

Ryszard Kasperowicz: Historia sztuki jako Universalgeschichte

Od czasów Winckelmanna historyczna analiza sztuki musiała sobie postawić problem relacji pomiędzy sztuką a pozostałymi sferami życia – nawet jeżeli sam Winckelmann z analizy historyczno-kulturowej uczynił narzędzie legitymizacji historiozoficznej wizji doskonałości Greków i ich niepodważalnego tytułu do ponadhistorycznej ważności – przynajmniej jako niepodważalnego wzoru do naśladowania – pisze Ryszard Kasperowicz w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Ikonologia. Przełamywanie paradygmatu”.

W cyklu wykładów o studium historii, opublikowanych po jego śmierci najpierw pod tytułem *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (1905), Jacob Burckhardt analizował między innymi szczególną predylekcję XIX stulecia do zainteresowania przeszłością. Burckhardt wyróżnił kilka czynników, sprzyjających badaniom dziejów: „Zewnętrznie sprzyja temu dostępność wszystkich literatur, a to za sprawą rozpowszechnionych w nowożytności podróży i nauki języków, oraz wielkiego rozwoju filologii, dalej – dostępność archiwów, związana z podróżami dostępność zabytków za pośrednictwem obrazów, zwłaszcza fotograficznych, masowe publikacje źródeł pod auspicjami rządów i towarzystw naukowych – publikacje z pewnością bardziej wielostronne i bardziej skupione na dziejowości jako takiej niż te, które zawdzięczmy kongregacji św. Maura i Muratoriego. [...] Ponadto wymiana literacka i kosmopolityczne stosunki XIX wieku w ogóle otworzyły nieskończone mnóstwo perspektyw. To, co odległe, przybliży się, zamiast

odosobnionej wiedzy o curiosach odległych czasów pojawia się postulat całościowego obrazu ludzkości” [tł. M. Łukasiewicz]. Sam Burckhardt ostatecznie nigdy nie zdecydował się na urzeczywistnienie takiego postulatu, planując raczej, i to jeszcze przed 1860 rokiem, to znaczy przed wydaniem zapewne najświetniejszej swojej książki, *Kultury Odrodzenia we Włoszech*, serię odrębnych studiów – obrazów poświęconych wybranym momentom przełomów – kryzysów w historii, czego efektem była choćby praca poświęcona epoce Konstantyna Wielkiego. Lecz Burckhardt spoglądał na dzieje także oczyma historyka sztuki – co prawda, nie separując jej, wzorem swego ucznia, Heinricha Wölfflina, od historii kultury. W encyklopedycznym artykule z 1845 roku zdefiniował historię sztuki z godną podziwu zwięzłością, w sposób typowy i, można by rzec, optymistyczny, jako prezentację „genezy, rozwoju, rozkwitu i upadku formy artystycznej w aspekcie piękna”; historyczny namysł nad sztuką, jak dalej oceniał, nie był obcy ani światu starożytnemu (Pliniusz St., Kwintylian, Pauzaniusz), ani epoce średniowiecza, z nową siłą, w formie biografistyki artystycznej, objawił się w czasach Odrodzenia, gdzie zwrócono już uwagę na to, co charakterystyczne i wspólne różnym artystom, jednak historię sztuki jako historię stylu zapoczątkował dopiero Winckelmann.

Przenikliwości Burckhardta zawdzięczamy jeszcze spostrzeżenie, że Winckelmann powiązał dzieje sztuki z dziejami powszechnymi (*Weltgeschichte*). Należy ten fakt wyraźnie podkreślić, ponieważ autor *Dziejów sztuki starożytnej* (1764) w żaden sposób nie ograniczał się do klasyfikacji stylów, rozwiniętych na podstawie neoplatonickiej z genezy estetyki piękna, lecz podjął się próby odpowiedzi na pytanie, co właściwie było przyczyną wielkości i doskonałości rzeźby greckiej – i dopatrywał się owej przyczyny czy to w fizycznym pięknie Greków, którzy nie znali chorób trapiących czasy nowożytne, czy w doskonałym pojednaniu stosunku do natury z potrzebą piękna i zharmonizowanej z

