

WPROWADZENIE

„Będąc na tej scenie,
Jak aktor wciąż spragniony, musi wywieść słowa,
W trudzie i zamyśleniu, słowa, które w uchu,
W delikatnym uchu umysłu, powtórzą dokładnie
To, czego żąda ucho. Tak, by na ich dźwięk
Niewidzialna publiczność słuchała nie sztuki,
Lecz siebie samej, wyrażonej poprzez
Wzruszenie jakby dwojga ludzi, jakby z dwojga
Wzruszeń, co już się łączą. Aktor jest
Metafizykiem w mroku, [...]”

Wallace Stevens, *O poezji nowoczesnej*,
przeł. Jarosław Marek Rymkiewicz

Sztuka i anarchia Edgara Winda, cykl sześciu wykładów w serii Reith Lectures, wygłoszonych na falach radia BBC w 1960 roku, 10 lat przed śmiercią tego wybitnego historyka sztuki, znanego przede wszystkim jako niezrównany interpretator obrazów renesansowych mistrzów, ukazuje

Winda nie tylko jako świetnego wykładowcę (jego wykłady z dziejów sztuki Renesansu w Oxfordzie cieszyły się ogromną popularnością, na zachowanych zdjęciach widać wręcz długą kolejkę chętnych do ich wysłuchania), ale także jako badacza obdarzonego wyjątkowym zmysłem obserwacji – zdolnością dostrzegania powiązań o zróżnicowanym, nie tylko przyczynowo-skutkowym charakterze, między różnymi zjawiskami w kulturze artystycznej i krytyczno-teoretycznej XIX i XX wieku. *Sztuka i anarchia* jest popisem niezmierzonej, celnie wykorzystanej, legendarnej już erudycji Winda, zapisem subtelnej, choć czasem ironicznej i ostrej, zdolności krytycznej Autora, która wyraża się choćby w formułowaniu uderzających swoją trafnością, na poły paradoksalnych sądów (np. „Estetyczna tautologia jest słabością”; „Katalog [artysty] stał się siłą estetyczną”; „Psychodynamiczny schematyzm, jeśli pozostawić go w stanie surowym, produkuje dokumenty, lecz nie sztukę”), wreszcie przejawem umiejętności popularyzacji nie tyle tzw. wiedzy o sztuce, ile kluczowych problemów artystyczno-teoretycznych i problemów społecznego usytuowania sztuki w świecie nowoczesnym. Zarazem *Sztuka i anarchia* stanowi potencjalny materiał do namysłu dla znawców i badaczy sztuki – część przypisów i komentarzy można czytać jako równoległą w gruncie rzeczy narrację, szczegółową „dokumentację” zasadniczych ocen, ale i historyczny stelaż, na którym rozpięto barwną tkaninę losów sztuki i myśli o sztuce od połowy XVIII stulecia po lata 50. XX wieku. Jednak ani oświeceniowy historyzm, ani estetyka Oświecenia, ani rewolucja romantyczna i jej następstwa nie byłyby zrozumiałe, gdyby zachodzących wówczas fundamentalnych przemian nie przedstawić na tle sięgającej przynajmniej Platona dyskusji nad siłą wpływu sztuki na duszę człowieka.

Platon i romantycy

Tytułowy esej *Sztuka i anarchia* – będący wprowadzeniem do problematyki poruszanej w pozostałych wykładach – stanowi zarazem świadectwo trwałości niektórych wątków w refleksji Winda nad sztuką. Przywołanie *Państwa i Praw* Platona jest powrotem do znakomitego tekstu *Θείος Φόβος* z 1932 roku¹, podobnie jak rozsiane w tekstach wykładów odniesienia do kultury i sztuki doby Oświecenia stanowią przypomnienie wątków poruszanych we wczesnych artykułach². Wind przypomina nam nieprzerwanie, że Platon wydobył na jaw (i radykalnie ocenił) jedną z najważniejszych tajemnic sztuki – sztuka kryje w sobie siłę tak potężną, że jest w stanie przemienić duszę człowieka do samej głębi, sztuka jest magią, kształtującą etyczny charakter, a przeto i postępowanie, i polityczne działania człowieka³. Przemiana ta jest trwała i dokonuje się m.in. dzięki walorom

1 E. Wind, *Θείος Φόβος. Rozważania o filozofii sztuki Platona*, „Kronos” 53/2 (2020), s. 28-52.

2 W latach 30. Wind napisał kilka artykułów, poświęconych kulturze i sztuce angielskiego Oświecenia, zwł. *Hume i portret heroizowany*, a także teorii sztuki Reynoldsa. Na ten temat zob. np.: W. Busch, *Heroisierte Porträts? Edgar Wind und das englische Bildnis des 18. Jahrhunderts*, [w:] H. Bredekamp, B. Buschendorf (red.), *Edgar Wind, Kunsthistoriker und Philosoph*, Berlin 1998, s. 33-48.

3 Dlatego dla Winda tak istotna jest relacja między analizą Platona a diagnozą Hegla. Miarą niezrozumienia głębi Platońskiej krytyki sztuki jest zredukowanie jej do poziomu relacji podobieństwa, zob. np. N. Carroll, *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*, London – New York 1999, s. 34–37. Nie chodzi o to, że relacja „podobieństwa” nie może być podstawą dla fenomenu przedstawiania, ponieważ przedstawienie nie jest relacją symetryczną ani zwrotną: jest to ważki argument i nie sposób go zlekceważyć; Platon wszelako nie sprowadza *mimesis* do samego podobieństwa, jego analiza *eikasia* jest o wiele bardziej złożona i obejmuje między innymi właśnie wpływ obrazów-podobizn na duszę ludzką oraz uaktywnienie tych części duszy, które mogą wówczas przełamać przewodnią rolę, jaką musi odgrywać *nous*. Sztuka sprawia ponadto, że to my sami stajemy się miarą tego, czy ukazuje prawdę, czy też nie, i skłania nas do tego, byśmy zaczęli patrzeć na świat właśnie w kategoriach dzieła sztuki, przez postaci i przedmioty,

