

Wiesław Juszczak: Dzieło sztuki czy fakt historyczny?

Podkreślając swą odmienność wobec historii, historia sztuki niejako automatycznie, a może czasem wbrew woli, musi zacierać granice między przyrodzoną domeną własną a dziedziną krytyki artystycznej. Mówi się, że obiekt badany jest aktualnie i „tu” obecny, że ten obiekt aktywizuje u odbiorcy jego estetyczną wrażliwość – pisał Wiesław Juszczak.

Moja suknia pochodzi z epoki, gdy żył król z dynastii C'in. Wdziękała ją tyle pięknych kobiet do tańca, że fałdy jej zachowały harmonijne skręty i tyle wiewów o nią się otarło, że jest przezroczysta, jak skrzydła motyla.

Cesarzowa Sie-ling-jung

Mówimy, że obraz jakiś, jakaś rzeźba, szata, pierścień czy dzban mają „swoją historię”. Powtarzamy to tak często, że w końcu zapominamy o metaforycznym charakterze tego wyrażenia, o dokonywanej w nim antropomorfizacji przedmiotów, które trwają w czasie, lecz nie uczestniczą w nim aktywnie i są w istocie wyjęte spod jego praw. To znaczy: nie są obdarzone zdolnością działania – mogą jedynie oddziaływać za sprawą zewnętrznych bodźców i tylko biorą na siebie ślady zniszczeń i cierpliwie a biernie poddają się przekształceniom.

Każdy z nich stanowi – rzecz oczywista – świadectwo przeszłości, ale żaden nie jest jej „aktorem”. Termin „historia naturalna” wyszedł z użycia zapewne na skutek przeobrażeń, jakim uległo rozumienie słowa „historia”. Kiedy wymieniamy takie historyczne dyscypliny jak historia filozofii, historia sztuki, historia prawa, to jesteśmy świadomi, że wszystkie występujące tu w dopełniaczu nazwy nie desygnują rzeczy, lecz że się odnoszą do pewnych sfer ludzkiej działalności. A kiedy pytamy historyków, co jest przedmiotem ich badania, otrzymujemy zgodną odpowiedź: człowiek, ludzie, ludzkie zbiorowości, społeczeństwa. Lecz to jeszcze nie wszystko, bo trzeba dodać: „ludzie w czasie”, „ludzie działający w czasie”, „działania ludzkie w przeszłości”.

Najprościej chyba, i najsugestywniej, mówił o tym Marc Bloch: „język – z gruntu konserwatywny – chętnie nadaje imię «historii» każdej nauce o zmianach zachodzących w czasie... To przyzwyczajenie nie jest groźne, ponieważ nikogo nie wprowadzi w błąd. [...] Istnieje historia wybuchów wulkanicznych, która ma niewątpliwie ogromne znaczenie dla geofizyki. Ale nie należy ona do historii, którą zajmują się historycy, albo co najwyżej należy do niej w tym stopniu, w jakim jej spostrzeżenia wiążą się będą określoną drogą ze specyficznymi zainteresowaniami naszej historii. [...] Spoza dostrzegalnych cech krajobrazu, spoza narzędzi lub maszyn, spoza dokumentów na pozór zupełnie martwych i instytucji, które na pozór oderwały się zupełnie od swych twórców – historia pragnie wydobyć ludzi. Kto tego nie osiągnie, będzie zawsze w najlepszym razie tylko wyrobnikiem naukowym. Prawdziwy historyk przypomina ludożercę z bajki: gdy zwęszy ludzkie mięso, wie, że wpadł na trop swojej zwierzyny”.

Mówimy, że obraz jakiś, jakaś rzeźba, szata, pierścień czy dzban mają „swoją historię”. Powtarzamy to tak często, że w końcu zapominamy o metaforycznym charakterze tego wyrażenia, o dokonywanej w nim antropomorfizacji przedmiotów

I z uwagami tymi każdy „pracujący w historii” powinien się godzić bez zastrzeżeń. Czy jednak w praktyce owa sytuacja badawcza zawsze pozostaje jasna? Czy wspomniany przez Blocha nawyk językowy rzeczywiście nie jest nigdy „groźny”?

Spytajmy na przykład historyków sztuki o przedmiot ich badań. Większość z nich co nam odpowie? Ktoś, kto tylko z boku, z zewnątrz ogląda działania i rezultaty działań tej dyscypliny i nie dość głęboko wniknął w metody tu obowiązujące czy powszechniej uważane za najważniejsze, musi popaść w zdumienie, gdy usłyszy, że nieporozumienia zasadnicze powstają tutaj właśnie na temat przedmiotu badań. To nie tylko powierzchowne wrażenie: niemal codzienna praktyka każe twierdzić, że większość przedstawicieli tej gałęzi historii nie zastanawia się prawie nigdy do końca nad tym, w jakim kierunku mają (albo powinny) ostatecznie prowadzić ich szczegółowe konstatacje. Pytając o przedmiot, nie zamierzamy – co jasne – pytać o przedmioty, którymi historycy sztuki się zajmują, lecz o główny cel, ku jakiemu ich operacje badawcze mają w rezultacie zmierzać. Kwestia tak postawiona odkrywa jeszcze jeden ważny

problem: rozróżniając przedmiot badany i przedmiot badań, wkraczamy na obszar ontologii – spór dotyczy sposobu istnienia tego przedmiotu.

