

Ernst Hans Gombrich

Norma i forma. Kategorie stylistyczne historii sztuki i ich początki w renesansowych ideałach*

Nie od dziś wiadomo, że wiele pojęć stylistycznych, którymi posługują się historycy sztuki, rozpoczęło karierę jako wyrazy o znaczeniu pejoratywnym. „Gotycki” znaczyło kiedyś tyle co „wandalizm”, dowód barbarzyńskiej niewrażliwości na piękno klasyczne, a *Pocket Oxford Dictionary* z 1934 jako główne synonimy „barokowego” nadal podaje „groteskowy, dziwaczny”; nawet określenie „impresjonista” zostało ukute przez krytyka jako szyderstwo. Jesteśmy dumni z oczyszczenia tych pojęć z negatywnego podtekstu. Wierzmy, że można ich teraz używać w czysto neutralnym i opisowym sensie na oznaczenie określonych stylów lub okresów, których nie zamierzamy ani potępiać, ani chwalić. Oczywiście ta opinia jest do pewnego stopnia uzasadniona. Można mówić o gotyckim rzemiośle artystycznym w kości słońskiej, barokowych prospektach organowych czy impresjonistycznych obrazach z największym prawdopodobieństwem opisując grupę dzieł, którą

reszta historyków sztuki z łatwością zidentyfikuje. Ale ta pewność ulega zachwianiu, gdy przychodzi do teoretycznych rozważań nad granicami tych kategorii. Czy Ghiberti jest „gotycki”, czy Rembrandt jest „barokowy”, czy Degas jest „impresjonistą”? Tego typu debaty mogą utknąć w jałowym pustostłowi, choć czasem przynoszą pożytek, jeśli przypominają o tej prostej prawdzie, że etykiety nadawane przez historyków sztuki z konieczności różnią się od tych, które entomolodzy nadają żukom i motylom. W dyskusji nad dziełami sztuki opisu nigdy nie można całkowicie oddzielić od teorii. Dylematy, na jakie natknęli się historycy sztuki w debatach nad stylami i okresami w sztuce, spowodowane są właśnie brakiem rozróżnienia pomiędzy formą a normą.

1. Klasyfikacja i jej niedostatki

Tylko nielicznych miłośników sztuki nigdy nie irytowali akademicy badacze i ich troska o etykiety i szufladki.

* Poniższa rozprawa została oparta na wykładzie wygłoszonym w Bibliotece Filozofica Uniwersytetu Turyńskiego w kwietniu 1963 roku.

Ponieważ większość historyków sztuki jest również miłośnikami sztuki, prawdopodobnie będą mieli wiele sympatii dla opinii, której najbardziej przekonywającym orędownikiem był Benedetto Croce. Dla Crocego stylistyczne kategorie zdawały się pogwałcać to, co tak trafnie nazywał „odosobnieniem” każdego indywidualnego dzieła sztuki, niewspółmiernego z żadnym innym. Pogląd ten jednak, jak bardzo przekonywający by nie był, bezspornie doprowadziłby do atomizacji świata. Nie tylko obrazy, lecz również rośliny i przysłowiowe żuki są jednostkowe i niepowtarzalne; do każdego z nich stosuje się scholastyczna sentencja *individuum est ineffabile*: tego, co jednostkowe nie sposób pochwycić w sieć naszego języka, ponieważ język z konieczności posługuje się pojęciami i uniwersaliami. Rozwiązaniem tego dylematu nie jest wycofanie się w nominalizm i odmowa używania jakichkolwiek innych słów poza nazwami pojedynczych przedmiotów. Jak wszyscy użytkownicy języka historyk sztuki musi pogodzić się z tym, że klasyfikacja, nawet jeśli jest złem koniecznym, stanowi niezbędne narzędzie badawcze. I o ile nie zapomni, że jak każdy język klasyfikacja jest wytworem ludzkim, który człowiek może przystosować lub zmienić, będzie mu ona całkiem dobrze służyła w jego codziennej pracy. Oczywiście łatwiej to powiedzieć niż zrobić. Człowiek jest zwierzęciem klasyfikującym

i przejawia nieuleczalną skłonność do traktowania sieci, w którą chwyta różnorodność własnych doświadczeń, jako część obiektywnie istniejącej rzeczywistości. Historia idei dostarcza dowolnej liczby przykładów.

Chińczycy wszystko potrafią pogrupować wedle podstawowej opozycji yang i yin, która wyznacza także zasadę męską i żeńską, a zatem aktywną i bierną. Dla świata starożytnego i kontynuatorów jego nauki rozróżnienie pomiędzy gorącym i zimnym oraz wilgotnym i suchym dostarczyło czterech podstawowych kategorii, których połączenia wystarczały do klasyfikacji ludzkich humorów, pór roku i żywiołów. Trzeba przyznać, że studiowanie powodzenia tych prymitywnych systemów i rozważanie ich uzasadnienia to upokarzające zajęcie. Oczywiście każdy sposób klasyfikacji czy inny znak na horyzoncie będzie przyjęty z zadowoleniem, gdyż oferuje pomoc w ujarzmieniu chaotycznej rzeczywistości. Pod tym względem nie mamy prawa czuć się lepsi od wcześniejszych cywilizacji. Czyż to nie dzięki Rewolucji Francuskiej nasze życie polityczne zostało umownie zorganizowane według kategorii „prawica” i „lewica”? Czyż nie spotykamy się raz po raz z nowymi sposobami klasyfikacji w psychologii i socjologii – takimi jak introwertyk i ekstrawertyk, wewnątrzsterowny i zewnątrzsterowny, które przez pewien czas mają przedziwną moc wyjaśniania, póki się nie wytrą? Pamiętam pewien epizod z mojej młodości w Wiedniu, kiedy modny był podział typów ludzkich Kretschmera na

cyklofreniczny i schizotypiczny, dopóki jakiś dowcipniś nie zaproponował, że lepiej byłoby podzielić wszystkich mężczyzn na krawców i szewców, a kobiety na kucharki i pokojówki.

Nie trzeba dodawać, że zawsze uczymy się czegoś nowego próbując wprowadzić nowe kategorie, nawet tak niepoważne jak te powyżej. Nasza uwaga koncentruje się na pewnych aspektach ludzkiej anatomii i zachowania, które w innym wypadku moglibyśmy przeoczyć, i dopóki pozostaniemy krytyczni wobec naszych własnych metod, będziemy mieli z nich pożytek. Bez wątpienia to samo odnosi się do kategorii krytycznych zaproponowanych przez estetyków, odkąd w XVIII wieku nastała moda na „dwubiegunowość”¹. „Piękna i wzniosłości” Burka, czy „naiwności i sentymentalizmu” Schillera z pewnością można by użyć dla zapewnienia świeżego wglądu w różnorodność literackich doświadczeń². Pozostaje pytanie, czy przypadkiem te systemy pojęć nie wykonały swego zadania zbyt dobrze. Wywołały u badaczy złudzenie, że to, z czym mają do czynienia, to „naturalne klasy”, tak różnorodne i niezmiennie jak gatunki zwierząt. Jednak rozprzestrzenienie tej „dwubiegunowości”, zwłaszcza w niemieckiej *Kunstwissenschaft*, powinno być dla studentów historii sztuki ostrzeżeniem, by mieć się na baczności. Optyczne i haptyczne, architektura addycyjna i operująca podziałami, fizjoplastyczny i ideoplastyczny

– w latach moich studiów takie nowe, podstawowe podziały były ciągle „odkrywane” i prowadziły do nowych systemów klasyfikacji. Bez wątpienia każdy taki podział przyczyniał się do znalezienia świeżej charakterystyki sztuki przeszłości, ale każdy też rościł sobie pretensje do wyłączności i dowodził, że poprzedni system jest przestarzały.

2. Źródła terminologii stylistycznej.

Dla badacza stylu eksperymentowanie z tymi dychotomiami jest ważne, jeśli przygotowuje do zrozumienia, że różnorodność stylistycznych etykiet, jakimi zwykle operują historycy sztuki, bywa w pewnej mierze myląca. Ten pochod stylów i okresów w sztuce, znanych każdemu nowicjuszowi – antyk, romanizm, gotyk, renesans, manieryzm, barok, rokoko, klasycyzm i romantyzm – prezentuje jedynie szereg przebrań dla dwóch kategorii: klasyczny i nieklasyczny.

Rzecz to zbyt dobrze znana, by trzeba ją było omawiać, że dla Vasariego pojęcie „gotycki” oznaczało nic innego, jak styl barbarzyńskich hord, które zniszczyły Cesarstwo Rzymskie³. Prawdopodobnie mniej znany jest fakt, że opisując tę zepsutą, nieklasyczną manierę budowania Vasari wywiódł swe koncepcje i kategorie upadku z jedyne go starożytnego dzieła zawierającego normatywną teorię sztuki, w którym mógł znaleźć takie gotowe opisy – *O Architekturze Witruwiusza*. Oczywiście Witruwiusz

1. Cytuję tylko współczesną bibliografię, w której studenci znajdą odniesienia do wcześniejszych prac: P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, 1960; E. Panofsky, *Renaissance and Renascences*, Stockholm, 1960; *Manierismo, barocco, rococo: concetti e termini*, Convegno Internazionale, Roma 21-4 Aprile 1960, „Accademia Nazionale dei Lincei”, CCCLIX (1962), No. 52; O. Kurz, *Barocco: storia di un concetto*, w: *Barocco europeo e barocco veneziano*, red. V. Branca, Venice 1963.