które ukazuje – kwestie tę, upodobnienia się, dzięki m.in. pobudzeniu emocji, do tego, co jest przedstawione, najlepiej ukazuje Julius Klein w swojej niezrównanej analizie *eikasia* u Platona, zob.: J. Klein, *A Commentary on Plato's Meno*, Chapel Hill 1965, s. 114–115. Jak wskazuje Klein, „ani *eikasia*, ani *dianoia* nie są autonomiczne: każda z nich zależy od czegoś bardziej bezpośredniego i ogólniejszego. Ale każda ma także tendencję do tego, by odrywać się od gleby, na której wzrosła: stąd groźba zarówno dialektycznej perwersji, jak i mimetycznej samowystarczalności”. Należy przy tym bezwzględnie pamiętać, że „jesteśmy zdolni widzieć, i widzimy, obrazy jako *obrazy*. To właśnie jest $\pi\acute{\alpha}\theta\eta\mu\alpha$ duszy, owa zdolność, by widzieć obrazy jako *obrazy*, którą Sokrates nazywa $\epsilon\acute{\iota}\kappa\alpha\sigma\acute{\iota}\alpha$ ”. Jak dodaje Klein, taki stan duszy „z konieczności zakłada inny stan duszy, który zawiera się w naszym reagowaniu z zaufaniem na dobrze nam znane, widzialne rzeczy wokół nas. Albowiem ‘przez’ obraz widzimy jego wiarygodny oryginał. Widzenie obrazu jako obrazu jest rodzajem „widzenia podwójnego” (tamże, s. 21 i 114–115). W nowoczesnych teoriach estetycznych ta platońska myśl pojawia się (choć bez śladu platońskiej metafizyki) w koncepcji np. Richarda Wollheima („double-folded seeing, seeing something-as-something”). Zob. także wyborną interpretację *Sofisty* oraz *eikastike technē* jako zgodnej z niezmiennymi proporcjami wzoru-oryginału: S. Rosen, *Plato's 'Sophist'. A Drama of Original and Image*, New Haven 1983, s. 186–211. Pada tam zasadnicze pytanie o możliwość odróżnienia oryginału od obrazu, gdy ten ostatni respektuje i oddaje idealne proporcje oryginału – wzoru. Por. także znany fragment z *Protagoras* (316D–E), w którym tytułowy bohater broni sofistyki, twierdząc, że zawsze była uprawiana: „Ja zaś mówię, że umiejętność sofistyczna jest starodawna, lecz mężowie, którzy ją niegdyś uprawiali, obawiając się nienawiści z jej powodu, stwarzali pozory i ukrywali ją, jedni za poezją, jak Homer czy Hezjod i Simonides, inni zaś za wtajemniczeniami w misteria i wyroczniami, jak czciciele Orfeusza i Muzajosa, niektórzy zaś, widzę, nawet za gimnastyką” – Platon, *Protagoras*, tłum. i wstęp L. Regner, Warszawa 2019, s. 43. Sztuka zatem w mniejszym stopniu jest barometrem przemian politycznych, miarą świadomości dziejowej w procesie konstruowania samowiedzy, ale raczej przypada jej rola współwórczyni porządku politycznego (bądź jego rozkładu). Platońska przestroga, by nie tracić z oczu związku między sztuką a ustrojem politycznym, by pamiętać, że, jak mówi w ks. IV *Państwa*: „Nigdy nie zmienia się styl w muzyce bez przewrotu w zasadniczych prawach politycznych” (424B), należy rozumieć dosłownie w sytuacji, kiedy sztuka pozostaje realną siłą, kształtującą naszą rzeczywistość. Na temat koniecznego związku między prawdą a miarą zob. także ks. VI *Państwa* (486D): „A prawda, że natura daleka od Muz $\acute{\alpha}\mu\omicron\upsilon\sigma\acute{\iota}\alpha$ i nie ujęta w formę piękną $\acute{\alpha}\sigma\chi\eta\mu\omicron\sigma\acute{\upsilon}\nu\eta$], nie do czego innego ciągnie, tylko do zerwania ze wszelką miarą?”. Według komentarza Jamesa Adama (*The Republic of Plato. Vol. 2. Books VI – X and*

wyrazu artystycznego – romantyczny, frenetyczny emocjonalizm jest albo jej zaprzeczeniem, albo bezwiedną karykaturą. Istotą sztuki jest bowiem przemiana wyrazu w umiejętność, a nie umiejętności w wyraz. Niezależnie od słabości romantycznej⁴ – ekspresjonistycznej (czy ogólniej: ekspresywi-
stycznej⁵) koncepcji wyrazu, sztuka romantyczna (i katalizowane przez nią, późniejsze przemiany), zmierzając do przywrócenia sztuce jej mocy oraz poznawczej godności, znalazła się w pułapce sprzeczności. Ani romantyczny kult fragmentu i czystej formy (mającej ustanowić autonomiczny, a zatem czerpiący z własnego wnętrza i reguł wewnętrznego kształtowania – jak to potem wyraził Konrad Fiedler: „Treścią dzieła sztuki jest nic innego, jak samo kształtowanie”⁶ – fundament ontologii dzieła i wolności tworzenia), ani wczesnoromantyczna utopia sztuki jako syntezy wszystkich władz twórczych, poznawczych i wolicjonalnych człowieka (koncepcja „nowej

Indexes, Cambridge 2009, 1. wyd. 1902, s. 6) ἀμετρία (brak miary, ekstrawagancja charakteru) są oznaką nieprawdy, gdyż taki człowiek wydaje się tym, kim nie jest. Por. także analizy w bardzo ważnych pracach Stephana Halliwella, zwł. tegoż, *The Aesthetics and Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton – Oxford 2002, s. 124–142.

