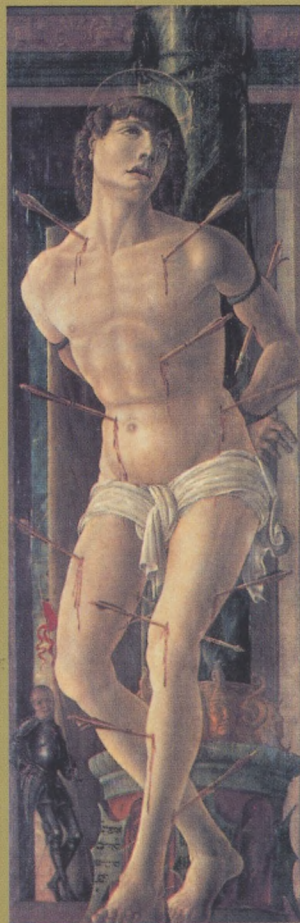


II 2.130.734

*Berenson  
i mistrzowie odrodzenia*

Ryszard Kasperowicz

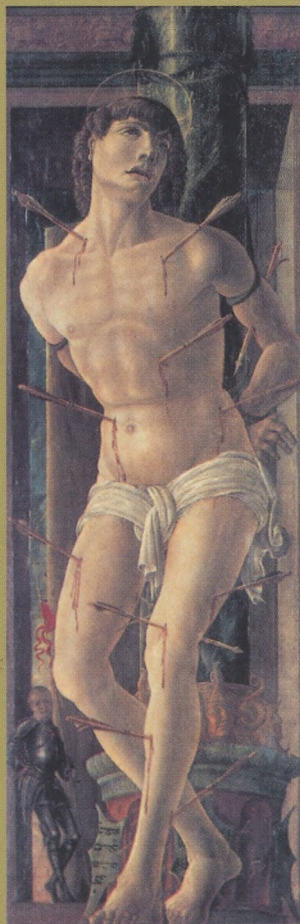




II 2.130.434

# *Berenson i mistrzowie odrodzenia*

Ryszard Kasperowicz



A zatem mamy wreszcie Berensona „przyswojonego”. Jest to ogromnie ważne, tym bardziej że monografia ta w niczym nie ustępuje, a może nawet przewyższa tego typu opracowania obce. Przewyższa przede wszystkim rozległością „panoramy”, na której tle Berenson został pokazany. To, co jest najcenniejsze w omawianej książce, to analiza źródeł i odniesień poglądów Pana z Villa I Tatti do zmieniających się kanonów artystycznych *Quattro- i Cinquecenta*, od Vasariego poprzez osiemnastowieczną i romantyczną Anglię, do Ruskina i Patera.

Od bardzo dawna nie czytałem żadnej pracy z historii sztuki, która by mnie tak żywo zainteresowała, wciągnęła i – co jeszcze radsze – poruszyła intelektualnym wdziękiem, jak ta.

*Prof. Wiesław Juszczyk*







A zatem mamy wreszcie Berensona „przyswojonego”. Jest to ogromnie ważne, tym bardziej że monografia ta w niczym nie ustępuje, a może nawet przewyższa tego typu opracowania obce. Przewyższa przede wszystkim rozległością „panoramy”, na której tle Berenson został pokazany. To, co jest najcenniejsze w omawianej książce, to analiza źródeł i odniesień poglądów Pana z Villa I Tatti do zmieniających się kanonów artystycznych *Quattro- i Cinquecenta*, od Vasariego poprzez osiemnastowieczną i romantyczną Anglię, do Ruskina i Patera.

Od bardzo dawna nie czytałem żadnej pracy z historii sztuki, która by mnie tak żywo zainteresowała, wciągnęła i – co jeszcze rzadsze – poruszyła intelektualnym wdziękiem, jak ta.

*Prof. Wiesław Juszczak*



*Berenson i mistrzowie odrodzenia*



*In the room the women come and go  
Talking of Michelangelo.*

*If we wish to understand painting, we do not go to Oscar Wilde for help.  
We have specialists, such as Mr. Berenson.*

T.S. Eliot

*Jarkowi*

Ryszard Kasperowicz

*Berenson i mistrzowie odrodzenia*

*Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona*

AUREUS  
Kraków 2001



Ryszard Kasperowicz, *Berenson i mistrzowie odrodzenia*  
Copyright © by Ryszard Kasperowicz i Aureus 2001

*Redaktor*  
Jacek Rabus

Publikacja dotowana przez Komitet Badań Naukowych



II 2.130.734



*Druk*  
Drukarnia GS, Kraków

Wydawnictwo Aureus, Kraków 2001

ISBN 83-87887-18-8

2001 ez 11083/1

## Wstęp

Niniejsza książka poświęcona jest kompleksowi poglądów, wyobrażeń, uprzedzeń i „retorycznych” formuł, jakie Bernard Berenson osnuł wokół wybranych malarzy włoskiego renesansu, a także obmyślonemu przezeń sposobowi estetycznego obcowania z ich obrazami, rysunkami czy freskami. Postać Berensona, jak się dzisiaj powszechnie uważa, przerosła jego własne pisarstwo, biografia przesłoniła dzieło.<sup>1</sup> Chociaż nikt nie ma najmniejszego zamiaru, ażeby pomniejszać lub podważać osiągnięcia Berensona jako znawcy (w czysto technicznym znaczeniu tego terminu) w dziedzinie atrybucji<sup>2</sup>, jego generalna wizja malarstwa epoki *Trecenta*, *Quattrocenta* i *Cinquecenta* sporo

---

<sup>1</sup> Zob. np. Paul Barolsky, *Walter Pater's Renaissance*, University Park–London 1987, s. 140.

<sup>2</sup> Dzieje się wprost przeciwnie. John Pope-Hennessy, aktualnie jeden z największych autorytetów w dziedzinie sztuki włoskiego odrodzenia, przyjaciel i „uczeń” Berensona, nazwał go emfaticznie *chorążym zwartego systemu wartości i najczulszym instrumentem precyzyjnym, jaki kiedykolwiek zastosowano w badaniach nad sztuką włoską* (cyt. za: Denys Sutton, rec. z: *Bernard Berenson. The Making of the Legend*, by Ernst Samuels, oraz *The Partnership: The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, by Colin Simpson, *Burlington Magazine*, 1987, Dec., vol. CXXIX, 1017, s. 817). Por. także: S.J. Freedberg, „Berenson, connoisseurship and the history of art”, *New Criticism*, 1989, vol. 1, nr 6, Febr., s. 7–16, gdzie Freedberg ostro i stanowczo odpiera zarzuty wysunięte przeciw Berensonowi w książkach Colina Simpsona i Maryle Secrest. Kenneth Clark, podziwiając zakres doświadczenia oraz umiejętność kojarzenia faktów artystycznych, najbardziej niezawodne i imponujące atuty Berensona, uznał, że jego osiągnięcia dorównują Burckhardtowi, co wszelako jest dużą przesadą (Kenneth Clark, *Moments of Vision*, London 1981, s. 108). Ackermann i Carpenter podkreślają, że Berenson był pierwszym amerykańskim historykiem sztuki, który zdobył międzynarodowe uznanie, choć jego sława nader wiele zawdzięcza aurze niezwyklej i kontrowersyjnej osobowości. Niemniej jednak dwa potężne katalogi, *The Drawings of the Florentine Painters* (1903) i *Italian Pictures of the Renaissance* (1932) są nadal fundamentem i zachętą do dalszych, szczegółowych analiz (James S. Ackermann, Rhys Carpenter, *Art and Archeology*, Englewood Cliffs, New Jersey 1963, s. 188, 207).



utraciła na ostrości i na aktualności, wyblakła i skurczyła do kilkunastu powtarzanych, zbanalizowanych (niestety!) sformułowań, natomiast „projekt” tworzenia i przeżywania kultury, do którego Berenson przywiązywał ogromną wagę, stał się przedmiotem demaskatorskiej, ideologicznej krytyki.<sup>3</sup> W zamian uwaga biografów skupiła się na osobistych perypetiach Berensona, kolejach żywota zanurzonego w dusznej, dwuznacznej atmosferze arystokratycznych i plutokratycznych salonów Europy oraz Ameryki, zdumiewających przepychem i prostactwem magazynach handlu dziełami sztuki, wreszcie buduarach słynnych dam oraz sypialniach wojowniczych intelektualistek. W bezpośrednim związku z tymi sytuacjami, co do których często podejrzewa się istnienie ukrytych motywów, pozostają niesłabnące dywagacje wokół działalności Berensona jako pośrednika na rynku dzieł sztuki, człowieka będącego przez ponad ćwierć wieku jednym z najważniejszych animatorów gorączki kupowania artefaktów mistrzów renesansu (a także i baroku, choć na mniejszą skalę) po obu stronach Atlantyku. W tym przypadku bez przerwy pojawia się pytanie – czy Berenson wykorzystywał niekwestionowaną pozycję i nieograniczony autorytet znawcy do nie zawsze uczci-

---

<sup>3</sup> Zob. np. Remy G. Saisselin, *The Bourgeois and the Bibelot*, New Brunswick, New Jersey 1984. Saisselin uważa, że poglądy Berensona na sztukę i kulturę zyskały rozgłos dzięki temu, że doskonale odpowiadały potrzebom kosmopolitycznej socjety, jego rynkowi, hedonistycznym oczekiwaniom, wreszcie pielęgnowanej tam pozycji sztuki jako *najwspanialszego bibelotu* (*ibid.*, s. 144). Meyer Schapiro poszedł nawet dalej i napisał, że berensonowskie inwektywy rzucane na sztukę nowoczesną (Berenson nie znosił jej, nazywał ją kuglarstwem, ukuł drwiące określenia *Unkunst*, artystów nowoczesnych nazywał przykładowo: *the distortionist, contrtionist, difformist, inflationist, deflationist, unrepresentationalist, abstractionist*, a i tak są to jedne z łagodniejszych określeń), a także bezpardonowa apologia sztuki klasycznej, szczególnie w odniesieniu do przedstawień postaci ludzkiej, sytuują go po trochu w nieprzyjemnym towarzystwie dwudziestowiecznych, totalitarnych zwolenników heroicznej, frontalnej nagości (Meyer Schapiro, „Mr. Berenson’s Values”, *Encounter*; 1961, 16, Jan., s. 4–15). Zagadnieniu „Berenson a sztuka nowoczesna” poświęcono wiele uwagi, akcentując zbieżności w myśli teoretycznej znawcy z nurtem modernistycznym w teorii sztuki przełomu XIX i XX stulecia. Zob. o tym np. Mary Ann Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, Philadelphia 1994, *passim*. Calo słusznie przypomniała, że Berenson nie potępiał sztuki nowoczesnej *en globe* (bardzo wysoko cenił Degasa i Cézanne’a), lecz nie wykorzystywał swoich koncepcji do propagowania nowoczesności. Jednak zupełnie nieprzekonujące są jej wywody, jakoby Berenson cenił witalność i energię w sztuce, ponieważ kompensował tym niedostatki wątpliwej budowy fizycznej (Mary Ann Calo, *Bernard Berenson...*, *op. cit.*, s. 66).

wego przypisywania słabych artystycznie dzieł znanym twórcom po to, by uzyskać za nie wyższą cenę? Innymi słowy – czy świadomie i z rozmysłem naciągał atrybucje i opinie, sporządzane dla właścicieli wielkich domów handlowych?

Wątpliwości tego rodzaju nie słabną i systematycznie powracają w książkach i artykułach, w których postać Berensona rysuje się negatywnie, niemal demonicznie.<sup>4</sup> Do utrwalenia tych podejrzeń w niemałym stopniu przyczynił się sam Berenson; przez całe niemal życie prokurował on bowiem „mityczną” autobiografię, prezentując się światu jako subtelny znawca, bezinteresowny koneser – tropiciel stylistycznych genealogii, pokrewieństw „rodzinnych” i podobieństw pomiędzy wytworami malarstwa odrodzenia włoskiego, myśliciel i humanista kultuwujący tradycje goetheańskiego ideału człowieczeństwa, twórczy kontynuator kulturowej syntezy najróżniejszych postaw duchowych antyku i chrześcijaństwa rodem niemal z Matthew Arnolda (słynne *sweetness and light*), zwolennik liberalnej edukacji, ostatni esteta XIX wieku, wirtuoz konwersacji, uwielbiający podróże džentelmen i „obywatel świata” – trochę stoik, trochę epikurejczyk, przyjaciel niemałego grona intelektualno-artystyczno-finansowej elity europejskiej.<sup>5</sup> W bliźniaczo podobny sposób zarysował zresztą sylwetkę konesera Wojciech Karpiński w znanym eseju *Szkoła widzenia*.<sup>6</sup> W tym frapującym tekście, jednym z dosłownie kilku dotyczących Berensona w języku polskim, Karpiński trafnie wydobyl dwa aspekty jego osobowości, nieodłącznie sprzężone z aktywnością pisarską – Berenson jako prawodawca artystycznej wrażliwości wykształconych Europejczyków (i Amerykanów)<sup>7</sup>, ukierunkowanej od dawna na malarstwo Italii,

<sup>4</sup> Apogeeum takiego podejścia do postaci oraz do handlowej działalności Berensona wyznaczają dwie pozycje: Colin Simpson, *The Partnership: The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, London 1987; Maryle Secrest, *Being Bernard Berenson: A Biography*, Harmondsworth 1980. Ataki na posunięcia Berensona i niezwykle surowa ocena jego związków ze światem marszandów, zwłaszcza w książce Simpsona, przypominają ferwor i histeryczny ton *Intelektualistów* Johnsona.

<sup>5</sup> Kenneth Clark, kształtujący swój sposób widzenia sztuki pod niebagatelnym wpływem Berensona, podsumował wyimaginowany wzorzec duchowej postawy, przez pryzmat którego Berenson pragnął być postrzegany i oceniany, słowami wyjętymi, oczywiście, z Goethego: *Im Guten, Ganzen, Schönen resolut zu leben* (Kenneth Clark, *Another Part of the Wood. A Self-Portrait*, London 1974, s. 139).

<sup>6</sup> Wojciech Karpiński, *Pamięć Włoch*, Kraków 1978.

<sup>7</sup> W bardzo pouczającym artykule Jacek Woźniakowski stwierdza, że hierarchia mistrzów odrodzenia, ustalona przez Berensona, nie zmieniła się po dziś dzień, tj. do 1959 roku. Dalej autor przyznaje, że Berenson był *hedonistą, smakoszem, elegantem*,



i jednocześnie arcy mistrz słowa, umiejący w jednej, kunsztownej nierzadko, trafiającej w sedno formule zawrzeć pełnię i niepowtarzalność konkretnego doświadczenia (przede wszystkim odczuwania sztuki i natury, wzajemnie się dopełniających obszarów *widzenia*), a także w dziedzinie spraw politycznych (por. np. tom zapisków z czasów wojny, kiedy Berenson musiał się ukrywać ze względu na swoje pochodzenie, pt. *Rumor and Reflection*).