2. Poręczna lista tych przeciwstawnych biegunów znajduje się w Frankl, *op. cit.*, s. 773-774.

3. A. Guzzo, *Il gotico e l'Italia*, Torino 1959.

nigdzie nie opisuje stylu architektonicznego spoza tradycji klasycznej, ale jest jeden znany ustęp, w rozdziale o dekoracjach ścian, gdzie ostro atakuje swobodę i nielogiczność dekoracyjnego stylu modnego w jego czasach. Temu stylowi przeciwstawia racjonalną metodę przedstawiania rzeczywistych lub możliwych budowli architektonicznych.

„Obecnie jednak malarstwo wzorujące się na naturze nie znajduje uznania; zamiast wiernego oddawania określonych rzeczy maluje się ściany w sposób dziwaczny. Zamiast kolumn przedstawia się żłobkowane łodygi o powyginanych liściach i zwojach, zamiast frontonów dowolne ozdoby, jak również kandelabry podtrzymujące świątynki; ponad dachy tych świątyn wyrastają z korzeni wraz z wolutami delikatne kwiaty, a pośród nich bez uzasadnienia rozmieszczone są figurki, jak również pnącza dopełnione pół figurkami o głowach ludzkich lub zwierzęcych. Tego wszystkiego ani nie ma, ani być nie może, ani też nie będzie. Bo jakżeż mogą łodygi naprawdę podtrzymywać dach albo kandelabry dźwigać ozdoby frontonu, delikatne zaś i miękkie pnącza siedzące na nich figurki? Jakżeż może z korzenia i łodygi wyrastać coś, co jest na pół-kwiatem, a na pół-figurką? Tymczasem ludzie patrząc na te nieprawdziwe obrazy nie ganią ich, lecz znajdują w ich widoku przyjemność.”⁴

Wracając do Vasariego i jego wyobrażenia na temat zwyczajów budowlanych północnych barbarzyńców odkrywamy, że źródła stylistycznej kategorii „gotycki” nie leżą w jakiegokolwiek morfologicznej obserwacji budowli, ale zostały uprzednio stworzone na podstawie katalogu grzechów, który Vasari przejął od Witruwiusza.

„W końcu wspomnę inny sposób budowania, który nazywamy niemieckim. (...) Raczej należy w tym sposobie upatrywać zamęt lub nieporządek. W owych budowlach tak licznych, że zdają się zarażać świat, portale bywają ozdobione kolumnami cienkimi i skręconymi jak śruby, nie mogącymi mieć siły, aby ciężar udźwignąć, jakikolwiek by on był. Także na wszystkich fasadach, tam gdzie mają być umieszczone rozmaite ozdoby, widzi się nadmiar małych nisz jedna nad drugą, z nieskończoną ilością edykułów jeden nad drugim, z daszkami i występami, i z listowiem. Wydaje się, iż nie tylko nie mogą one stać, ale że nawet nie mogą się utrzymać. Wydają się bardziej wycięte z papieru niż odkute w kamieniu czy marmurze. W dziełach tego porządku wykonane są nieskończone występy, wycięcia, otwory i ukwiecenia, które zatracają wszelkie proporcje. Często portale z ozdobami jedne nad drugimi osiągają taką wysokość, że ich szczyty dotykają dachu. Ten styl budowy został wynaleziony przez Gotów.”⁵

4. Witruwiusz, *O Architekturze ksiąg dziesięć*, ks. VII, rozdz. 5, Warszawa 1956, s. 121. O jakich dekoracjach pisaf Witruwiusz mówi L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig 1929, s. 129.

5. G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, Warszawa – Kraków 1985, s. 116.

Nie podzielam tego poczucia wyższości, które cechuje tak wiele z opisów Vasariego. Jego dzieło dobitnie wskazuje, że był on w stanie docenić budowle i obrazy, które z jego punktu widzenia nie wyglądały na doskonałe. Powinniśmy raczej zazdrościć Vasariemu tej pewności, że potrafi rozpoznać ideał, i że ten ideał można ująć z pomocą kategorii Witruwiańskich – sławne kryterium *regola, ordine, misura, disegno e maniera* wyłożone we Wstępie do *Trzeciej części*, w godny podziwu sposób zilustrowane w *Żywotach* Leonarda i Bramantego.

To normatywne podejście skostniało w sztywny dogmat dopiero wtedy, gdy teoretycy sztuki spoza Italii zaczęli posługiwać się stylistycznymi kategoriami, chcąc przeciwstawić ideał klasycznej doskonałości lokalnym tradycjom. Wówczas gotyk stał się synonimem złego smaku, który panował w Wiekach Ciemnych, zanim światła nowego stylu nie przeniesiono z Italii na Północ. Jeśli gotyk pierwotnie oznaczał „jeszcze nie klasyczny”, *barocco* rozpoczęło swą karierę jako podobne potępienie grzechu odstępstwa. Doprawdy warto odnotować, że ten sam ustęp z Witruwiusza, który posłużył Vasariemu za wzór do opisanie gotyku, Bellori wykorzystał krytykując upadek architektury w swoich czasach, architektury Borrominiego i Guariniego:

„Każdy jednak [dziś] wymyśla sobie sam ze siebie nową Ideę i poczwagę Architektury na swój sposób, wystawiając ją na placu i na fasadach: ludzie zupełnie pozbawieni wszelkiej wiedzy, jaka przynależy architektowi, którego imię na próżno sobie przybierają. I to tak dalece, że zniekształcając budynki, miasta i pomniki w sposób szalony, łamią narożniki, rozczłonkują i deformują linie, rozbijają bazy, kapitele i kolumny przez wprowadzenie parodii ze stiuku, czy ułamków oraz [przez wprowadzenie] złych proporcji; a przecież Witruwiusz potępia takie nowinki...”⁶

Bellori nie użył jeszcze terminu *barocco* w swym potępieniu, ale w XVIII wieku czasem używano określeń „gotycki” i „barokowy” naprzemiennie dla określenia takiego złego bądź dziwaczego gustu. Stopniowo te dwa terminy określające sztukę nieklasyczną podzieliły się funkcjami: gotyku zaczęto z czasem używać jako etykiety na to, co „jeszcze nie klasyczne” – barbarzyńskie, a baroku na to, co „już nie klasyczne” – zdegenerowane. Wprowadzenie pod koniec XVIII stulecia słowa *rococo* na oznaczenie mody godnej szczególnego potępienia przez srogich i prawych miłośników antyku, uzupełniło o nowy aspekt terminologię, która cały czas pozostaje w użyciu. Wciąż opisuje ten sam styl, który Johann Joachim Winckelmann potępiał w połowie XVIII wieku, raz jeszcze przywołując kryterium normatywne z ustępu Witruwiusza:

6. G. P. Bellori, *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, [lecz] przewyższająca naturę*, przeł. J. Białostocki, w : J. Białostocki, *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa 1966, s. 73.

„Dobry smak dzisiejszych ornamentów, który od czasów gorzkich narzekań Witruwiusza na jego upadek współcześnie jeszcze bardziej podupadł, można natychmiast oczyścić i nadać mu prawdę oraz znaczenie dzięki rzetelnym studiom nad alegorią.

Nasze ślimacznice i najśliczniejsze w świecie muszle, bez których nie sposób wyobrazić sobie dzisiejszych dekoracji, nie mają w sobie więcej naturalności niż Witruwiańskie kandelabry, podtrzymujące maleńkie zamki i pałace.”⁷

Winckelmann w ten sposób wyróżnił *rocaille* jako charakterystyczną cechę stylu – prawdopodobnie z powodu skojarzenia z grotami ogrodowymi, w których preferowano nadmiar asymetrii i kapryśności. Tak więc *rococo* było łatwym do rozróżnienia rodzajem swobody zanim jeszcze pojawił się termin „rokoko”, jak się wydaje, w pracowni Davida, kiedy to jeden z najbardziej radykalnych uczniów mistrza skrytykował jeden z jego obrazów jako niedostatecznie poważny i wyszydził jako „Van Loo, Pompadour, rococo”⁸.