- 4 Należy przy tym pamiętać, że teorię sztuki doby niemieckiej *Frühromantik* czy poglądy na temat poezji Williama Wordswortha i Thomasa Carlyle’a można owocnie interpretować jako przykłady trwania „odwróconej” wykładni wątków platońskich i neoplatońskich; zob. np. M.H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York 1972; F.C. Beiser, *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism*, Cambridge, Mass. – London 2003, rozdz. 3 oraz 5.
- 5 Zob. o tym np.: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński i in., opr. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 677–721.
- 6 I inne, zbliżone sformułowania, jak np.: „Początek i kres aktywności artystycznej leżą w tworzeniu kształtów, które dzięki temu w ogóle dopiero mogą zaistnieć”. Por. W. Hofmann, *Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 18/2 (1955), s. 136–156, zwł. s. 138–141.

mitologii”⁷), ani wreszcie uznanie sztuki za „ogład Absolutu”, konieczne uzupełnienie filozofii przez filozofię sztuki, jak u Schellinga i Hegla, nie potrafiły wydobyć sztuki z jej kondycji „wspaniałego zbytku”, „nieistotności”, czy obalenia statusu sztuki jako Czegoś „interesującego”, ale pozbawionego realnego wpływu na naszą egzystencję (Hegel).

Ponieważ platońska „bojaźń boża” już nam nie przyświeca i zapomnieliśmy o potęgze i groźnej mocy destrukcyjnej sztuki, przestroga Platona (pomijając jego receptę w postaci „cenzora” sztuki, będącego wszak, jak to ujmuje błyskotliwie Wind, sprzecznością samą w sobie) znajduje swoją kontynuację i ironiczne potwierdzenie w diagnozie Hegla – nie będziemy już zginać kolan przez wizerunkami, powołanymi do istnienia dzięki sztuce, samą zaś sztukę, w kontekście historycznej „fenomenologii” ducha, zajmie historyczna refleksja nad sztuką. Pozorna i błędna w swoich implikacjach idea autonomii formy artystycznej oraz uhistorycznienie sztuki przyczyniły się do neutralizacji jej siły oraz znaczenia. Nawet próba zawarcia nowego przymierza sztuki i nauki, mająca być odpowiedzią na atrofię wyobraźni i zanik roli sztuki, zepchnęła sztukę na manowce „artystycznego eksperymentu”⁸. Lęk przed wiedzą, konieczne uzupełnienie osobiście zinterpretowanej bezinteresowności sądu smaku oraz czystości ujęcia formy artystycznej, przekształcił się w poszukiwania powierzchownych i najczęściej pozornych analogii między sztuką a nauką.

7 Zob. F. von Schlegel, *Przemowa o mitologii*, przeł. J. Ekier, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i opr. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 150–163; szerszy kontekst: M. Frank, *Nadchodzący bóg. Wykłady o nowej mitologii*, tłum. T. Zatorski, Warszawa 2012.

8 Zob. o tym także: T. S. Kuhn, *Uwagi o stosunkach między sztuką a nauką*, [w:] tegoż, *Dwa bieguny: Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*, tłum. i postł. S. Amsterdamski, Warszawa 1985, s. 467–482, z ważnymi spostrzeżeniami dotyczącymi także roli ilustracji naukowych oraz kwestii tzw. sytuacji kryzysowych w nauce i sztuce. Wnioski Kuhna są bardzo bliskie krytyce Winda.

Historia sztuki

W tym procesie neutralizacji sztuki i zapominania jej kluczowej funkcji w życiu człowieka swoją dwuznaczną rolę odegrała historia sztuki jako dziedzina nauk humanistycznych. Wyśmienita analiza stanowiska Heinricha Wölfflina⁹, postulującego, przez analogię z badaniami lingwistycznymi, analizę w pełni autonomicznego rozwoju formy artystycznej w kategoriach czystych „form oglądowych”, formalnych składników struktury naocznej dzieła, które byłyby *an sich ausdruckslos* (tj. same w sobie pozbawione wyrazu), nakazuje ostatecznie nie tylko redukcję dzieła sztuki do formy oznaczającej samą siebie, lecz także redukcję spojrzenia historyka sztuki do stanu bezosobowej rejestracji przemian formalnych. Jest to kwestia o znacznie rozleglejszym charakterze i głębszym znaczeniu metodologicznym. Dokonana przez Winda krytyka postawy Wölfflina nawiązuje do krytyki *Geisteswissenschaften*, pochodzącej jeszcze z lat 30. XX wieku. We wprowadzeniu do *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike* Wind podał w wątpliwość izolację sfery kultury pod hasłem „autonomii” i wykorzystanie „ściśle linearnego

9 Analiza Winda znajduje się po jednej stronie biegunowo spolaryzowanych wykładni teorii Wölfflina – po drugiej stronie mamy do czynienia z interpretacjami, których twórcy wywodzą sens pojęć „sztuki klasycznej” i „baroku” z ideologicznych przesłanek: zob. np. E. Levy, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr*, Basel 2015. Rzecz jasna, w tle krytyki Wölfflina znajduje się postać Warburga, z którym Wind podzielał przekonanie o konieczności pokonania straży granicznych, oddzielających od siebie różne dyscypliny wiedzy, oraz intensyfikacji doświadczenia sztuki przez historyczne odzyskanie zasypanych źródeł dawnej twórczości. O złożonych relacjach Winda z Warburg Institute w Londynie zob. szczegółową analizę: Ianick Takaes de Oliveira, *‘Le esprit de Warburg lui-même sera en paix’. A Survey of Edgar Wind’s Quarrel with the Warburg Institute*, „La Rivista di Engramma” 2018, 153, s. 109-182.