Słyszcy się niemal stale, że praca historyka sztuki różni się tym od działań historyka sensu stricto, że pierwszy ma do czynienia z przedmiotami istniejącymi i dostępnymi zmysłowo, drugi zaś musi rekonstruować obiekt swych badań. Wynika z takiego stwierdzenia, że przedmiotem badania (badań) historii sztuki jest dzieło sztuki. W jednej z nowszych prac poświęconych tej problematyce czytamy: „całokształt dokonywanych przez historię sztuki operacji – tak jak je widzimy dzisiaj z perspektywy już dość długich dziejów dyscypliny – zmierza do poznania konkretnego, jednostkowego dzieła sztuki (lub dzieł sztuki). Jakkolwiek więc na pewnych odcinkach procesu badawczego jej przedmiotem mogą być fragmenty dziejów ogólnych, układy stosunków międzyludzkich, postawy człowieka itd., zasadniczym przedmiotem historii sztuki jest dzieło sztuki. Dlatego też w metodologii dyscypliny centralnym zagadnieniem pozostaje problem badania dzieła jednostkowego; do niego dają się sprowadzić i z niego wywieść wszystkie pozostałe kwestie metodologiczne”.

Pomińmy w tej chwili kwestię, że autor przytoczonego fragmentu najwyraźniej nie dostrzega tu różnicy, przed chwilą zaakcentowanej, między przedmiotem badanym a przedmiotem badań. Z cytatu wynika, że historyk sztuki niczego nie rekonstruuje – w sensie „historycznej rekonstrukcji”; że pozostaje w sferze rzeczy, nie starając się dotrzeć do sfery ludzkich działań. Nie dziwi zatem napotkane w tym samym tekście takie jeszcze zdanie: „o historii sztuki jako o nauce historycznej trzeba mówić z zastrzeżeniem, a w żadnym przypadku nie można w niej upatrywać jednego z działów historii”.

*Rozróżniając przedmiot
badany i przedmiot badań,
wkraczamy na obszar
ontologii – spór dotyczy
sposobu istnienia tego
przedmiotu*

Teraz nie jest to już
werbalne złudzenie
skrywające jakiś
odmienny zgoła stan
rzeczy. Bardzo często
zwraca się właśnie
otwarcie uwagę na
ów rzekomo inny
„ontologiczny

status” przedmiotu badań historii i historii sztuki. Przedmiot pierwszy – powtórzmy – nie jest nam bezpośrednio dany, zjawia się w świadomości badacza jako wynik dokonywanej przez wyobraźnię „odtworzającej” go pracy. W drugim wypadku jest obecny „realnie”, dostępny władzom zmysłowym „namacalnie” istnieje. A stąd jakoby historyk sztuki musi postępować wedle odrębnych z gruntu zasad, posługiwać się metodami całkowicie różnymi od historycznych. I tą drogą należałoby chyba dojść do jednego wniosku: jeżeli postępowanie historyka (w pierwszym znaczeniu) ma przede wszystkim decydować o charakterze historycznych nauk, historia sztuki – mimo nazwy – nie powinna być do nich zaliczana. Historyk bowiem nie upatruje swego przedmiotu, swego głównego celu w poznawaniu samych fizycznie obecnych śladów przeszłości (a dzieła sztuki mimo wszystko do tej kategorii należą), nie w materialnie trwających statycznych obiektach, lecz dalej: w odtwarzaniu dynamiki minionego życia, o którym mu owe świadectwa „mówią”. Do nich zaś samych ograniczają swój „przedmiot” inne dziedziny, pełniące wobec historii funkcję służebną, dziedziny zwane jej pomocniczymi naukami. Czyżby historia sztuki miała być tylko jedną z nich, gdyby się ją chciało w obrębie historii jakoś zatrzymać?

Podkreślając swą odmienność wobec historii, historia sztuki niejako automatycznie, a może czasem wbrew woli, musi zacierać granice między przyrodzoną domeną własną a dziedziną krytyki artystycznej. Mówi się, że obiekt badany jest aktualnie i „tu” obecny, że ten obiekt aktywizuje u odbiorcy jego estetyczną wrażliwość, że odbiorca-badacz na podstawie, jakiej mu dostarcza fizyczny byt rzeczy określonej mianem dzieła artystycznego, w koniecznym wobec niego akcie estetycznego odbioru konstruuje przedmiot intencjonalny, realizuje dzieło sztuki w sensie właściwym – by się odwołać tu do fenomenologicznej analizy tego aktu itd. Nie sposób twierdzić, że w praktyce samej łatwo oddzielić tego rodzaju spontaniczne zazwyczaj operacje od właściwych historycznych działań. Lecz kiedy te ostatnie pragnie się uchwycić w ich istotnych cechach, kiedy się je rozpatruje w teoretycznym planie, nie można zapominać, że należą one do świata innego niż świat estetycznych przeżyć. To krytyk, a nie historyk sztuki – będący, w naszym przekonaniu, przede wszystkim historykiem – wprowadza wszelkie dzieła w swój własny czas, aktywizuje ich „zawartość artystyczną”, analizuje swoje wobec nich doznania, opisuje budowany w procesie odbioru „przedmiot intencjonalny”. I czyniąc to, zarówno obserwuje siebie samego w czasie teraźniejszym, jak i wydobywa obserwowany obiekt z jego historycznego kontekstu. Krytyk to po prostu odbiorca, który poddaje refleksji własne estetyczne doświadczenia i zdaje z nich sprawę. Przedmiotem jego analizy jest i może być niemal wyłącznie jednostkowe dzieło sztuki. Ale takie myślenie czy postępowanie „krytyczne” jest prawie całkowicie obce myśleniu historycznemu. Krytyk może poprzestawać na oglądzie rzeczy i szukać w nich swego. Historyk nie może się w tym miejscu zatrzymać – musi iść dalej w poszukiwaniu innego niż on sam człowieka, którego działania, w najrozmaitszych wymiarach i aspektach, są jedynym