Pierwsza obszerna biografia Berensona, powstająca jeszcze pod koniec jego życia, jest właściwie rodzajem eulogii.<sup>8</sup> Jej autorka, dziennikarka Sylvia Sprigge, próbowała wykorzystać dostępne wówczas materiały i świadectwa, przeprowadziła szereg rozmów z osobami, które blisko znały Berensona, przyjaźniły się z nim. Nie ukrywa sympatii ani do swojego bohatera, ani do „ogrodu świata”, Italii, wzgórz Florencji i widoków zachodzącego słońca nad willą I Tatti w Settignano, w której Berenson spędził 50 lat życia. Gdyby w tej biografii próbować wykryć jakiś porządkujący schemat, poza chronologią zdarzeń, to z pewnością byłyby to „metoda” rzutowania pewnych faktów na nieco szersze tło „kulturowe” (czytaj: obyczajowe i towarzyskie). Ich selekcją rządzi miejsce, jakie zajmują w intelektualnym rozwoju i karierze znawcy, komentarz często zaś stanowią wypowiedzi samego Berensona. „Rozwój intelektualny” nie oznacza tutaj procesu dojrzewania, krystalizacji przewodnich wątków „biografii intelektualnej”, ale raczej coś na kształt ciągłego potwierdzania wyjątkowości osobowości Berensona, nieustannej aktualizacji jego umiejętności – daru widzenia i analizy jego skutków, błyskotliwej rozmowy, oryginalnej oceny różnych aspektów rzeczywistości. Trochę miejsca zajmują opisy pisarskiej aktywności znawcy, potraktowane jako synteza poszczególnych etapów biografii. Nad całością unosi się duch Goethego, a zdanie z *Fau-*

---

*klasykiem*, lecz zarazem wzorem angielskiego *private gentleman*a i jednym z najwybitniejszych przedstawicieli kultury śródziemnomorskiej (Jacek Woźniakowski, „Odrodzenie, Berenson i my”, *Znak*, 1959, XI, 61–62, s. 1647–1648). Berenson czułby się usatysfakcjonowany, słysząc takie słowa. Rzecz jasna, w 1959 roku mnóstwo dosyć wymownych faktów z jego biografii było nieznanymi, ale taktyka Berensona okazała się nad podziw skuteczna – dążył do tego, by zapamiętano go jako ostatniego obrońcę klasycznego, śródziemnomorskiego modelu kultury i wychowania, w którym sztuka pełni m.in. funkcje moderujące, cywilizujące i uszlachetniające człowieka także pod względem moralnym. Czy spełniła swoje posłannictwo wobec samego Berensona?

<sup>8</sup> Sylvia Sprigge, *Berenson. A Biography*, Cambridge, Mass. 1960.

sta jest motywem kluczowym, mottem przeznaczenia, powołania i posłannictwa: *Zum sehen geboren/ Zum schauen bestellt*. Rozdziały dotyczące handlowej działalności Berensona prawie w ogóle nie wspominają o niejasnych stronach całego procederu i charakteryzują całą sprawę w kategoriach *dyskomfortu, niedogodności, koniecznej ofiary*. Tym samym autorka przyjmuje berensonowski punkt widzenia, który nigdy nie przestawał opłakiwać zniszczeń, jakie konieczność pośrednictwa w handlu rzekomo przyniosła jego potencjałowi intelektualnemu.<sup>9</sup>

Książka Sprigge nie jest co prawda panegirycznym, ale kiepsko zamaskowaną apologią, rażącą trochę swoim bezkrytycyzmem. Wgląd do zrozumienia nakreślonej przez autorkę biografii oferuje następujące stwierdzenie: „Myślę, że Berenson był i pozostanie pierwszym ważnym uczniem Waltera Patera”. Nieco dalej natomiast opinię tę uzupełnia obserwacja, jakoby to modelował on swoje życie i postać na Mariuszu.<sup>10</sup> Sprigge akceptuje zatem bez zastrzeżeń mechanizm ocen i hierarchię kontekstów, którą zaplanował sam Berenson. Najogólniej rzecz ujmując, chodziło o sprowokowanie wrażenia jedności życia intelektu i postawy estetycznej oraz najróżniejszych przejawów życia codziennego – podróży handlowo-turystycznych, wystawiania opinii potwierdzających autentyczność i autorstwo jakiegoś obrazu, niezliczonych spotkań towarzyskich, rautów, wakacji, intryg i romansów w najdroższych kurortach Francji. W wizerunku Sprigge, będącym wiernym zapisem intencji samego Berensona, jego egzystencja stanowi uwzniośloną syntezę tego, co szlachetne i pospolite; sfery konieczności i wolności harmonijnie się przenikają i wzajemnie uzasadniają, co nie pozostawia miejsca na żadne wątpliwości.

---

<sup>9</sup> W *Sketch for a Self-Portrait*, niesłuchanie zręcznie i przemyślnie skonstruowanej autobiografii, chwilami głęboko wzruszającej i mądrej, chwilami pozerskiej i „dydaktycznej”, Berenson wspomina, jak jego autorytet znawcy powoli zaczęła otaczać atmosfera *chiromanty, astrologa*, by wreszcie, naturalną koleją rzeczy, uzyskać nie-dobre miano *szarlatana*: „W końcu wszystko wynaturzyło się w szeroko rozpowszechnioną opinię, że jeśli tylko dałoby się podejść mnie w odpowiedni sposób, byłbym w stanie namówić tego czy tamtego milionera amerykańskiego, by wydał tysiące albo i setki tysięcy na jakikolwiek bohomaz, który przypisałbym, biorąc łapówkę od sprzedawcy, jakiemuś wielkiemu mistrzowi” (Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, London 1981, s. 39).

<sup>10</sup> Sylvia Sprigge, *Bernard...*, *op.cit.*, s. 13, 55. Mariusz to oczywiście tytułowa postać powieści Waltera Patera *Marius the Epicurean*.

Portret Berensona, wyłaniający się z tej biografii, jest nie tyle idealny, co „oficjalny”<sup>11</sup>, chwilami bardzo naiwny i powierzchowny. Sprigge usiłowała spiąć życiorys konesera klamrą jego naukowych osiągnięć, z nieprzeciętnej wrażliwości estetycznej swojego bohatera czyniąc podstawową cnotę życiową i umysłową. Wszelako jest to optyka bardzo niepełna, pozbawiona ostrości i głębi. Co gorsza, owocuje poważnym zniekształceniem biografii znawcy, swoistym brakiem równowagi. Rzecz jasna, nie sposób negocjować zasadności i potrzeby analizy fragmentów i wątków z pism Berensona w ramach tradycji pisania i myślenia o sztuce, w obrębie sytuacji przełamывania lub kontynuacji określonych modeli pojmowania twórczości, jej dziejów i wytworów. Musi to być i jest jednym z podstawowych zadań historyka czy biografą zajmującego się postacią Berensona. Jednakowoż bezrefleksyjne przenoszenie wniosków ze sfery idei, intelektualnych czy wręcz quasi-mistycznych genealogii, jak np. Winckelmann-Goethe-Pater-Berenson (w sensie mitu kulturowego, nasycającego znaczeniami niektóre aspekty postawy estetycznej), na bardzo prozaiczne elementy życia może przynieść niepożądane efekty. W przypadku książki Sprigge przejawiają się one w zupełnym lekceważeniu tych wszystkich obszarów egzystencji, które wykraczają poza ideał życia duchowego – *self-improvement*, mówiąc słowami Berensona. Czy można zresztą precyzyjnie wyznaczyć granicę pomiędzy intencjami, pragnieniami i wyobrażeniami o sobie samym, zaprezentowanym za pomocą dziennika, autobiografii czy nawet naukowego artykułu, a pragmatyką codzienności? W jaki sposób królestwo duchowego przeżywania świata, uczestnictwa w kulturze, odkrywania coraz to nowych komnat berensonowskiego *House of Life*<sup>12</sup>, pielęgnowanej bez końca wrażliwości, obsesyjnego wyczulenia na piękne formy w sztuce i naturze, *tropism* Berensona *w kierunku bezpośred-*

---

<sup>11</sup> Por. uwagę Berensona w dzienniku z 2 października 1955 roku: „S. S. parę dni temu, nigdy nie słyszała o Prato, a jednak nalega na opisanie mojej «oficjalnej biografii». Nie ma nawet najbliższego pojęcia, co czytała, widziała i «odbierała» [*contacted*] osoba mojego pokroju. [...] Jest dla niej rzeczą niemożliwą myśleć o moim życiu inaczej niż jak o wulgarnej historii sukcesu, którego najwspanialszymi momentami byli Mrs Gardner i Lord Duveen” (Bernard Berenson, *Sunset and Twilight. From the Diaries of 1947–1958*. Ed. and with an Epilogue by Nicky Mariano, Boston 1964, s. 451). Inicjały S.S. to najpewniej Sylvia Sprigge. Wbrew obawom Berensona Sprigge wywiązała się z zadania.

<sup>12</sup> *House of Life* to wzorowany na *House Beautiful* Paterra kryptonim idealnej, wielopłaszczyznowej konstrukcji, złożonej z nawarstwiających się dzieł sztuki, literatury,



*niego kontaktu z rzeczami wszelkiego rodzaju*<sup>13</sup> rzutuje na postawę moralną, na stosunek do imperatywów szarego dnia? Czy owe sfery biografii wykluczają się wzajemnie? Gdzie tkwi łącznik pomiędzy nimi? W dziedzinie etyki? Czy biografii pisanej siłą rzeczy *ex post* nie wyczerpuje riceouwska formuła życia, które daje się zajmująco i dobrze opowiedzieć?

Życiorys Berensona bez wątpienia jest opowieścią fascynującą. Ale nie można z góry wykluczyć, że postulat symetrycznego nakładania się życiowej praktyki i głoszonych *explicite* idei, zgodności pomiędzy postawą wyobrażoną a realną, jest palący i ważny tylko z perspektywy współczesnej biografistyki, względnie narratywistycznych teorii historii i opowieści, negujących właściwie rozróżnienie pomiędzy prawdą a fikcją (narracją). Mimo to od polityka, dajmy na to, nadal oczekuje się postępowania jednoznacznego tak w płaszczyźnie publicznej, jak i prywatnej. Czego należałoby się spodziewać od Berensona? Czy cynicznie przywdziewał maskę konesera kultury, strażnika kanonów?<sup>14</sup>

---

muzyki, uznanych za istotne z punktu widzenia *life-enhancing values*, wartości celujących w coraz to inną stronę pełnego człowieczeństwa, zanurzonego w witalistycznie pojmowanej (a zatem romantycznej, jeśli osobliwi *witalizm* uznać, za Isaiahem Berlinem, za fundamentalny składnik postawy romantycznej) egzystencji. Sama fraza jest tytułem sonetu Rossetiego, gdzie znajduje się słynne wyrażenie opisujące wieczność dzieła sztuki wobec krótkotrwałości ludzkiego istnienia:

*A sonnet is a moment's monument,  
 memorial from the soul's eternity  
 To one dead deathless hour.*

<sup>13</sup> *Selected Letters of Bernard Berenson*, ed. by A.K. Mc Comb, with an Epilogue by Nicky Mariano, Boston 1964, s. 262.

<sup>14</sup> Jeden z najbardziej bezlitosnych portretów Berensona pozostawił René Gimpel. Tło historyczne – wybuch I wojny światowej. Berenson przyjeżdża do Paryża, by służyć w szeregach amerykańskiego Czerwonego Krzyża, ale powszechnie mówi się, że uciekł z Florencji ze strachu przed nadciągającym frontem. Tło społeczne – wszędzie ma przyjaciół, tzn. samych wrogów; nienawiść i pogardę, które sieje, zbiera w formie wrogości. Arcywróg – Wilhelm von Bode. Wreszcie, tuż po wojnie, scena w hotelu Ritz – Berenson siedzi w salonie kosmetycznym, obok niego manikiurzystka, Berenson peroruje na temat XIII-wiecznej architektury i rzeźby, podziwia ich delikatność i porównuje do malarstwa Watteau. Komentarz Gimpela – ta manikiurzystka *i tak nigdy nie zdoła przytępić tych pazurów*, a sformułowanie to odnosi się do pazerności i hipokryzji Berensona wobec spraw finansowych (René Gimpel, *Diary of an Art Dealer*. Tr. from the French by John Rosenberg. Introduction by Sir Herbert Read, New York 1966, s. 4, 109).

Warto zaznaczyć, że sam Berenson doskonale zdawał sobie sprawę z tego, pod jaką presją znajdowała się jego osoba, jak i z tego również, jakie żywił ambicje. Dwa lata przed śmiercią, w chwili werystycznej niemal samooceny, zanotował: „Tak wiele wiedzy z mojej przeszłości nienawidzę przywoływać we wspomnieniach. Z wyjątkiem przemocy, byłem zdolny do popełnienia wszelkiego grzechu, wszelkiego wykroczenia, wszelkiego występku. Ze zgrozą myślę o tym, co stałoby się ze mną, gdybym wiódł żywot źle opłacanego profesora albo pisarza zmagającego się z trudnościami, jakim byłbym buntownikiem, gdybym nie żył życiem oddanym wielkiej sztuce i arystokratycznej piramidzie środowiska, któremu owa sztuka służy, lub, co gorsza, gdybym mimo wszystko utkwiał w proletariackich warunkach, w jakich żyłem jako żydowski chłopak, emigrant, w Bostonie.”<sup>15</sup>

Dziwnie brzmią takie wyznania w ustach spełnionego estety, wiernego naśladowcy pateriańskiego Mariusza, obdarowanego wewnętrznym spokojem. Wyłania się z nich osobowość na poły demoniczna, do głębi sprzeczna, daleka od goetheańskiej harmonii. Michael Fixler właśnie w tym wewnętrznym pęknięciu, które miało, jak się zdaje, swój początek w postawie Beren-sona wobec własnej żydowskości, upatruje rozwiązania zagadki paradoksalnej struktury jego osobowości.<sup>16</sup>

Berenson urodził się 26 czerwca 1865 roku w Butrymańcach na Wileńszczyźnie. Jego ojciec, Albert Wałwrojeński, zajmował się handlem drewnem, pracując jednocześnie jako drwal. W 1873 roku Albert, zwabiony mirażem demokratycznej Ameryki i przerażony kolejnymi nawrotami antysemityzmu w Rosji, opuścił Stary Kontynent i osiedlił się w Bostonie, dokąd dwa lata później sprowadził całą rodzinę, w tym młodego Bernharda („h” z imienia Berenson usunął po I wojnie, ponieważ mogło kojarzyć się z niemieckim rodowodem). Nieprzeciętnie uzdolniony, rozkochany w literaturze, poezji, historii, Berenson, dzięki wstawiennictwu zamożnych przyjaciół, zapisał się na uniwersytet Harvarda (1884), gdzie zajmował się głównie studiami literackimi oraz filologiczno-historycznymi. Zetknął się ze światem, w którym żydowscy przybysze nie odgrywali praktycznie większej roli, żydowskie pochodzenie mogło zaś stanowić czynnik uniemożliwiający wejście do środowisk zamożnych protektantów. Berenson, pragnąc wykorzystać swoje możliwości i zrealizować ma-

---

<sup>15</sup> Bernard Berenson, *Sunset and...*, *op. cit.*, s. 527.