pojęcia historii” w obszarze *Geisteswissenschaften*. Podobnie jak stworzona przez Wilhelma Windelbanda koncepcja ujęcia dziejów filozofii jako czystej „historii problemów” oraz Wölfflinowskiej czystej, autonomicznej „historii sztuki bez nazwisk”, metodologiczne podstawy krytykowanych *Geisteswissenschaften* w pełni reprezentuje Wilhelm Dilthey, powołujący się na pojęcie „ducha”, który, wyzwolony spod oddziaływania wszelkich zewnętrznych zjawisk, ukazuje się nam w swoim czystym, wewnętrznym rozwoju. „Duch” uzewnętrznia się przez poddające się typologii podstawowe *Lebensausstellungen* i *Lebensauffassungen*, które, jak to trafnie określa Wind, „nabierają znaczenia niemal mistycznie czynnej substancji metafizycznej”. Na płaszczyźnie logiki wyjaśniania zjawisk kulturowych, posługując się narzędziami „czystej deskrypcji” oraz „odwórczego wczuwającego się rozumienia”, Dilthey i jego następcy sprowadzili wiedzę historyczną do poziomu stwierdzeń tautologicznych i wniosków opartych na wynajdywaniu analogii. Tak zatem autonomia ducha urzeczywistnia się w wymiarze „paralelizmu procesów uzewnętrzniania” oraz „immanencji rozwoju”. Dla Winda takie stanowisko historiozoficzne i w zakresie metody jest raczej przejawem „świadomości wykorzenienia” nauk humanistycznych niżli podstawą dla „budowy świata historycznego w naukach humanistycznych”, co było wszak zamiarem Diltheya¹⁰.

10 Na poziomie jeszcze ogólniejszym Wind nieco ironicznie przytacza zdanie Jaspersa, że nauka nowoczesna wyzwoliła się nie „dzięki sile poznania takiego Galileusza, ale dzięki patosowi Giordana Bruna”. Cytaty za: E. Wind, *Einleitung. Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, [w:] tegoż, *Das Experiment und die Metaphysik*, red. i posł. B. Buschen-dorf, wstęp B. Falkenberg, Frankfurt am Main 2001, s. 238–240. O podjętej przez Wilhelma Diltheya próbie zbudowania „świata historycznego w naukach humanistycznych”, zob. np.: E. Paczkowska-Łagowska, *O historyczności człowieka. Studia filozoficzne*, Gdańsk 2012, s. 38–49.

Łatwo teraz dostrzec, dlaczego wywodzącemu się z romantyzmu kultowi czysto wewnętrznych relacji formalnych w dziele sztuki oraz nowoczesnej skłonności do rozbijania naszych przyzwyczajęń percepcyjnych towarzyszą metodologiczne postulaty historii sztuki. Historia sztuki, usiłując stanąć wreszcie „na własnych nogach”, jak to określił Wölfflin, czy też pielęgnując odwrócenie reakcji estetycznej, kultywując studia nad detalem w perspektywie – by tak rzec – fizjonomiczno-percepcyjnej rejestracji na pozór najmniej znaczących, niekontrolowanych przez artystę szczegółów dzieła w manierze znawstwa Giovanniego Morellego¹¹, nie tylko ukształtowała pewien sposób interpretacji sztuki i renowacji dzieł sztuki (szczególnie groźny, jeśli zważyć, że nowoczesne, z reguły oparte na XIX-wiecznej psychologii *Einführung*, teorie sztuki rzutowano

11 Wykład *Krytyka znawstwa*, zawarty jako jeden z rozdziałów *Sztuki i anarchii*, poświęcony Morellemu i romantycznemu upodobaniu do fragmentu, jest dobrze znany czytelnikowi polskiemu, został przełożony na język polski przez M. Klukową, i znalazł się w antologii: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wyb. red. tłum., wstęp J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 170–192. Warto zaznaczyć, że w późniejszej pracy pt.: *Die frühen niederländischen Maler. Von van Eyck zu Breughel* (Köln 1956), Friedländer nieco niuansował swoje stanowisko, ale go nie zmienił. Pisał m.in.: „Jestem przekonany, że Morelli z całą swoją metodą nie osiągnąłby niczego, gdyby nie był utalentowanym znawcą, co więcej, jestem przekonany, iż nie posłużył się swoją metodą, a raczej przyodział swoje rezultaty intuicyjnego znawstwa w fałszywy płaszcz naukowości, aby w oczach naiwnych ludzi nadać im pozór niepodważalnej pewności” – tamże, s. 1. Na język polski przełożono dotychczas kilka artykułów i fragmenty z *Pagan Mysteries in the Renaissance* Edgara Winda, zob. np. nr 53 czasopisma „Kronos” z 2020 roku (np. E. Wind, Θεός Φόβος. *Rozważania o filozofii sztuki Platona*, tłum. R. Kasperowicz, „Kronos” 53/2 (2020), s. 28–52), gdzie znalazło się kilka tekstów Winda, m.in. interpretacja *Primavery* Botticellego, a także w „Znaku” oraz w periodyku „Stan Rzeczy” („Stan Rzeczy” 2015, nr 8, teksty poświęcone m.in. problemowi symbolu i *Ostatniej Wieczery* Leonarda), wreszcie bardzo ważny artykuł: Edgar Wind, *Rewolucja w malarstwie historycznym*, przeł. M. Waclawek, przekład przejrzała E. Wolicka, „Roczniki Humanistyczne” 1995, XLIII, zeszyt 4, s. 39-64.