przedmiotem historii. Dlatego ani pojedyncze dzieło, ani zespoły dzieł nie mogą być uznane za przedmiot badań historii sztuki. Bo nie ma żadnej „historii rzeczy”.

*Podkreślając swą odmiennność
wobec historii, historia sztuki
niejako automatycznie, a
może czasem wbrew woli,
musi zacierać granice między
przyrodzoną domeną własną a
dziedziną krytyki artystycznej*

Odwołujemy się
teraz celowo do
podtytułu niezwykle
popularnej, wydanej
u nas przed kilkoma
laty książki George’a
Kublera, którą
można traktować
niemal jako
wywoławczy sygnał

wielkiego zamętu, wielu sprzeczności i nieporozumień, rozdarcia między historią a historią sztuki – rozdarcia zresztą grożącego tylko tej ostatniej zawężeniem perspektyw, niezależnie od tego, czy i jak wielki kryzys przeżywać może ta pierwsza. Czytając pracę Kublera, wciąż trzeba się zastanawiać, do czego w gruncie rzeczy upodabnia on historię sztuki, bez przerwy operując zręcznymi figurami retorycznymi i łudząc czymś niepokojąco wątpliwym. Jeśli w rezultacie sugestywna siła tych porównań i metafor sprawia, że uniezależnione od ludzi przedmioty autonomicznie egzystują, wchodzą w żywe wzajemne związki, mnożą się itd. na kartach tej rozprawy, ani na krok nie przybliżyła nas to do historii, ani nawet do humanistyki, lecz raczej do jakiegoś z działów „historii naturalnej”, co, jak mówiliśmy, również było – dziś już wyszłą z użycia – retoryczną figurą tylko. Trudno zrozumieć skąd, dlaczego i po co ta bujna egzystencja, owo rzekomo samodzielne „życie form” – by użyć terminu Focillona, którego koncepcję Kubler przecież reaktywizuje z uporem. W ostateczności nie sposób pojąć, co znaczy u niego wyrażenie „portretować czas”, a

wszystko to razem utwierdza nas jedynie w przekonaniu, że historia sztuki nie daje się sprowadzić do żadnej „historii rzeczy”, bowiem coś takiego w ogóle nie istnieje.

Spotyka się niekiedy w tekstach o sztuce osobliwy termin: „fakt plastyczny”. Osobliwość to rzadka, ale bardzo wymowna. Kryje się za tym – odwrotnie – jakby próba zbliżenia historii sztuki do historii przez podobne nazwanie tego, co – na poziomie najbardziej elementarnym – stanowić by miało tu i tam przedmiot badań. A niewątpliwie fakt jest w historii teoretycznie najprostszym, najmniej złożonym czy rozwarstwionym, najbardziej uchwytnym wycinkiem, momentem rekonstruowanej ciągłości przeszłych wydarzeń (choć, z drugiej strony, zawarta w takim porównaniu milcząca zgoda na to, że fakty, albo ich zbiory, są przedmiotem historycznych badań, nie jest usprawiedliwiona do końca).

Wspomniany termin – ze skrajnie purystycznego punktu widzenia będący jedynie absurdalnym nazwaniem dzieła sztuki – nie poprawia sytuacji. Ale komplikacje, jakie się za jego sprawą wyłaniają, uświadamiają nam pewną, tym razem historii grożącą perspektywę omyłek: oto wewnętrzny charakter, naturę faktu historycznego możemy wyobrazić sobie w taki sposób, że dominować tu będą te cechy, które powodują „unieruchomienie” owego faktu, ustytuczenie go, i – co za tym idzie – które będą w stanie sprowadzić wszystkie procesy do czystej chronologii. „Prosty”, pojedynczy fakt może funkcjonować w systemie chronologicznych danych jako pewien trwający (niezmienny przeto) stan rzeczy między faktem poprzedzającym go i po nim następującym. Można wtedy mówić o traktowaniu faktu historycznego jako „faktu pozaludzkiego” (jeżeli się w ogóle dopuści użycie takiego terminu). Jest to, w znacznej mierze,

obraz znów teoretyczny tylko, bo nie istnieją w zasadzie fakty „proste”, bo każdy da się rozłożyć na jeszcze prostsze czynniki. Jednakże teoria nie jest tutaj zupełnie oderwana od praktyki i problem „nieciągłości” pozostaje zawsze poważnym problemem. Nawet – jak mówi Toynbee – *the concept of continuity is only significant as a symbolic mental background on which we can plot our perceptions of discontinuity in all their actual variety and complexity.*