<sup>16</sup> Michael Fixler, „Bernard Berenson of Butremanz”, *Comentary*, 1963, August, vol. 36, nr 2, s. 135–143.

rzenia, musiał dążyć do identyfikacji z tym, co uchodziło za najlepsze, najpiękniejsze w życiu i w sztuce. Oznaczało to częściową przynajmniej rezygnację z żydowskiej tożsamości, rosnącą niechęć do tradycji rabinistycznej (w aspekcie kształcenia), odrzucenie rytuałów religijnych, traktowanych jako kompletne anachronizmy.<sup>17</sup> Jego postępowanie do złudzenia przypominało postawę wielu asymilowanych Żydów, którzy zetknęli się z *oświecającą* i *oświeceniową* jeszcze Haskalą. Tłumienie własnej historii, zacieranie genealogii w latach studiów na Harvardzie<sup>18</sup>, przejawiało się na dwu poziomach – symbolicznym i praktycznym. W uniwersyteckim piśmie literackim Berenson opublikował wstrząsającą nowelę pt. *Israel Koppel*; opowiada ona dzieje pogrzebanego żywcem chłopca. Fixler uważa, zgodnie z wszelkimi prawidłami sztuki psychoanalitycznej interpretacji, że jest on symbolicznym *alter ego* Berensona, a cała opowieść metaforą strachu przed uwięzieniem w *getcie żydowskiej świadomości*.<sup>19</sup> W znaczeniu praktycznym, podczas studiów Berenson stał się nominalnym członkiem kościoła episkopalnego.

Odejście od wiary przodków, tak bezwzględnie potępiane w judaizmie, miało dla Berensona chyba przede wszystkim wymiar społecznej akceptacji; *notabene* jego ojciec starał się wychowywać syna w atmosferze chłodnego dystansu do tradycji religijnej. Czy było to posunięcie czysto taktyczne, jak zdaje się sugerować Maryle Secrest, autorka interesującej, ale bezkrytycznie obrazoburczej biografii Berensona?<sup>20</sup> Wątpliwe, ale nie ma chyba ani sposobu, ani ko-

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, s. 137–138. Fixler zwraca ponadto uwagę, że poświęcenie się studiom nad malarstwem było wyborem (podświadomym?) formy artystycznej najbardziej obcej tradycjom judaistycznym.

<sup>18</sup> Berenson do końca życia pozostał blisko związany, przede wszystkim uczuciowo, z Harvardem, a swoją wilę wraz z bardzo bogatą biblioteką przekazał uniwersytetowi. Dziś mieści się tam Harvard Center for Italian Renaissance Studies. O bibliotece Berenson mawiał: „Przez pięćdziesiąt lat, dysponując ograniczonymi środkami, pracowałem nad zbudowaniem biblioteki, gdzie badacz Cywilizacji Białego Człowieka miałby pod ręką każdą ważną książkę” (Bernard Berenson, *Sunset and...*, *op. cit.*, s. 66), co doskonale charakteryzuje, swoją drogą, jego projekt kulturowej edukacji.

<sup>19</sup> Michael Fixler, *Bernard Berenson of...*, *op. cit.*, s. 140.

<sup>20</sup> Maryle Secrest, *Being Bernard Berenson: A Biography*, Harmondsworth 1980. Książka ta niejedno zawdzięcza artykułowi Fixlera, ale została napisana z wyraźną intencją krytyczną, jeśli nie deprecjonującą. Jej zalety – potoczystą narrację, jasny układ – niweczy, niestety, w dużym stopniu zabieg naiwnego psychologizowania. Secrest rozpatruje biografię Berensona w świetle modelu *nieusuwalnego poczucia winy*, prze-

nieczności, by to rozstrzygnąć. Nieporównanie donioślejszy w perspektywie biograficznego przecięcia się sfery życia i literacko-intelektualnych tradycji był drugi moment, tym razem przełomowy, który dokonał się podczas *Grand Tour* Berensona po Europie, zwyczajowej podróży absolwentów amerykańskich uniwersytetów, dającej możliwość konfrontacji zdobytej wiedzy ze skarbami kultury starego świata (a co ironicznie opisywał Henry James). Podczas wędrówek po Włoszech, przygotowując swoją pierwszą książkę o twórczości Lorenza Lotta, Berenson przeszedł na katolicyzm. Zdarzenie to miało miejsce w styczniu 1891 roku w klasztorze na Monte Oliveto Maggiore, położonym na południowy wschód od Sieny. Trzeba koniecznie wyobrazić sobie cudowny krajobraz sienneńskich wzgórz o brązowo-zielonkawym, czasem szaro-fioletowym odcieniu, otaczający gotycki klasztor, którego widok wzbudza najdziwniejsze skojarzenia i wzruszenia.<sup>21</sup> W aurze skupionej pobożności, wyciszenia, prosto-

---

ślądującego wielkiego znawcę niemal od samego początku. Nieustannie też zarzuca mu oportunizm i bezpodstawne pretensje do oceniania zjawisk kultury współczesnej z pozycji odizolowanego w wieży z kości słoniowej estety, który w rzeczywistości dbał o materialne i towarzyskie awantaże bez żadnych skrupułów. Niemniej jednak prezentuje postać złożoną i barwną, i na szczęście nie odmawia jej prawa do jakiejś intymności czy „tajemniczości”, wymykającej się spojrzeniu psychoanalityka i publicysty.

<sup>21</sup> Nie tylko Berenson uległ czarowi tego miejsca. Paweł Muratow, olśniony pięknem i wspaniałą przeszłością tego benedyktyńskiego opactwa, marzył o powołaniu w nim nowego zakonu arystokratycznych dusz, oddanych sztuce i nauce: „Wśród filozofów, poetów i artystów naszej epoki niejeden z pewnością chętnie wstąpiłby do takiego nie nazwanego jeszcze zakonu i skorzystałby z ładu sposobności, aby schronić się do celii takiego nie istniejącego jeszcze klasztoru.

Wydaje się rzeczą całkiem prawdopodobną, że taki zakon i taki klasztor powstaną kiedyś w przyszłych skupiskach ludzi i myśli. Nowe pustelnictwo będzie się oczywiście różniło od dawnego. Ale klasztor nie oznacza jedynie bohaterskich czynów i cudów ascetyzmu... Można sobie wyobrazić, że takie przyszłe schronienie będzie raczej przypominało położone wśród ogrodów, winnic i pól Monte Oliveto z jego obszernymi spichrzami na zboże i piwnicami na wino, z rozległymi, słonecznymi dziedzińcami, otoczonymi kolumnadą, z chłodną biblioteką, gościnną jadalnią i oddzielnymi pracowniami oraz sypialniami dla każdego z braci. Taki klasztor miałby charakter na wskroś arystokratyczny, jak Monte Oliveto, do którego przyjmuje się wyłącznie potomków rodzin szlacheckich” (Paweł Muratow, *Obrazy Włoch*. Tłumaczył, przypisał i postłowiem opatrzył Paweł Hertz, Warszawa 1988, t. 2, s. 178). Berenson oczywiście do końca życia snił o takiej utopii, przez całe życie udawał, że prowadzi taką bezinteresowną działalność w służbie piękna i prawdy, skrzętnie ukrywając swoje



ty i historycznego dostojęstwa architektonicznych form Berenson został przyjęty do kościoła rzymskiego. Jakie motywy okazały się decydujące? Większość autorów nie ma tutaj żadnych wątpliwości. Fixler podkreśla, że konwersja Berensona zbiegła się w czasie z bardzo intensywnymi studiami nad malarstwem włoskim. Tym, co najsilniej przyciągnęło początkującego znawcę i estety, była historyczna przeszłość katolicyzmu, świetność tradycji artystycznej, atmosfera minionej, ale wciąż widocznej wielkości.<sup>22</sup> Innymi słowy, motywem katalizującym akt przystąpienia była wewnętrzna więź pomiędzy doświadczeniem estetycznym i przeżyciem religijnym<sup>23</sup>, wzmocniona emocją historycznej wspólności i piękna włoskiego krajobrazu.

To znowu rys wyraźnie romantyczny, jeśli elementem postawy romantycznej jest przeżywanie natury w rytmie, by tak rzec, historycznego interwału. Lecz jeżeli Berenson rzeczywiście pragnął wzorować swoją biografię na życiu Mariusza Epikurejczyka, to najpełniej pojął przesłanie głoszące nierozdzielność sztuki i religii. Mariusz Patera to potomek zamożnego rodu patrycjusza, który kolejno zgłębia sens i wartość tradycyjnej religii Rzymian, etycznych szkół filozoficznych (epikureizmu, stoicyzmu, cynizmu), tajemniczych, na poły „mysteryjnych” kultów Eskulapa. Poznawszy proponowane przezeń wizje człowieczeństwa i miejsca człowieka w kulturze, w końcu staje przed fenomenem religii chrześcijańskiej. Poszukiwania Mariusza, pogłębiona refleksja nad samym sobą, aczkolwiek prowadzone w wielu kierunkach, podporządkowane są swoistej *doskonałości widzenia*. Ta do-

---

związki ze światem handlu dziełami sztuki, braćmi Duveen i innymi. Ta berensonowska *splendid isolation* była oczywiście kolejnym mitem na użytek potomnych, nie mówiąc już o tak podkreślanym przez Muratowa nowym ascetyzmie, który w przypadku Berensona ograniczał się raczej do spraw kulinarnych, jako że cierpiał na niestrawność.

<sup>22</sup> Przyznał to nawet tak niechętny wszelkim formom religijnej *Schwärmerei* autor, jak Gibbon. Jego sformułowanie jest szczytem aforystycznej zwięzłości: w swoich *Memoirs* powiada, że zabobon katolicki jest źródłem wszelkiego błędu, ale też i ojcem dobrego smaku.

<sup>23</sup> Może należałoby w tym miejscu mówić raczej o świadomości transcendencji, świadomości „numinotycznej”. Maryle Secret (Maryle Secret, *Being Bernard...*, s. 117) bardzo słusznie przypomniała refleksje Berensona z lat wojny: [...] *kiedy natykam się na ludzi, którzy nie mają żadnego poczucia tego, co numinotyczne, żadnego lęku przed wszechświatem, żadnego odczucia znikomości życia, tak zawsze wyraźnego – czują się [...] wśród nich obco*. Inna rzecz, że doświadczenie religijne oraz doświadczenie estetyczne w swojej wewnętrznej strukturze wykazują wiele podobieństw.

skonałość to *theoria* w platońskim sensie, jak również czystość i precyzja wizualnego doświadczenia konkretnego przedmiotu, dzieła sztuki w gwałtownym przebiegu jego piękna. Jeszcze jako młodzieniec, Mariusz, pomagając swojej owdowiałej matce przy układaniu *białych i purpurowych* tkanin, dbając o jej instrumenty muzyczne, nabrał niewieściej nieledwie delikatności i wyrafinowania.<sup>24</sup> Podczas wtajemniczenia w istotę kultu Eskulapa otrzymał wskazówkę, której nigdy nie zapomniał; była ona zbiorem zaleceń, posłuszeństwo tym zasadom otwierało zaś nową formę życia, osiągalną dzięki pielęgnacji władzy widzenia czysto i jasno: „rozdzielać, z coraz to większą wnikliwością, oddzielać formę i kolor w rzeczach od tego, co nie jest tak wyborne; rozmyślać wiele o widzialnych, pięknych rzeczach, a szczególnie o przedmiotach, które się wiążą z okresem młodości – o dzieciach bawiących się o poranku, drzewach wczesną wiosną, młodych zwierzętach, o rozrywkach i upodobaniach młodych ludzi; zawsze trzymać przy sobie pojedynczy, wybrany kwiat, pełne wdzięku stworzenie albo muszlę morską, jako oznakę i przedstawiciela całego królestwa takich istot; żarliwie unikać, w drodze przez życie, wszystkiego, co odpychające dla oczu.”<sup>25</sup>

Wszelako nic nie było w stanie dorównać głębią i urokowi spotkaniu z chrześcijaństwem. Najpierw Mariusz dostrzega wewnętrzny spokój i radość członków wspólnoty, potem ich wzajemną miłość, niewzruszoną wiarę, otwartość i odwagę, wreszcie nieskazitelną *castitas*, jakże bliską, w jego rozumieniu, starorzymskiej godności i powadze, naturalną i świeżą w swojej wymowie: „Ujrzał, w tej całej pierwotnej świeżości i wśród żywotnych faktów jego [tzn. chrześcijaństwa] przyjścia na świat, jako realność doświadczenia, ów odnowiony rodzaj człowieczeństwa, który wieki później Giotto i jego spadkobiercy, aż po najlepsze i najczystsze dni młodziutkiego Rafała, pracując w warunkach wielce sprzyjających wyobraźni, mieli pomyśleć jako artystyczny ideał.”<sup>26</sup>

Już tutaj moralne odczucie świeżości łączy się, za sprawą historycznej imaginacji Patera, ze sztuką renesansu. Lecz Mariusz jeszcze bardziej wzbogaca swoje doświadczenie nowej religii, dostrzegając, że efektem jej przyjęcia jest *etyczne odrodzenie* człowieka. Poglębia się ono dodatkowo poprzez udział w rytuale, w duszy Mariusza jego moralna siła stapia się z estetycznym doznaniem czystego piękna: „Obraz Cecylii [rzymskiej arystokratki], głębo-

<sup>24</sup> Walter Pater, *Marius the Epicurean*, London–New York 1934, s. 13.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s. 20.

<sup>26</sup> *Ibid.*, s. 203.

ko oddanej kultowi i wierze chrześcijańskiej, stał się dla niego czymś jakby poetycką materią, czyjąś opowieścią, malowidłem na ścianie. [...] Uświadomił to sobie wówczas, kiedy wczesną wiosną raz jeszcze wybrał się, by posłuchać słodkiego śpiewu Eucharystii.”<sup>27</sup>

Historycy literatury już dawno zauważyli, że *Marius the Epicurean* Patera, podobnie jak inne powieści historyczne wiktoriańskiej Anglii (choć trudno byłoby nazwać *Mariusza* powieścią w gatunkowym, dziewiętnastowiecznym sensie terminu), jest w istocie literacko-historyczną parabolą skomplikowanego splotu konfliktów narosłych wokół tradycjonalistycznego pojęcia chrześcijaństwa w nowoczesnym społeczeństwie.<sup>28</sup> Chrześcijaństwo, jakie rysuje się przed oczyma *Mariusza*, z pewnością jest wizją idealną; jego siła leży, jak słusznie zauważyła Martha S. Vogeler, w ukazaniu metafizycznej słabości wiary w tzw. subiektywną nieśmiertelność;<sup>29</sup> czy sam *Mariusz* zaakceptował doktrynę nieśmiertelności duszy w ujęciu chrześcijańskim, czy stał się świadomie chrześcijaninem, to jednoznacznie z powieści nie wynika, mimo iż sam Pater ponoć mawiał, że napisał ją w celu uzasadnienia konieczności religii.