W tym samym XVIII wieku odczuto potrzebę rozdzielenia różnych form sztuki nieklasycznej, które wypełniały ogromną lukę pomiędzy antykiem a Renesansem, mianowicie Wiek Średni. Angielscy antykwariusze w szczególności rozwinęli historyczne zainteresowanie architekturą średniowieczną i szukali

reguł klasyfikacji. W 1760 roku William Warburton pisał: „Wszystkie nasze starożytne kościoły nazywa się bez różnicy gotyckimi, lecz błędnie. Są ich dwa rodzaje: jedne budowane w czasach saksońskich, drugie w normańskich.”⁹ Warburton próbował zrehabilitować styl gotycki przypisując mu całkowicie nowe zasady konstrukcyjne; on też wprowadził porównanie z drzewami w lesie, którego późniejsze losy prześledził Frankl w swoim monumentalnym dziele *Gotyck*. Jak każdy entuzjasta, Warburton potrzebował tła, któremu można przeciwstawić nowo odkryty splendor gotyckiej architektury. Szukał słabszego przeciwnika i znalazł go nie w architekturze klasycznej, ale w deformacji architektury klasycznej, na którą w jego opinii pozwolili sobie Saksonowie. Saksońska architektura była imitacją „Świętej Ziemi Greckiej”, ale złą imitacją. Tutaj tkwią korzenie naszej kategorii „romański” [*Romanesque*]. Dzięki pracy Frankla możemy łatwo prześledzić historię tego pojęcia w językach angielskim i francuskim¹⁰. William W. Gunn w 1819 roku opublikował *Inquiry into The Origin and Influence of Gothic Architecture* w „The Quarterly Review”, gdzie kategorycznie bronił wyboru terminu „romański” na oznaczenie deformacji architektury rzymskiej. Uważał, że włoska końcówka *-esco* posiada dokładnie to znaczenie. „Współczesny Rzymianin, dla przykładu, nazywa siebie *Romano*, obcokrajowca natomiast piętnuje nazwą *Romanesco*. Rozpatruję omawianą architekturę z tego samego punktu widzenia.” Gunn został uprzedzony we Francji

7. J. J. Winckelmann, *Mysli nad naśladowaniem greckich rzeźb i malowideł*, tłum. wg. przekładu Gombricha.

8. F. Kimball, *The Origins of Rococo*, Philadelphia 1943.

9. W. Warburton, *Pope's Moral Essays* (1760), cyt. za: Frankl, *op. cit.*, s. 867-868.

10. Frankl, *op. cit.*, s. 507-508.

przez Gervilla, który wprowadzając rok wcześniej termin „rzymski” [Roman] pisał: „wszyscy zgodni są co do tego, że taka ciężka i surowa architektura jest wynaturzonym *opus romanum*, stopniowo zniszczonym przez naszych grubiańskich antenatów...”. Romański, gotycki, renesansowy, barokowy, rokokowy, klasycystyczny. Łatwym zadaniem było uzasadnienie twierdzenia, że wszystkie te nazwy mogą zostać zredukowane do „klasycznego” i „nieklasycznego” zgodnie z Witruwiańską normą. Nie będę tu omawiał rodowodu ostatniego terminu, który stał się modny w historii sztuki, terminu „manieryzm”, wstawionego pomiędzy renesans i barok, ponieważ opowiedziałem jego historię gdzie indziej¹¹.

3. Neutralność i krytyka

Nie jest moją intencją zdać pełną relację z procesu stopniowej rehabilitacji tych różnych stylów czy też z sił historycznej tolerancji i nacjonalistycznej dumy, które przyczyniły się do odrzucenia monopolu Witruwiusza. W obecnym kontekście liczy się to, że ci, którzy kwestionowali normę, nadal akceptowali kategorie będące jej przyczyną. Jak Warburton w XVIII wieku, dziewiętnastowieczni historycy zazwyczaj uznawali nieklasyczny charakter stylów, które chcieli bronić, równocześnie podkreślając niektóre

rekompensujące ten brak zalety. Średniowieczne style mogą być mniej piękne niż wymaga tego Witruwiańska norma, ale są bardziej pobożne, bardziej szczerze czy mocniejsze – a z pewnością pobożność, szczerłość i siła liczą się bardziej niż zwyczajne mechaniczne zdyscyplinowanie. To jest podejście Ruskina¹². Wstępna rehabilitacja baroku dokonana przez Burckhardta w *Cicerone* nie różni się zbytnio, kiedy pisze on o barokowych fasadach kościołów: „...jednak niekiedy poruszają widza jako czysta fikcja, pomimo ich często zdeprawowanego sposobu wyrażania...”¹³. Etapy, dzięki którym ta tolerancja dla nieklasycznych stylów odwróciła się częściowo na ich korzyść, zalicza się raczej do historii smaku i mód niż do problemów historiograficznych. Co nas tu interesuje, to twierdzenie, które narodziło się w XIX wieku, że historyk może ignorować normy i rozpatrywać następujące po sobie style bez uprzedzeń; że może, używając słów Hipolita Taine, podejść do różnorodności dawnych dzieł sztuki podobnie jak botanik podchodzi do swego materiału, nie dbając o to, czy kwiaty, które opisuje, są piękne czy brzydkie, trujące czy lecznicze¹⁴.

Nie jest rzeczą zaskakującą, że takie podejście do stylów przeszłości wydawało się przekonujące w XIX wieku, bo praktyka dotrzymywała kroku teorii. Dziewiętnastowieczni architekci i dekoratorzy używali form wcześniejszych epok z wyniosłą bezstronnością, wybierając tu romański repertuar dla stacji kolejowej, tam barokowy wzór stiuku do teatru.

11. E. Gombrich, *Mannerism: The Historiographic Background*, w: *Norm and Form: studies in the art of the Renaissance*, London 1978, s. 99.

12. Zwłaszcza w słynnym rozdziale *The Nature of Gothic* w *The Stones of Venice*, t. 2, London 1853, s. 2.

13. O Burckhardcie zob. W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig 1924.

14. H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. A. Sygietyński, Gdańsk 2010, s. 17.

Nic dziwnego zatem, że zyskała poparcie koncepcja, iż poszczególne style można rozróżnić dzięki rozpoznawalnym cechom morfologicznym, takim jak łuk ostry dla gotyku czy *rocaille* dla rokoka, oraz że pojęcia te można bez obaw stosować neutralnie, bo zostały pozbawione normatywnych konotacji.

Nawet to morfologiczne podejście ma swe korzenie u Witruwiusza i wywodzi się ze sposobu, w jaki traktował on porządki architektoniczne. Porządki dorycki, joński i koryncki stanowią taki repertuar form, łatwo rozpoznawalnych dzięki pewnym specyficznym cechom i łatwych do zastosowania przez architekta, który potrafi posłużyć się wzornikiem. Dlaczego zatem nie rozszerzyć ich zakresu, by objąć również porządek gotycki czy barokowy i w ten sposób po prostu powiększyć język form, którymi uczą się posługiwać architekci?

Dopóki etykiety poszczególnych stylów odnosiły się przede wszystkim do architektury i ornamentu i były używane w takim praktycznym kontekście, sprawy miały się całkiem dobrze. Ale obrońcy tych stylów mieli większe ambicje. Chcieli bronić nieklasycznych stylów jako systemów na swój sposób ucieleśniających odmienne wartości, jeśli nie filozofie. Styl gotycki był lepszy od renesansowego nie ze względu na ostrołuki, ale dlatego, że uosabiał Wiek Wiary, którego renesansowi „poganie” nie potrafili docenić. Innymi

słowy, style zaczęto postrzegać jako manifestację ducha epoki, który Hegel podniósł do statusu metafizyki w swojej wizji historii¹⁵. Tenże duch w swym rozwoju manifestował się nie tylko w pewnych formach architektonicznych, ale zyskiwał też kształt w malarstwie, rzeźbie i zdobnictwie, które wskazywały na ten sam światopogląd formujący literaturę, politykę i filozofię danego okresu. Dla takiego podejścia morfologiczne znaki rozpoznawcze, takie jak obecność *rocaille* w rokoku czy żebrowań w gotyku, wydawały się beznadziejnie „powierzchowne”. Musiało istnieć coś wspólnego, co posiadały wszystkie dzieła sztuki stworzone w danym okresie ludzkiej historii, musiały one dzielić jakąś głęboką, istotną cechę, która charakteryzuje wszystkie przejawy gotyku czy baroku. Karl Raimund Popper nauczył mnie rozpoznawać w tej potrzebie „istotowej” definicji pozostałość arystotelesowskiej koncepcji metody naukowej¹⁶. To właśnie Arystoteles, wielki biolog, sformułował pogląd, że praca naukowca polega zasadniczo na klasyfikacji i opisie, tak jak skłonni są robić zoologowie i botanicy; to on wierzył, że wszystkie te klasy nie są stworzone sztucznie, ale zaczerpnięte z natury dzięki procesowi wnioskowania i intelektualnej intuicji. Patrząc na różne drzewa spostrzegamy, że niektóre posiadają wspólne cechy strukturalne i tworzą rodzaj lub gatunek. Ten gatunek objawia się w każdym poszczególnym drzewie na tyle, na ile pozwala oporna materia, i mimo że indywidualne drzewa mogą się różnić między sobą, to ich różnice są

15. Krótki zarys tego rozwoju przedstawiłem w rozdziale *Kunstwissenschaft*, w: *Das Atlantisbuch der Kunst*, red. M. Huerlimann, Zürich 1952.