*Czytając pracę Kublera, wciąż
trzeba się zastanawiać, do
czego w gruncie rzeczy
upodabnia on historię sztuki,
bez przerwy operując
zręcznymi figurami
retorycznymi i łudząc czymś
niepokojąco wątpliwym*

Wydaje się mimo wszystko, że rozwiązując tę kwestię, należy postulować raczej ciągłość tworzonych przez historiografię „obrazów”, niż z niej w ogóle, nawet w teoretycznym planie, rezygnować. Bliższe bowiem

rzeczywistego charakteru tej nauki są takie koncepcje faktu historycznego, które każą w nim widzieć fragment przebiegu, uwydatniają jego „energetyczną” stronę.

Sama już definicja jest sprawą sporną. Z konieczności upraszczając tu wiele, przypomnimy tylko najbardziej generalne rozróżnienia. Istnieją dwa sposoby rozumienia terminu „historyczny fakt”: ontologiczny i epistemologiczny. Pierwszy możemy teraz pominąć, bo polega on na utożsamianiu faktu ze „zdarzeniem”, a to prowadzi niekiedy do wyeliminowania z historii tego, co właśnie sugeruje „ruch”, co

najjawniej w naszych o niej wyobrażeniach kojarzy się z biegiem dziejów. Jak zauważyliśmy, fakt daje się w pewnych wypadkach porównać do „nieporuszonego” punktu – zdarzenia zaś nie sposób uzmysłwić sobie inaczej jak poprzez ewokowanie potocznych doświadczeń, z których nie potrafimy wyłączyć elementu bieżącego czasu. Po prostu inaczej działa na naszą pamięć, na nasz odbiór czysto instynktowny, każde z tych słów. I jeśli jedno z nich wyeliminujemy na korzyść drugiego, zawęzi się skala naszych odczuć i percepcji.

Z kolei epistemologiczne znaczenie terminu – odnoszące nas do analizy procesów poznawania faktu historycznego – ukazuje odmienną sposobu istnienia faktów i zdarzeń. Mówimy, że zdarzenie dokonało się kiedyś w przeszłości, że było – i równocześnie mówimy, że fakt aktualnie zjawia się w naszej świadomości, mówimy: „fakt jest”. Zdarzenie zatem swoją dynamiką wewnętrzną, swym nieodzownym „stawaniem się w czasie”, swoim dramatycznym, „akcyjnym” charakterem decyduje o charakterze faktu, który w takim ujęciu ma być jego możliwie najwierniejszym odwzorowaniem, jest tylko jego przybliżeniem – nigdy zaś nim samym.

W procesie konstruowania faktu, czyli rekonstruowania zdarzenia, pośredniczy sfera źródeł (dokumentów, świadectw): „utrwalonych i zachowanych śladów myśli, działania lub najogólniej życia ludzkiego”, bez których poznawcze operacje historyka byłyby niemożliwe – niemożliwe by było dotarcie do zdarzeń, a więc i uświadomienie sobie faktów lub ściślej: ujmowanie zdarzeń w postaci faktów.

Przyjmijmy teraz, dla ułatwienia (ale nie oddalając się zbyt od prawdy), że istoty ontologicznego charakteru źródeł należy upatrywać w ich trwaniu, że wszystkie one – w przeciwieństwie do faktów i zdarzeń – należą do świata zmysłowych konkretów. Czy zatem można spośród nich wyłączyć dzieła sztuki? Wydawałoby się, że nie. A jednak sprawa znów budzi spory. „Odpowiedź zależeć będzie od tego – czytamy w jednej z prac zagadnieniu temu poświęconych – jaki mamy pogląd na sposób istnienia przedmiotów opisywanych w naukach humanistycznych, w szczególności przez historię sztuki i przez historię”. Odpowiedź powinna być negatywna, dowiadujemy się tam dalej, kiedy przez „dzieło sztuki” rozumieć będziemy – zgodnie z teorią Ingardena – sam „przedmiot intencjonalny”, a nie jego „fizyczną podstawę bytową”. Powstaje jednak problem, czy ów intencjonalny przedmiot, uobecniający się nam, jak wiadomo, wyłącznie w estetycznym przeżyciu, może być przedmiotem jakichkolwiek, a zwłaszcza historycznych badań.