Niezbędność religii Berenson motywował jednak w nieco inny sposób. Przeczytał Patera wnikliwie, ale trochę przewrotnie. Najbardziej zafascynowała go na nowo uzasadniana przez wiktoriańskiego estetę podziemna łączność przeżycia religijnego i doświadczenia estetycznego, osadzona w ramach rytuału; „słodki śpiew Eucharystii” powraca echem w zapisku z czerwca 1949 roku: „Im jestem starszy, tym łatwiej poddaję się, wręcz roztapiam, w katolickim rytuale. Bez względu na to, jak wykrzyczane śpiewy gregoriańskie, mamrotane odpowiedzi zgromadzenia, skandowany heroiczny recytatyw Ewangelii i Listów, nawet przewyższające wszystko tremolo organów, wprowadzają mnie w stan uszczęśliwionego trwania, jakiego nic innego nie jest w stanie wywołać.”<sup>30</sup> Rok później, w liście, uzna kościół katolicki za *największy z ludzkich artefaktów* i wypowiedzi tego rodzaju można by przytaczać bez końca.<sup>31</sup> Jednakowoż konieczność chrześcijaństwa i jego instytucjonalnych

<sup>27</sup> *Ibid.*, s. 247–248.

<sup>28</sup> Zob. np. David J. DeLaura, „Romola and the Origins of Paterian Style of Life”, *Nineteenth-Century Studies*, 1966–1967, vol. 21, s. 225–233.

<sup>29</sup> Martha S. Vogeler, „The Religious Meaning of *Marius the Epicurean*”, *Nineteenth-Century Fiction*, 1964–1965, vol. 19, s. 292.

<sup>30</sup> Bernard Berenson, *Sunset and...*, *op. cit.*, s. 133.

urządzeń gwarantuje nie tylko estetyczny blask obrządku i mistrzostwo osiągnięć artystycznych. Istotą religii jest bowiem to, że pełni ona funkcję zwornika konstrukcji cywilizacji i kultury.

Nie wolno przeoczyć faktu, że tę rolę religii Berenson ograniczył do wypełnienia społecznych zapotrzebowań, czy to w obszarze etyki, czy to aksjologii, czy też tworzenia mitów, nieodzownego świadectwa zbiorowej tożsamości, socjologicznych więzi i tradycji historycznych. Metafizyka, teologia i hagiologia nie zajmowały go wcale, traktował je co najwyżej jako zewnętrzną skorupę cywilizacji, albo zgoła jako *empires of nonsense*. Misją chrześcijaństwa pozostaje zakorzenianie podstawowych wartości kultury i ich ochrona przed rozmaitymi postaciami nowoczesnego barbarzyństwa.

Wydaje się, że był to dosyć niezmienny komponent postawy Berensona. Uwypuklił tę kwestię i dogłębnie pokazał Ernest Samuels, autor najlepszej, najobszerniejszej, najbardziej przenikliwej biografii naszego estety. Samuels przytacza fragment listu młodego jeszcze konesera do siostry Sedy, w którym zawarte są refleksje po lekturze *Złotej gałęzi* Frazera. Obserwacje Berensona dotyczą problemu *przesądu*, bez końca odżywiającego w dziejach ludzkości. Remedium na tę „dolegliwość” rozumu upatruje on w instytucjach kościoła katolickiego, stanowiących zaporę przeciw fali irracjonalizmu.<sup>32</sup> Samuels, cytując obficie fragmenty listów i wypowiedzi Berensona, pozwala sformułować dość oczywistą hipotezę, że jego poglądy na naturę i funkcje

---

<sup>31</sup> *Selected Letters of...*, *op. cit.*, s. 266: „Pielgrzymki stanowią akme rytuału [kościół], a ich choreografia przewyższa wszystko, o czym marzą mistrzowie baletu”. Por. także: „[...] lecz teraz chrześcijaństwo jest raczej cywilizacją niż religią, cywilizacją opartą na tym, co można zachować [ze spuścizny] Judei, Grecji i Rzymu” (Bernard Berenson, *Sunset and...*, *op. cit.*, s. 70).

<sup>32</sup> Zob. Ernest Samuels, *Bernard Berenson. The Making of the Connoisseur*, Cambridge, Mass. and London 1979, s. 283. Roger Hinks wspominał, że w jednej z rozmów Berenson wyraził się, jakoby chrześcijaństwo było religią o wiele subtelniejszą, gdyby nie działalność *dwóch propagandystów* (wyrażenie Berensona), śś. Piotra i Pawła (*Gymnasium of the Mind. The Journals of Roger Hinks 1933–1963*, ed. by John Goldsmith, with a Foreword by Kenneth Clark and a Portrait Memoir by Patrick L. Fernor, Wiltshire 1984, s. 137). Drugi tom biografii Berensona pióra Ernest Samuela nosi tytuł: *Bernard Berenson. The Making of the Legend*, Cambridge, Mass. and London 1987. Biografia Samuela imponuje znawstwem tła i podtekstów kulturowych oraz obyczajowych, istotnych dla pokazania praktycznej i „teoretycznej” strony życia Berensona, niezwykłym opanowaniem spuścizny epistolarno-wspomnieniowej znaw-



religii są prostym przedłużeniem oświeceniowego modelu rozumienia zjawisk wiary. W świetle tego modelu religia staje się fundamentem ładu etycznego i filarem kultury, dbając o jej racjonalny rdzeń. Akceptując romantyczną śmiałość zrównania przeżycia religijnego i przeżycia piękna, paterianańska wizję, Berenson zredukował jej głęboki, „symboliczny” wymiar, rezygnując z metafizycznych pretensji (pozornie, jak to się dalej okaże), ale także z niektórych składników duchowości.<sup>33</sup>

Dlaczego tak się stało? Czy zadecydowało wychowanie Berensona, czy jego aspiracje? A może „projekt” kultury, w którym dla sztuki zarezerwowano szereg funkcji, od formowania zachowań i intelektu cywilizowanego człowieka (w znaczeniu *civilized man*), poprzez naukę widzenia form świata i kultury, aż do quasi-mistycznego zespolenia z „istotą” natury czy sztuki w akcie estetycznego uczestnictwa? W tych wszystkich bez wyjątku „rolach” sztuka, stopniowo nasycona aktywnością egzystencjalną, pełni funkcję *formotwórczą* albo *wzorczą*, działając zaś jednocześnie owe „role” stają obok religii, dorównując jej siłą przemiany wnętrza duchowego. Tedy religia nie istnieje już ponad kulturą, ale wewnątrz niej czy też obok niej, jak to wcześniej już przewidział choćby Burckhardt (znana koncepcja *drei Potenzen*). Ostatni szkic niniejszej książki próbuje pokazać niektóre aspekty „renesansizmu” i „duchowego estetyzmu” Berensona, pamiętając, że, idąc za przykładem Patera, jego przesłanie kierowało się do sokratejskich dusz brzemiennej, radykalnie odrzucając egalitaryzm i masowość kultury współczesnej.<sup>34</sup> Warto jednak przypomnieć i to, że Berenson przejął od Patera również określony schemat renesansu jako epoki w rozwoju kultury i cywilizacji, schemat wyrażony za pomocą pojęć *świeżości* i *przepasania się w młodości* (Pater). W przedmowie do I wydania *Venetian Pa-*

---

cy i jego przyjaciół; w tej książce Samuels zrekonstruował tok życia Berensona dosłownie dzień po dniu, godzina po godzinie. Samuels nigdy nie ocenia pochopnie, zachowuje dystans wyniesiony z mistrzowskiego opanowania materiału i znajomości kontekstów historycznych. Jest to w gruncie rzeczy doskonała synteza biografii intelektualnej i życia, *life and work*, utrzymana w najlepszych standardach narracyjnych i naukowych anglo-amerykańskiej biografistyki, jak najdalej od hagiografii i pamfletu.

<sup>33</sup> Gdyby posłużyć się określeniami Jaroslava Pelikana, Berensonowi bliższy był Chrystus *nauczyciel zdrowego rozsądku*, drugi obok Sokratesa wychowawca ludzkości, aniżeli Chrystus *poeta ducha*, Chrystus Patera i Emersona (Jaroslav Pelikan, *Jezus przez wieki*, przeł. Andrzej Pawelec, Kraków 1993, rozdz. 15 i 16).

<sup>34</sup> Por. fragmenty „testamentu” Berensona, przytoczone przez Jacka Woźniakowskiego (Jacek Woźniakowski, *Odrodzenie, Berenson..., op. cit.*, s. 1645).

*inters* przyznawał więc, że ocena renesansu może się różnić w zależności od obranej perspektywy, ale że owa epoka pozostanie na zawsze *typem* młodości i jej atrybutów – żądy poznania i nienaruszonej jeszcze energii.<sup>35</sup> Ta energia może obierać dowolny kierunek ekspansji, najczęściej ku rozbudzeniu indywidualności w każdej dziedzinie ludzkiej twórczości. Kult geniuszu, sławy, nowe wymagania wobec malarstwa jako sztuki wyrażającej prawdziwe uczucia, a nie spirytualne abstrakcje, przekształciły całkowicie poczucie formy.

Opanowywanie nowych obszarów ekspresji, podporządkowane regułom konstruowania formy, czynią z malarstwa renesansu sztukę na wskroś *nowoczesną*. Wartości ruchu czy walory dotykowe określają sztukę Masaccia w tym samym stopniu co Degasa. Atoli wierność zasadom formalnego kształtowania, gwarancja wielkości malarstwa odrodzenia, stanowi jeden tylko aspekt estetycznego panowania mistrzów renesansu nad nowoczesną wyobraźnią. Ich twórczość wyraża ponadto wewnętrzną dynamikę epoki, propagującej kult wiedzy oraz przywiązanie do życia. Wenecjanie na pozór malowali te same wizerunki Madonny i świętych, ale pod nimi kryły się postaci, *które odkryły, że życie jest warte tego, by nim żyć, i nie poszukiwali dlań metafizycznej podstawy*.<sup>36</sup>

Afirmacja życia w całej jego witalności, zmysłowości i prawdzie, w której uczestniczy również malarstwo, unieważnia roszczenia wszelkich spekulacji. Duchowy wymiar sztuki otwiera się gdzieś indziej, lecz dostęp do tej krainy jest niemożliwy inaczej, jak tylko poprzez intensywność i nieopisywalne bogactwo zmysłowego doświadczenia; wrażenie estetyczne jednoczy sztukę i naturę, natura widziana przez pryzmat plastycznej konstrukcji dzieła odsłania swój ład, używając pogłębiony sens, zobaczony jakby we wzmożonym oświetleniu.

Jest to z pewnością jeden z najtrwalszych rysów umysłowości Berensona. Niespotykana, absolutnie wyjątkowa umiejętność widzenia i przekładu form krajobrazu na kategorie *malarckiego opisu* (ukształtowanego częściowo pod

---

<sup>35</sup> Bernard Berenson, *Italian Painters of the Renaissance*, Cleveland–New York 1968, s. V.

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 12. Por. także uwagę z 1935 roku: „Tak jak sztuka grecka jest zwieńczeniem ludzkich osiągnięć twórczych, podobnie też jest z malarstwem weneckim; jest ono aktem estetycznej czystości, która już nie zawiera w sobie żadnych intelektualnych rozważań” (Umberto Morra, *Conversations with Berenson*. Tr. from the Italian by Florence Hammond, Boston 1965, s. 210). Dwa lata później, charakteryzując niezwykły moment w sztuce Italii, rozciągający się od 1400 do 1550 roku, stwierdził, że szczególnie lata ok. 1550 są artystycznym apogeum *heroicznej wizji tego, co ludzkie, czasem żywej, lecz spokojnej zmysłowości, rozkoszy pełnej wdzięku* (*ibid.*, s. 238).

wplywem Ruskina), transformacji prostych, ale najróżniejszych wrażeń na elementy malarskiego odczuwania kompozycji, cechowała wizualną wyobraźnię konesera od samych początków pobytu w Italii. Po raz kolejny urok toskańskiego krajobrazu uczynił z typowego podróżnika kogoś, kogo sam Berenson określił mianem *passionate sightseer*: „Lecz najcudowniejszy ze wszystkich był widok od Morganów – świat w czerni, bieli i szarości, cały w wirującym ruchu jak kipiące odmęty. To był wspaniały widok! – kiedy dobrze znajomy, europejski, ba, zasadniczo włoski świat nagle przemienił się w arcydzieło największej sztuki chińskiej!”<sup>37</sup> Sześćdziesiąt lat później świeżość i ostrość widzenia nie zatarły się ani na chwilę, pogłębiła się precyzja opisu: „Przez całą noc śnieżyło i włoski krajobraz przemienił się w chiński pejzaż. Tyle że zamiast rdzawych plamek tu i tam, to właśnie głęboka zieleń cyprysów opiera się szarościom całej reszty.”<sup>38</sup>

Nowoczesność i aktualność sztuki renesansu, przymioty, które Pater i Berenson, Burckhardt i Michelet, John Addington Symonds i inni uzasadniali „historiozoficznym” przekonaniem o protagonistycznej funkcji epoki odrodzenia wobec kultury XIX wieku (przede wszystkim w aspekcie bardzo różnie pojmowanej *wolności*), dla szerokich rzesz publiczności okazały się czymś tak oczywistym i naturalnym, że świadomość historycznego dystansu straciła zupełnie na wadze. Retoryczny gest, patos ludzkiej figury, realistyczny pejzaż, klarowność kompozycji, narracyjna czytelność sceny, wizja spełnionej egzystencji, znającej swoje ziemskie granice – wszystkie te cechy malarstwa *Quattrocenta* czy *Cinquecenta* spowodowały, że w mniej lub bardziej wyszukany odbiorze jawi się ono jako przykład ziszczonego marzenia oraz niedoścignionej, niepowtarzalnej harmonii sztuki i życia. Jakaż przepaść w stosunku do poezji czy muzyki renesansu! Motety Lassusa i Palestriny pochodzą niemal z tych samych czasów co freski Michała Anioła, lecz dzieli je nieprzekraczalna jak dotąd różnica w tym, co można by nazwać „gotowością estetycznego uczestnictwa”. Malarstwo Michała Anioła z całą pewnością nie jest pod żadnym względem „łatwiejsze” niż muzyka arcy mistrzów polifonii. Lecz tajemnicza, niezbadana bezpośredniość wizualnego wrażenia, z którego energii pozwalają nam czerpać nauczyciele widzenia, Pater czy Berenson, sprawiły, że *Sąd Ostateczny* przemawia niemal do każdego i nie nuży, natomiast *Psalmy Pokutne* Lassusa stawiają wymagania nie do pokonania. Dlatego też w niniejszych szkicach Czytelnik nie znajdzie sensacyjnych faktów

<sup>37</sup> *Selected Letters of...*, *op. cit.*, s. 41.