16. K. R. Popper, *Nędza historycyzmu*, Warszawa 1999; *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*, t. 2, Warszawa 1993, s. 9-34; *Droga do wiedzy: Domysły i refutacje*, Warszawa 1999, Indeks – esencjalizm.

zaledwie „przypadkowe” w porównaniu z istotą, którą dzielą. Ktoś może przyznać, że Arystotelesowska metoda była błyskotliwym rozwiązaniem problemu uniwersaliów postawionego przez Platona. Nie potrzebujemy dłużej szukać idei konia czy sosny w jakimś odległym świecie po drugiej stronie chmur; odkrywamy jej działanie w indywidualach jako ich entelechia i właściwa forma. Ale jakakolwiek byłaby wartość arystotelesowskiej metody dla historii biologii, kontrola jaką zachowała nad naukami humanistycznymi, nawet gdy nauki ściśle w końcu wyzbyły się tego modelu myślenia, zapewnia wystarczającą pożywkę do refleksji. W dyskusji, która stała się modna w ciągu ostatnich stu lat na temat prawdziwej istoty renesansu, gotyku czy baroku ujawnia się w większości wypadków bezkrytyczna akceptacja arystotelesowskiego esencjalizmu. Zakłada się, że historyk sztuki, który zapozna się z wystarczającą ilością dzieł stworzonych w interesującym go okresie, stopniowo dojdzie z pomocą intelektualnej intuicji do zamieszkującej te dzieła istoty, która odróżnia je od innych, tak jak sosny różnią się od dębów. Rzeczywiście, jeśli oko historyka sztuki jest wystarczająco bystre, a jego intuicja wystarczająco głęboka, wówczas przeniknie nawet poza istotę gatunku do istoty rodzaju; będzie w stanie uchwycić nie tylko wspólne cechy strukturalne wszystkich gotyckich malowideł i posągów, ale również wyższą jedność łączącą je z gotycką literaturą, prawem

i filozofią.

Najbardziej pouczającym zapisem takich poszukiwań jest książka Paula Frankla *Gotyk*, o której już wspominałem. Ukazała się w 1960 roku i jest owocem trwających całe życie badań i przemyśleń. Niewielu przeczytało wszystkie 838 stron, które zaczynają się od historii, a kończą na metafizyce. Analiza wszystkich odpowiedzi udzielonych na pytanie „czym jest gotyk?” pozostawia znakomitego uczonego w zakłopotaniu. Żadna nie dotyka istoty. Istota, rozumuje Frankl, jest pojęciem metafizycznym; istotą człowieka, jak wskazuje, jest znaczenie, jakie ma on dla Boga, a istota gotyku musi być również powiązana z niezgłębioną tajemnicą o transcendentnym znaczeniu¹⁷.

Sympatyzuję z tymi filozofami, którzy podobnie jak Sir Karl Popper patrzą podejrzliwie na to, co nazywa on esencjalizmem, ale gdziekolwiek stanie się w tej współczesnej bitwie realistów z nominalistami jest oczywiste, że kategorie i klasy służące bardzo dobrze jednemu celowi, mogą załamać się, kiedy użyć ich w innym kontekście. Normatywnym konotacjom terminów stylistycznych nie sposób tak po prostu nadać morfologicznego znaczenia, ponieważ nigdy nie można uzyskać więcej z własnej metody klasyfikacji niż się w nią włożyło. Kucharz może podzielić grzyby na jadalne i na trujące muchomory; to są ważne dla niego kategorie. Zapomina, o ile kiedykolwiek brał to pod uwagę, że mogą istnieć grzyby, które są niejadalne i nietrujące. Ale botanik, który oparł swoją systematykę

17. Frankl, op. cit., s. 826.

grzybów na takim podziale, a następnie połączył ją z innymi metodami klasyfikacji, z pewnością nie odkryje niczego pożytecznego.

Nie twierdzę, że posługując się jakimś słowem zawsze należy brać pod uwagę jego pochodzenie. Odkrycie, że styl gotycki nie ma nic wspólnego z Gotami, nie musi zajmować historyka sztuki, który ciągle uważa tę nazwę za przydatną. Wydaje mi się, że tym, co powinno go interesować w historii tego pojęcia, jest jego początkowy brak zróżnicowania. Stylistyczne nazwy przez mnie wyliczone nie powstały z rozważań nad poszczególnymi cechami, tak jak Witrwiańskie terminy dla porządków; są to pojęcia pejoratywne, jak greckie słowo „barbarzyńca”, które znaczyło tyle, co „nie Grek”.

Gdybym mógł określić te pojęcia w sposób nieszkodliwy, nazwałbym je „terminami wykluczenia”. Częstotliwość ich występowania w języku odzwierciedla podstawową ludzką potrzebę rozróżnienia „nas” od „innych”, znajomego świata od tego rozległego, nieznanego świata na zewnątrz, który do nas nie należy, i który odrzucamy.

To nie przypadek, jak sądzę, że różnorodne nazwy nadawane nieklasycznym stylom okazały się takimi terminami wykluczenia. To właśnie klasyczna tradycja normatywnej estetyki pierwsza sformułowała pewne reguły sztuki, a tego typu zasady najłatwiej

sformułować negatywnie niczym katalog grzechów do uniknięcia. Tak jak większość z Dziesięciorga Przykazań jest tak naprawdę zakazami, tak większość reguł sztuki i stylu jest ostrzeżeniem przez pewnymi grzechami. Widzieliśmy kilka z tych grzechów opisanych w poprzednich cytatach: brak harmonii, dowolność czy nielogiczność muszą stanowić tabu dla tych, którzy podążają za klasycznym kanonem. Jeszcze więcej takich zakazów znajdziemy w pismach normatywnych teoretyków sztuki od Albertiego przez Vasariego do Belloriego czy *Félibiena*. *Nie* przeludniaj obrazów, *nie* używaj zbyt wiele złota, *nie* szukaj trudnych póz bez wyraźnej potrzeby; unikaj ostrych konturów, unikaj brzydoty, niestosowności i niemoralności. Rzeczywiście, można argumentować, że tym, co w końcu zabiło klasyczny ideał był fakt, że grzechy, których należało unikać, namnożyły się, aż wolność artysty została ograniczona do ciągle zawężającej się przestrzeni; jedyną rzeczą, którą w końcowym okresie miał on odwagę robić, było mdłe powtarzanie bezpiecznych rozwiązań. Potem pozostał tylko jeden grzech, którego należało unikać: bycia akademickim. Na naszych dzisiejszych wystawach widzimy najbardziej zadziwiającą różnorodność form i eksperymentów. Każdy, kto by chciał znaleźć jakieś morfologiczne cechy łączące Alberta Burri z Salvadorem Dalí oraz Francisca Bacona z Capogrossim może mieć trudności, ale łatwo zauważyć, że oni wszyscy chcą uniknąć bycia akademickimi; żaden z nich nie spodobałby się Belloriemu i wszyscy zostaliby przezeń potępieni.

To nie przypadek zatem, że terminologia historii sztuki została w większości oparta na słowach oznaczających jakąś zasadę wykluczenia. Większość kierunków w sztuce wzniosło jakieś nowe tabu, jakąś nową negatywną zasadę, taką jak usunięcie przez impresjonistów z płócien wszelkich „aneddotycznych” elementów. Pozytywne hasła i porzucone zwyczaje, które możemy znaleźć w artystycznych i teoretycznych manifestach dawnych lub współczesnych, są zwykle znacznie gorzej zdefiniowane. Weźmy na przykład termin „funkcjonalizm” w XX-wiecznej architekturze. Wiemy już, że jest wiele sposobów planowania lub budowania, które możemy nazwać funkcjonalnymi, i że wymóg ten sam w sobie nigdy nie rozwiąże wszystkich problemów architektonicznych. Ale bezpośrednim skutkiem tego hasła było porzucenie wszelkich architektonicznych ozdób jako niefunkcjonalnego tabu. Tym, co jednoczy różnorodne szkoły architektoniczne w tym stuleciu, jest powszechna awersja do konkretnej tradycji.

Może uczynilibyśmy większy postęp w studiach nad stylem, gdybyśmy zamiast wciąż poszukiwać ogólnej struktury czy istoty wszystkich dzieł wytworzonych w jakimś okresie, poszukali takich reguł wykluczenia czy grzechów, których każdy z tych stylów chciał uniknąć.