Odnosi się często wrażenie, że historycy sztuki, broniąc odrębności i niezależności granic swojej dyscypliny przed „zakusami” historii, posługują się co najmniej jednym argumentem całkowicie bezpodstawnym: nauka przez nich uprawiana ma się różnić od innych (nawet pokrewnych) tym, że przedmioty, które ona bada, wywołują doznania estetyczne. Historyk może odpowiedzieć na to, że obiekty, którymi on się zajmuje, wywołują też jakiś rodzaj doznań. Ale co z tego? To jedynie, że emocje towarzyszące postępowaniu naukowemu występują wszędzie – nawet w naukach ścisłych. I że nie należy ich mylić z istotą operacji właściwych nauce. Refleks takich doznań odkrywany w tekście jakiejś rozprawy nierzadko przydaje jej atrakcyjności, swoistego piękna i innych, czysto literackich walorów. Ale to sprawa indywidualnego kunsztu, talentu, wrażliwości – nie

generalnych zasad rządzących badaniem samym, określających prawdziwą wartość działania naukowego, warunkujących rezultaty tego działania. Jeśliby jednak założyć, że podobne pomylenie dwu postaw – estetycznej i badawczej – wobec obiektu poznawanego jest (w drodze jakiegoś szczególnego ustępstwa) teoretycznie dopuszczalne, trzeba by się równocześnie domagać od historii sztuki zaanektowania takich dziedzin jak estetyka i psychologia estetycznego odbioru. A wiemy, że i od tej strony historia sztuki często nie dopuszcza ingerencji. Tym razem dlatego, że w gruncie rzeczy jest historią. Jeżeli jednak jest historią i jeżeli przedmiotem jej badań są dzieła sztuki, to jest historią dzieł sztuki. Słowo „historia” nabiera w tym ostatnim wyrażeniu równie przenośnego sensu, co w wyrażeniu „historia naturalna”: wynika bowiem z tego, że nie interesuje nas w niej działanie, lecz trwanie, że nas obchodzi to, co z przeszłości zostało, co i jak dalece nie zmienione, „autentyczne” ocalało dla nas, a nie dla naszej wiedzy o ludziach sprzed naszego czasu. Jest to obraz przerysowany, oczywiście, ale chyba konsekwentny: nieustannie ocieramy się o rzeczy bliskie takiej deformacji.

*Czy intencjonalny przedmiot,
uobecniający się nam
wyłącznie w estetycznym
przeżyciu, może być
przedmiotem jakichkolwiek, a
zwłaszcza historycznych
badań?*

W żadnym ze wstępnych postępowaniań badawczych – jak opis, atrybucja, analiza techniczna, stylistyczna, „formalna” – nie dociera historyk sztuki do tej postaci

dzieła, którą by już się dało nazwać intencjonalnym przedmiotem. Obecnie z konkretnymi fizycznymi, i to obcowanie nie różni się istotnie

od badania jakichkolwiek innych przedmiotów materialnych poznawanych dla samej ich, niezależnie od podmiotu, zewnętrznej wobec niego struktury. Te wszystkie jednak działania, na których często przedstawiciele owej dyscypliny poprzestają, nie zasługują jeszcze, by je zwać historią sztuki. Składają się raczej na zespół jej „pomocniczych nauk”, nigdy nie wyodrębnianych tu tak, jak się sfragistykę na przykład lub paleografię wyodrębnia z historii właściwej. Ta ostatnia zaczyna się tam, gdzie się zaczyna twórcze, naukowe myślenie, interpretacja – jak przeważnie w historii sztuki mówimy, nie zdając sobie zazwyczaj do końca sprawy, jaka to ma być interpretacja, czego ma ona dotyczyć: albowiem jej cele, jej kierunki mogą być rozmaite. Dlatego trudno się zgodzić z twierdzeniem, że akt konstytuowania dzieła sztuki jako przedmiotu intencjonalnego „odpowiada w języku metodologii historii sztuki pojęciu interpretacji dzieła sztuki”. Ów akt stanowi czynność konieczną wprawdzie, ażeby – wedle terminologii Ingardena – malowidło zaistniało jako obraz, ale przecież tę czynność wykonać musi każdy odbiorca, nie tylko badacz, nie tylko historyk. I przeto nie ona będzie wyróżnikiem tych szczególnych operacji, które jedynie on wykonuje.

Dla niego jest to wciąż jeszcze pośredni etap, stopień ostatecznie przygotowujący go do wykonania zadań jemu przypisanych – do przeprowadzenia interpretacji historycznej. Możemy utrzymywać, że postawa estetyczna wobec dzieła sztuki, jako zasadniczego źródła rekonstrukcji dokonywanych przez historyka sztuki, stanowi zatem nieodzowny warunek pełnego ogarnięcia, a więc i pełnego wykorzystania tego źródła. Przestaje być ona jednak warunkiem wystarczającym do określenia istoty postępowania naukowego wyróżniającego historię sztuki spośród innych historycznych nauk. Dzieło, jako intencjonalny przedmiot jawiący się w estetycznej perspektywie, jest nadal – powtórzmy znowu – jeszcze tylko źródłem,

wraz ze swoją „fizyczną podstawą”, na której ów niefizyczny byt wyrasta. Jest źródłem zarówno dla historii sztuki, jak dla historii, chociaż historyk nie zawsze musi aktualizować tyle warstw tego przedmiotu intencjonalnego, ile ich musi zaktualizować historyk sztuki.