<sup>38</sup> Bernard Berenson, *Sunset and...*, *op. cit.*, s. 520–521.

związanych z zakupem *Porwania Europy* Tycjana czy *Chrystusa niosącego krzyż* Giorgione dla Isabelli Stewart Gardner, w których to transakcjach Berenson odegrał główną rolę.<sup>39</sup> Przemilczane zostały niecodzienne zdarzenia i szokujące intrygi, z którymi uduchowiony esteta z Settignano borykał się przez wszystkie lata współpracy z Josephem Duveenem, wśród nich sprawy tak osławione, jak *casus La Belle Ferroniere* Leonarda da Vinci czy *Pokłon Pasterzy* Giorgione'a. Usprawiedliwieniem może być to, że Samuels bezstronnie, fachowo i wyczerpująco opisał te kwestie w swojej wzorowej biografii. Problemy atrybucji, tajniki rynku – pytania o kapitalnym znaczeniu w kontekście biografii, nie przyniosą jednak odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób Berensonowi udało się przebudować artystyczną wrażliwość kilku pokoleń Europejczyków, a przynajmniej zgłaszać do tego pretensje. Niniejszy esej zamierza więc naświetlić wybrane aspekty tak postawionego zagadnienia. Rozdział I poświęcono analizie niektórych sposobów narracji i opisu dzieł sztuki, utrzymanych zarówno w tradycji dawnej, jak i nowoczesnej, dziewiętnastowiecznej ekfrazy. Reguły deskrypcji w pewnym stopniu spowodowały, że rozważania teoretyczne Berenson nakreślił szkicowo i aż do przesady zwięźle; dlatego w rozdziale II nadano im nieco szerszy wymiar, wskazując na wewnętrzne sprzeczności. Zresztą sam Berenson „teoretyzował” trochę z konieczności. Mimo to jednak, jak również pomimo swojej lapidarności, koncepty Berensona zdominowały pewien nurt w anglo-amery-

---

<sup>39</sup> Niedawno opublikowano listy Berensona do Isabelli Stewart Gardner: *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner 1887–1924*. With Correspondence by Mary Berenson, ed. and annotated by Rollin van N. Hadley, Boston 1997. Ukazują one fascynującą historię zbiorów Isabelli Stewart Gardner, do których powstania Berenson przyczynił się najwięcej. Listy te są zarazem świadectwem drobnych pochlebstw, trików i „zwodniczej” retoryki, jakiej Berenson używał, by skłonić panią Gardner do zakupu zaproponowanych przez siebie obrazów. Np. w 1897 roku pisał o Pesselino: „A teraz niech mi wolno będzie powiedzieć parę słów o Pesselino. Był uczniem Fra Filippo Lippiego, podczas kiedy ten ostatni był akurat w swoim najświetszym i najbardziej radosnym momencie twórczości; ale Pesselino był bardziej wyrafinowany, bardziej dystyngowany, bardziej poetycki” (*The Letters of Bernard Berenson and Isabella...*, *op. cit.*, s. 94). Intencja tej nieszczerzej charakterystyki jest aż nazbyt oczywista. Innym razem, chcąc namówić Gardner do zakupu Perugina, posłużył się argumentem o idealnej kolekcji, która jako całość powinna zawierać także obrazy Perugina. Nic jednak nie zmienia faktu, że dzięki Berensonowi Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie należy do niewielkich, za to najlepszych kolekcji amerykańskich.



kańskiej myśli o sztuce aż do lat pięćdziesiątych – pomyślmy choćby o „klanie” Rogera Frya czy krytykach w rodzaju Clementa Greenberga.

Wewnętrzna sprzeczność czy raczej paradoksalność krytycznych pomysłów Berensona polegała wszakże na tym, że kategorie, uważane (niezbyt słusznie) za rezultat spotkania ze sztuką awangardy drugiej połowy XIX stulecia, zastosował on retrospektywnie do malarstwa XIV, XV i XVI wieku. Zakorzenia poglądów Berensona dotyczy trzeci szkic, w którym usiłowano wydobyć nieusuwalną obecność Vasarięgo. Wreszcie rozdział IV opowiada, w kontekście tradycji angielskiej, o przebudowie hierarchii mistrzów odrodzenia, co umożliwiło wciągnięcie ich w krąg współtwórców mirażu „pięknego człowieka” (szkic piąty). Z tego też powodu dominują tutaj świadectwa rangi i mistrzostwa wizualnego doświadczenia oraz duchowe aspiracje, osadzone na krótkotrwałym jak błysk magnezji estetycznym przeżyciu obrazu czy rzeźby. Pominięcie zagadnień czysto biograficznych,<sup>40</sup> do czego zobowiązuje i zmusza zarówno przyjęta optyka, jak też dwa niezrównane tomy żywota pióra Samuela, pociągnęło za sobą rezygnację z pobieżnego choćby przedstawienia bibliografii opracowań poświęconych Berensonowi. Większość z nich zresztą to teksty wnoszące niewiele do „biografii intelektualnej”. Wszystkie wykorzystane artykuły naukowe i relacje zostały oczywiście odnotowane.<sup>41</sup> Tłumaczenia, o ile nie podano inaczej pochodzą od mnie. Autor niniejszej pracy ma jednak świadomość, że faktograficzny ciężar biografii bez trudu mógłby przygnieść delikatną konstrukcję „estetycznego momentu”, mitu, który Berenson usiłował urzeczywistnić. Skoro nie wolno nam zapomnieć, że był to mit, to trzeba też pamiętać, że bez niego nie istnieje ani tradycja, ani sztuka. *I end as a saga whose myth I can hardly recognize*, napisał o sobie Berenson.

\* \* \*

Esej ten nigdy by nie powstał, gdyby nie pomoc oraz życzliwość grona osób, którym winny jestem wdzięczność i podziękowanie: Prof. Elżbiecie Wolickiej za trud, upór i za to, że jeśli pojąłem cokolwiek z trwania i sensu „świata idei”, to tylko dzięki Niej; żonie – za siłę, cierpliwość i pogodę ducha; Piotrowi Kosiewskiemu i Markowi Waćlawkowi – za wszystko; PP. S. i K. Orłowskiem,

---

<sup>40</sup> O życiu Berensona pisałem szerzej w tekście: „Narcyz i Złotousty”, *Mówią Wieki*, 1997, 7, s. 30–42.

<sup>41</sup> Niestety, pisząc te szkice, nie zdążyłem już uwzględnić tłumaczenia *Renesansu* Patera na język polski, o które pokusił się ostatnio Pan Piotr Kopszak.

H. i J. Platerom, Janinie Poray-Wojciechowskiej, Henrykowi Wójcikowi za opiekę okazaną w Kanadzie, Polish Millenium Fund za umożliwienie pobytu w tym pięknym kraju wspaniałych bibliotek.

\*

## I. *Italian Painters: modele prezentacji*

„Z Nowego Jorku dochodzą mnie wieści, że nie ma popytu na moich *Italian Painters*. [...] Już nie potrafię przemawiać do publiczności, o której sądzi się, że przejawia zainteresowanie tym, co dotąd uchodziło za sztukę.”<sup>1</sup> Tę pesymistyczną ocenę Berenson zapisał w swoim dzienniku w marcu 1947 roku. Czy była słuszna? Istnieją poszlaki, by w to wątpić, skoro parę lat później w Phaidon Press podjęto decyzję o luksusowej edycji owych *Italian Painters*. Możliwe jednak, że Berenson miał na myśli coś więcej aniżeli tylko rozgoryczenie wywołane czasową amnezją publiczności. Jego nostalgia za utraconą (ale tylko pozornie) popularnością ukrywa zjawisko o wiele głębsze i ważniejsze – niezgodę na radykalnie odmienny sposób widzenia i interpretacji dzieł sztuki, przekreślający schemat mozolnie utrwalony we wspomnianych *Italian Painters*.

Dowodów na istnienie i przemożny wpływ berensonowskiego modelu nie trzeba szukać daleko. Ktokolwiek sięgnął do podziwianego u nas *Barbarzyńcy w ogrodzie* Zbigniewa Herberta, natknął się na przywołane wprost ekscerpty ze słynnych stroniec poświęconych malarstwu Piera della Francesca w drugim tomie (a raczej tomiku) *Italian Painters*.<sup>2</sup> Chętnie czytany i ceniony za obrazowość podróżniczej relacji Paweł Muratow niemal co chwila składa hołd uczynności i darowi obserwacji Berensona. Właśnie ów dar obserwacji, umiejętność widzenia! Do kanonu literatury o sztuce komponowanego na kształt średniowiecznych antologii *auctores* przeszły fragmenty dotyczące Giotta, Piera della Francesca czy Simone Martiniego. Richard Wollheim napisał gdzieś, parafrazując Cézanne’a, że Berenson to tylko oko, ale za to jakie!

Byłoby rzeczą fascynującą dotrzeć do zasad „mechaniki widzenia” znawcy. Nie wyjaśniłoby to jednak przyczyn popularności i oddziaływania jego ksią-

---

<sup>1</sup> Bernard Berenson, *Sunset and Twilight. From the Diaries of 1947–1958*, ed. and with Epilogue by Nicky Mariano. Introduction by Iris Origo, New York 1963, s. 10–11.

<sup>2</sup> Fragment ten przełożyłem osobno w: Bernard Berenson, „Piero della Francesca”, *Zeszyty Literackie*, 1999, 68, nr 1, s. 78–81.

żek. Ich siła leży nade wszystko w umiejętnej i przekonującej transformacji owych niezwykłych *visiones* na literacki język eseju. Pytanie o to, **co** Berenson dostrzegł w dziełach mistrzów renesansu i **jak** je oglądał, jest być może logicznie wcześniejsze od kwestii formy i technik ich opisu. Jednak bliższy rzeczywistości zdaje się pogląd o wzajemnej zależności i przenikaniu się sposobów percepcji oraz metod formułowania jej wyników w postaci *opisu*. Jak się bowiem okaże, opisy Berensona tkwią głęboko w określonej tradycji myślenia o sztuce, czerpiąc z gotowych już formuł, nierzadko w zaskakujący sposób.

Eseje wydane w latach 1894–1907, a potem wielokrotnie wznawiane pod wspólnym tytułem *The Italian Painters of the Renaissance* nastęrczają dziś, pomimo swojego zamierzonego i manifestacyjnego wręcz nieskomplikowania, sporo trudności. Współczesny czytelnik nie musi wcale zatrzymywać się nad faktem, że cztery teksty, obecnie odbierane jako całość, były początkowo odrębnymi esejami, co ma i ten dodatkowy aspekt, że opisy pojawiające się w poszczególnych tomach różnią się nieco metodą i, by tak rzec, stopniem koncentracji na opisywanym przedmiocie. Wyraźnie się rysującej ewolucji metod opisywania do pewnego stopnia odpowiada wielość celów, jakie Berenson postawił przed swoimi tekstami. Nie tak prosto stwierdzić, który z nich wysuwa się na czoło. W pierwszych wydaniach tytułowe eseje były dopełnione przez legendarne wręcz listy dzieł malarskich, które młody wówczas znawca z nieomylną pewnością przypisywał danemu twórcy. Listy te były ciągle aktualizowane i korygowane, ale w późniejszych edycjach znikły. Ich obecność, a także wymowna uwaga autora w drugiej przedmowie do tomu zatytułowanego *Central Italian Painters* jasno potwierdza, że Berenson pierwotnie pragnął widzieć swoje eseje w roli przewodników po malarstwie renesansowej Italii, co prawda dosyć nietypowych. Przy takiej hierarchizacji funkcji stają się one introdukcją, rozbudowanym przypisem do zagadkowego (pozbawionego jakichkolwiek objaśnień) katalogu wielkich i pomniejszych mistrzów odrodzenia. Komentarz ten najczęściej kształtuje się jako *charakterystyka* twórczości określonych artystów, rozwijana wokół kluczowych zasad budowania formy. Konsekwencją, z jaką Berenson odnosi pryncypia formalnego kształtowania do opisu i oceny obrazów z różnych szkół i okresów, przydaje tym charakterystykom spójności i ujawnia inną, jeszcze rolę – obrony nowej doktryny widzenia (percepcji) oraz przeżywania malarskich arcydzieł *Trecenta*, *Quattrocenta* i *Cinquecenta*. Doniosłość i waga nowej teorii wzrasta dodatkowo z chwilą uświadomienia sobie, że może ona posłużyć do ustalenia niezależnego i oryginalnego kanonu wielkich twórców, podważającego ustalone hierarchie. Trzeba przyznać, że z tego



zadania *Italian Painters* wywiązały się wzorowo, do czego w niebagatelnym stopniu przyczyniły się rozważnie zastosowane środki, nieomal wprost wyjęte z arsenału retorycznej perswazji.

Wszelako maska przewodnika i komentatora sytuacji kulturowej współkreującej dzieła sztuki oraz preceptora nowej estetyki kształtowania i odbioru formy nie wyczerpują mnogości ról, jakimi Berenson byłby skłonny obarzyć swoje teksty. Z obu wymienionych funkcji wyłania się jeszcze jedna, bodaj najistotniejsza, będąca jakby ich syntetycznym spotęgowaniem. Rodzi się z nich bowiem samodzielna koncepcja autonomicznego dzieła sztuki i jakości konstytuujących je, domagająca się od widza uczestnictwa w sensie absolutnym – czyli zarazem żądająca nowego człowieka sztuki, człowieka estetycznego. Nie ma potrzeby dodawać, że formuła charakterystycznych opisów miała i tym razem niebłahe znaczenie. Jednak żadne z tych zadań nie było oryginalnym wymysłem Berensona, a ich literacka – eseistyczna – oprawa pozostawiała sporo do życzenia już w oczach ówczesnych czytelników, bo dziś potrafi nawet i drażnić.<sup>3</sup> Okazała się jednak nad podziw skuteczna. Dlaczego?

