historii estetyki* z uporem walczył o humanistyczne dziedzictwo klasycznej literatury i estetyki niemieckiej: o Goethego, Schillera, Hölderlina, Heinego. Bezpłodnej fasadowości żdanowskiego socrealizmu w literaturze niezmiennie i z pasją przeciwstawiał swe ulubione hasło powrotu do wzorców prawdziwego krytycznego realizmu wielkiej powieści mieszczańskiej XIX wieku: Stendhala, Tolstoja, Balzaca¹².

Jeśli zaś wielki realizm ma „dać obraz rzeczywistości”, wypada zapytać, o jaką rzeczywistość Lukácsowi chodzi i co oznacza „dawanie obrazu”? Czy idzie tutaj o obraz skrojony wedle zasad *mimesis*? Z całą pewnością nie. W koncepcji tej obraz, powiedzmy, kubistyczny także może być realistyczny, gdyż naczelną zasadą wielkiego realizmu jest – tylko i aż – ukazywanie dialektyki rzeczywistości społecznej w jej rozwoju historycznym. Sam Lukács pisał na ten temat tak:

Tworzona przez sztukę iluzja, pozór estetyczny polega zatem, z jednej strony, na analizowanym już przez nas zamkniętym charakterze dzieła sztuki, na tym, że dzieło sztuki jako całość odbija całościowy proces życia, nie zaś na proponowaniu wiernych odbić poszczególnych zjawisk życia, które można by porównywać z życiem, z ich rzeczywistym wzorem¹³.

Powracając do owej książeczki dla młodzieży Białostockiego, nie trudno jest teraz – jak sądzę – zauważyć bliską zależność zachodzącą pomiędzy naszym autorem a przytoczoną powyżej debatą i aparatem pojęciowym, jaki się podczas niej ukonstytuował. Dla porównania zacytuję fragment na temat twórczości Albrechta Dürera – fragment, pod którym podpisać mogliby się zarówno Lukács, jak i Brecht:

Był to w Europie okres głębokich przemian, sięgających fundamentów istniejącego ustroju. Walka klas uciśnionych przeciw porządkowi feudalnemu znalazła między innymi wyraz w reformacji – ruchu skierowanym przeciwko władzy papieża i podległej mu organizacji kościelnej. [...] Poglądy nurtujące ówczesną ludzkość znalazły wyraz także i w sztuce Dürera. [...] Artysta, obdarzony niezwykłą wyobraźnią



il. 2 A. Dürer, *Projekt pomnika dla uczczenia zwycięstwa nad zbuntowanymi chłopami*, 1525, drzeworyt z *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt in Linien, Ebenen und gantzen corporen*, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Drezno; za: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Uunderweysung_der_Messung#mediaviewer/File:Duerer_Underweysung_der_Messung_102.jpg (data dostępu: 11 XII 2014)



¹⁴ J. Białostocki, *W pracowniach dawnych grafików*, Warszawa 1957, s. 28–29.

¹⁵ Zapis nazwiska rzeźbiarza motywowany jest formą używaną przez Białostockiego w jego eseju o Dürerze.

¹⁶ J. Białostocki, *Dürer*, Warszawa 1956, s. 5, 9. Zapis „ołtarz Mariacki” zgodny z zastosowanym w eseju.

¹⁷ *Ibidem*, s. 6.

potrafił nurtujące epokę dążenia, przepełnione dynamiką walki społecznej, przyoblec w fantastyczne kształty, z pozoru tylko zgodne z duchem religijnego tekstu¹⁴.

Rękawiczki Dürera a realizmy

Bliźniaczym do eseju *Caravaggio* jest wydany w 1956 r. *Dürer*. Nazywam go bliźniaczym nie tylko ze względu na to, że jest on kolejną zwięzłą, liczącą ok. 60 stron, monografią nowożytnego artysty i że także został opublikowany przez wydawnictwo Sztuka. *Dürer*, bezsprzecznie lepszy pod względem literackim, ma zbliżoną do *Caravaggia* strukturę kompozycyjną oraz ładunek retoryczno-perswazyjny, co dodatkowo wzmacnia jego wymowę literacką. Narrator ramą czasową, wokół której konstruuje swoją opowieść – chociaż opisuje całe życie i rozwój intelektualny oraz artystyczny norymberczyka – uczynił lata 1496–1498. Taki zabieg pozwolił mu na porównanie Dürera z dwoma innymi, diametralnie od siebie różnymi twórcami: z Witem Stozsem¹⁵ i Leonardem da Vinci. Narracja rozpoczyna się od zestawienia ze sobą dzieł wymienionych artystów:

W roku 1496 autor ołtarza Mariackiego Wit Stosz wyjechał z Krakowa udając się do kwitnącego wówczas miasta niemieckiego Norymbergi, gdzie spędził pozostałe mu jeszcze długie lata życia. Świetny rzeźbiarz późnego gotyku, znajdujący się wówczas u szczytu sławy, którą przyniósł mu krakowski ołtarz, stał się od razu jednym z najwybitniejszych artystów Norymbergi.

[W 1498] Leonardo da Vinci po raz ostatni zszedł z rusztowania w mediolańskim klasztorze Santa Maria delle Grazie: pierwsze wielkie dzieło dojrzałego Odrodzenia, *Ostatnia Wieczerza*, było ukończone¹⁶.

Sytuując Dürera w przestrzeni historycznej i geograficznej pomiędzy Witem Stozsem a Leonardem, narrator wyznacza norymberskiemu artyście miejsce pośrodku: między sztuką Północy i Południa, a co za tym idzie – między dwiema tradycjami: gotykiem i renesansem. Dialektyczny węzeł swojej opowieści zaplata, osadzając ją na przecięciu dwóch innych, klasycznych narracji historycznych: *Jesieni średniowiecza* Hui-zingi i *Kultury Odrodzenia we Włoszech* Jacoba Burckhardta. Dziełem Dürera, które zestawione zostaje z krakowskim ołtarzem i mediolańskim freskiem, jest madrycki autoportret ukończony w 1498 r.:

Gdyby więc Wit Stosz miał okazję zobaczyć w 1498 r. autoportret namalowany przez młodego a słynnego już artystę [...], obraz ten z pewnością wywarłby na nim wielkie wrażenie. [...] Nie dlatego, że był autoportretem, bowiem inni artyści także uwieczniali swe oblicza w obrazach, lecz dlatego, że był takim właśnie autoportretem¹⁷.