Tu przeto leży jedna z różnic między dwiema tymi dziedzinami. Nie jedyna wszakże i nawet nie najważniejsza. Tę ostatnią odkrywamy dopiero w przedmiocie badań: dla historii jest nim działalność ludzka w przeszłości pojęta najszerzej – dla historii sztuki tylko pewien obszar tej działalności. Obszar mieszczący w sobie wszystkie fakty składające się na artystyczną działalność człowieka, fakty, których świadectwem są dzieła sztuki we wszystkich możliwych swoich aspektach – dzieła sztuki jako szczególny zapis ludzkiego stosunku do świata, ludzkiej penetracji świata niedostępnej innym poznawczym instrumentom i próbom. Przedmiotem historii sztuki jest taka ludzka aktywność, która pochodzi z artystycznej, a więc emocjonalno-twórczej postawy wobec rzeczywistości, w najogólniejszym znaczeniu tego ostatniego słowa; poznawanie świata ani naukowe, ani potoczne. A poznawanie to stanowi nieprzerwany, ciągle żywy proces, którego ani poszczególne dzieła same w sobie rozpatrywane, ani nawet ich suma nie mogą ogarnąć, bo cel ostateczny tej aktywności w ogóle nie podlega pełnej materializacji.

Zakładając, że wprawdzie podstawowym materiałem, w jakim historyk sztuki pracuje, są dzieła sztuki, ale utrzymując zarazem, że nie one stanowią przedmiot jego badań, lecz że stanowić go może tylko coś, co się „za nimi” kryje, coś, czego rezultat i ślad w nich się zawiera – należy ponowić pytanie o owo „coś” właśnie: coś innego niż one same, coś, co poprzez nie, za ich sprawą daje się odtworzyć czy odczytać. Szukając

Możemy utrzymywać, że postawa estetyczna wobec dzieła sztuki, jako zasadniczego źródła rekonstrukcji dokonywanych przez historyka sztuki, stanowi nieodzowny warunek pełnego ogarnięcia, a więc i pełnego wykorzystania tego źródła

odpowiedzi i w przeszłości naszej dyscypliny odnajdując rozwiązania bliskie naszym intencjom oraz potrzebom, chcielibyśmy szczególną uwagę zwrócić na możliwości zawarte w pojęciu *Kunstwollen*, wprowadzonym już dość dawno przez Aloisa Riegla,

pojęciu niesłusznie zapomnianym czy odrzuconym, które – choć z pozoru wydawać się może dziś dla nas niewystarczające w kształcie pierwotnie mu nadanym – pozwala jednak odnaleźć jakiś oczekiwany trop, daje jakieś narzędzie – niezależnie od tego, jakich zabiegów trzeba jeszcze, by stało się ono prawdziwie użyteczne, i jak długa może być droga prowadząca do jego pełnego wykorzystania.

W jednym z tekstów Riegla z roku 1901 znajdujemy taki fragment: „jeśli się śledzi kierunek woli, jaką we wspomnianych dziedzinach kultury [tzn. takich jak państwo, religia, wiedza] przejawiały określone ludy w określonych czasach, to okaże się niezbitcie, że kierunek ten jest *au fond* całkowicie identyczny ze współczesną wolą twórczą tych samych ludów. Jeśli obejmie się łącznie taką wspólną wolę na wszystkich polach kultury terminem «światopogląd», można powiedzieć, że sztuka plastyczna nie jest wprawdzie determinowana

przez każdorazowy wspólny światopogląd, ale na pewno jest równoległa do niego. Badanie w szczegółach związku między plastyką i światopoglądem nie należy do zadań historyka sztuki, lecz porównawczej historii kultury, a właściwie jest istotnym zadaniem przyszłości. Ale historyk sztuki nie może nie uczestniczyć w tym zadaniu, jest bowiem rozwiązaniem zbyt zainteresowany, by mógł czekać na stopniowy rozwój odpowiednich prac z innych dziedzin. Wszystkie bowiem wymienione, tak zwane nieartystyczne dziedziny kultury nieustannie splatają się z historią sztuki, dając dziełu sztuki (które nigdy nie powstaje bez zewnętrznego celu) zewnętrzny powód jego powstania”.

A zatem sztuka ukazuje się tu jako jedna z form projekcji światopoglądu i dzięki temu traktowana być może jak jeden z przejawów kultury najogólniej pojętej i z innymi przejawami porównywalna. Charakter wytwarzanych przez nią obiektów nie przestaje być przez to unikalny i niczego nie traci ze swej osobliwości, ale w tym nowym aspekcie obiekty te przestają być częściami „świata rzeczy”, stając się jednymi spośród widomych śladów ludzkiego działania. Zarysowuje się zatem właściwy kształt historyczny – historyczny, to znaczy nie bezpośrednio obecny zmysłowo, lecz z namacalnie dostępnych świadectw rekonstruowany kształt przedmiotu badań historii sztuki.