Odpowiedzi na tak postawione pytanie należy szukać w analizie schematów opisów wypełniających stronicę *Italian Painters*. Charakterystyki twórczości poszczególnych mistrzów sąsiadują z opisami pojedynczych dzieł i tylko te ostatnie sytuują się czysto i bez konfliktów w antycznej tradycji *ekphrasis*. Podstawową formułą jest deskrypcja analizująca kluczowe elementy plastycznej struktury obrazu w świetle założonych *a priori* celów i dążeń artystycznych. Dzieło może uzyskać sens jako konstrukcja artystyczna tylko wówczas, gdy jego składowe partykuły zrastają się w niepodzielną całość dzięki „osmotycznemu sprzęgnięciu” z potrzebą wartości wynikającą albo z nowej sytuacji kulturowej (renesans jako nowy porządek świata), albo z immanentnych prawideł ludzkiej percepcji oraz reguł kształtowania plastycznego. Pierwszy tom *Italian Painters* opowiada o malarstwie weneckim. Dla tej

---

<sup>3</sup> Zob. np. „The New Art Criticism”, anonimowa. recenzja z *Venetian Painters, Florentine Painters, Lorenzo Lotto*, zamieszczona w: *Quarterly Review*, 1896, October, 184, s. 455–456. S.J. Freedberg zarzuca esejom Berensona skłonność do pouczania i *kaznodziejstwa*, wyrzuca mu obecność sztywnych fragmentów, niepotrzebnych *pateryzmów*. Jednocześnie Freedberg przyznaje, że Berenson miał *znaczący talent literacki*, co najlepiej widać w jego zapiskach i dziennikach, gdzie nie musiał nikogo udawać (S.J. Freedberg, „Berenson, connoisseurship and the history of art”, *The New Criterion*, 1989, vol. 7, nr 6, February, s. 8).

szkoły problemem podstawowym pozostawała kwestia światła i koloru, ewokujących feeryczną pełnię i fenomenalne bogactwo epoki młodości i nieustającego karnawału, jakim był świt odrodzenia. „Wiele z tych obrazów – większość w gruncie rzeczy – przyjęło formę widowiska. W swoim *Corpus Christi* Gentile Bellini maluje nie tylko podniosłą i olśniewającą procesję na Piazza, lecz również wytwornych młodych ludzi, którzy stąpają dumnie w całej swojej wykwinności, strojni jak pawie, cudzoziemskich modnisiów, a nawet nieodzownego żebraka przy kościele Św. Marka. W *Cudzie Prawdziwego Krzyża* Gentile wprowadza gondolierów, dbając o to, ażeby wydobyć całe piękno ich gibkich, urodziwych postaci, gdy tak stoją gotowi zanurzyć wiosła, i nie pomija nawet takich epizodów, jak służącej w drzwiach obserwującej Murzyna, który za chwilę wpadnie do kanału. Ten wycinek obrazu Gentile traktuje z całym czarem i tym delikatnym wyczuciem prostych efektów światła i koloru, jakie znajdziemy u malarzy holenderskich w rodzaju Vermeera van Delft i Petera de Hoogh.”<sup>4</sup>

Przytoczona charakterystyka zawiera *in nuce* kilka posunięć typowych dla opisowej strategii Berensona. Najogólniejsza klasyfikacja dzieł jako przedstawień nowego *universum* znajduje swoje potwierdzenie we wprowadzeniu niespotykanych dotąd elementów świata widzialnego: „piękno ich gibkich, urodziwych postaci, gdy tak stoją gotowi zanurzyć wiosła, [...] służąca w drzwiach obserwująca Murzyna.” Sam temat i jego nowatorska redakcja czerpią usprawiedliwienie ze zmienionego kontekstu, w którym sztuka się znalazła – będzie ona odtąd wyrażać swoją epokę. Nowa funkcja, przekształcająca strukturę i wygląd świata przedstawionego, jest jednak podporządkowana efektom światła i koloru, bezwzględnie autonomicznym, choć w świetle obrazu ściśle związanym z treścią wyobrażenia. Zdania, w których Berenson formułuje swój opis, są jasne i krótkie, epitety zaś, dobrane starannie i nieprzypadkowo, przekonująco wprowadzają w atmosferę sztuki weneckiej.

Wszelako najbardziej uderza, rzucone jakby mimochodem, porównanie dokonań Gentile Belliniego z osiągnięciami mistrzów holenderskich. Porównanie to w istocie jest raczej skojarzeniem, zmuszającą do zastanowienia analogią, łączącą sztukę różnych epok i najrozmaitsze zjawiska. Czasami na przykład Berenson zestawia malarstwo z muzyką i literaturą. Do tej pory rzadko pisano o malarstwie renesansowym w ten sposób i słusznie Kenneth Clark po-

---

<sup>4</sup> Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, Cleveland–New York 1968, s. 18–19.

wiada, że ten zabieg dał od razu Berensonowi przewagę nad innymi autorami.<sup>5</sup> Należy zresztą przyznać, że stosował go z wyczuciem, a niektóre odniesienia dziś jeszcze zadziwiają swoją oryginalnością i trafnością. Sensem takiego kojarzenia jest częściowo czysto poznawcze pragnienie wzajemnego oświetlenia sztuki różnych okresów, odszukanie i zaprezentowanie podobieństwa, które poza tym posiada wymiar metaforyczny. Berenson nie ogranicza się do „naukowego” ustalania paraleli, genealogii i wpływów; interesuje go odświeżenie analogii błyskotliwej i tak momentalnej, jakby wyniesionej z pierwszego wrażenia, odznaczającego się przecież nie tyle powierzchownością, co raczej świeżością i energicznym dążeniem do „oswojenia” poznawanego przez coś już poznanego. Nacisk kładziony na poznawczy walor skojarzeń pozwala uchwycić ich dodatkowe, kto wie zresztą, czy nie bardziej istotne, znaczenie. Z tym większą bowiem siłą dowodzą one racji założonej tezy o autonomizacji problemów kształtowania formy, które mocniej lub słabiej wytryskują na podobieństwo źródła spod skorupy zewnętrznych okoliczności. Jeszcze dobitniejszą obronę takiego poglądu można zilustrować choćby takim wyimkiem z *Venetian Painters*: „Było to prawdą szczególnie w odniesieniu do prac Carpaccia. Niezmiernie kochał widowiska, lecz z równą siłą także sceny bardziej niewyszukane, przytulne. Jego *Sen św. Urszuli* ukazuje nam młodą dziewczynę śpiącą w pokoju przepelnionym cichym światłem poranka. W rzeczy samej można by to lepiej opisać jako przedstawienie wnętrza, gdzie światło igra miękko na ścianach, kwiecistych wazonach ustawionych w oknie, na stole i na skrzyniach. Młoda dziewczyna właśnie zasnęła w łóżku, lecz cały obraz bardzo odbiega od tego, ażeby być po prostu udatną ilustracją epizodu z życia świętej.”<sup>6</sup> Tym razem nie ma żadnych wątpliwości, temat stał się pretekstem, zwyczajowym uzasadnieniem dla malarskiego doświadczenia światła, cieni i potęgi koloru. Owoce artystycznej eksperyencji, przeniesione w sferę dzieła, wywołują oczekiwany efekt ciszy, spokoju, kojącego ładu, skromnej, ale dostatecznej i stosownej „ekonomii” wizji rzeczywistości i środków wiodących do jej realizacji. Tak właśnie wygląda następny składnik berensonowskiej taktyki opisu, który z pewnością miał decydujące znaczenie dla jego popularności – reinterpretacja odwiecznie mętnego zagadnienia ekspresji. Analizując wyraz dzieła, Berenson połączył w sposób zdawałoby się naturalny i oczywisty dwie wykładnie eks-

<sup>5</sup> Kenneth Clark, „Bernard Berenson”, *The Burlington Magazine*, 1960, vol. CII, nr 690, September, s. 384.

<sup>6</sup> Bernard Berenson, *The Italian Painters...*, op. cit., s. 19–20.

presji, które wcale nie tak łatwo pogodzić. Zacytowane fragmenty sugerują pokrewieństwo z bliżej nieokreślonym, romantycznym modelem ekspresji, w ramach którego obraz wyraża swój czas, swoją epokę, odbija historię dziejącą się wokół i sięgając w głąb historycznej świadomości, obnaża postawę człowieka wobec świata. Dzieło sztuki staje się grafologicznym zapisem świadomości twórczej autora. Carpaccio, ewokując w swoim obrazie ciche światło poranka, atmosferę wypełniającą komnatę, gdzie śpi i śni młoda dziewczyna, zdradza swój stosunek do przedmiotów i zdarzeń, który czyni go wybitnym malarzem scen rodzajowych; rodzajowość ta, przekonuje czytelnika Berenson, w zasadzie nie różni się od sztuki małych mistrzów holenderskich, ponieważ zarówno oni, jak i twórca *Snu św. Urszuli* traktują temat jako okazję do artystycznej dysputy nad malarsko-wyrazowymi możliwościami światła i cienia.

W ten sposób niepostrzeżenie Berenson dokonał ważkiego przesunięcia w tej romantyzującej koncepcji wyrazu – źródłem ekspresji z pewnością nie jest bowiem tylko uczucie ani pojmowanie, ani jakakolwiek inna sfera ludzkiego ducha. Ażeby ten problem ujrzeć w klarowniejszej postaci, trzeba przez moment zatrzymać się nad ową drugą wykładnią ekspresji. Tym razem jej proveniencja jest o wiele dostojniejsza od parweniuszowskiego, romantycznego pobratymcy, sięga bowiem antycznej teorii wymowy i stylu. W retorycznym ujęciu ekspresja pozostaje nierozzerwalnie złączona z tematem i poprzez regulatywne zasady *decorum* każdorazowo dopasowywana do sytuacji, odbiorcy i zamierzonego efektu. Najpełniej obecna w dziełach narracyjnych, opowiadających jakąś historię w albertiańskim rozumieniu, często bywała zawężana do wyrażania, poprzez gesty i fizjonomikę, uczuć i myśli bohaterów sceny. Teorię tę można by chyba krótko określić mianem ekspresji modalnej, ponieważ przypisuje ona określony sens danym formom, kształtom, motywom czy nawet symbolom w zależności od funkcjonalnego kontekstu i potencjalności zastosowanych środków stylistycznych.

Berenson, jak łatwo przewidzieć, nie trzymał się kurczowo zarysowanego wyżej schematu i dosyć dowolnie go przekształcił. Ostatecznym punktem orientacyjnym znowu stała się problematyka światła i koloru. Przeczytajmy: „To właśnie wielkie mistrzostwo w zakresie światła i koloru było tym, co pozwoliło Tintoretowi wlać w swoje obrazy całą poezję tkwiącą w jego duszy, i wcale nie kusi nas przy tym myśl, że mógłby znaleźć odpowiedniejszą ekspresję w słowie. Poezja, która ożywia większość jego dzieł w Scuola di San Rocco, niemal w całości jest sprawą światła i koloru. Cóż jeśli nie światło przemienia pustynne miejsca, gdzie siedzą Magdalena i Św. Maria Egip-

cjanka, w bajkowe krainy widziane przez poetów w chwilach najwznioślejszego natchnienia? Cóż jeśli nie światło i kolor, mrok i chłód wieczoru wraz z przybraną w białą szatę postacią stojącą z rezygnacją przed sędzią, nadają Chrystusowi przed Piłatem jego podniosłą aureę? Cóż wreszcie, jeśli nie światło znowu, kolor i gwiezdna procesja cherubinów nasycają realizm *Zwiastowania* muzyką, która przenika nas na wskroś?<sup>7</sup> W opisie tym światła i kolorowi przyznaje się rangę *dynamis* całej akcji, która nasycza ją ekspresją wznoszącą się ponad sztywne granice retorycznego gestu i patosu. Bo też chodzi tutaj o inny rodzaj wyrazu, o znacznie ogólniejszym charakterze. Składają się nań efekty malarskiej wizji świata i działań, malarskiej, gdyż przefiltrowanej przez podstawowe problemy kształtowania formy. Stąd wypływa podniosła magia sceny Chrystusa przed Piłatem, stąd bierze się poetycka aura odrealnionego, sennego krajobrazu. Przywołanie jakiegoś motywu o określonym sensie, najbardziej dosadny oraz jednoznaczny gest nie wystarcza zupełnie, jeśli ich ekspresji nie dopełni, nie nada im artystycznego wymiaru precyzyjne operowanie światłem i kolorem, twórcze eksplorowanie możliwości obrazowania świata i przydawania mu sugestywnego, emocjonalnego kształtu.

Atoli tak misternie utkanej analizie można zarzucić banalność. Bo czyż nie przypomina ona starej prawdy, że każdy artysta patrzy na świat poprzez pryzmat możliwości tkwiących w środkach danych mu do dyspozycji? Czy dominujący styl i indywidualne nawyki nie wyznaczają granic znaczeń i uczuciowego wyrazu?

Odpowiedź Berensona brzmiałaby zarazem twierdząco i przecząco. Trochę dziwaczny mariaż dwu wymienionych teorii dał mu asumpt do wykoncypowania mocno co prawda hipotetycznego rozstrzygnięcia na temat natury i genezy wyrazu w dziele sztuki. Porzucając romantyczny mit o kreatywnej wszechmocy artysty, którego głębia uczuć warunkuje siłę ekspresji, wzgardził również nieskończonymi modalnościami wyrazu uzależnionymi od tematu i stylu wypowiedzi. Z kolei jednak autor *Italian Painters* częściowo przejął romantyczną koncepcję dzieła jako zwierciadła historyczno-artystycznej świadomości, w którym twórca rozpoznaje samego siebie, zespalając ją z retoryczno-poetyckimi koncepcjami ewokacji emocjonalnie nacechowanej atmosfery, w którą zanurzona jest dana scena czy fragment świata przedstawionego. Z uporem więc i dość krętymi ścieżkami Berenson wiedzie nas do ponownego uznania niepodważalnego dogmatu o autonomiczności podstawowych problemów artystycznych, która

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, s. 40.



przenika wszystko i od wewnątrz, jakby z pewną koniecznością, kształtuje dzieło, nasycając je wartościami artystycznymi i wyrazowymi.

Wyjaśnienie pochodzenia ekspresji nie przedstawia już teraz większych trudności. W miejsce romantycznego misterium kreacji artystycznej oraz retorycznego repertuaru gęstów i modusów wkracza ekspresja formy, dopełniająca całą treść, ale zasadzona w podstawowych problemach jej organizacji, równoznaczna z możliwością jej zaistnienia.

Zakorzenie ekspresji w formalnej strukturze dzieła nie przesądza jednoznacznie o jej wymowie. Lecz o skuteczności przekazu decyduje udane rozwiązanie wyselekcjonowanych problemów, dyktowanych przez artystyczne postulaty epoki i percepcyjne zdolności widza. *Ukrzyżowanie* Tintoretta dobitnie uzmysławia czytelnikowi tę zależność. „Scena jest bardzo rozległa i chociaż Chrystus wisi na krzyżu, życie nie zamiera. Dla większości zgromadzonych ludzi to, co się tam dzieje, nie jest niczym innym niż zwyczajną egzekucją. Wielu z nich uczestniczy w niej jak w nudnym obowiązku. Inni wykonują uporczywie jakieś uboczne zajęcia, mniej czy bardziej związane z Ukrzyżowaniem, z taką samą obojętnością, jak łatacz starego obuwia pomrukujący nad szewskim kopytem. Większość ludzi na tym olbrzymim płótnie jest przedstawiona, z pewnością w zgodzie z rzeczywistą sytuacją, jako istoty pozbawione jakichkolwiek osobistych uczuć wobec Chrystusa. Jego przyjaciele są namalowani z całym żalem i rozpaczą, ale reszcie wolno odczuwać to, co chce. Malarz nie usiłuje nawet obdarzyć ich odpowiednimi uczuciami. Jeżeli którykolwiek z wielkich współczesnych powieściopisarzy, np. Tołstoj, miałby opisać Ukrzyżowanie, jego relacja brzmiałaby jak opis obrazu Tintoretta. [...] Pośród tego kłębowiska Tintoretto nakazał, ażeby światło niebios świeciło tak nad dobrymi, jak i nad złymi, a tchnienie wiatru jednakowo ich ożywiało. Innymi słowy, to ogromne płótno jest wielkim oceanem powietrza i światła, na dnie którego rozgrywa się cała scena. Bez tej atmosfery i właściwego rozkładu światła byłoby tak pozbawione życia i opustoszałe jak dno wyschniętego morza, pomimo obecności tłumu i całego poruszenia.<sup>8</sup>

Fragment ten, dosyć poruszający i sugestywny, z łatwością przychodzi czytelnikowi na myśl wyraziste obrazy o różnym stopniu ekspresyjnego natężenia. *Staccato* krótkich zdań, stopniowo coraz bardziej wydłużanych, udatnie oddaje rozedrganą i poszarpaną rytmikę kompozycji, by w końcu kulminować w nieco płasko brzmiącej metaforze wielkiego oceanu światła i powietrza.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 43–44.