Co to znaczy, że obraz był „takim właśnie autoportretem”? Czyżby Dürer wprowadził w pole obrazowe jakieś rozwiązanie, z którymi rzeźbiarz nie zetknął się wcześniej? Na pewno nie zaskoczyłaby go zastosowana perspektywa powietrzna ani linearna, którą sam wykorzystywał

w swoich grafikach. Nie można też sądzić, że Stosza zdumiałoby ujęcie sylwetki portretowanego w trzech czwartych ani oparcie prawego ramienia o parapet – świadczą one, być może, o wpływach weneckich, widziano już jednak wcześniej takie rzeczy na Północy. To nie malarskie zabiegi mające na celu wzmoczenie mimetyzmu przedstawienia zdziwiłyby rzeźbiarza. Na temat mimetyzmu spokrewnionego z realizmem pisze nasz autor w innym miejscu w odniesieniu do twórczości samego Stosza:

Jak Wit Stosz i inni artyści środkowej Europy, tak i Norymberczycy u schyłku XV wieku przejawiali tendencje „mieszczańskiego” i ekspresyjnego realizmu, wywodzące się z przelomowej twórczości niderlandzkich malarzy – Jana van Eycka i Rogera van der Weydena¹⁸.

Takim pojęciem realizmu autor posługuje się jeszcze przynajmniej dwukrotnie:

Malując czy rzeźbiąc artyści starali się o możliwie dokładne i wierne odtwarzanie elementów rzeczywistości; dążyli do realizmu „sumując” niejako szczegółowe obserwacje i zestawiając z nich obraz człowieka czy natury. Zwracali uwagę na każdą zmarszczkę twarzy, na każde źdźbło trawy, na odmienność powierzchni tkanin, kamieni, futer – rzadko jednak umieli przedstawić widzowi jednolitą, zwartą i prostą wizję świata¹⁹.

W powyższym fragmencie opisywany „realizm guzików od munduru” przypisać można także Stoszowi. Ważniejsze jest jednak coś innego – użycie dwóch wyrażen: „obraz natury”, który ci realistyczni (tj. mimetyczni) artyści dawali, i „wizja świata”, którą rzadko potrafili oni przedstawić. Czyżby zatem istniały dwie rzeczywistości i dwa realizmy, za pomocą których można je zaprezentować? Czy Białostockiemu chodzi o włoski wynalazek perspektywy geometrycznej, niewspomniany przez badacza w opisie mieszczańskiego realizmu Północy? Czy to ma być sposób na oddanie „wizji świata”? Raczej nie. Perspektywa to, ostatecznie, inny zabieg, ale wchodzący w zakres tych samych konwencjonalnych chwytów mimetyczno-realistycznych, które stosowali omawiani artyści. To zatem nie włoski wynalazek zdziwiłby Stosza w autoportrecie Dürera:

Autoportret madrycki zdumiałby Wita Stosza jako obraz artysty, który przestał być rzemieślnikiem i pokornym wykonawcą zleceń, który z dumą i z pełną świadomością swego geniuszu przedstawia siebie w postaci wytwornego pana. [...] Portret przedstawia humanistę, młodego myśliciela i eleganta. Delikatna jedwabna koszula, nonszalancko zarzucony płaszcz i szare, skórzane rękawiczki, miękka czapka, pięknie utrzymana broda i długie włosy – włoską modą opadające na ramiona, wszystko to świadczy, iż oglądamy wizerunek *gentiluomo*, obytego z włoskim Renesansem, z gracją humanistycznego dyskursu i wdziękiem weneckich kobiet. Ale pewność prostego, nieustępliwego spojrzenia, silny spłot opartych o parapet dłoni, odległy – „sięgający dalekiego horyzontu” – widok za otwartym oknem mówią



¹⁸ *Ibidem*, s. 5 (pisownia „Norymberczycy” zgodna z oryginałem). Taka genealogia realizmu jako konwencji przedstawieniowej wywiedziona z późnośredniowiecznego malarstwa niderlandzkiego jest powtórzeniem tezy Huizingi z *Jesieni średniowiecza*.

¹⁹ *Ibidem*, s. 6.



il. 3 A. Dürer, *Mąż Boleści* (*Christus fraszobliwy*), 1509–1511, drzeworyt, frontysepis z *Małej Pasji*, British Museum, Londyn; za: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_-_Der_Schmerzmann.jpg (data dostępu: 11 XII 2014)

jeszcze więcej. Jest to portret człowieka, którego widnokrąg rozsadza ciasne ściany norymberskiego warsztatu²⁰.

Autoportret Dürera zdziwiłby Stosza dlatego, że zastosowane chwytymimetyczne (perspektywa geometryczna i powietrzna, ręce oparte na parapecie) nie pozwalają określić obrazu jako realistycznego dzieła w sensie mimetyczno-realistycznej konwencji. Nie dają, innymi słowy, „obrazu człowieka”, gdyż Stosz nie znał takiego człowieka (artysty), któremu wizerunek autorstwa Dürera mógłby przypisać. Więcej: takiego człowieka nie znała Norymberga, chociaż mieszkańcy musieli widywać mistrza na ulicach miasta. Nie znała, bo takiego człowieka jeszcze nie było: reprezentacja wyprzedzała tu rzeczywistość.

Przełomowość tego wizerunku w zestawieniu z mediolańskim freskiem i krakowskim ołtarzem polega tu nie na odejściu od konwencji mieszczańskiego realizmu Północy w stronę konwencji renesansowego realizmu Południa. Nie idzie tu o mimetyczno-realistyczną konwencję, z tej bowiem sam Dürer wyłamuje się, tworząc reprezentację, która wyprzedza rzeczywistość. Nie chodzi, innymi słowy, o mieszczański realizm (mały realizm Lukácsa). Chodzi o realizm wielki: ukazanie aktualności zmian w świecie rodzącej się nowożytności, o realizm polegający na uchwyceniu dialektycznego ruchu samej historii. Narrator tak snuje opowieść o autoportrecie Dürera:

Jedwabna koszula nie jest tylko snobistycznym atrybutem. „Awans społeczny” człowieka, o którym chce nas autoportret przekonać, uwarunkowany jest istotnym przekształceniem świadomości artysty. Strój i poza są tylko zewnętrznym wyrazem nowej postawy i nowego światopoglądu²¹.

Rola (właściwego) światopoglądu jako zasada dojścia do (wielkiego) realizmu podkreślona została w eseju jeszcze dwukrotnie: we fragmencie na temat *Apokalipsy*, ukończonej w tym samym co madrycki autoportret 1498 r., oraz przy omówieniu drzeworytu z książki Dürera pt. *Nauka o mierzeniu*. Jedna z rycin cyklu, *Święty Jan przed Bogiem i starcami apokaliptycznymi*, opisana została w następujący sposób:

Rycina ta wprowadza w nastrój dzieła. *Apokalipsa* Dürera osiągnęła swój wspaniały ładunek ekspresyjny dzięki połączonemu działaniu realizmu i fantazji. Wizja ukazana jest z siłą niebywałą, ale skonstrastowana z rzeczywistym światem, istniejącym w realnej trójwymiarowej przestrzeni²².