anachronicznie na dawne epoki artystyczne), ale też wpłynęła negatywnie na optykę postrzegania sztuki przez nas samych¹². Z jednej strony historia sztuki, poszukując i prezentując określoną postać wiedzy o sztuce, skoncentrowaną, mówiąc w dużym uproszczeniu, na dogmacie „formy znaczącej”, formy „oznaczającej samą siebie”, paradoksalnie wydobyła te aspekty dzieła sztuki, których analizę miałby wspierać właśnie „lęk przed wiedzą”. Z drugiej strony artyści, przynajmniej do pewnego stopnia, poczuli się zobowiązani do eksploracji przejawów czystej formy; była to swoista symbioza, której dobrym przykładem stały się poszukiwania ekspresjonistów i kubistów, a jednocześnie interpretacje takich dzieł, jak chociażby *Szkoła ateńskiej* Rafaela przez Clive’a Bela czy nawet samego Heinricha Wölfflina. Nieprzypadkowo jednym ze znamion sztuki postromantycznej i nowoczesnej jest dla Winda sofistyka rozwiązań artystycznych, niemal całkowicie odseparowanych od życia i żywotnych powiązań otaczającego nas świata z wyobraźnią artystyczną¹³.

-
- 12 Zob. szczególnie analizy wpływu reprodukcji oraz procesów mechanizacji na zanik subtelności oraz barbaryzację naszych zdolności postrzegania sztuki w eseju *Mechanizacja sztuki*.
 - 13 *Szkoła ateńska* jest dla Winda przykładem o symbolicznym wymiarze; na marginesie warto zauważyć, że wskazuje się nieraz na *Protagoras* Platona jako jeden z możliwych wzorów dla kompozycyjnego układu dzieła Rafaela – zob. G. W. Most, *Reading Raphael: The 'School of Athens' and Its Pre-Text*, „Critical Inquiry” 23/1 (1996), s. 145–182. O niebezpieczeństwach czysto formalistycznych, zamykających dzieło w jego własnej immanencji i autarkii formy, oraz o zagrożeniach ze strony semiotycznych koncepcji całkowitej autoreferencji znaku, na przykładzie odczytania fundamentalnych dla zrozumienia kształtu formalnego powieści XIX-wiecznej ocen o charakterze etycznym i emocjonalnego udziału odbiorcy, zob. ważna książka: F. Palmer, *Literature and Moral Understanding. A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education, and Culture*, Oxford – New York 1992. Palmer przeprowadza także wnikliwą krytykę interpretacji dzieł sztuki i rozumienia ich moralnego wymiaru jako przejawu „ideologicznych nastawień”.

Krytyka sztuki nowoczesnej?

Wbrew pozorom Wind nie był ani zaprzysięgłym krytykiem (jak, powiedzmy, w swoim czasie Carl Justi, zagorzały adwersarz impresjonizmu), ani ignorantem w sferze działań artystów jemu współczesnych¹⁴. Interesował się wieloma zjawiskami nowoczesnymi, cenił określonych twórców; jego krytyka odnosi się przede wszystkim do tego, że romantyczne idee artystyczne oraz metodologiczne założenia historii sztuki, święcącej triumfy na przełomie XIX i XX stulecia, zostały zaadaptowane przez artystów oraz publiczność bez pogłębionej świadomości ich skutków¹⁵. „Czysta forma”, mająca wyzwolić sztukę od problemów

14 Zob. o tym przede wszystkim: B. Thomas, *Edgar Wind and Modern Art: In Defence of Marginal Anarchy*, London 2020, gdzie m.in. szczegółowa analiza nastawienia Winda do niektórych artystów jemu współczesnych (np. Czeličzew, zainteresowania nadrealistami, potem kubistami), oraz wskazanie na liczne wykłady sprzed 1960 roku oraz notatki z tych wykładów, które znalazły potem rozwinięcie w *Sztuce i anarchii*, jak np. wykład *The Fallacy of Pure Art*; por. także omówienie pracy Thomasa: R. Kasperowicz, *Edgar Wind i oblicza sztuki nowoczesnej. Na marginesie książki Bena Thomasa*, „Artium Quaestiones” 23 (2022), s. 301–317.

15 Kwestią bardzo ważną i znamienne, która wymagałaby bliższego przebadania, jest interferencja niektórych ocen sztuki nowoczesnej (w orbicie szeroko zarysowanej krytyki modernizmu) u Winda i w *Verlust der Mitte* Sedlmayra z 1950 roku; zwraca na to uwagę m.in. Ph. Fehl, *Drei Ebene von Platons Höhle: Wiederbegegnung mit Edgar Winds 'Art and Anarchy'*, [w:] *Edgar Wind, Kunsthistoriker und Philosoph*, dz. cyt., s. 166–171, gdzie pokazuje, że zasadnicza różnica między Sedlmayrem a Windem polega na przyjęciu przez tego pierwszego niewzruszonych podstaw (co samo w sobie już jest sprzecznością) myślenia w ramach historyzmu. Poza tym, warto zauważyć, zasadniczo odmienne są ich metody: podczas gdy Sedlmayr wykorzystuje to, co można by nazwać „ikonologią symptomów kryzysu duchowego”, dla Winda charakterystyczna jest metoda „ikonologii myśli ucieleśnionej w obrazach”, jeśli tam można się wyrazić. Fehl wyprowadza spór o modernizm z kategorii obecnych jeszcze w retoryce antycznej, uaktywnionych w ramach sławnej *Querelle des Anciens et Modernes*; poza tym artykuł Fehl'a jest przejmującą analizą o autobiograficznym momentami charakterze; o *Querelle* w szerokiej