Niemniej jednak przenośnia ta precyzyjnie odsłania monumentalny, nieomal gigantyczny wymiar całej sceny. Rzecz jasna, to dopiero napięcie pomiędzy formą a ufundowaną na niej ekspresją tworzy głębokie poczucie kosmicznego dramatu.

Niebawem pokaże się, w jaki sposób Berenson nawiązuje w takich opisach do różnych wątków tradycji *ekphrasis*. Na razie wystarczy wyliczyć kolejny składnik jego wypowiedzi, którym jest przybliżenie widzowi i ożywienie formy dzieła poprzez umiejętnie dobraną metaforę, nierzadko zaczerpniętą ze świata natury. Przenośnia intensyfikuje wyraz i poszerza pole aktywności wyobraźni czytelnika o zgoła nieokreśloną przestrzeń poetyckich asocjacji. Oto jest właśnie berensonowskie *experimentum crucis*, miejsce, w którym autor odkłada na bok maskę przewodnika, przedzierzgamąc się w inicjatora nowej estetyki. Najlepszym świadectwem tej przemiany pozostaje z pewnością drugi tomik esejów, omawiający malarstwo mistrzów florenckich.

Katalog podstawowych problemów artystycznych Berenson sformułował tutaj na nowo. Światło i kolor, ulubione weneckie instrumenty poznawania i obrazowania świata, we florenckiej rzeczywistości po prostu nie mogły wystarczyć. Artyści tokańscy oddali się bez reszty poszukiwaniom w dziedzinie przedstawienia ludzkiej postaci w przestrzeni. Ponieważ malarstwo prezentuje swoje przedmioty na płaszczyźnie dwuwymiarowej, to najważniejszym jego zadaniem jako sztuki stanie się nieugięta walka z ograniczeniami płaskiej powierzchni. Gdzieś tutaj tkwią załączki słynnej potem teorii *tactile values*, o której powie się bardziej szczegółowo w następnym szkicu. Teraz dość będzie podkreślić, że wartości te nie funkcjonują samoistnie; rezonują one w szczególny sposób w fizjologiczno-psychologicznej konstytucji widza, który nie może nie uświadomić sobie i nie odczuć fizycznej obecności i trójwymiarowości wyobrażonego przedmiotu. Brak takiego odczucia równa się artystycznemu niepowodzeniu. *Tactile values*, pobudzając odbiorcę do określonej reakcji estetycznej, otwierają zarazem drogę do przeżywania sztuki w wyższym i, by tak rzec, szlachetniejszym horyzoncie. Oto jak brzmi bez wątpienia jeden z najsłynniejszych *passusów* w eseistyce Berensona, charakteryzujący odmienne, pełne wewnętrznej mocy i ekspansywności oraz energicznej, materialno-przestrzennej obecności kształtów, odczucie świata z absolutną nieomylnością ujęte w surowy porządek linii i kompozycyjnych planów: „W owej kompozycji dąży on [tj. Giotto] do klarownego pogrupowania figur w ten sposób, ażeby każda istotna postać posiadała właściwą wartość dotykową. Przyjrzyj się, Madonnie, którą już widzieliśmy, jak cienie zmu-

szają nas do uświadomienia sobie każdej wklęsłości, zaś światła każdej wypukłości, i w jaki sposób, dzięki ich wzajemnej grze, a pod przewodnictwem linii, uświadamiamy sobie znaczące elementy postaci, odzianej czy pozbawionej odzienia. Nie ma tutaj niczego, co nie zawierałoby architektonicznego uzasadnienia. Najpierw, każda linia jest funkcjonalna, tzn. nasycona celem. Jej istnienie, kierunek są absolutnie określone potrzebą oddania wartości dotykowych. Prześledź tedy jakąkolwiek linię, powiedzmy w postaci anioła tańczącego na lewo, i zobacz, jak linia obrysowuje go i modeluje, w jaki sposób pozwala ci odczuć jego głowę, tors, biodra, nogi, stopy, wreszcie jak jej kierunek i napięcie są zawsze zdeterminowane przez akcję.”<sup>9</sup>

Lapidarność tego opisu dorównuje monumentalności dzieła Giotta. Berenson stopniowo, krok po kroku, odsłania szkielet formalnej konstrukcji, wciągając oko widza w wędrówkę po znaczeniowych węzłach całej kompozycji. Marszrutę wytycza dynamika i kształt konturu, pulsującej linii o precyzyjnie zaplanowanej funkcjonalności, genialnie stopionej z oszczędnym modelowaniem światłem. Znaczenie obrazu nie wynika z jego tematu – znaczeniem obrazu jako obrazu jest funkcjonalna i wyrazowa synteza linii, koloru, światła, ruchu, wywołująca wiarygodny efekt materialności i fizycznej obecności rzeczy.

Berensonowska deskrypcja pomija właściwie milczeniem szczegóły świata przedstawionego traktowanego jako odzwierciedlenie natury. Dlatego epiteity i porównania, spotykane w opisach szkoły weneckiej, zostają poszerzone o określenia charakteryzujące psychologiczne oddziaływanie form i kształtów, jak na przykład *kierunek, napięcie, ciężenie, architektonika* form. Pojęcia *wartości dotykowych, ruchu* czy, nieco później, *space-composition* ujednolicają treść opisów, co niestety czasami wtrąca je w monotonię i popycha Berensona do szukania urozmaicenia w nienajlepszych retorycznych ozdobnikach i figurach, jak choćby w przesadnych eksklamacjach wychwalających dojmujące poczucie ruchu w *Dawidzie* Pollaiuola: „Młody wojownik cisnął swój kamień, odciął głowę olbrzymowi i teraz stawia na nim stopę, a jego pełna wdzięku, smukła postać wciąż wibruje nagłością zwycięstwa, czujna, jak gdyby obawiała się samej łatwości owego triumfu. Jakąż lekkość, jakąż potężną witalność odczuwamy z chwilą, gdy uświadomimy sobie ruch tego cudownego młodzieńca!”<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 71.

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 99–100.

W pewnym sensie ideałem berensonowskiej charakterystyki, przynajmniej w odniesieniu do *Italian Painters*, stało się takie ujęcie opisywanego przedmiotu, w którym kategorie porządkujące sferę formalną dzieła uzyskują sens ekspresyjny w procesie metaforyzacji formy. Metamorfoza elementów formalnych, której wewnętrzne prawidło wyrasta z percepcyjnej umiejętności odczuwania realności świata wyobrażonego, unicestwia analityczne rozróżnienie formy, wyrazu i treści, obalając tradycyjne granice ich obszarów. Efekt splecenia owych składników, przypominający trochę spiralny wir wrażeń, emocjonalnych treści i poetyckich skojarzeń związanych z tematem, Berenson świetnie oddał w charakterystyce sztuki Cosimo Tury, który, jak powiada, powinien sygnować swoje obrazy *A man mad about tactile values*: „Jego postaci wykute są ze skały, tak wyniosłe i nieporuszone, jak faraonowie, konwulsyjnie poskręcane siłą tłumionej energii, podobne sękatym splotom oliwkowego drzewa. Ich twarze rzadko rozpromienia czułość, zaś uśmiechy za chwilę przerodzą się w archaiczny grymas. Przypominające szpony ręce uzmysławiają naturę ich dotyku. Architektura Tury jest spiętrzona i barokowa, nie tak jednak jak architektura często spotykana u malarzy wcześniejszego renesansu, ale niemal identyczna z pałacami wznoszonymi dla Medów i Persów. Jego pejzaże są ze świata, który przez setki lat nie widział ani kwiatu, ani zielonego liścia, gdyż nie ma tam ziemi, żywej gleby, murawy, a tylko nieogószczona skała. Tura rzadko znajduje miejsce nawet dla wyschniętego derenia, który uwielbiali malować inni, wykształceni w Padwie, artyści.

W tym wszystkim tkwi doskonała harmonia. Jego zrodzeni ze skały bohaterowie nie mogliby zamieszkiwać stosownie w świecie, który nie odznaczałby się twardością kryształu, i czuliby się nieswojo pośród form architektonicznych nie tak przygniatająco masywnych. Oni są z diamentu, muszą przeto przybierać kształty, na jakie zezwala owa substancja – formy rzeczy albo skamieniałych, albo zniekształconych wysiłkiem wypowiedzenia czegoś. Tam, gdzie próba oddania ruchu przynosi takie rezultaty, wyraz musi zastygnąć w grymas wcześniej, nim zdoła osiągnąć swój cel.

Tam, gdzie istnieje harmonia, z konieczności pojawia się cel, a cel Tury jest jasny. Dąży on do uzmysłowienia materii niemal z opętającym okrucieństwem. W tym świecie nie będzie niczego, co nie opierałoby się stanowczo jego zdobywczemu uściskowi. Nic delikatnego, nic niejasnego, nic ustępliwego.”<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, s. 263–264.

Opis ten czyni użytek niemal ze wszystkich wyróżnionych dotąd środków: porównania osnute wokół skojarzeń z kształtami organicznymi, analiza ekspresji docierająca do jej sedna – zdumiewających pokładów archaiczności, przywodzących na myśl wczesną sztukę grecką, wreszcie przenikliwa interpretacja formy postrzeganej przez pryzmat metafor tak trafnych, że ich sens i wyraz odbieramy jako coś zastanego. Rytm powtarzanej konstrukcji zdaniowej (prawie anaforyczne repetycje: *jego, ich*), wzmocnione obsesyjnym motywem ucisku, oporu, napięcia, budują sugestywność tej charakterystyki i zapewniają jej niewątpliwy walor poznawczy.

Strategia opisu Berenсона z zasady zmierza do osiągnięcia takiej właśnie równowagi pomiędzy impresyjnością metafor a interpretacją formy w kategoriach nowej estetyki odczuwania ruchu i wartości dotykowych. Gatunek eseju, bez większego trudu godzący wymogi poetyckich analogii z rudymen-tarnym wykładem teoretycznym, doskonale się podporządkowuje tak zarysowanemu funkcjom wypowiedzi. Krótkie z reguły zdania o powtarzalnym rytmie, przerywane dłuższymi sentencjami najczęściej o „teoretyzującym” charakterze, harmonijnie współbrzmia z licznymi apostrofami do czytelnika, wciągającymi go w zajmującą grę synestezyjnego przeżywania formy i odszyfrowywania ekspresji uczuć postaci, przedmiotów, zdarzeń. W żadnym razie jednak nie wolno tracić z oczu przewodniej idei berensonowskiego przesłania, które głosi, że doświadczenie estetyczne może sięgnąć ideału kontemplacji lub ekstazy rozblęsku wtedy tylko, gdy poprzedzi je krystalizacja i głębokie odczucie problemów formy artystycznej, obliczonej na rozbudzenie oraz aktywizację świadomości wartości dotykowych i ruchu.

\*\*\*

Atrakcyjności i swoistości takiego schematu widzenia sztuki, który Berenson umiejętnie dawkuje czytelnikowi, nie da się jednak uchwycić bez odniesienia go do zamierzchłej i bardzo szacownej tradycji opisywania dzieł i charakterystyki stylów artystycznych. Retoryczne koncepcje *ekphrasis* są bliskie sobie w tym punkcie, gdzie za funkcję szczegółowego opisu przedmiotu lub osoby (wymieniano również opisy zdarzeń, okresów dziejowych, ważnych momentów historycznych) przyjmują takie posługiwanie się środkami językowymi, aby dany przedmiot opisu wywołać przed oczyma czytelnika-widza, postawić przed nim, uobecnić z całą wyrazistością. Tę władzę przedstawiania, określaną przez Greków *energeia*, jeden z późniejszych autorów



definiuje zwięźle i typowo: *Energia est rerum gestarum aut quasi gestarum sub oculis inductio*.<sup>12</sup>

Skoro celem *ekphrasis* jest, jeśli można tak powiedzieć, rzutowanie obrazu rzeczy opisywanej na ekran imaginacji czytelnika, to nietrudno się domyśleć, że ulubioną figurą autorów parających się tym gatunkiem stała się metafora w szerokim rozumieniu. Analizując problem pod tym kątem, można by założyć, że opisy Berensona całkiem nieźle przystają do tej tradycji, zważywszy używane przezeń porównania czy analogie. Atoli taki wniosek byłby tylko częściowo słuszny. Rzecz w tym, że *inductio sub oculis* dotyczy zazwyczaj całkiem odmiennych rzeczy właśnie, a mówiąc poprawniej – zupełnie różnych ich aspektów.

Na szczęście nie ma w tej chwili potrzeby cofać się do antycznych ekfraz Filostartosa czy Lukiana, chociaż i taka retrospekcja byłaby pouczająca. Nie sposób jednak, rzecz jasna, pominąć w tej konfrontacji opisów Vasariego. Powinny one stanowić punkt wyjścia wszelkiej analizy z tej prostej przyczyny, że autorzy XIX-wiecznych deskrypcji dzieł sztuki, które tworzą bezpośrednie tło dla poczynań Berensona, zawsze, jawnie lub po cichu, odwoływali się do bez wątpienia jednej z najpopularniejszych książek o sztuce i artystach renesansu, ponownie odkrytych dla szerokiej publiczności (i odpowiednio spreparowanych przez rozmaite adaptacje, antologie oraz naśladownictwa) w tym stuleciu.

*Ekphrasis* Vasariego stanowi jeden z wielu aspektów bardzo złożonej relacji istniejącej pomiędzy *Żywotami* a *Italian Painters*. O tej skomplikowanej sieci związków powie się więcej w trzecim rozdziale. Obecnie wypada zaakcentować dwie tylko sprawy. Opisy dzieł sztuki powstałe pod arcysprawnym piórem florenckiego manierysty mają zamkniętą, cykliczną strukturę – jej rdzeń zawsze tworzy temat dzieła, charakteryzowany przez Vasariego w kategoriach narracji i psychologicznej zawartości. Realistyczny i przekonujący wyraz emocjonalny postaci czy całej sceny musi być wspomagany przez naśladowczo-iluzjonistyczne efekty przedstawienia, które autor niezmiernie wylicza jako detale i fragmenty wyjęte z całości wyobrażenia. „We wszystkich opisach” – stwierdza krótko Svetlana Aspers, autorka klasycznej rozprawy o vasariańskiej *ekphrasis* – „pochwała naśladownictwa i opowieść o emocjach działają wspólnie, pragnąc przekonać nas o realności sceny.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Cyt. za: Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1973, t. 2, s. 469.