4. Krytyczne bieguny Wölfflina

Przypomnienie zdaje się oczywiste, lecz nadal wskazuje ono skały, o które roztrzaskał się okręt morfologii stylów. Redukując pojęcia „klasyczny” i „nieklasyczny” do zwykłego morfologicznego rozróżnienia jednakowo uzasadnionych alternatyw, w moim mniemaniu morfologowie zacierają istotną różnicę pomiędzy stylami nieklasycznymi: tymi, które są nieklasyczne w oparciu o regułę wykluczenia, i tymi, które nie są; lub mówiąc prościej: rozróżnienie pomiędzy stylami antyklasycznymi, których najbardziej radykalne przykłady znajdujemy w sztuce XX wieku, i stylami nieklasycznymi – za dobry przykład może służyć sztuka chińska, ponieważ chińscy artyści nigdy nie kwestionowali zasad, o których nie mogli mieć pojęcia.

To rozróżnienie może wyglądać dosyć niewinnie, ale zagraża całej idei morfologii stylów. Ponieważ wykluczenie zakłada intencję, a takiej intencji nie sposób bezpośrednio dostrzec w rodzinie form. Heinrich Wölfflin, najślawniejszy i najpopularniejszy orędownik morfologicznego podejścia, nie był nieświadomy tej trudności, a mimo to jego poszukiwania obiektywnych reguł organizacji zaciemniały doniosłość tej trudności w nauczaniu historii sztuki.

To Wölfflin ofiarował historii sztuki brzemienne w skutkach narzędzie systematycznego porównywania; to on wprowadził do naszych sal wykładowych potrzebę posiadania dwóch rzutników i dwóch ekranów, aby wyostrzyć

spojrzenie na stylistyczne różnice pomiędzy dwoma porównywanymi dziełami sztuki – weźmy za przykład Madonnę Rafaela i Madonnę Caravaggia. Ta pedagogiczna metoda pomogła wielu nauczycielom w wyjaśnieniu studentom pewnych elementarnych różnic, lecz gdy przestajemy posługiwać się nią z należytą ostrożnością, subtelnie lecz skutecznie fałszuje ona związek pomiędzy dwoma dziełami. Uzasadnione i pouczające jest porównanie Caravaggia z Rafaelem, ponieważ Caravaggio znał obraz Rafaela. Mógł go nawet naśladować, gdyby chciał, tak jak w tym samym czasie uczynił Annibale Carracci. Zamiast tego wyraźnie odrzucił taką możliwość i podążył własną drogą. To porównanie pomoże nam zatem zrozumieć, dlaczego Bellori oponował przeciwko Caravaggu i napiętnował jego manierę jako odejście od klasycznej normy. Ale kiedy odczytujemy to porównanie odwrotnie i kontrastujemy Rafaela z Caravagiem, wkraczamy na niebezpieczny teren. Zakładamy, że Rafael świadomie odrzucił metody Caravaggia, i że oparł swą sztukę na wartościach dyscypliny i idealnego piękna w opozycji do szorstkości Caravaggiowskiego naturalizmu. Bellori mógłby się nawet zgodzić z tym rozumowaniem, bo, jak widzieliśmy, był zainteresowany unikaniem błędów. Jeśli jednak chcemy ujrzeć Rafaela w jego własnym środowisku, nie możemy ignorować czynnika czasu i horyzontu jego własnej wiedzy. Nie mógł on odrzucić czegoś, czego nigdy nie poznał.

To proste spostrzeżenie pozwala wyjaśnić zarówno sukces Wölfflina, jak i jego sporadyczne porażki. Kolejność jego książek przypomina nam, jak ściśle jego rzekoma morfologia stylu była związana z pierwotną normatywną funkcją takich porównań.

Rozpoczął od książki *Renaissance und Barock* (1888), w której kontynuował Burckhardtowską linię rozumowania, i którą zakończył rehabilitacją baroku na przekór zarzutom klasycznych teoretyków. Punktem wyjścia – podobnie jak dla Burckhardta – był dla niego klasyczny ideał doskonałości w architekturze; apelował jedynie o większą tolerancję dla odmiennych sposobów budowania. Miał nadzieję, że wyjaśniając te odmienne sposoby sprawi, że historycy lepiej zrozumieją, co Bramante usiłował zrobić, i jakie alternatywne wartości znalazły wcielenie w barokowych rozwiązaniach. Odpowiednio przyrządzone muchomory przestają być trujące, a stają się pełnowartościowym posiłkiem. Tak naprawdę Wölfflin nie odchodzi od ideału klasycznej doskonałości jako systemu wartości. Nadal używa tego systemu jako kryterium pozwalającego oddzielić dojrzały renesans od innych systemów form. Odkrywszy w ten sposób dla siebie logikę i użyteczność tradycyjnego klasycznego ideału, Wölfflin powrócił doń w swoim największym dziele, *Die klassische Kunst* (1898), po to, aby opisać i wyjaśnić jego działanie nie tylko w architekturze, ale również w malarstwie i rzeźbie. Rzeczywistym tematem książki jest terza e *perfetta maniera*

Vasariego, zaś metoda ponownie polega na porównywaniu przeciwieństw. Tym razem jednak Wölfflin opisuje klasyczny ideał nie na tle barokowych odchyłań, lecz niedoskonałości Quattrocenta. Innymi słowy, przesunął się bliżej punktu wyjścia Vasariego, czego efektem był ponowny apel o te same ideały uświęcone przez tradycję akademicką, lecz nieco wzgardzone i zapomniane, gdy XIX-wieczni realisci i impresjoniści odwrócili się od tej tradycji. Pisał dla odbiorców, których – by zacytować wstęp do *Die klassische Kunst – nie można winić, gdy pytają sami siebie stojąc przed Szkołą Ateńską, dlaczego Rafael nie namalował raczej rzymskiego targu kwiatowego czy zabawnej sceny w niedzielny poranek, kiedy wieśniacy golą się na Piazza Montanara*. To właśnie uprzedzenie XIX-wiecznych miłośników sztuki skłoniło Wölfflina do przywrócenia normy klasycznej – nie bez zerkania na grupę antyrealistów jego czasów, zwłaszcza na rzeźbiarza Adolfa von Hildebranda, którego książka *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* „spadła na wyschniętą ziemię niczym ożywczy deszcz”. To Hildebrand, jak przypomina swoim czytelnikom Wölfflin, ganił historię sztuki za jej uzależnienie od morfologii i lekceważenie wewnętrznych praw sztuki. Choć Wölfflin musiał uznać tę krytykę za gorzką, przyznał jednak, że każda monografia z dziedziny historii sztuki powinna mieć swój wkład w estetykę. *Die klassische Kunst* to podróż

odkrywcza w poszukiwaniu norm włoskiego dojrzałego renesansu.

Obwarowawszy w ten sposób własne terytorium, Wölfflin powrócił raz jeszcze do przeciwieństw pomiędzy ideałami klasycznymi i barokowymi, tym razem także w malarstwie i w rzeźbie. W efekcie powstała najbardziej wpływowa, choć jednocześnie najmniej przekonywująca książka, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej)* (1915)¹⁸.

Zanim powrócę do twierdzeń zawartych w tej książce, chciałbym zwrócić uwagę na dzieło, które prawdopodobnie najbardziej przekonująco ujawnia słabość Wölfflinowskiej morfologii stylistycznej oraz źródło tej słabości – *Italien und das deutsche Formgefühl* (1932). Miałem możliwość wysłuchania w Berlinie w 1930 roku wykładów, na których oparta została ta książka. Pamiętam ogromne nadzieje, z jakimi jechałem na Uniwersytet Berliński, i wrażenie, jakie wywarła na mnie osobowość Wölfflina – wysokiego Szwajcara z pięknymi błękitnymi oczyma i stanowczą, pewną siebie manierą wykładania, która oczarowała auditorium maximum. Wyznam, że urok ten nie działał na mnie zbyt długo. Wkrótce heretyckie wątpliwości częściowo zepsuły moją przyjemność, nie byłem jednak w stanie zlokalizować źródła rosnącego zawodu. Raz jeszcze Wölfflin użył magii dwóch ekranów do przeprowadzenia porównania, raz jeszcze użył klasycznego

18. Krytyka Crocego została przedrukowana w *Nuovi saggi di estetica*, Bari 1926.

ideału jako kryterium, ale tym razem nie po to, by oddzielić wcześniejszą fazę sztuki od późniejszej, ale raczej by wyizolować morfologiczne cechy niemieckiego poczucia formy. Raz po raz na jednym ekranie Wölfflin wyświetlał klasyczne dzieło włoskie, by skonstruować je z dziełem niemieckim, któremu owej klasyczności brakowało, i za każdym razem zapewniał, że ten brak nie jest czymś negatywnym, lecz zwyczajnie czymś odmiennym. Gdy Tycjan był harmonijny, Cranach – powiedzmy sobie – był znacznie mniej, tym niemniej zadawał Wölfflina. Zdaję sobie sprawę, że w książce jest znacznie więcej treści niż wyniosłem z tych wykładów, z których – prawdę mówiąc – szybko zrezygnowałem na rzecz znacznie bardziej ekscytujących zajęć z psychologii Wolfganga Köhlera. Ale nadal uważam, że byłoby pouczające prześledzić książkę Wölfflina i wyłapać określenia rzekomo niemieckich cech, które równie dobrze mogłyby posłużyć opisaniu cech charakterystycznych dla sztuki hiszpańskiej, portugalskiej, angielskiej czy nawet meksykańskiej i hinduskiej, ponieważ wszystkie można skutecznie skonstruować z klasycznymi ideałami włoskiego renesansu. Odrzucenie bogactwa i złożoności na rzecz klarowności i prostoty najprawdopodobniej zakłada stopień estetycznego wyrafinowania, który można odnaleźć jedynie tu i prawdopodobnie w sztuce Dalekiego Wschodu. W ten sposób książka Wölfflina, daleka od wyodrębnienia

tego, co ściśle niemieckie – jeżeli takie cechy w ogóle istnieją – naprawdę prowadzi nas z powrotem do problemu klasycznego ideału.