22

pozaartystycznych, obcych rzekomo z istoty samej sztuce w jej autonomii, „czysta forma”, która powinna stać się zasadą zautonomizowanego oglądu dzieła, nareszcie wyswobodzonego spod heteronomicznych norm jakiegokolwiek estetyki normatywnej czy haseł „sztuki zaangażowanej”, zaowocowała wyobcowaniem sztuki (z tego też powodu artyści nierzadko sięgają do posunięć gwałtownych i szokujących, mówiąc do publiczności, która stała się głucha na głębsze wymogi sztuki) oraz wyosobnieniem i zmarginalizowaniem oglądu sztuki. Rdzeniem owych zjawisk jest m.in. technika dysocjacji wrażeń oraz odwrócenie reakcji estetycznej, znajdującej satysfakcję z szpatmatycznym geście i, żeby tak się wyrazić, „symptomatologii” swobody tworzenia, która w rzeczy samej pozostaje arbitralną czynnością, „czynem potwornym”, niczym nie uzasadnionym, *l'acte gratuite*, który – nie sposób dociec, dlaczego – miałby nabierać znaczenia na mocy swojej bezsensowności. Konsekwencją jest m.in. fundamentalna słabość sztuki nowoczesnej, która wynika właśnie z owej mentalnej dystrakcji i dążenia do rozbijania formy jako symptomu twórczej ingerencji: estetyczna tautologia jest słabością, jak znowu, z nieomylną trafnością i błyskotliwością, pisze Wind.

Naturalnie, można by argumentować, że każda krytyka jest *eo ipso* ukrytym repertuarem przekonań co do tego, jaka sztuka powinna być. *Omnis determinatio est negatio*. Niemniej Wind nie przedstawia gotowych recept. Jego cel zawiera się raczej w uświadomieniu czytelnikowi, jakie są historyczno-filozoficzne źródła i artystyczne następstwa przyjęcia określonych założeń teoretycznych. Spoglądając, być może z pewną

perspektywie historii intelektualnej XVI i XVII wieku, zob. np. M. Fumaroli, *Le apie e li ragni. La disputa degli Antichi e Moderni*, tłum. G. Cillario, M. Scotti, Milano 2012 (wyd. fr. 2001). Fumaroli, tak jak i Fehl, zwracają uwagę na rolę *Querelle* w krystalizowaniu się XIX-wiecznego historyzmu oraz jako arsenału narzędzi do krytyki modernizmu.

nieuchwytną nostalgią, na stan rzeczy w sztuce Renesansu, Wind pokazuje, że sztuka współkształtuje nasz sposób widzenia rzeczywistości, ale nasze myślenie o sztuce determinuje jej los. Powrót do Platona stanowi nie tyle desperacką apologię przeszłości, ile napomnienie, by dostrzec w nim (tak, jak w Heglu czy pismach Burckhardta) niezrównaną w swojej finezji diagnozę pewnej, długotrwałej, chronicznej słabości, która naznaczyła epokę postromantycznej rewolucji. Diagnoza artystyczna tworzy się we współbrzmieniu ze zrozumieniem genezy stanu aktualnego. Sztuce potrzeba tyleż wyobraźni, co umiejętności do krytycznej autoanalizy¹⁶. Postulat¹⁷ Matthew Arnolda zostaje w ten sposób spełniony.

16 Zagadnienie to stało się przedmiotem ważnego wykładu Winda (*The Critical Nature of a Work of Art*), będącego zresztą odpowiedzią na tezy E. M. Forstera – Wind przekonywał, że każdy wybitny artysta jest jednocześnie wybitnym krytykiem, spogląda krytycznie na tradycję, do której w określony sposób się ustosunkowuje, ale też jest władny krytycznie regulować i analizować własną twórczość, ponieważ w dziele sztuki jako takim zgromadzony jest wielki potencjał krytyczny, ukazujący się częściowo w tym, co Wind nazwał *technicalities*. W takim ujęciu, krytyczny i auto-krytyczny charakter dzieła nie jest legacją romantycznych autorów, jak Fryderyk Schlegel, domagających się, by dzieło sztuki było jednocześnie podstawą własnej teorii i wypowiedzią krytyczną, ile nawiązaniem do ambiwalentnej siły Warburga *Pathosformeln*. Zob. o tym np. B. Buschendorf, *Pojęcie symbolu u Friedricha Theodora Vischera, Aby'ego Warburga i Edgara Winda*, tłum. T. Ososiński, [w:] *Aby Warburg. Panorama recepcji*, wyb. red. tłum. i wstęp R. Kasperowicz, Gdańsk 2020, s. 281-302. Inna rzecz, że owa krytyczna natura dzieła artystycznego stanowi odpowiedź Winda na romantyczną wiarę w autentyczny fragment jako znamię oryginalności.

17 Chodzi o esej Arnolda *The Function of Criticism at the Present Time*, w którym postulował – za wzór przywołując twórczość Goethego – rozwijanie twórczej zdolności krytycznej, koniecznej niezbędnej dla rozumienia sztuki i działania artystycznego. Niedostatek zmysłu krytycznego Arnold uważał za poważne schorzenie kultur współczesnej mu Anglii. Krytyka, jego zdaniem, powinna być w pełni bezstronna – odznaczać się ową *disinterestedness* – która uwalnia ją od zadań praktycznych i pozwala kroczyć własnymi drogami, zgodnie z własną naturą, tj. wolną grą umysłu wobec wszystkich problemów, które podejmuje. Należy dodać, że dla Arnolda