nią wiedzy (mądrości), czy wreszcie w politycznej i indywidualnej wolności, cechującej Greków (także w obszarze ich religijności). Tak czy owak, przynajmniej od czasów Winckelmanna historyczna analiza sztuki musiała sobie postawić problem relacji pomiędzy sztuką a pozostałymi sferami życia – nawet jeżeli sam Winckelmann z analizy historyczno-kulturowej uczynił narzędzie legitymizacji historiozoficznej wizji doskonałości Greków i ich niepodważalnego tytułu do ponadhistorycznej ważności – przynajmniej jako niepodważalnego wzoru do naśladowania.

To zresztą inny jeszcze problem, który ujawnił się niemal równocześnie z ukonstytuowaniem się akademickiej historii sztuki – dając wgląd w dzieje twórczości, historia sztuki sama zaczęła wywierać wpływ na sztukę: dostarczając historycznie uzasadnionych wzorów lub stając się instrumentem krytyki sztuki: tym była już dla Winckelmanna. Lecz perspektywa Winckelmanna pozostawała perspektywą XVIII-wiecznej filozofii kultury i ruchu neoklasycystycznego: jak mówi Burckhardt, historię sztuki na poziom dziejów powszechnych sztuki wydzwignął Franz Kugler – *nota bene*, nauczyciel Burckhardta w Berlinie.

Handbuch der Kunstgeschichte Kuglera został opracowany jako odpowiedź na trzy cele, które historyczne poznanie sztuki może sobie postawić. Po pierwsze, zamiarem autora było przedstawienie dziejów sztuki jako dziejów powszechnych: od początków po XIX wiek, przy czym istotną sprawą był podział chronologii, wstawienie w upływ czasu poszczególnych epok, atoli w inny sposób niż na przykład w historii politycznej, która (rzekomo) zadowala się poczuciem nieprzerwanej ciągłości: dzieje sztuki należy ująć jako opis charakteru i stylu twórczości poszczególnych ludów i narodów; co więcej, rozwój odrębnych, jakkolwiek oddziaływujących na siebie dziedzin:

*Perspektywa Winckelmanna
pozostawała perspektywą
XVIII-wiecznej filozofii
kultury i ruchu
neoklasycystycznego: jak
mówi Burckhardt, historię
sztuki na poziom dziejów
powszechnych sztuki
wydźwignął Franz Kugler*

architektury,
malarstwa i rzeźby
nie zawsze przebiega
w tym samym
rytmie: toteż
prezentacja
„systemu”
architektury czy
stylu malarstwa
powinna odłączyć się
od czysto
chronologicznego
zapisu; po drugie,
punktem wyjścia dla

„empirycznego”, co podkreślano, ustalania faktów (w wyraźnym powiązaniu z pracą w archiwach i muzeach) musi być jednak określona definicja sztuki – lecz pozostająca poza roszczeniami estetyki piękna; dlatego też Kugler źródła twórczości dopatruje się na wszystko w „ludzkiej potrzebie przywiązania myśli do stałego miejsca i nadania takiej formy owemu miejscu pamięci, «zabytkowi», formy, która będzie wyrazem myśli”. Na koniec wreszcie, uporządkowanie faktów powinno służyć narracji, która stanie się lekturą dla szeroko zainteresowanej sztuką publiczności, nie tylko dla fachowców.