Być może nie nadeszła jeszcze w pełni ta przyszłość, o której Riegl wspominał, czas, kiedy dojszć by miało do szczegółowych badań nad związkami sztuki ze światopoglądem. Wydaje się zresztą, że badaniem światopoglądu winny się zajmować inne dyscypliny niż wymienione tutaj, czyli inne może niż te, które składają się na zwarty zespół zjawisk

obejmowanych mianem historii kultury nawet. Światopogląd jest bowiem tym, czego istnienie historycy poszczególnych dziedzin zakładają raczej, niż tym, co do końca i w pełnych zarysach są w stanie odtworzyć. Nawet historyk myśli społecznej może uchylać się od tego i może mówić wprost, że „światopogląd nie musi występować w postaci skonceptualizowanej – jest on w istocie ateoretyczny i właśnie dlatego znajduje najbardziej różnorodne formy ekspresji, umożliwia porównywanie ze sobą i sprowadzanie do «wspólnego mianownika» różnych pod względem formy i pozornie heterogenicznych wytworów kultury”.

Z poprzednio przytoczonych zdań Riegla wypada wnosić, że – przynajmniej do pewnego stopnia – identyfikuje on pojęcie *Kunstwollen* z pojęciem „światopogląd”, a w każdym razie, że włącza to pierwsze w obręb drugiego. W takim przeto rozumieniu czynnik „twórczego dążenia”, owo „to, co chce sztuki” – jak termin ten proponuje tłumaczyć Piwocki – nie może być jeszcze uznane za przedmiot naszych badań. Przedmiotu tego próbujemy upatrywać raczej w jakiejś sferze pośredniczącej między obszarem światopoglądu a dziedziną dzieł sztuki, w których się światopogląd niejako rozszczepia, ukonkretnia, ostatecznie zaczyna ciążyć ku materializacji. Tak wracamy ku dziedzinie postaw. Trzeba jednak jeszcze najogólniej tu wyjaśnić, jaki sens bliższy należałoby nadać temu słowu, stosując je do naszych potrzeb.

Niełatwo z mnogich definicji terminu „postawa” wybrać rozumienie jedno – zarazem bezsporne i najlepiej służące naszym celom. Niełatwo też pogodzić pewne dość głębokie sprzeczności, które wyłaniać się mogą podczas przenoszenia – na przykład – pojęcia postawy o charakterze wyraźnie nomotetycznym (a właśnie takie, urobione na

*Być może nie nadeszła jeszcze
w pełni ta przyszłość, o której
Riegl wspominał, czas, kiedy
dojść by miało do
szczegółowych badań nad
związkami sztuki ze
światopoglądem*

terenie socjologii,
okazują się
najbardziej
funkcjonalne) w
dziedzinę historii, co
do idiografizmu
której pragnęlibyśmy
zachować jeszcze
jakieś przekonania.
Dlatego między
innymi musimy tutaj
poprzestać na

ogólnym i nieściśłym zarysowaniu kierunku poszukiwań, bez
sugerowania i bez pełnej nawet świadomości tego, co czekać nas będzie
u kresu drogi, jeśli w ogóle zostanie ona kiedyś przebyta.

Cytuję jedną z nowszych prac poświęconych tej problematyce:

„Zgodnie z najczęściej przyjmowanym rozumieniem postawy [...] wyróżnia się trzy składniki postaw: poznawczy, oceniająco-emocjonalny i czynnościowy. Z punktu widzenia tych elementarnych składników wydaje się też najwłaściwsze rozważenie kulturowego uwarunkowania postaw. Z drugiej jednak strony należy unikać zbytnej separacji elementów, które są raczej aspektami całości aniżeli odrębnymi zjawiskami. W całości tej aspekt poznawczy, oceniający i emocjonalny pełni rolę motywacyjną wobec działania, w którym się postawa realizuje i uzewnętrznia. Skłania to do ujmowania aspektu behawioralnego na innej płaszczyźnie niż pozostałych”.

Takie zastrzeżenie, które trudno uznać za niesłuszne, każe w sygnalizowanym uprzednio „układzie warstw” idących „w dół” od najogólniej warunkujących rozmaite przejawy kultury rejonów „światopoglądu” ku warstwie dzieł sztuki, to znaczy od sfery, w jakiej historyk sztuki zaczyna swoje obserwacje i z jakiej czerpie materiał do swych rekonstrukcji – takie zastrzeżenie każe wprowadzić czy raczej wyodrębnić jeszcze „sferę działań”, usytuowaną gdzieś między dziedziną postaw a dziedziną samych dzieł. Taka więc ostatecznie stratygrafia nasuwa przypuszczenie, że najwłaściwsze dla określenia przedmiotu badań historii sztuki jako jednej z dziedzin historii, dokładniej: historii kultury – najwłaściwsze dla takiego przynajmniej określenia tego przedmiotu, który byśmy nazwali dostatecznym – byłoby zaadaptowanie tych definicji i rozróżnień między rodzajami postaw, które wprowadził w *Naukach o kulturze* Znaniecki. Pojmowanie postawy jako „definicji sytuacji”, czyli jako refleksji zwracającej się zarazem ku warunkom, w których wykonywana ma być określona czynność i ku samej tej czynności; rozumienie postawy jako „pozycji wobec sytuacji” oraz wobec „czynności dokonywanej w sytuacji” – może (zwłaszcza przy odpowiednio obszernym traktowaniu pojęcia „sytuacja”) uczynić z terminu „postawa” to, co rozszerzy i zastąpi dawną koncepcję *Kunstwollen*, czyniąc zeń już nie „część” światopoglądu, ale pewną postać, pewną formę gotowości do wyrażania światopoglądu w określonych tworcach kultury, pewne świadome lub na poły świadome nawet aktywizowanie go w czynnościach, których śladem „czytany” przez nas historycznie będą na przykład dzieła sztuki.