W tym oraz kolejnym fragmencie, gdzie autor stwierdza, iż „Dürer był pierwszym artystą, który podjął się zilustrowania *Apokalipsy* w epoce, dla której realizm stał się podstawowym założeniem twórczym”²³, termin „realizm” użyty został w konwencjonalny sposób – jako synonim „*mimesis*”. Świadczy o tym przeciwstawienie realizmu i fantazji



²⁰ *Ibidem*, s. 7.

²¹ *Ibidem*, s. 7-8.

²² *Ibidem*, s. 21.

²³ *Ibidem*.



²⁴ *Ibidem*, s. 19–20.

²⁵ *Ibidem*, s. 23. Pomysł takiej interpretacji nie jest autorskim dziełem Białostockiego – pochodzi od M. Dvořáka.

w pierwszym urywku – zabieg często stosowany także w języku potocznym – oraz skontrastowanie ze sobą rzeczywistości z wizyjnością, gdzie rzeczywistość rozumiana jest w bardzo konwencjonalny sposób: jako świat postrzegany zmysłowo. W drugim fragmencie idzie zaś o mime-tyczno-realistyczną konwencję przedstawieniową, charakterystyczną zarówno dla sztuki późnego gotyku na Północy (drobiazgowy realizm wywodzący się z Niderlandów, mieszczański realizm), jak i dla sztuki włoskiej (obraz jako okno na świat, nacisk na poprawność anatomiczną modelu, wprowadzenie „naukowej” perspektywy linearnej). Wypada zapytać: czy omawiany cykl graficzny wartościowany jest pozytywnie z tego powodu, że jako pierwszy łączy te dwie konwencje przedstawieniowe w owej nowej epoce realizmu?

Nie tylko. Grafiki te są istotne, gdyż wyrażają prawdę o rzeczywistych stosunkach i historycznych przemianach światopoglądowych epoki. Jeżeli można cenić pierwszeństwo Dürera, to wypada to robić w tym sensie, że nie tylko ilustrował on sprawy zrozumiałe i oczywiste, ale też przyczynił się do owych zmian, pozostając tym samym w awangardzie swej epoki. Czytamy:

Cykl *Apokalipsy* nie był przeznaczony dla tak nielicznych wówczas kolekcjonerów ani na półki gabinetów graficznych. Miał trafić do niskich izb mieszczańskich, do warsztatów rzemieślników i artystów. Miał zabrzmieć swą potężną wymową wobec książąt i biskupów, wstrząsnąć wyobraźnią humanistów, zmusić do medytacji patrycjuszki i bankierów²⁴.

Dürerowi nie chodziło jedynie o wyrażenie millenarystycznych nastrojów, jakie opanowały wyobraźnię Europejczyków przed r. 1500. Odniesienie do *Apokalipsy św. Jana* i domniemanego końca świata było o wiele bardziej wyrafinowane i metaforyczne: nie miał skończyć się świat po prostu, ale świat, jaki dotąd znano:

Apokalipsa głosiła koniec cesarstwa rzymskiego i jego korupcji, tyranii i prześladowań, jakie cierpieli wyznawcy chrześcijaństwa, głosiła nową epokę i triumf nowej religii. Dürer podjął ten sam temat w przededniu Reformacji tworząc „kazanie o głębi i elokwencji Lutra”. Jeden z drzeworytów ukazuje *Ladacznicę babilońską* siedzącą na potwornym, siedmiogłowym zwierzęciu. [...] Oto oskarżenie zepsucia kurii papieskiej i groźba sformułowana w języku sztuki na dwadzieścia lat przed głuchym stukiem Lutrowskiego młota²⁵.

Pochodzący z *Nauki o mierzeniu* drzeworyt przedstawiający chłopca przebitego mieczem zostaje natomiast porównany z Dürerowskim *Chrystusem Frasobliwym* oraz najsłynniejszym dziełem artysty – miedziorytem *Melancholia*. Nie interesuje tu narratora drzeworyt ze względów artystycznych i estetycznych. Interesuje go znów wyrażający się w nim światopogląd artysty: polityczne wybory wobec konkretnych wydarzeń historycznych:

W styczniu 1525 r. trzech uczniowie Dürera – Hans Sebald i Barthel Behamowie oraz Jorg Pencz – oskarżeni zostali o bezbożność wraz ze swym mistrzem, teologiem Denckiem, i skazani na banicję. W tymże roku wybuchło powstanie ludowe, znane pod nazwą Wojny chłopskiej, jedno z najbardziej tragicznych wydarzeń historii nowożytnej, świadczące o tym, „że już na wczesnym etapie rozwoju stosunków kapitalistycznych dojrzewały podstawowe siły rewolucji”. Program ruchu chłopskiego, formułowany przez jego przywódcę, Münzera, był na owe czasy i warunki „fantastyczny”, „zbliżając się do komunizmu” wybiegał daleko „poza bezpośrednio dane stosunki społeczne i polityczne”. Jako nierealny i niekorzystny dla mieszczaństwa, ruch ten rzadko tylko znajdował poparcie ze strony miast²⁶.

Jak do tych okoliczności odniósł się Dürer? – pyta narrator. I odpowiada:

Dürer zachowywał postawę spokojną. Współczuł nieszczęsnym chłopom, uznawał słuszość ich skarg i żądań, nie godził się jednak na „bunt”. [...] Trudno by było oczekiwać od człowieka, który chciał stać się weneckim szlachcicem, by pojął nowy i „fantastyczny” program rewolucji. Pozostał za to uczciwym, żarliwym wyznawcą nowej religii mieszczańskiej²⁷.

Zastosowane w cytowanym fragmencie chwytów retorycznych, tj. umieszczenie słowa „bunt” w cudzysłowie, a potem zastąpienie go „programem rewolucji” (hiperbola za litotę), umieszczenie słowa „fantastyczny” w cudzysłowie i ironiczne charakterystyki – „wyznawcy nowej religii mieszczańskiej”, gdzie ironia spotęgowana zostaje przez zestawienie mieszczaństwa z żarliwością oraz przez sarkastyczne nadanie Dürerowi szlachectwa („wenecki szlachcic”) – wszystko to świadczy, że o ile Dürer zachował postawę spokojną, o tyle autor cytowanego fragmentu wyraził tu swój subiektywny i otwarcie zaangażowany ton, stając po stronie „buntu”. Wątek zaangażowania społecznego artysty (i historyka) rozwija Białostocki także w wydanej po raz pierwszy w 1955 r. „Chłopskiej Melancholii” Albrechta Dürera. Tu właśnie wyłożona zostaje autorska interpretacja wspomnianego drzeworytu.