Jak zawsze, trudność tkwiła w pokazaniu, w jaki sposób sztuka jest „wyrazem”, „eksponentem”, „efektem” czy wpływem „duchowego stanowiska” czy duchowej kondycji konkretnych czasów albo narodów. Carl Schnaase, który kilka lat po „podręczniku” Kuglera opublikował pierwszą część swojej *Geschichte der bildenden Künste*, nie zawahał się zadedykować tego monumentalnego przedsięwzięcia właśnie Kuglerowi. Podkreślając, że dzisiaj, to znaczy w roku 1843, za oczywisty

i bezdyskusyjny uchodzi pogląd, zgodnie z którym sztuka jest „wyrazem” fizycznych, duchowych, intelektualnych i etycznych własności danego narodu, za problem fundamentalny uznawał określenie owej relacji. Wedle Schnaasego, relacja ta powinna odsłonić warunki powstawania konkretnego dzieła – one są kluczem do zrozumienia sztuki. Przenikanie się tego, co Schnaase nazywa *Kunstsinn*, z elementami życia pozaartystycznego, wyznacza horyzont uniwersalnej historii sztuki. Nie wolno jednak sprowadzić owych elementów do materialnego oddziaływania: sztuka, będąc centralnym miejscem aktywności ludów i narodów, w którym skupiają się i wewnątrznie określają wszelkie duchowe, materialne i etyczne dążenia oraz emocje, odzwierciedla „życie narodu” w sposób idealny – zapośredniczony przez „zmysł piękna” – co ciekawe wszelako, nie w pojedynczych formach artystycznych, ale w „istotowej zawartości” dzieła. „Antropologiczny ślad pamięci” – bo tak może nazwijmy ideę dzieła u Kuglera, Schnaase uzupełnia metafizyką wewnętrznej konieczności treści artystycznej, odniesionej do kategorii życia historycznego, a zakorzenionej we wspomnianym zmyśle piękna.

*Nadzieja wielkich syntez
załamana się, z jednej strony,
pod naporem gromadzonych
faktów, z drugiej – z powodu
niechęci do wielkich narracji,
obwinianych (nie bez
przyczyny) o jaskrawy
logocentryzm*

Kuglera i Schnaasego
zwykło się
deprecjonować jako
niepoprawnych
heglistów. Trochę w
tym racji, ale wypada
dodać, że obaj
traktowali nakaz
zrozumienia sztuki
jako obowiązek
uchwycenia całości;
co więcej, podnosząc

kwestię owej „uniwersalności”, uświadamiali sobie nieunikniony wymiar badawczej „subiektywności” – uniwersalistyczna estetyka piękna nie usuwa owej subiektywności, bowiem eliminuje z pola analizy ogromne obszary dziejów sztuki, które nie były podporządkowane wymogom formy klasycznej; tą drogą poszedł zresztą później Riegl, zamykając sferę relacji między psychologią kształtowania formy a „czynnikami” światopoglądowymi w immanencji *woli twórczej*. Dla Kuglera i Schnaasego zrozumienie dzieła sztuki musi być wydobyciem jego związków z „elementami życia” – bo to właśnie, w ich optyce, stanowi zasadę obiektywizującą dzieje sztuki w akcie ich analizy. Jak zauważono, historia stała się możliwa – jako historia powszechna – właśnie między innymi jako światło „historyczności” załamane w pryzmacie tworzenia artystycznego – jako monumentu pamięci, miejsca przejawiania się idealnego zestroju zmysłu tworzenia i innych form życia, jako ekspresja dynamiki *woli twórczej*, kształtującej formę dzieła analogicznie do form myślenia (Alois Riegl) [1], czy wreszcie wizualnych symboli – energetycznych dynamogramów pamięci, stanowiących punkty na mapie historii wyrazu ludzkiego – czego skrajną formą miał stać się *Atlas Mnemosyne* Aby Warburga. Historia sztuki już kilkanaście lat po Schnaasem stopniowo dystansowała się do postulatu „dziejów powszechnych sztuki” – od wczesnych lat 70-tych Carl Justi (nauczyciel Warburga) szlifował w Bonn swoje biograficzne diamenty (biografia Velazqueza, Michała Anioła, arcydzieło, jakim jest biografia Winckelmanna), Alfred Woltmann wzywał do „pogłębionej specjalizacji”, czego dowodnym przykładem stał się sławny spór o Holbeina – o to, czy autentycznym dziełem Holbeina jest *Madonna burmistrza Meyera* z Drezna, czy obraz znany dziś powszechnie jako *Darmstaedter Madonna*. Rzecz jasna, w tym wypadku nie mogło być inaczej, bowiem „Holbein-Streit” rozegrał się na przecięciu zainteresowań historyków sztuki i znawstwa. Nadzieja wielkich syntez – inspirowana Heglem bądź też wcale niekoniecznie – załamała się także, z jednej strony, pod naporem gromadzonych faktów,