Te postawy, w których rekonstruowaniu skłonni bylibyśmy doszukiwać się badawczych celów historii sztuki, nie zawsze – dodajmy – dadzą się określić jako artystyczne. Bo, jak przecież wiemy, to, co jest dziś dla nas

dziełem sztuki, nie zawsze i często w ogóle nie było nim dla jego twórcy. Powodem czynności traktowanej przez nas jako artystyczna tylko dlatego, że w rezultacie dającej przedmiot o takim dla nas – jako aktualnych jego odbiorców – charakterze, mogła być postawa religijna, społeczna, naukowa czy przednaukowa (na przykład magiczna). Historyk, nie będący tylko odbiorcą, winien zawsze zdawać sobie sprawę z tych różnic. Rekonstrukcja postaw zatem – rzecz nie najmniej istotna – łączyć się może z dochodzeniem do pierwotnej funkcji przedmiotu (dla nas już „tylko” artystycznego), do jego miejsca w obrazie ludzkiej aktywności, odtwarzalnym za jego przyczyną.

Na dziele sztuki zatem, będącym i materialną rzeczą, i estetycznym przedmiotem intencjonalnym, i śladem po części tylko realizujących się trudów, które zmierzają ku zawsze w największej mierze intuicyjnemu uchwyceniu „formy świata” – na dziele tym historyk sztuki ma budować historyczny przedmiot intencjonalny, przedmiot świadomości powstający teraz za sprawą „historycznego widzenia”, „historycznego doznania”, za sprawą intencji badawczych. Owe historycznie intencjonalne przedmioty świadomości (skierowane ku odtworzeniu tego poetyckiego procesu, który minął, ale został utrwalony w dziele i miał na celu swoiste odkrycie znaczeń bytu, znaczeń tego, co istnieje) – to fakty konstruowane przez historyka sztuki. Zbiory takich faktów, splatających się w dynamiczny ciąg – to przedmiot badania tej dyscypliny. A ponieważ wszystkie „fakty ludzkie”, czyli fakty historyczne, są obrazem działań zawsze na którymś ze swych planów kierowanych wolą, są zawsze rezultatem postaw ukierunkowanych świadomie na działanie i wreszcie są zawsze na którymś swym „piętrze” świadome, zawsze uwikłane w duchowość; i ponieważ fakty, z jakimi historia sztuki ma do czynienia, należą do zespołu tych, które najgłębiej w gąszcz tej duchowej sfery nas wwodzą – najwłaściwiej

chyba zrozumiemy zadania tej nauki, jeśli przypomnimy sobie, że kiedyś nazywano ją *Geistesgeschichte*, i że teraz warto ją przybliżyć ku dziedzinie określanej terminem *history of ideas*. Nie idzie bowiem tym razem o bierne nawracanie ku może po części martwej już tradycji, nie o ściśle z tym pierwszym terminem wiążące się niegdyś metodologiczne założenia: te właśnie muszą się zmieniać, unowocześniać, wzbogacać. Chodzi o sens nazwy, kierujący nas ku rozważaniom nad tym, w jaki sposób obalić mury przeciętnej, skostniałej, tradycyjnej historii sztuki, rozszerzyć jej horyzonty jeszcze (i to znacznie) bardziej, niż to uczynić zdołała na przykład ikonologia – przeżywająca zresztą widomy kryzys. Przeobrazić tę naukę w naprawdę godną miana historycznej, zbliżyć ją do historii – miast beznadziejnie się przed doświadczeniami historii *sensu stricto* i przed jej najbardziej nawet dramatycznymi wewnętrznymi perypetiami bronić w starych okopach. Historia sztuki może, w naszym przekonaniu, nabrać prawdziwej wartości i sensu dopiero wtedy, gdy tworzyć będzie prolegomena do studiowania i rozumienia dziejów duchowej kultury – na przykład poprzez ogląd rekonstruowanych kulturowych (czy artystycznych już wyłącznie) postaw. Zapewne to, co w tak wielkim skrócie pragnęliśmy tutaj zasugerować jedynie, da się odczytać także – i po prostu – z umieszczonego na wstępie poematu młodej cesarzowej chińskiej, zmarłej w połowie VIII wieku: jej suknia nabiera piękna, staje się bezcenna przez to, że traci swą materialność, wirując jak mgła w przywoływanym wyobraźnią wiecznym tańcu dawno już nieżyjących kobiet, których głosy, ruchy, nieledwie twarze rozpoznać można przez zasłonę wiotkiego, startego powietrzem jedwabiu.

Wiesław Juszczak

Fragment książki Wędrówki do źródeł, wydanej nakładem wydawnictwa słowo/obraz terytoria. Publikujemy za uprzejmą zgodą wydawcy.



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego
ze środków Programu Rozwoju
Organizacji Obywatelskich
na lata 2018 - 2030