Sam Dürer swoje dzieło opisywał tak: „Kto chce wznieść pomnik (*ein Victoria*) dla uczczenia zwycięstwa nad zbuntowanymi chłopami, może posłużyć się takim urządzeniem, jak to poniżej wyłożę”²⁸. Po czym dawał szczegółowy opis owego monumentu i instrukcję, jak przyszły jego architekt ma postąpić:

Weź prostopadłościenny blok kamienia, na dziesięć stóp szeroki i na cztery wysokie, i połóż go na kamiennej płycie długiej na dwadzieścia, a na jedną stopę wysokiej. Na czterech rogach płyty umieść związane krowy, owce, świnie i inne. Na czterech rogach kamienia ulóż natomiast cztery kosze pełne masła, jaj, cebuli i ziół, lub czego tylko chcesz. Na środku zaś tego kamienia daj kolejny, na siedem stóp długi, a na jedną wysoki. Na jego szczycie połóż solidną skrzynię na cztery stopy wysoką i sześć i pół u podstawy, a na cztery u szczytu szeroką. Teraz kociół do góry nogami ustaw na skrzyni. Średnica kotła powinna mieć cztery i pół na krawędzi i trzy stopy



²⁶ *Ibidem*, s. 53–54.

²⁷ *Ibidem*, s. 56.

²⁸ A. Dürer, *Unterweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheit in Linien, Ebenen und gantzen corporen*, Nürnberg 1525; cyt. za: J. Białostocki, „Chłopska Melancholia” Albrechta Dürera, [w:] *idem*, *Pięć wieków myśli o sztuce*. wyd. 2 zmien., Warszawa 1976, s. 74.



²⁹ A. Dürer, *op. cit.*; cyt. za: S. Greenblatt, *Murdering Peasants: Status, Genre, and The Representation of Rebellion*, [w:] *idem, Representing the English Renaissance*, Berkeley 1988, s. 3–5. Choć Białostocki opisuje wygląd pomnika, nie cytuje Dürera.

³⁰ E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1945, s. 233.

³¹ *Ibidem*, s. 257.

³² J. Białostocki, „Chłopska...”, s. 75.

u dna. Na szczycie kotła daj miskę na ser, która jest na pół stopy wysoka, a jej średnica u podstawy to dwie i pół stopy. Nakryj tę miskę grubym talerzem, który styka się z nią brzegami. Na talerzu ustaw maselnicę, na trzy stopy wysoką o średnicy półtorej stopy u dna i zaledwie jednej u góry. Jej dziobek powinien wystawać poza to. Na szczycie maselnicy połów kształtny dzban na mleko wysokości dwóch i pół stopy i średnicy jednej stopy na wybrzuszeniu, połowy stopy u szczytu i szerszej nieco na dnie. Na dzbanek daj cztery skrobaczki do usuwania błota, obwiąż je snopem siana, niech rozchodzą się u góry, na pięć i pół stopy długie tak, aby wystawały na pół stopy, po czym powieś na snopie chłopskie narzędzia takie jak łopaty, widły, cepy i inne. Snop siana zwieńcz klatką na kurczaki nakrytą dzbankiem smalcu, na którym siedzi melancholijny wieśniak z mieczem wbitym w swe plecy²⁹.

Ironiczny tryb jest dobrze widoczny w tym opisie. Artysta uzyskuje go dzięki zestawieniu szczegółowych wymiarów każdego przedmiotu i dokładnego określenia umiejscowienia z przypadkowością tego rejestru rzeczywistości. Choć wszystkie wymienione przedmioty są atrybutami wsi i rolnictwa, Dürer nie zwraca sobie głowy stworzeniem z nich przemyślanej i znaczącej, spójnej pod względem alegorycznym całości. Świadczą o tym sformułowania „lub czego tylko chcesz” oraz „i inne” w zindeksowanym rejestrze elementów kompozycyjnych. To pozorne tylko uporządkowanie w rzeczywistości pozbawione jest – co zauważył Erwin Panofsky – sensu³⁰. Wprowadza jednak nastrój karnawału; to świat na opak, którego jedyną regułą stanowi brak reguł.

Karnawalizację Dürer podkreśla przede wszystkim przez fakt, że nie opisuje pomnika o elementach będących rzeźbiarską reprezentacją poszczególnych przedmiotów. Artysta wyraźnie pisze o rzeczywistych obiektach tak, jakby jego intencją było zbudowanie pomnika z autentycznych wieśniaczych sprzętów. I tak istotnie w tym przepisie na pomnik jest: królem karnawału zostaje zamordowany wieśniak z mieczem w plecach, usadzony na garnku smalcu, nie zaś jego rzeźbiarski ekwiwalent.

Panofsky, który słusznie orzekł, że w tej kompozycji nie ma sensu, stwierdził też, że intencją Dürera było ośmieszenie zbuntowanych chłopów³¹. Wydaje się, iż to nieprawidłowe odczytanie intencji artysty wynika z niezwrócenia uwagi na tryb odautorskiego komentarza Dürera, a tym jest ironia, w której obrębie brak sensu stanowi zamierzony i przemyślany efekt. Bardziej czuły na retoryczną i stylistyczną stronę wypowiedzi pisemnej Białostocki odrzucił interpretację Panofsky’ego, właściwie odczytując intencjonalną ironię artysty i przypisując jej znaczenie kluczowe, tekst swój inkrustując przy tym ironicznymi komentarzami, a opis „projektu” kończąc szyderczym zdaniem: „Oto pomnik zwycięstwa nad powstańcami chłopskimi”³². Ta osobliwa *Victoria* stanowi więc zamierzoną ironię i świadectwo postawy światopoglądowej artysty zarazem. Dürer nie jest już „weneckim szlachcicem”, lecz świadomym politycznie i czułym na kwestie społeczne twórcą, zaangażowanym w konflikt po jego słusznej stronie. Ironia służy mu jako subwersywna strategia wypowiedzi. Zauważa to nasz autor, gdy pisze, że pomnik nie upamiętnia zwy-

cięzców, lecz zwyciężonych: „nie triumfator, lecz pokonany wyniesiony jest na piedestał, jakby aktem dziejowej sprawiedliwości”³³.