Matthew Arnold i esej

Sztuka i anarchia, napisana przez uczonego związanego przede wszystkim z tradycją niemieckiej post-Warburgowskiej historii sztuki, jest zbiorem mistrzowskich esejów, nawiązujących do świetnej tradycji angielskiego eseju krytyczno-społecznego XIX stulecia, od Williama Hazlitta, przez Thomasa Carlyle'a, Johna Ruskina do Thomasa S. Eliota czy nawet Franka Raymonda Leavisa. Nadając swoim wykładom tytuł *Sztuka i anarchia*, Wind był, rzecz jasna, świadom, że angielski czytelnik uchwyci aluzje do tekstu Arnolda *Culture and Anarchy*. W tym wiekopomnym eseju Arnold podjął wysiłek, zmierzający do przekonania Anglii doby wiktoriańskiej, że sztukę i poezję należy pielęgnować dla nich samych, a nie ze względu na jakieś „wymierne” korzyści czy społeczny prestiż. Kultura człowieka jest ufundowana na bezstronnym i bezinteresownym kultywowaniu tego, co stanowi najdoskonalszy przejaw duchowej i wyobraźniowej władzy człowieka – sztuki i poezji. Czynniki utylitarny nie powinien odgrywać większej roli, musi ustąpić na rzecz dostrzegania i kontemplowania przejawów piękna, tym przejawom Arnold nadaje miano *euphuia*. W obliczu niepowstrzymanych przemian demokratyzacji życia politycznego Anglii i związanych z tym głębokich napięć i pęknięć w strukturze społeczeństwa angielskiego wezwanie do kultywowania doskonałości artystycznej powinno stanowić remedium na nieuchronnie się pojawiający dylemat: jak, mianowicie, zachować ową doskonałość poezji

„anarchia” jest synonimem rozpadu społecznego i konfliktu, dla Winda natomiast stanowi warunek tworzenia artystycznego o tyle, o ile jest przejawem żywotnej i świadomej własnych ograniczeń wyobraźni. Szerzej o problemie relacji pomiędzy tekstami Arnolda i *Art and Anarchy*, zob.: Ianick Takaes, *A Tract for the Times' – Edgar Wind's 1960 Reith Lectures*, „Journal of Art Historiography” 2019, 21, s. 1-23.

i sztuki, opartą na zdolności do krytycznego osądu i świadomości hierarchii artystycznej, w sytuacji dążeń demokratycznych i egalitarnych. Słowem, jak uchronić godność kultury i jej „piękno oraz doskonałość” w obliczu zagrożeń, którym właściwie miano nadał mniej więcej w tym samym czasie Jacob Burckhardt – triumfu miernoty? Drugie zagadnienie nurtujące Arnolda, po części wypływało z dylematów człowieka subtelnego, człowieka estetycznego w modelu Fryderyka Schillera, przy czym u Arnolda przyjęły one postać pytania i możliwość pogodzenia w kulturze norm etycznych o biblijno-chrześcijańskim charakterze z estetyczną wrażliwością na piękno, mającą korzenie w świecie starożytnych mieszkańców Hellady. Słowem, jak dokonać syntezy Hebrajczyka i Hellena w świecie wiktoriańskim, by móc korzystać ze „światła i słodyczy” jako owoców kultury moralnej, intelektualnej i estetycznej.

Eseje Winda nie podejmują wprost problemów poruszonych przez Arnolda. Wind postrzega kondycję sztuki nowoczesnej niejako z odwróconej perspektywy – pisze bowiem w czasie, gdy sztuka zyskała sobie (rzekomo) tak wysokie miejsce i godność, że wszelka dyskusja z propozycjami i rozstrzygnięciami artystów staje się niemożliwa – krytyka sztuki została zdyskredytowana jako forma pozaartystycznej ideologii, bądź też jako atak na wewnętrzną wolność – autonomię – sztuki. Wind pokazuje, że, po pierwsze, rozkwitowi sztuki powinna towarzyszyć równie twórcza analiza krytyczna jej podstaw (w czym zgadza się z Arnoldem), a po drugie, że autonomia sztuki ma, choć zdaje się je wykluczać, implikacje natury politycznej i etycznej. Dlatego należy ciągle powracać do Platona. Nawet „czysta forma” tai w sobie rozstrzygnięcia, które mają konsekwencje w życiowych wyborach odbiorców sztuki. Nie sposób analizy formy oderwać od tego, nam co forma wskazuje, co przedstawia, jaki ma wyraz. Sztuka czysta, formułująca swoje problemy od wewnątrz, jest wielkim

mitem kultury nowoczesnej i jako mit domaga się krytycznej analizy swych następstw. Brzmi to szczególnie doniośle także dzisiaj, kiedy mówi się, dla przykładu, o śmierci autora i konieczności analizy intertekstualnej (czy interobrazowej), ujawniającej mechanizmy autogeneracji formy poza wysiłkiem twórczej wyobraźni konkretnego artysty, czy też sprowadza się dzieło sztuki (przedmiot artystyczny, rzecz, obiekt, zdarzenie) do gry „znaczących”, które już niczego nie oznaczają i odnoszą się do nieprzeniknionej, ciągle się samoorganizującej i re-konfigurującej otchłani innych „znaczących”. A przecież, jak powiedziała by może Wind, znamieniem żywotności i wagi sztuki jest między innymi umiejętność powiązania sztuki z życiem za pomocą wyobraźni. Alchemiczne wręcz w swojej domniemanej złożoności i sprawczości analizy semiotycznej autoreferencyjności znaku ikonicznego czy hermeneutycznej „obrazowości” obrazu nie przesłonią faktu, że wiedza i sztuka, teoria i tworzenie pozostają ze sobą w intymnej, ale równorzędnej zażyłości. Oko widzi inaczej, gdy ma intelektualnego przewodnika.

26

Życie i metoda

Bystrość oka i przewodnictwo intelektu – takie sformułowanie jest tylko parafrazą znanego sformułowania Winda z *Pagan Mysteries of the Renaissance*¹⁸ – nasze oko widzi tak, jak czyta nasz umysł. Można by rzec,

18 Na tę słynna pracę złożyły się wykłady, które Wind wygłosił w ramach Martin Classical Lectures w Ohio w 1949 roku. Trzeba to zaznaczyć, ponieważ Wind był niestrudżonym zupełnie i wyjątkowym wykładowcą; będąc profesorem historii sztuki w Oxfordzie, prowadził wykłady m.in. o estetyce romantyzmu, spuściźnie artystycznej Maneta, Reynoldsie, wpływie *Characteristcks Shaftesbury*'ego na sztukę Anglii, wreszcie na najróżniejszych problemach twórczości Botticellego, Leonarda, Michała Anioła, Rafaela.