Jest taka magiczna sztuczka, którą wszyscy znają – gra „pomyśl o liczbie”. Prosisz dziecko, aby pomyślało o jakiejś liczbie, a następnie, aby poddało ją różnym działaniom matematycznym – dodało to i to, odjęło coś, pomnożyło przez cztery, podzieliło przez dwa i jeszcze raz przez dwa, wszystko w pamięci, i na końcu odjęło liczbę, o której pomyślało na początku; po tym wszystkim „czytając w jego myślach” podajesz dokładny wynik. Przeprowadziwszy nas przez te wszystkie operacje z pojęciem klasyczności, Wölfflin w swoich wykładach poprosił na koniec o odjęcie go i jako wynik podał maniera tedesca, którą wyśmiewał Vasari.

Pomyślaną liczbą, którą potem ominięto, była oczywiście idea doskonałości Vasariego, idea normatywna. Opiera się ona na mocnym przekonaniu co do celu sztuki oraz środków służących jego osiągnięciu. Cel, mówiąc krótko, to przekonujące przedstawienie świętej lub przynajmniej coś znaczącej historii ze wszystkimi naturalistycznymi i psychologicznymi szczegółami, środki to mistrzostwo przedstawienia¹⁹. Nie żeby Wölfflin był niewrażliwy na te cele i te osiągnięcia, gdyby było inaczej nie zostałby wielkim interpretatorem malarstwa renesansowego. Ale zadaniem teorii, którą chciał zaprezentować historykom sztuki, było wyeliminowanie rozważań nad tymi osiągnięciami tak

19. S. Alpers, *Eksphrasia and esthetic attitudes in Vasari's 'Lives'*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 23 (1960), s. 190-215.

dalece, jak to tylko możliwe. Tym, co miał brać pod uwagę historyk sztuki, kiedy porównywał dzieło renesansowe z barokowym, było pięć domniemanych biegunów, które Wölfflin uważał za czysto opisowe. Stanowiły one podstawowe narzędzia pojęciowe lub *Grundbegriffe*: *Linear und malerisch*, *Fläche und Tiefe*, *Geschlossene Form und offene Form*, *Vielheit und Einheit*, *Klarheit und Unklarheit* – linearny i malarski, płaszczyzna i głębia, forma zamknięta i forma otwarta, wielość i jedność, jasność i niejasność. Wölfflin całkiem jasno dał do zrozumienia, że chce, aby te przeciwieństwa traktować głównie jako reguły porządkujące, które można stosować do ornamentu w nie mniejszej mierze niż do przedstawień. Był przekonany, że naturę można przedstawić równie dobrze za pomocą ostrej linii ołówka, jak i szerokich pociągnięć pędzla, na płaszczyźnie i w głębi. Jego dobór przykładów i siła opisu są tak przekonujące, że musimy skupić się na najślabszym punkcie w jego argumentacji. Dotyczy on relacji tych sposobów przedstawiania wobec obiektywnego wyglądu rzeczywistości. Niewątpliwie linearyzm połączony z płaszczyzną nie będzie w stanie uporać się z motywami, które wybrali Turner czy Monet. Wölfflin jest świadom tego zastrzeżenia. Otwarcie stawia pytanie, czy można nie odróżniać przedstawiających aspektów stylu od aspektów dekoracyjnych, jednak w obliczu tego pytania niejasno odpowiada „tak i nie”. Późniejsza faza nie jest dla niego lepiej rozwiniętym sposobem przedstawiania

natury, ale po prostu innym sposobem. „Tylko tam, gdzie zmieniło się odczucie dekoracyjności, możemy oczekiwać zmiany w sposobie przedstawiania.”²⁰ Wölfflin mógłby odpowiedzieć w ten sam sposób na zarzut, że sztuka wierna „formom zamkniętym” będzie mniej swobodna w odtwarzaniu zjawisk natury niż sztuka posługująca się „formami otwartymi”. Nie mam zamiaru poddawać szczegółowej analizie jego par przeciwstawnych pojęć. Co jest dla mnie ważne, to fakt, że te przeciwieństwa nie są tak naprawdę przeciwieństwami. Widzieliśmy już, jak łatwo przychodzi nam widzieć przeciwstawne zasady tam, gdzie istnieją jedynie różnice stopnia. Był czas, kiedy zimno i gorąco, wilgoć i suchość, nawet światło i ciemność uchodziły za takie przeciwstawne całości istniejące samoistnie, tak jak nadal postrzegamy dodatnie i ujemne ładunki elektryczne. Najwyraźniej jednak kontrast pomiędzy gorącym a zimnym ma sens tylko w odniesieniu do normy, przeważnie ukrytej normy, jaką jest temperatura naszego ciała. Oczywiście nauka stara się wyeliminować tę normę i preferuje przedstawianie temperatury według skali. Prawdziwa morfologia form zmierzałaby do stworzenia podobnej skali lub spektrum układów. To prawda, że kształt istniejący w naturze można oddać za pomocą linii lub zasugerować cieniem, ale pomiędzy i poza nimi istnieje dowolna ilość możliwości, a nawyk myślenia w kategoriach przeciwieństw może te możliwości przesłonić. Wiele napisano w języku angielskim na temat dokładnego znaczenia terminu *malerisch*

20. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich 1943, s. 29-31.

i najlepszym sposobie tłumaczenia tego ulotnego słowa. Biorąc pod uwagę cel Wölfflina możemy bez obaw przetłumaczyć je jako termin wykluczenia nazwać „mniej linearny”. Mniej linearny niż co? Mniej linearny niż ukryta norma Wölfflina, czyli klasycy. To samo odnosi się do wszystkich tych przeciwstawnych pojęć. Każde z nich można ułożyć według różnych współzależności; obraz może być bardziej lub mniej ograniczony przez płaszczyznę, mniej lub bardziej uporządkowany, mniej lub bardziej jednolity. Co jednak uderza w tych współzależnościach, to fakt, że nie są one niezależne, ani logicznie ani historycznie. Charakter ich wzajemnych zależności stanie się natychmiast jasny, gdy przywrócimy dawne pojęcia teoretyczne, które Wölfflin starał się zastąpić – pojęcie „kompozycji” dla wszystkich zasad porządku i pojęcie „wierności wobec natury” dla sposobów przedstawiania z pomocą konturu i głębi. Oczywiście, im bardziej obraz lub posąg odzwierciedla naturalny wygląd, tym mniej zasad porządku i symetrii będzie on automatycznie ujawniał. I odwrotnie, im bardziej uporządkowany układ, tym mniejsze prawdopodobieństwo, że odtworzy on naturę. Wydaje mi się ważne podkreślenie w tym miejscu, że moim zdaniem zarówno porządek, jak i wierność wobec natury są wystarczająco obiektywnymi pojęciami opisowymi²¹. Wölfflin miał rację myśląc, że każdy może powiedzieć – przynajmniej w pewnych

granicach – które dzieła sztuki wykazują więcej takich cech niż inne. Kalejdoskop przedstawia uporządkowany układ elementów, natomiast większość fotografii nie. Wzmożenie naturalizmu oznacza utratę porządku. Myślę, że to jasne, iż największa część artystycznej wartości polega między innymi na właściwym pogodzeniu tych sprzecznych wymogów. Sztuka prymitywna na ogół opiera się na surowej symetrii, poświęcając wiarygodność na rzecz cudownego zmysłu dekoracji, podczas gdy sztuka impresjonistów zaszła tak daleko w swym poszukiwaniu wizualnej prawdy, że wydaje się odrzucać niemal wszelkie zasady porządku.

Starałem się pokazać gdzie indziej²², że żadna czysto formalna analiza nie odda sprawiedliwości niewątpliwemu osiągnięciu polegającemu na zrównoważeniu tych dwóch sprzecznych celów, które nazywamy klasyczną doskonałością Rafaelowskiej Madonny. Myślę, że możemy zrozumieć dlaczego. Morfologiczny błąd Wölfflina jest błędem dziewiętnastowiecznego krytyka, który bierze umiejętność przedstawiania za rzecz oczywistą. Dla niego, jak i dla nas wszystkich, sztuka to sposób narzucania porządku chaosowi. Malarz zaczyna tam, gdzie kończy fotograf. To prawda, że fotograf także może być artystą dokładnie w ten sam sposób, czyli wtedy, gdy dokonuje selekcji i uzyskuje uporządkowaną kompozycję, ale ideę takiej kompozycji zawdzięcza sztuce. Patrząc na sztukę klasyczną z dogodnego punktu obserwacji, jakim był późny wiek XIX, Wölfflin opisywał jej osiągnięcia głównie

21. Problem granic relatywizmu w odniesieniu do przedstawienia został omówiony w *Sztuka i złudzenie: o psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.