O tym, że autor (narrator opowieści historycznej) utożsamia się z postawą artysty i sercem także znajduje się po stronie chłopów („akt dziejowej sprawiedliwości”), świadczy jego ton i pewne figury retoryczne w tekście, subiektywnie zabarwione przymiotniki i czułość, jaką podmiot wypowiedzi okazuje chłopom. Pisze np.: „Nędza, tragedia, które stały się udziałem chłopstwa niemieckiego, znalazły wyraz w nieszczęsnej postaci ukazanej z wysoka oczom zwycięzców. Jakby wstrząsający obraz *Ecce Homo* przedstawia Dürer całemu narodowi wizerunek klęski uciśnionego stanu”³⁴. A oto konkluzja:

Niepodobna dopatrywać się chęci ośmieszenia bohatera tego głęboko wzruszającego przedstawienia. [...] Trudno nie dojść do przekonania, że Dürer pragnął oddać hołd uwięzionemu chłopstwu i uczcić w nim męczennika za sprawę całego narodu³⁵.

Nie tylko jednak na retoryce i odczytaniu intencji artysty jako ironicznych skonstruowany został obraz Dürera jako opowiadającego się po właściwej stronie konfliktu klasowego. Istotniejszy jest sposób, w jaki zbudowana została opowieść historyczna, w której świadomość klasowa artysty jest jedną z najistotniejszych cech umożliwiających pozytywne wartościowanie dzieła sztuki. Historyk uzyskuje to, wchodząc na grunt ikonologii i porównując przedstawienie pomnika z dwoma innymi: *Chrystusem Frasobliwym* i *Melancholią*. Takie porównanie wprowadza także zmianę tonu: od ironii przeprowadza autor artystę do zadumy, a jego dzieło – z karnawałowego rejestru niskiego do rejestru poważnego, wręcz sakralnego:

Ale może jeszcze silniej narzuca się podobieństwo tej chłopskiej postaci do wyobrażenia *Chrystusa Frasobliwego*. Podobieństwo pozycji i gestu jest prawie zupełne; narzędzia pracy przymocowane do snopka przywodzą na myśl *instrumenta passionis*, symboliczny miecz wbity w plecy nieszczęśliwego przypomina znany z religijnej ikonografii znak boleści przesywający serce Marii, wreszcie kogut u stóp tragicznej postaci raz jeszcze nawiązuje do atrybutów Pasji Chrystusa³⁶.

Ostatni akord w tekście wybrzmiewa czystą melancholią. Narrator daje psychologiczny rysunek artysty, przypisując jego wyborom artystycznym i społeczno-politycznym wpływ czarnej zółci. Tym samym dzieło, analizowane do tej pory z pozycji światopoglądowych, nabiera rysu tragicznego wyboru podejmowanego w obliczu historii, w którym wielki realizm splata się z niemocą:

Dürer sam uważany był za melancholika. [...] Jeśli był nim istotnie, nietrudno zrozumieć, że w dobie przygotowywania *Małej Pasji* wyraziła się ona w *Chrystusie Frasobliwym*, że w dobie wewnętrznej walki przeciwko epistemologicznemu i estetycznemu sceptycyzmowi, około 1514 roku znalazła ona wyraz w wyobrażeniu



³³ *Ibidem*, s. 76.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, s. 79. W cytowanym tu fragmencie uwagę zwraca także anachroniczne w odniesieniu do XVI w. użycie wyrażenia „cały naród”, co – naturalnie – wzmocnić ma retoryczną wymowę tekstu. Trudno orzec, o jaki naród może bowiem chodzić. Czy o niemiecki, wymyślony *de facto* przez Bismarcka dopiero w drugiej połowie XIX w.? Czy o frankoński (we Frankonii leży Norymberga)? Czy może o naród Wolnego Cesarzkiego Miasta Norymbergi?

³⁶ *Ibidem*.



³⁷ *Ibidem*, s. 81.

³⁸ Naturalnie, jestem świadomy ideologicznego wymiaru książki wschodnio-niemieckiego historyka. Przypisywanie niemieckim olimpijczykom, zwłaszcza Dürerowi i Goethemu, „właściwej” postawy ideologicznej było szeroko stosowanym zabiegiem w humanistyce NRD. Obszernie pisze na ten temat A. Artwińska (*Poeta w służbie polityki. O Mickiewiczu w PRL i Goethem w NRD*, Poznań 2009).

³⁹ W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1985, s. 12.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 154.

⁴¹ S. Greenblatt, *op. cit.*, s. 11-12.

⁴² *Ibidem*, s. 11.

Melancholii, bezsilnego i zadumanego geniusza twórczości, i że wreszcie, w dniach tragicznego wewnętrznego rozdarcia narodu, skryształizowała się w przejmującym i niezwykłym obrazie chłopskiej melancholii³⁷.

Wyraźnie światopoglądowa wymowa dzieła stanowi wobec sztuki kategorię wartościującą. Interpretacja drzeworytu przypomina dwa inne odczytania. Pierwsze pochodzi od Wolfganga Hütta i jest zawarte w jego obszernej książce poświęconej niemieckiej grafice i malarstwu późnego gotyku i renesansu³⁸. Niemiecki historyk nie ukrywa, że inspirację stanowiła dla niego rozprawa Fredericka Antala z r. 1948 pt. *Florentine Painting and Its Social Background* i metodologia wypracowana na gruncie marksizmu, a wojny chłopskie nazywa *explicite* – za Friedrichem Engelsem – fazą „wczesnej rewolucji mieszczańskiej z lat 1476–1535”³⁹. Choć nie powołuje się na tekst Białostockiego (tłumaczony wszakże na język francuski i wydany w 1957 r. w „*Gazette des Beaux-Arts*”), pisze o zaangażowaniu Dürera:

Sam Dürer podczas wojny chłopskiej dał przykład. W roku 1525 do trzeciej księgi swego *Pouczenia o mierzeniu...* dołączył z satyrycznym zamysłem – jako wzór rozkładu proporcji pomnika – drzeworyt, który oskarżał o zbrodnie szlachtę i tych wszystkich, którzy występowali przeciwko chłopom. [...] Gdy Dürer w czerwcu 1525 r. dowiedział się o stłumieniu szwabsko-frankońskiego powstania chłopskiego w bitwach pod Königshofen, Sulzbach i wsią Ingolstadt koło Ochsenfurtu, stworzył drzeworyt pomnika – i posłał go w świat jako dobitne oskarżenie⁴⁰.

Zbliżoną do koncepcji Białostockiego interpretację daje też jeden z czołowych przedstawicieli nowego historyzmu w badaniach literackich i twórca poetyki kulturowej, Stephen Greenblatt. Porównując przebitego wieśniaka do *Chrystusa Frasobliwego*, zwraca uwagę na fakt, że ukształtowanie tej pierwszej postaci na podobieństwo Chrystusa może oznaczać, iż taka decyzja estetyczna potencjalnie sygnalizuje subwersywną, ukrytą sympatię Dürera dla wymordowanego chłopstwa. Podkreśla jednak, że nie musi to wcale implikować, iż artysta traktował chłopów jak Chrystusa⁴¹. Stwierdza, że nasza skłonność do przypisywania dawnym mistrzom zaangażowanej postawy po „słusznej” stronie uciskanych i zrewolucjonizowanych mas jest sięgającym epoki romantyzmu konstruktem, którym często posługujemy się bezwiednie⁴².