że taka dyrektywa przyświecała pracy badawczej Winda przez całe jego życie. Właściwie zaraz po uzyskaniu habilitacji, na podstawie rozprawy z zakresu filozofii nauki *Das Experiment und Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien* (1930 rok, wyd. w roku 1933, pod kierunkiem Ernsta Cassirera; doktorat Winda powstał pod opieką Erwina Panofsky'ego, Wind był jego pierwszym uczniem), Wind poświęcił się w pierwszym rzędzie badaniom nad sztuką Odrodzenia; nieprzemijające znaczenie miało dlań zetknięcie się ze środowiskiem Aby'ego Warburga, Wind odegrał potem ważką rolę w ewakuacji Biblioteki Warburga do Londynu po dojściu Hitlera do władzy w styczniu 1933 roku. Los pokierował go zatem na Wyspy Brytyjskie, gdzie otrzymał honorową docenturę z filozofii w londyńskim University College i współpracował przy nowo założonym „Journal of the Warburg Institute”. W 1939 roku, w sierpniu, wyjechał na wykłady do USA, do St. John's College w Annapolis, w 1942 był przez dwa lata profesorem w instytucie historii sztuki na uniwersytecie w Chicago, by od 1944 roku pracować w Smith College. Wreszcie, w 1955 roku, przyjął powołanie na katedrę historii sztuki w Oxfordzie. Lata te wypełniły studia nad Giovannim Bellinim, Rafaelem, Michałem Aniołem, a także, m.in. liczne wykłady, w których analizował właśnie problemy nowoczesnej kultury artystycznej i jej teoretycznych założeń; ich podsumowaniem i dojrziałym owocem stały się wykłady *Sztuka i anarchia*. W 1950 roku Wind sformułował swoje metodologiczne *credo*; pole badawcze, jakie sobie zakresił, było, jak mówił, „obszarem granicznym między historią sztuki i historią filozofii”, tym bardziej mu bliskim, gdyż zajmował się filozofią nauki i dziejami nauki. Wind był zawsze przekonany, że wiedza pozwala rozwinąć skrzydła wyobraźni, a obie te władze są właściwymi narzędziami badacza sztuki. „Usiłowałem”, pisał, „rozwinąć metodę interpretacji obrazów, która ukazuje, jak idee były przekładane

na obrazy, i w jaki sposób obrazy osadzone są w ideach”¹⁹. Istotą pracy analitycznej Winda było uchwycenie wizualnej artykulacji obrazu, który posiada określone znaczenie; znaczenie dzieła ujawnia się w spotęgowanej dzięki wiedzy świadomości estetycznej dzieła, którą z kolei rozświetla wyobraźnia badacza. Sztuka nie jest symptomem myśli, ale jej ucieleśnieniem; forma i znaczenie dopełniają się na sposób kolistego, dynamicznego ruchu, a do zobaczenia jego wektorów niezbędny jest wysiłek imaginacji pobudzonej erudycją. Niemniej zawsze kluczowe jest to, w jaki sposób dzieło sztuki współokreśla naszą wobec niego postawę i reakcję. Wydaje się, że eseje *Sztuka i anarchia* pozostaną tego wzorcowym przykładem. Mogą stać w jednym szeregu, nie tracąc nic ze swojej oryginalności, obok klasycznych prac szkicujących duchowe i artystyczne kontury epoki romantyzmu: Hansa Georga Schenka, Hugh Honoura, Lilian Furst, Maurice’a Bowry i wielu innych. Wind wybiera, by tak rzec, *via media*, jego krytyka sztuki i jej filozoficznych założeń jest wyważona, wywodzi się raczej z myślowego nastawienia inspirowanego sceptycyzmem Hume’a i amerykańskim pragmatyzmem, aniżeli krytyką „duchowych” całości. Ujawnia się tutaj pewien paradoks, który pozostawia Wind już raczej przemyślności swoich słuchaczy: jeżeli bowiem XIX-wieczna teoria sztuki, rozpięta między romantycznym kultem fragmentu i próbą upodobnienia życia do sztuki a modernistycznym utopizmem²⁰ jest przynajmniej

19 Cyt. za: E. Sears, *Die Bildersprache Michelangelos. Edgar Winds Auslegung der Sixtinischen Decke*, [w:] *Edgar Wind, Kunsthistoriker und Philosoph*, dz. cyt. s. 49.

20 Dobrze wiadomo, że modernizm i XX-wieczne ruchy awangardowe bardzo dobrze „czuły się” w towarzystwie lewicowych i prawicowych koncepcji politycznej rewolucji, zwłaszcza po I wojnie światowej nacechowanych pragnieniem spełnienia utopii rasowych czy klasowych, zob. o tym np. R. Griffin, *Modernism and Fascism: The Sense of the Beginning under Mussolini and Hitler*, London 2007, przede wszystkim o koncepcji radykalnej oraz wręcz kosmicznej w swojej skali idei „regeneracji” świata społecznego i historycznego.

Wprowadzenie
Ryszard Kasperowicz

po części fałszywa, dlaczego mimo wszystko wydała znakomite dzieła sztuki? I nie jest to w żadnej mierze kwestia historycznej, zmiennej z konieczności perspektywy, czy fluktuacji smaku – odwieczny spór między poezją a filozofią, którym pisze Platon, nie zostaje rozstrzygnięty. Czy kiedykolwiek zostanie?

Oddając niniejszy przekład w ręce łaskawego Czytelnika, niżej podpisany chciałby serdecznie podziękować Pani Doktor Dorocie Guttfeld z UMK w Toruniu za przekład fragmentów poezji Yeatsa i Keatsa.

Ryszard Kasperowicz