22. E. Gombrich, *Raphael's Madonna della Sedia*, w: *Norm and form*, op. cit., s. 164.

w kategoriach własnej wrażliwości na równowagę i ukryte symetrie. Historyków zawsze zdumiewało, że imponujących osiągnięć klasycznego Renesansu pisarze i teoretycy *Cinquecento* niemal zupełnie nie omawiali. Nie znajdziemy ani słowa o kompozycji w *Traktacie o malarstwie* Leonarda, a Vasari niemal o niej nie pisze – za wyjątkiem pochwały umiejętnego zakomponowania przez Rafaela historii na skomplikowanej powierzchni ściany w przypadku *Uwolnienia św. Piotra*. Z pewnością Vasari, uczeń Andrei del Sarto, nie mógł nie znać metod komponowania opisanych przez Wölfflina oraz wszystkich wizualnych rymów i formalnych harmonii, które składają się w naszych oczach na „formę zamkniętą”. W końcu sam Vasari wykorzystywał wiele z tych formalnych sposobów we własnych obrazach, jakkolwiek ubogie są one pod innymi względami. Nasuwa się wniosek, że *Cinquecento* brało za oczywiste osiągnięcie porządku, ponieważ należało ono do tradycji malarskiej. Nawet najsztynniejsze i godne pogardy dzieło w *maniera bizantina* przedstawiałoby Matkę Boską w centrum, a adorujących ją aniołów czy świętych rozmieszczonych symetrycznie po obu stronach. Dla tych mistrzów nie było problemem osiągnięcie porządku, ale coraz większej biegłości w przedstawianiu, której piszący o sztuce poświęcali całą swą uwagę. To, że biegłość musiała funkcjonować przy minimalnym poświęceniu porządku, wydawało się oczywiste.

Problemem było, jak daleko można posunąć się w rozluźnianiu symetrii bez poświęcenia równowagi. Piero della Francesca mógł sobie jeszcze pozwolić w swej hieratycznej w Madonnie del Parto znajdującej się w Monterchi na namalowanie dwóch flankujących aniołów z jednego kartonu, który odwrócił, a Castagno na użycie podobnego lustrzanego efektu w Św. Apolonii. Gozzoli i Pollaiuolo nie byli usatysfakcjonowani prostą aranżacją tego rodzaju i wprowadzili identycznych modeli widzianych z dwóch różnych stron. Ale nawet ta surowość została wykluczona przez mistrzów *terza maniera*, którzy wiedzieli, jak stworzyć poczucie równowagi i zgodności o wiele subtelniejszymi środkami, wplatając postaci w porządek obrazu bez poświęcania dramaturgii i ekspresji. To ten doskonały kompromis pomiędzy dwoma sprzecznymi wymogami uznano później za klasyczny, w tym znaczeniu, że owego niezrównanego rozwiązania nie sposób było poprawić, a jedynie powtarzać. Odchylenie w jedną stronę zagroziłoby poprawności konstrukcji, w drugą – wycuciu porządku. Rozpatrywane z tego punktu widzenia „klasyczne rozwiązanie” jest w rzeczywistości raczej osiągnięciem technicznym niż psychologicznym. Można w nim widzieć, tak jak widział Vasari, rezultat niezliczonych eksperymentów, które w końcu przynoszą owoc. Według tej koncepcji, istnieje optymalne rozwiązanie, poza które nie można bezkarnie wykroczyć. Dwie implikacje tej interpretacji zasługują na podkreślenie.

23. A. Guzzo, *L'arte*, Torino 1962, s. cxxxi.

Jedną jest jej psychologiczna neutralność. Nie ma powodu uważać, że artyści, którzy w końcu osiągnęli doskonałą równowagę kompozycji, posiadali zrównoważone umysły, ani też przypisywać głęboki kryzys umysłowy tym, którzy zakłócili równowagę swych dzieł. Historia sztuki jako historia rozwiązań formalnych może zastosować brzytwę Ockhama i pozbyć się ducha epoki. Nikt bardziej niż sam Wölfflin nie był świadomy rozterek, jakich doświadczają historycy badający rozwój form. Ten właśnie problem podjął on w głębokim i inspirującym tekście *Revision* z 1933 roku, który dodał do *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* w edycji z 1943, a który jest nadal niedostatecznie znany.

Druga implikacja jest nawet ważniejsza dla zrozumienia roli, jaką wciąż odgrywało klasyczne rozwiązanie nawet dla tych, którzy szukali alternatywy. Pokazuje też, że relatywizm historyczny ma swoje ograniczenia. Morfologię stylów, taką jaką mamy, zawdzięczamy trwałości i możliwości rozpoznania. Rozpatrywane z tego punktu widzenia „klasyczne rozwiązanie” jest w rzeczywistości raczej osiągnięciem technicznym niż psychologicznym. Można w nim widzieć, tak jak widział Vasari, rezultat niezliczonych eksperymentów, które w końcu przynoszą owoc. Według tej koncepcji, istnieje optymalne rozwiązanie, poza które nie można bezkarnie wykroczyć.

Dwie implikacje tej interpretacji zasługują na podkreślenie. Jedną jest jej psychologiczna neutralność. Nie ma powodu uważać, że artyści, którzy w końcu osiągnęli doskonałą

równowagę kompozycji, posiadali zrównoważone umysły, ani też przypisywać głęboki kryzys umysłowy tym, którzy zakłócili równowagę swych dzieł. Historia sztuki jako historia rozwiązań formalnych może zastosować brzytwę Ockhama i pozbyć się ducha epoki. Nikt bardziej niż sam Wölfflin nie był świadomy rozterek, jakich doświadczają historycy badający rozwój form. Ten właśnie problem podjął on w głębokim i inspirującym tekście *Revision* z 1933 roku, który dodał do *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* w edycji z 1943, a który jest nadal niedostatecznie znany.

Druga implikacja jest nawet ważniejsza dla zrozumienia roli, jaką wciąż odgrywało klasyczne rozwiązanie nawet dla tych, którzy szukali alternatywy. Pokazuje też, że relatywizm historyczny ma swoje ograniczenia. Morfologię stylów, taką jaką mamy, zawdzięczamy trwałości i możliwości rozpoznania rozwiązania klasycznego. Istnieje coś takiego jak „istota” klasyczności, pozwalająca nam usytuować inne dzieła w różnej odległości od tego centralnego punktu. Czy nie ma w tym sprzeczności? Czy nie próbowałem pozbyć się esencjalizmu? Próbowałem, ale mógłbym się wy tłumaczyć – i tego również nauczyłem się od Poppera – że istnieje jeden rodzaj esencjalizmu, który jest nieszkodliwy, a nawet uzasadniony. Mamy prawo posługiwać się pojęciami Arystotelesa, kiedy mówimy o tym, co nazywał on „przyczynami celowymi”, czyli o ludzkich celach i środkach ich osiągnięcia. Dopóki uważamy, że obraz służy ludzkim celom, mamy prawo rozważać go w kategoriach środków

i celów. W rzeczywistości istnieją całkiem obiektywne kryteria ich oceny. W takim przypadku idea „oszczędności środków”, a nawet idea doskonałości mają pełny, racjonalny sens. Można obiektywnie stwierdzić, czy pewna forma służy pewnej normie.

Wierzę, że nie byłoby trudno przełożyć tradycyjne pochwały takich klasycznych artystów jak Rafael na język mówiący o wielkim celu, który został doskonale spełniony. Już wcześniej wspomniałem, że moim zdaniem tak poprawność rysunku, jak i osiągnięcie zrównoważonej kompozycji można ocenić z pomocą obiektywnych kryteriów, zarówno każde z osobna, jak i we wzajemnym oddziaływaniu. Posunę się dalej i zaryzykuję twierdzenie, że nawet osiągnięcie przejrzystej narracji i przedstawienie piękna cielesnego są normami posiadającymi trwałe znaczenie. Wydaje mi się przynajmniej, że relatywizm w tych sprawach można łatwo wyolbrzymić. Wiem całkiem dobrze, że ideały piękna są różne w różnych krajach i w różnych czasach, ale nadal uważam, że wiemy, co mamy na myśli nazywając Madonny Rafaela piękniejszymi od Madonn Rembrandta, nawet jeśli wolimy malarstwo Rembrandta.