Świadomość historyczna i zarazem świadomość dyskursu historii, ujawnione przez Greenblatta, są niezwykle pomocne przy określeniu stanowiska samego Białostockiego, bardzo konsekwentnie idącego w swojej interpretacji w stronę czytania decyzji Dürera jako deklaracji światopoglądowej. Greenblatt demaskuje bowiem wybór takiej, a nie innej interpretacji podjętej przez samego historyka. To nie zarzut, gdyż każda narracja historyczna obarczona jest światopoglądowo, jako tworzona w konkretnym momencie historycznym i z zapleczem przekonań konkretnego badacza. Dystans od odległych – i, w sensie ontycznym, nieistniejących już – wydarzeń historycznych sprawia,



il. 4 A. Dürer, *Melancholia I*, 1514, miedzioryt, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main; za: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_Melancholia_I.jpg (data dostępu: 11 XII 2014)



⁴³ S. Czekalski, *Ikonologia Jana Białostockiego*, [w:] Białostocki. *Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Jan Białostocki – między tradycją a innowacją”*, Nieborów 23–25 października 2008, red. M. Wróblewska, Warszawa 2009, s. 119–120.

⁴⁴ J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980, s. 92.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 108–109.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 109.

że faktycznie ich nie ma. Podjęta przez Białostockiego decyzja podyktowana została tyleż światopoglądowo, ile metodologicznie.

Realizm, czyli jak zrobiona jest historia

Ów wybór metodologiczny ujawnia się we wspomnianym już połączeniu dwóch typów analizy dzieła. Dzieje się to wówczas, gdy historyk porównuje zabitego chłopa do Chrystusa, łącząc ikonologię z wywiedzionym z koncepcji wielkiego realizmu odczytaniem, które określić można jako społeczne lub marksistowskie. Na temat połączenia tych dwóch intuicji badawczych, w odniesieniu do późniejszych tekstów Białostockiego, wypowiedziada się Stanisław Czekalski, który pisze:

Przyjęte przez Białostockiego pojęcie ideologii, obciążone marksistowskim jego rozumieniem, implikowało zależność kultury jako sfery obejmującej różne formy artykulacji świadomości od społecznych i politycznych uwarunkowań. Autor *Historii sztuki wśród nauk humanistycznych* aprobatywnie sytuował w obrębie ikonologii badania nad materialnym, ekonomicznym, politycznym i społecznym uwarunkowaniem twórczości artystycznej, widząc w nich spełnienie postulatów, który stawiał Panofsky w programie swojej metody. [...] W ten zatem sposób Białostocki dokonał przedziwnej inkluzji marksizmu w ramy ikonologii, proponując jej „poszerzoną formułę nazwać ikonologią społeczną”⁴³.

Zdumienie badacza, że można dokonywać „przedziwnej inkluzji marksizmu” w ramy tak poważnej metodologii, jaką jest ikonologia, może dziwić. Czekalski powołuje się na słowa samego Białostockiego z jego *Historii sztuki wśród nauk humanistycznych*. Ten faktycznie pisze w owej książce o badaniu dzieła sztuki jako symptomu sytuacji ideologicznej, która je wytworzyła⁴⁴, ale stwierdza też:

Odrzucając autonomiczną historię idei, a także zupełnie autonomiczną historię sztuki i uznając uwarunkowania społeczne wyznaczające funkcje sztuki w ideologiach każdego momentu historycznego, winniśmy w konsekwencji poszerzyć postępowanie interpretacyjne o następny, czwarty poziom. Przedmiotem interpretacji na tym poziomie winien być stać się wynik operacji przeprowadzonej na poziomie poprzednim, a więc wewnętrzny sens dzieła, sens formy symbolicznej w języku Casirera. Trzeba tedy zapytać, jakie sytuacje społeczne i gospodarcze znajdują wyraz – przy zmieniających się warunkach historycznych – w owych wewnętrznych sensach formułowanych w języku idei⁴⁵.

Białostocki w cytowanej książce odnotowuje też, że Panofsky jako twórca i kodyfikator metody ikonologicznej przykładał zbyt małą wagę do społecznego czytania dzieł sztuki. Wyraża to w następujący sposób: „Panofsky za rzadko zstępował w podziemne rejony swego systemu”⁴⁶. A o tym, że owe „podziemne rejony systemu” (baza dla nadbudowy?) pozostawały dla Białostockiego istotne, świadczy fragment: „Warburgowi i jego następcy Fritzowi Saxlowi problemy takie były dużo bliższe,

a można wymienić niejednego historyka sztuki nieraz o nastawieniu marksistowskim⁴⁷. Należałoby się zastanowić wobec tego, w jaki sposób należy tłumaczyć ową „przedziwną inkluzję” marksizmu w ikonologię – chociaż biorąc pod uwagę cytowane powyżej słowa Białostockiego, bardziej zasadne wydaje się mówienie o inkluzji ikonologii w marksizm.

W istotnym z historycznego punktu widzenia tekście pt. *W poszukiwaniu historii kultury* Ernst Gombrich opisywał metafizyczne uwikłanie historii sztuki jako dyscypliny, która od swego zarania była bardziej historiozofią niż historiografią. Historiozofią skrojoną w dodatku przez umysł, „któremu na imię Herr Professor Hegel”⁴⁸. Trudno się dziwić, że historia sztuki staje się historiozofią, jeżeli w myśl heglowskiej logiki i dialektyki za dziełami sztuki stać miałyby przemiany ducha, a sama sztuka miałaby być objawem czegoś innego (np. rozwijającego się w czasie wzrostu wolności lub walki klas). Dzieje historii sztuki w hiszpańskich butach sznurowanych przez Hegla śledzi Gombrich na przykładzie klasyków dyscypliny, wskazując, że heglowskie myślenie stanowiło ramę narracyjną i metodologiczną dla wielu z nich:

Nie powinniśmy ganić Burckhardta za to, że budował swój obraz omawianego okresu [odrodzenia we Włoszech] wokół „z góry powziętej idei”. Bez takiej idei historia nie mogłaby w ogóle nigdy powstać. Nieskończonego szeregu dokumentów i zabytków, jakie przekazała nam przeszłość, nie można objąć bez jakiejś zasady wiążącej, bez jakiejś teorii, która wprowadza porządek do rozpylonej mnogości faktów, podobnie jak magnes tworzy pewien układ z bezwładnych opiłków⁴⁹.