z drugiej – z powodu niechęci do wielkich (i wykluczających czy wręcz „represywnych”) narracji, obwinianych (nie bez przyczyny) o jaskrawy logocentryzm, lecz także, co gorsza, o pomijanie ważnych obszarów kulturowych (np. Europy Środkowej i Wschodniej) i konstruowanie spojrzenia z pozycji „zachodnioeuropejskiej” pragmatyki widzenia. Co uderzające, świetni historycy sztuki wcale jednak nie byli skłonni, by porzucić marzenie o wizji uniwersalnej – ale posłużyli się fortelem, pisząc syntetyczne historie sztuki dla czytelnika-amatora, w najlepszym tego słowa znaczeniu, można by, parafrazując z ironią słowa Erwina Panofsky’ego, powiedzieć: dla utalentowanego laika. Książkami klasycznymi są *Sztuka cenniejsza niż złoto* Jana Białostockiego, na pewno jedna z najlepiej pomyślanych i napisanych książek o dziejach sztuki, przeznaczona dla każdego czytelnika, albo klasyczne dzieła Ernsta Hansa Gombricha czy Horsta Jansona – pozycją *sui generis* jest *Przemiana bogów* Malraux. Lecz to już okazja do innej trochę opowieści.

Ryszard Kasperowicz – historyk sztuki, profesor w Katedrze Teorii Sztuki IHS UW. Absolwent Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, dyrektor tamtejszego Instytutu Historii Sztuki w latach 2006-2012. Dwukrotny laureat konkursu im ks. prof. Szczęsnego Dettloffa (Stowarzyszenie Historyków Sztuki) oraz nagrody Fundacji im. ks. Janusza Pasierba. Nominowany do Nagrody im. Jana Długosza. Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Komitetu Nauk o Sztuce PAN. Od 2014 roku redaktor naczelny „Rocznika Historii Sztuki”. Współredaktor serii „Dzieje myśli o sztuce. Biblioteka klasyków”

[1] Dodajmy tutaj na marginesie, że w wydanym w 1898 roku artykule Riegl wyraźnie odróżnił od siebie dwa nurty w historii sztuki: uniwersalistyczny, zabiegający o to, by na podstawie śmiałych uogólnień i postrzegania dziejów sztuki jako „nierozzerwalnej całości” zapewnić tej dyscyplinie status naukowej dziedziny, oraz nurt skupiony na badaniu pojedynczych dzieł, w znacznie większym stopniu podnoszący rolę krytyki źródeł. Riegl pisał: „Ludzie, którzy ją ufundowali [tj. historię sztuki] – d’Agincourt, Rumohr i inni – ujmowali cały rozległy obszar sztuk plastycznych jako wielką całość. Nie byli specjalistami ani z zakresie krytyki źródeł, ani historii sztuki i historii powszechnej, ani wreszcie w dziedzinie praktycznego znanstwa. Lecz wszystkie formy przejawiania się sztuk plastycznych traktowali jako równie ważne i godne namysłu, i dlatego spoglądali na cały barwny świat sztuki od czasów piramid po Nazareńczyków, ujmując go z punktu widzenia jednolitego rozwoju”.



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i **Sportu.**



Sfinansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego
ze środków Programu Rozwoju
Organizacji Obywatelskich
na lata 2018 – 2020