Bez tego obiektywnego rdzenia tkwiącego w klasycznym ideale kategorie nieklasyczne nigdy by nie powstały. Wszystko, co u Wölfflina i jego naśladowców jest wiarygodne, czerpie uzasadnienie

z tego racjonalnego elementu. Widzieliśmy jednak, że ta wiarygodność opiera się na szczególnym normatywnym ideale, co więcej, ideale o wiele mniej precyzyjnym niż to pokazałem w celu jego usprawiedliwienia. Ostatnia wieczerza Leonarda jest mniej symetryczna niż Madonna Monterchi Piera czy nawet Św. Sebastian Pollaiuola, ale jej schemat jest wciąż prosty w porównaniu z zawiąłością Bitwy pod Anghiari. Florenckie Madonny Rafaela wykazują całą klarowność Wölfflinowskiej kompozycji w trójkącie; jego późniejsza maniera, szczególnie w Bitwie pod Ostią, wprowadza znacznie większą złożoność porządku i znacznie śmielsze wygięcie figur. Jednak kimże jesteśmy, aby wskazywać, gdzie dokładnie należy wykreślić granicę pomiędzy klasyczną normą a nieklasyczną złożonością? Czyż nie jest rzeczą naturalną, że artyści próbowali zbadać, jak daleko można się posunąć w owej grze w wirtuozerię? Czy mamy prawo orzekać, że poza pewnym punktem nie są już klasyczni czy nawet nieklasyczni, ale wręcz antyklasyczni, jak nazywano manierystów? Czy manieryzm był zasadą wykluczenia chcąc uniknąć porządku i harmonii? Czy ktokolwiek z nich krzyczał „Do diabła z Rafaellem!” lub domalował wąsy Mona Lizie, tak jak czynili członkowie ruchów prawdziwie antyklasycznych? To prawda, że w niektórych dziełach manierystów harmonia ulega zniszczeniu, a złożoność schematów prowadzi do zaburzenia proporcji postaci lub poświęcenia ekspresyjnej wiarygodności narracji. Jesteśmy

jednak świadkami nie nowej antyklasycznej normy, a raczej przesunięcia priorytetów. Z tego punktu widzenia nie powinno nas już dziwić, że nawet najlepsi mistrzowie i teoretycy „baroku” często zaświadcza­li o swym podziw­ie dla sztuki klasycznej, że Rubens i Bernini opierali swój styl na studiowaniu antycznych rzeźb, i że Bellori wychwalał mistrzów takich jak Lanfranco. To dopiero XVIII wiek ze swoim wzrastającym lękiem przed zepsuciem rozgraniczył normę i to, co uważał za „wykroczenie”. Wykroczenie, czyli wirtuozerskie popisy mogące odwrócić uwagę od właściwego celu sztuki.

Mam nadzieję, że nie muszę podkreślać, iż nie uważam, by ta wysoce schematyczna umysłowa konstrukcja mogła kiedykolwiek oddać sprawiedliwość bogactwu historycznego rozwoju sztuki. Rozwodziłem się na nią głównie jako nad przykładem tego, co proponuję nazwać zasadą poświęcenia, w przeciwieństwie do tego, co nazywam zasadą wykluczenia. Należy pamiętać, że zasada wykluczenia to bardzo prosta, by nie rzec prymitywna, reguła, która wyklucza wartości przeciwne. Zasada poświęcenia dopuszcza i w rzeczywistości zakłada istnienie różnorodnych wartości. Temu, co zostaje poświęcone, przyznaje się status wartości, nawet jeśli musi ona ustąpić miejsca innej wartości domagającej się pierwszeństwa²⁴. Jednakże dojrzały artysta nigdy nie poświęci więcej niż to absolutnie konieczne dla realizacji najwyższych wartości. Dopiero kiedy odda sprawiedliwość swej nadrzędnej

normie, inne normy mogą zostać spełnione.

Wydaje mi się, że te dwie zasady, które tu zestawiłem, często się myli, ponieważ zwolennicy ruchów artystycznych bywają zwykle *terribles simplificateurs*. Radykalne wykluczenie jest zrozumiałe dla wszystkich. Względne poświęcenie to rzecz bardziej złożona i subtelna. Dla wszystkich krytyków przeszłości zarówno Piękno jak i Dobro były uznanymi wartościami. Caravaggio oskarżany był – by ponownie posłużyć się poprzednim przykładem – o poświęcenie Piękna na rzecz Prawdy, podczas gdy tradycja akademicka o poświęcanie Prawdy na rzecz Piękna. Prawdziwym oskarżeniem w obu przypadkach najprawdopodobniej było to, że poświęciły więcej przeciwstawnej wartości niż było absolutnie konieczne do usprawiedliwienia nadrzędnej dla nich normy.

Historycy sztuki często odkrywają, że zwalczające się obozy teoretyków mają ze sobą więcej wspólnego niż chciałyby przyznać. Rubensiści i Poussiniści, Delacroix i Ingres, Wagner i Brahms mają tak wiele wspólnego, że różnice pomiędzy nimi dotyczące pewnych preferowanych wartości zarysowują się jeszcze ostrzej. Widziane z dystansu, różnice te częściowo zanikają.

Nie da się tego powiedzieć o prawdziwych regułach wykluczenia, takich jak brak ornamentu w funkcjonalizmie czy brak symetrii w abstrakcyjnym ekspresjonizmie. Takie skrajności poddają się neutralnemu, czysto morfo logicznemu opisowi. Marsjańscy archeologowie dostrzegliby je, nawet gdyby

24. E. Gombrich, *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences*, w: *Norm and Form*, op. cit., s. 1-10.

życie na naszej planecie wyginęło. Większość zmian stylistycznych polega jednak raczej na wzajemnym dopasowaniu sprzecznych norm, które można być może zrozumieć, ale nie sposób ich zmierzyć jakimkolwiek obiektywnym kryterium formalnym.

Byłoby to możliwe jedynie w teorii, która wyrwałaby sztukę z kontekstu życia i celowości. Zgadza się z profesorem Guzzo, że żadnej estetyki nie zbuduje się na takiej izolacji. Wskazuje on, że nie musi istnieć konflikt pomiędzy, powiedzmy, obiektem przemysłowym a dziełem sztuki²⁵. Sam posłużyłem się tym porównaniem, by zilustrować kwestię rozwiązywania problemów w sztuce. Chciałbym powrócić do tej sprawy w konkluzji, ponieważ w sposób prosty pokazuje ona, że teoria normatywna nie wyklucza obiektywnego opisu.

Zamawiający maszynę lub instalację przemysłową przedstawiają projektującemu inżynierowi pewne wymagania dotyczące wydajności, rozmiaru, wagi, stabilności, kosztów, trwałości itd. Jest rzeczą prawdopodobną – dla dobra argumentacji – że rozmiar, waga i stabilność idą ze sobą w parze, ale koszt byłby większy zarówno w przypadku bardzo dużych, jak i bardzo małych maszyn. W jednym rozwiązaniu wydajność może być dobra, jednak nadmierna szybkość mogłaby zagrozić trwałości. Ludzie wybierający pomiędzy przeciwstawnymi rozwiązaniami muszą zdecydować się na któryś z powyższych priorytetów. Dodatkowo może okazać się, że istnieją również pewne niesprecyzowane żądania, których spełnienie bierze się za oczywiste ze zrozumiałych

powodów lub wbrew nim. Najlepsze rozwiązanie będzie nie do przyjęcia, jeśli wykonanie go zajmie tak dużo czasu, że maszyna stałaby się przestarzała, zanim jeszcze zesła z deski kreślarskiej. Najlepsza wydajność byłaby bezużyteczna, jeśli istniałoby prawdopodobieństwo wypadków. Co chcę podkreślić za pomocą tego trywialnego przykładu to tylko fakt, że nasi o wiele szczęśliwsi koledzy zajmujący się przemysłem zwykle znają kryteria, dzięki którym oceniają rozwiązania, co więcej, znają również hierarchię wartości i porządek priorytetów, które wyznaczają ich normę. Czego nie mogą wiedzieć i przewidzieć, to pomysłowość rozwiązania, które zakwestionuje jeden z niewypowiedzianych warunków, a jednak odda sprawiedliwość wszystkim żądaniom – nieoczekiwany wynalazek, taki jak na przykład poduszkowiec, który ani nie lata, ani nie porusza się na kołach, ale ślizga się na poduszcze powietrznej i przez to czyni koniecznym rewizję wszystkich poprzednich wymagań stawianych pojazdom.

Ani normatywna krytyka, ani opis morfologiczny same w sobie nie dadzą nam teorii stylu. Nie wiem, czy taka teoria jest potrzebna; ale jeśli jakąś mieć chcemy, rozsądnie będzie podejść do artystycznych rozwiązań w kategoriach wymagań branych w danym okresie za oczywiste, i spisać systematycznie, a nawet jeśli będzie trzeba, pedantycznie priorytety w próbach godzenia ze sobą sprzecznych żądań. Takie postępowanie wzbudzi w nas nowy szacunek dla klasyki, ale również otworzy nas na uznanie nieklasycznych środków reprezentujących całkowicie świeże odkrycia.

przełożyła **Karolina Guz**