W historycznym przeglądzie sylwetek niemieckich humanistów dochodzi Gombrich aż do Panofsky’ego, o którym pisze:

Wielki Erwin Panofsky, podobnie jak Dilthey, wysuwał bardziej krytyczne i wymyślne rozwinięcie tego programu, jednak ci, którzy studiowali jego prace, wiedzą, że i on nigdy nie zrezygnował z pragnienia, aby wykazać organiczną jedność wszelkich aspektów danego okresu⁵⁰.

Gombrich nie gani takiej postawy i bez ironii określa Panofsky’ego wielkim. Pisze bowiem o owym duchu i badaniu sztuki jako jego objawów, nazywając taki sposób uprawiania historii sztuki „heglizmem bez metafizyki” i doskonale zdając sobie sprawę, że heglizm ten jest ramą i idealistycznym założeniem dyskursu historii. Raz jeszcze daje tego wyraz, stwierdzając:

Opisywania historii kultury jako takiej, historii wszelkich aspektów życia – jak się ono toczyło w przeszłości – nigdy nie można podjąć bez zasady porządkującej, bez pewnego centrum, z którego dałoby się przyglądać panoramie, bez tej jakiejś piasty, na której może być osadzony diagram Hegła. W ten sposób dalsze dzieje historiografii kultury może najlepiej da się interpretować jako serię prób ratowania Heglowskich założeń bez przyjmowania jednak Heglowskiej metafizyki. To właśnie w swoim pojęciu czynił marksizm⁵¹.



⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ E. H. Gombrich, *W poszukiwaniu historii kultury*, przeł. A. Dębnicki, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wyb., przekłady przez J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 308.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 321.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 325.

⁵¹ *Ibidem*, s. 323.



⁵² J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] *idem*, *Wybór pism estetycznych*, wprowadz., wyb., oprac. A. Kuczyńska, Kraków 2008, s. 60–61.

⁵³ *Ibidem*, s. 61.

W ten sposób, słowami samego Gombricha, dokonuje się owa „przeziwna inkluzja” marksizmu w ikonologię; także w pismach Białostockiego. Inkluzja ta, jak zresztą większość przemyślanych pod kątem historycznym i filozoficznym faktów, okazuje się nie tylko nie-przedziwną, ale do bólu racjonalną. Marksizm i ikonologię jako sposoby pisania historycznego przenika inna niż mimetyczna konwencja realizmu, będącego realizmem ontologicznym – filozoficznym zobowiązaniem co do istnienia praw rządzących okresami dziejowymi, praw, których wykrycie w procesie badania historycznego gwarantuje sensowną wizję tych okresów, a także sens samej narracji historycznej.

Jak się wydaje, „inkluzja”, jakiej dokonał Białostocki, jak również stosowana przez niego w latach 50. XX w. koncepcja wielkiego realizmu, są takimi właśnie „gwarantami”. Pozostaje pytanie: czy w zamierzeniu historyka miały one zapewniać sensowność jego narracji (a więc świata przedstawionego), będąc odpowiednikiem heglizmu, czy może marksizmem bez metafizyki? Czy też pojęcie realizmu przez niego stosowane niosło ze sobą ontologiczne zobowiązania wobec świata? Spróbujmy odpowiedzieć.

W 1976 r., gdy w języku polskim ukazał się powstały 9 lat wcześniej tekst Gombricha, Białostocki pisał:

Gdy patrzy się na dzieje historii sztuki czy nawet szerzej – na dzieje nauk humanistycznych, często ulega się sceptycyzmowi. Każde prawie pokolenie zdobywa nowe metody, odkrywa *Kunstwollen*, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, *Vie des Formes* czy „formy symboliczne”. Odkrywa autonomię form artystycznych lub ich materialne uwarunkowanie. Każde pokolenie buduje nowy obraz przeszłości, który wydaje mu się jedynie prawdziwy, który jest jego uświadamianiem sobie historii. Nasz okres „odkrył” podłoże społeczne, gospodarcze i polityczne faktów historycznych, odkrył treść od dawna zapomnianą niezliczonych powszechnie znanych dzieł sztuki i próbuje odczytywać według starych podręczników emblematyki idee zaszyfrowane niegdyś w obrazach, rzeźbach i budynkach⁵².

Raz jeszcze dostrzec można połączenie przez Białostockiego dwóch metod i dwóch szkół pisania historycznego: marksizmu oraz ikonologii. Istotne jest także to, że autor wyraźnie akcentuje i wyróżnia te dwa sposoby myślenia o dziele sztuki, nazywając je „odkryciami naszego okresu”. Niemniej ważna jest świadomość, że odkrycia w humanistyce są jedynie „odkryciami”, a każde pokolenie patrzy na dzieła sztuki z jemu tylko właściwej perspektywy. Białostocki wypowiada się dalej, tak jak Gombrich, na temat wielkich klasyków dyscypliny: „Dawne wizje historii, choć przekazane w doskonałych dziełach Huizingi, Burckhardta czy Wölfflina, wydają się nam już często obce, nieprawdziwe – jakby ubogie”. I konkluduje: „Humanistyka jest nauką inną niż nauki ścisłe, pojęcie »postępu«, tak zasadnicze dla nich, dla humanistyki ma sens zupełnie inny. Niepodobna jednak mimo wszystko w taki swoisty postęp nie wierzyć”⁵³.

Wiara w ów postęp odgrywa tutaj analogiczną rolę do tej, jaką dla Gombricha był „heglizm bez metafizyki” – stanowi uświadomioną ramę, za której pomocą konstruuje się narrację historyczną, objaśnia i wartościuje zjawiska, dzieła i dzieje sztuki (niekoniecznie przy tym na serio przyjmując ontologiczne konsekwencje, do jakich zdawałby się zobowiązywać dług zaciągnięty u jenańskiego filozofa). Białostocki, podobnie jak Gombrich, nie tylko świetnie zdawał sobie sprawę z istnienia heglowskich ram i światopoglądów, które w tych ramach można umieszczać i za ich pomocą objaśniać dzieje sztuki, a swojej narracji historycznej zapewniać sens. Używał sposobu opowiadania inspirowanego marksizmem i ikonologią, będąc świadomym przede wszystkim umowności i konwencjonalności zarówno ramy, jak i owego „czegoś innego”. Ramy narracji historycznej uważał za stały element, w którym zmieniały się tylko modusy mówienia – dla jednych poszukiwanym „innym” był duch (Hegel, Burckhardt), dla drugich symbol (Ernst Cassirer, Panofsky), dla trzecich jeszcze światopogląd (Karol Marks, Lukács).

Wydaje się w końcu, że Białostocki patrzył na dyskurs historii sztuki jak na dzieło *quasi*-literackie, tj. taki tekst, w którym wybór struktury narracyjnej odgrywa pierwszoplanową rolę, gdyż, parafrazując tytuł dużo późniejszej książki Haydena White’a: także forma ma treść⁵⁴. To bowiem sam wybór sposobu opowiadania i jego poprowadzenia kształtuje sens przedmiotu owego opowiadania. Białostocki konstruuje historię, która powraca do swego greckiego źródłosłowu – *ιστορέιν*, ‘opowiadać’.

Taki literacki wymiar twórczości odnaleźć można w analizowanych w niniejszym artykule esejach; zwłaszcza w dwóch – *Dürerze* i „*Chłopskiej Melancholii*”... Nie idzie mi przy tym ani o tzw. „pięknopisarstwo” o sztuce, ani o relatywizowanie historii, lecz o świadomy wybór stylu, kształtującego omawiany przedmiot. Pracą Białostockiego, która w tym kontekście znajduje się na granicy historii i literatury, jest popularna i popularyzatorska zarazem *Sztuka cenniejsza niż złoto*; stanowi ona – jak stwierdza Ryszard Kasperowicz – opowieść o sztuce, książkę do czytania, zmniejszającą dystans między autorem a czytelnikiem⁵⁵. Badacz pisze dalej: „Gdyby posłużyć się [...] terminologią w duchu Kanta, można by zauważyć, że rygor historycznej obiektywności ustępuje [w tej książce] przed magią subiektywnej wrażliwości”⁵⁶. Nie brak jednak owej pracy walorów naukowych i edukacyjnych, gdyż:

Sztuka cenniejsza niż złoto nie jest [...] swobodnie skonstruowanym esejem, demonstrującym »pleasures of imagination« autora, choć pamiętamy przecież, że Białostocki chętnie widział mariaż historyka sztuki i literata⁵⁷.

Zauważyć wypada także, że jest *Sztuka cenniejsza niż złoto* niejako polskim odpowiednikiem niezwykle popularnej w świecie anglojęzycznym i popularyzatorskiej książki autorstwa Gombricha, która wydana została po polsku w 1997 r. pt. *O sztuce*. Książka ta, po angielsku opublikowana po raz pierwszy w 1950 r., w oryginalnym tytule – *The Story of Art* – zawiera literacki pierwiastek wszelkich narracji historycznych, nie



⁵⁴ H. White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore–London 1990.

⁵⁵ R. Kasperowicz, *Ars auro prior*, [w:] *Białostocki. Materiały...*, s. 11.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.



⁵⁸ P. Gay, *Style in History*, New York 1974, s. 189.

⁵⁹ O literackim wymiarze historii obszernie pisze H. White w tekstach *Teoria literatury i pisarstwo historyczne, Literatura a fikcja, Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach czy Historiografia jako narracja* ([w:] *Proza historyczna*, red. E. Domańska, przeł. R. Boryśkowski [et al.], Kraków 2009).

jest bowiem historią sztuki w sensie naukowym (historią jako badaniem historii) – wiedzą o faktach przeszłych (*history of art*), lecz historią sztuki w sensie literackim właśnie, gdzie słowo „*story*” odsyła czytelnika do wspomnianego greckiego rozumienia historii jako opowieści (historii jako konstruowania historii). Ta dwuznaczność została zagubiona w polskim przekładzie. Powraca jednak w podtytule *Sztuki cenniejszej niż złoto*, który brzmi: *Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*.

„Odkryty” tutaj na gruncie marksizmu potencjał literacki historycznych prac Jana Białostockiego – „styl historii”, jak powiedziałby zapewne Peter Gay, według którego sposób opowiadania „nie jest zwykłym ubraniem myśli w słowa, lecz częścią jej istoty”⁵⁸ – nie stanowi, oczywiście, świadectwa osuwania się historii jako dyscypliny w fikcję literacką. Jest jedynie immanentną, uświadomioną cechą tejże dyscypliny i tworzenia jakichkolwiek – wychodzących poza zwykłe kronikarstwo – spójnych i sensownych narracji historycznych⁵⁹. Przekonanie o tym towarzyszyło warszawskiemu badaczowi w jego praktyce. Literacki wymiar jego prac nie umniejsza znaczenia pojęcia realizmu (używanego przez Białostockiego w opozycji do mimetycznej konwencji opisowej traktowanej jako sposób narracji), które – nie rosząc sobie (już) pretensji do metafizycznych uogólnień i holistycznych wizji dyscypliny jako badania dziejów – pozostało narracyjną zasadą porządkującą tekst i obowiązującą w nim jako świadomie obrany model opowiadania i konstruowania historii.

dr Wojciech Szymański

Adiunkt w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Niezależny kurator i krytyk sztuki. Autor kilkudziesięciu tekstów naukowych i krytycznych. Kurator kilkunastu wystaw zbiorowych i indywidualnych oraz projektów artystycznych. Członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Aktualnie w ramach grantu podoktorskiego przyznanego przez Narodowe Centrum Nauki prowadzi badania nad wizualnością i pamięcią I wojny światowej zatytułowane „*Obrazy (z) Wielkiej Wojny. Sposoby reprezentacji Wielkiej Wojny 1914–1918 w sztuce w Polsce*”.

Summary

Wojciech Szymański/ Albrecht Dürer's gloves. On Jan Białostocki's early writings

The article offers a critical reading of a few pieces (both academic papers on art history and general public-oriented essays) written in the 1950s by professor Jan Białostocki, one of the best and, indisputably, most important Polish art historians of the last century. The following analyses of the texts, which so far have been overlooked by the researchers, oscillate around the concept of realism. This category, which was one of the most popular in the Polish humanities of the 1950s (including art history and criticism), is typically linked to the jargon of socialist realism as well as Marxism that was then elevated to the rank of scientific dogma and ideology governing the public discourse. The article claims that such readings – ideologically charged and thus biased – are, in fact, highly inadequate. Instead, the paper postulates an application of functional analysis of the concept of realism to Białostocki's writings, which is understood as a category which originated in a series of debates conducted in the 1930s by German-speaking and left-wing intellectuals (i.e. B. Brecht, H. Mann, G. Lukács). Consequently, the category is seen as the one which remains unrelated either to socialist realism, or to conventional and descriptive use of realism associated with the idea of *mimesis*. On the contrary, realism is defined as a specific narrative frame of the story – the discourse of art history being the latter. Taking into account this narrativist character of art history as a discipline, the arguments analysed in the article are attributed not so much to Jan Białostocki but rather to a narrator/author/storyteller of his essays. The paper also shows how the category in question – inspired by Marxism and used by Białostocki in the middle of the last century for the first time – is related to iconology understood as a method present in Białostocki's later works, i.e. pieces which are seen from the present-day perspective as classic, useful and widely read indeed.