<sup>13</sup> Svetlana Alpers, „*Ekphrasis and Aesthetic Attitudes i Vasari's Lives*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, XXIII, s. 194.

Wszystkie zabiegi narracyjne, drobiazgowo wyodrębnianie iluzjonistycznych cech przedmiotów oraz emfaticzne opisy wyrazu gestu, mimiki czy sytuacji jednoczą się we wspólnym celu: uczynienia z biernego widza – czytelnika zaangażowanego świadka sceny w emocjonalno-moralnej płaszczyźnie retorycznej perswazji. Vasari rzadko analizuje przestrzenną aranżację lub kompozycję sceny w rozumieniu formalnej konstrukcji dzieła. Natomiast sporo miejsca przeznacza na obserwację środków wyrazu i przedstawiania, udoskonalanych przez poszczególnych mistrzów w perspektywie niezmiennych celów malarstwa, to znaczy iluzjonistycznej i psychologicznej realności przedstawienia. *Disegno*, koloryt czy reguły proporcji stają się przedmiotem dyskusji także wówczas, kiedy pojawiają się problemy inwencji i piękna.

Jest rzeczą niezmiernie intrygującą, że vasariański model *ekphrasis* przetrwał różne estetyczne i artystyczne burze bez większych uszczerbków aż do XIX stulecia. Nić tej tradycji okazała się nadzwyczaj silna, mimo że na początku drugiej połowy XVIII wieku nadwątlili ją koncepcje Winckelmanna. Wszelako tak działo się w Niemczech. W Anglii, której historiograficzno-krytyczne piśmiennictwo o sztuce tworzy jeden z ważniejszych kontekstów do rozpatrywania esejów Berensona, sytuacja była trochę mniej klarowna. Niedługo zresztą potem i w Niemczech zjawiska straciły na ostrości i jednoznaczności.

Opublikowany w 1722 roku przewodnik po zabytkach sztuki włoskiej Jonathana Richardsona ojca i Jonathana Richardsona syna przez kilkadziesiąt lat służył angielskim dżentelmenom jako źródło informacji w trakcie zwyczajowych *Grand Tours* po Europie. Elisabeth Helsingera poddała przenikliwej analizie metodę opisu stosowaną przez obu autorów. Wybrany przykładem jest *Uwolnienie św. Piotra* Rafaela. Wszystkich komentatorów, podziwiających ów fresk, olśniewało genialne zestawienie trzech źródeł oświetlenia sceny: światła bijącego od postaci anioła, poświaty księżyca oraz blasku pochodni. Richardsonowie nie stanowią wyjątku: „Tutaj wszędzie jest noc, ale wszystko lśni; jednakowoż z takim właściwym podporządkowaniem [wszystkich elementów], że jeden nie przeszkadza drugiemu ani też nie nuży w najmniejszym stopniu oka, które bez trudu rozważyć może całość i każdą część.”<sup>14</sup> Taki rzadki w ich przewodniku fragment, oddający wizualne efekty i ich percepcję, jasno wskazuje, że umieszczają oni widza w roli uważnego

---

<sup>14</sup> Cyt. za: Elisabeth K. Helsingera, *Ruskin and the Art of Beholder*, Cambridge, Mass. and London 1982, s. 174.

obserwatora środków reprodukcji świata. Jednak tak naprawdę ten obserwator staje się świadkiem sceny, gdyż cała harmonia światła „przyczynia się wielce do osiągnięcia ekspresji, gwałtowny blask światła od postaci anioła w środku obrazu, razem ze zgrozą celi, z mocą uderzają naszą wyobraźnię: żelazna krata, spoza której pojawiają się postacie, jest umieszczona bardzo kunsztownie, tak że natychmiast nasuwa ideę więzienia.”<sup>15</sup>

Schemat tego opisu nie różni się w swoich najważniejszych akcentach od modelu Vasariego. Skoncentrowanie uwagi czytelnika na akcji i na psychologicznym wyrazie całej sceny, poprzedzone analizą środków przedstawieniowych, dosyć wiernie powiela znany układ. Pewnemu przewartościowaniu ulega wszakże status widza. Helsingera uważa mianowicie, że język Richardsonów, operujący pojęciem wyobraźni przyjmującej obraz rzeczy albo ideę jakiegoś przedmiotu, ma proveniencję lockeowską i sugeruje bierną postawę odbiorcy rejestrującego wizualne fakty i idee wyłącznie za pomocą pamięci sterowanej znajomością tematu przedstawienia.

Bez względu na to, czy amerykańska badaczka przerysowuje nieco pasywny charakter percepcji w rozumieniu Richardsonów, przemiana pozycji widza jest dosyć znacząca. Emocjonalno-moralną partycypację renesansowego konesera sztuki w wyobrażonym zdarzeniu zredukowano do zmysłowo-intelektualnego aktu odczytywania idei, któremu towarzyszy sensualna przyjemność płynąca z harmonii środków kolorystycznych i linii. Ponieważ wzorcowym *exemplum* takiej operacji przyjmowania idei był po prostu język i lektura tekstu pisanego, to w ostatecznej konsekwencji obraz można, po wyczerpaniu zawartych w nim treści, odrzucić. Musiało jednak upłynąć trochę czasu, zanim zdołano na nowo odtworzyć tę subtelną więź widza i obrazu. Dokonali tego Hazlitt i Ruskin, ale już w nowej konfiguracji.

Pomimo tego, że sztuka nie była chyba najważniejszym przedmiotem eseistyki Williama Hazlitta, to trudno przecenić znaczenie i wpływ, jaki wywarł jego opis *Oriona* Poussina. Dziś jeszcze *passus* ten wywiera niezapomniane wrażenie, a dla kilku generacji krytyków i estetyków stał się źródłem natchnienia i naśladowania, choć nigdy nie byli skłonni otwarć się do tego przyznać. Poza tym mogło się po prostu zdarzyć, że nie dostrzegali oni istnienia tego długu. Tak się szczęśliwie składa, że profesor Jacek Woźniakowski przełożył pięknie na język polski interesujący nas fragment. Warto go przypomnieć. „Orion sunie przed siebie, olbrzym na obliczu ziemi, chwije się

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 175.

i potyka [...]. Widzimy jego ślepotę, choć odwrócony jest tyłem. Wstają wokół niego mgły i przesłaniają zielen lasów; ziemia jest wilgotna i świeża od rosy, «szary świt i Plejady tańczą przed nim», a w dali widać błękitne wzgórza i posępny ocean [...]. Ta sama atmosfera zabarwia i nasycza każdy przedmiot, to samo głuche światło «dobywa z cieni» oblicze natury: jednolite poczucie ogromu, dziwności, elementarności form nasycza całe płótno malarza: przeniesieni zostajemy w nietkniętą pierwotność rzeczy. Można by powiedzieć o tym człowieku wielkim i uczonym, że widzi naturę poprzez szkło czasu: jego jednego wolno uważać za malarza klasycznej starożytności [...]. Potrafi on dać scenerii swych heroicznym baśni ów nienaruszony wygląd pranatury, pełnej, masywnej, wielkiej, bujnej, kipiącej życiem i mocą; albo przystroić ją całym przepychem sztuki, świątyniami, wieżami, mitycznymi gajami [...]. Pracowitą i potężną garścią wprowadza naturę w formę idealną i starożytną: jest wśród malarzy tym, kim Milton wśród poetów. Jest w obu coś z tej samej pedanterii, tej samej sztywności, tej samej podniosłości, tego samego dostojenstwa. [...] We wszystkim, co robi Poussin, jest znaczenie, świadomość, jak u żadnego innego malarza. Jego olbrzymy siedzące na szczytach urwistych gór, równie jak te góry ogromne, grające leniwie na fujarkach, robią wrażenie, jakby tam siedziały trzy tysiące lat i znały początek i koniec własnych dziejów [...]. Nawet przedmioty bezduszne i nieme mówią swym własnym językiem.<sup>16</sup>

Był to rok 1821, a więc prawie sto lat po przewodniku Richardsonów. Odległość czasowa tylko uzupełnia przepaść dzielącą oba sposoby opisu. Hazlittowski *Orion* jest jednym z pierwszych *purple passages* poświęconych sztuce w literaturze angielskiej. Wyobrażenie bohatera nabiera niesamowitej dynamiki poprzez temporalizację przestrzennych stosunków i narzucenie im gorsetu dziania się w czasie. Przedmiotem opisu staje się właściwie niezwykła aura otaczająca cały obraz. Składa się ona z poetyckich i mitologicznych skojarzeń wydobywanych za pomocą zaskakujących metafor. Potęga wyobraźni Poussina przemienia najdrobniejszy gest, najmniejszy znaczący kształt i całą scenę, o konwencjonalnej przecież wymowie, w misteryjny poemat o czasie i kosmicznym porządku. Symbolika i ekspresja Oriona rodzi się w nieustannym, dialektycznym ruchu wyobraźni widza, wyobraźni poetyckiej i mitologicznej, która wysnuwa z siebie *reveries* pobudzone do życia prostotą elemen-

---

<sup>16</sup> Cyt. za: Jacek Woźniakowski, „Kilku Anglików”, w: *idem, Czy artyście wolno się żenić*, Warszawa 1976, s. 258.

tarnych form. Imaginacja Poussina, dorównując siłą poezji Milтона, dotyka *arché* rzeczywistości, prezentując widzowi nieskończony temat do refleksyjnych deliberacji.

Jak słusznie podkreśla Helsinger, Hazlitt, a po nim Ruskin, radykalnie zerwali z obowiązującą doktryną „stycznego” opisu dzieła sztuki. Widzowi ofiarowuje się do odegrania rolę niezwykłą – odtąd nie jest już tylko obserwatorem czy nawet zaangażowanym świadkiem, ale bierze aktywny udział we współkreowaniu sensu dzieła. Wysilek jego wyobraźni jest wielostronny i właściwie nieprzewidywalny, od przeżycia formy zanurza się w głębie poetyckich asocjacji, by je za chwilę porzucić i ponownie wrócić do analizy ekspresyjnego znaczenia kształtów albo gestów. Imaginacja sadowi się jakby w środku fikcyjno-symbolicznego świata obrazu i porządkuje oraz hierarchizuje jego elementy.

Zabiegi językowe i deskrypcyjne, służące wywołaniu efektu rojenia, niezwykłej atmosfery i wyszukiwaniu zdumiewających często sensów, zostały już szczegółowo przebadane. Do najważniejszych należy z całą pewnością dramatyzacja narracji i jej pogłębienie o sytuacje lub skojarzenia, które w obrazie są w sensie dosłownym nieobecne, lecz pomagają w wykładni znaczenia symbolicznego. Jego wieloznaczność Hazlitt sugeruje szeregiem niecodziennych porównań, które czasem odsłaniają jakiś aspekt stylu twórcy (klasycyzm i starożytność Poussina, samoświadomość malarska), częściej jednak potęgują wyraz dzieła, wzmacniając przez to jego symboliczną wymowę.

John Ruskin, uwielbiany przez Prousta wirtuoz prozy artystycznej, podobnie jak Hazlitt oddawał się snom na jawie, ale były to inne sny. Nie sposób tutaj oddać sprawiedliwość kunsztowi i porażającej sile jego opisów dzieł sztuki. Patrząc jednakowoż na ich najogólniejszy schemat, można zaryzykować pogląd, że dodał on nie tak znowu wiele do swoich poprzedników. W istocie rzeczy o wartości tekstów Ruskina decyduje raczej ich zupełnie wyjątkowa sugestywność, intensywność i pełnia wzrokowego doświadczenia oraz zdolność ewokowania odczuć autora stojącego w obliczu dzieła z absolutnie niespotykaną mocą. Niezrównane wyczulenie na najdrobniejszy niuans kolorystyczny, chorobliwa wręcz wrażliwość na najmniejsze przesunięcie w akcentach wyrazowych przedstawienia, wreszcie świetny, przebogaty język uczyniły z Ruskina jednego z najpopularniejszych pisarzy o sztuce XIX stulecia.

Twórca *Modern Painters* niezmordowanie przypisywał sobie różne role, ale jednej pozostał wierny do końca życia – wychowawcy publiczności artystycznej. Temat to fascynujący i nazbyt złożony, by się nim teraz szerzej zaj-



mować. Ruskin pragnął nawrócić ludzi na sztukę wielką i autentyczną, oddającą prawdę o naturze i moralnie doskonalącą tak widza, jak i artystę. Kierując swoje pisma do wyłaniającego się właśnie nowego rodzaju publiczności – bogatych członków klasy średniej o artystycznych pretensjach i zainteresowaniach, siłą rzeczy wywodzących się ze środowisk protestanckich, Ruskin po mistrzowsku przystosował niektóre konwencje purytańskiej tradycji homiletycznej oraz interpretacji biblijnej do przybliżenia i rozjaśnienia sensu dzieł sztuki różnych epok, włączając je w kontekst ogólnej koncepcji świata i Boga bliskiej tym ludziom. Stąd, jak świetnie pokazał najwybitniejszy badacz jego twórczości, George P. Landow, krytyczne pióro autora *The Stones of Venice* nieustannie balansuje na pograniczu krytyki artystycznej, estetyki, literatury mądrościowej, politycznej kontrowersji i społecznego pouczenia, niejednokrotnie osadzonego w nieprzeciętnej wiedzy naukowej (np. z dziedziny geologii czy meteorologii).<sup>17</sup>

Językowi interpretacji dzieł sztuki Ruskin przypisał inną jeszcze rolę, mianowicie stworzenia werbalnego ekwiwalentu dla piktoralnych i ekspresyjnych wartości obrazu, powstających w procesie widzenia: „Procedura opisowa Ruskina, w której porządek deskrypcji zdaje się być zarazem porządkiem doświadczenia, stanowi zmyślny typ wychowawczej psychologii: Ruskin prowadzi czytelnika przez uwieńczoną powodzeniem repetycję pewnego rodzaju analizy, której usiłuje nauczyć, demonstrując, że czytelnik może faktycznie zobaczyć to, co widzi Ruskin”, pisze Helsinger.<sup>18</sup> Ruskin jako nauczyciel jest bezkompromisowy i bezwzględny – wszystkie środki stylistyczne zastosowane w opisach (np. kadencja zdań o zmiennej amplitudzie siły wyrazu i koncentracji na szczególe), niewyczerpane bogactwo określeń, swobodne i niewymuszone przechodzenie od plastycznej (zazwyczaj kolorystycznej) struktury do budowanej przezeń ekspresji przedstawionej sceny, biblijne aluzje oraz poetyckie metafory, podniosła, a zarazem niezwykle uwrażliwiona metaforyka – cały ten oręż służy rozświetleniu wyobraźni widza-czytelnika, poddaniu go pod władzę czarodzieja słowa i stworzeniu poczucia czytelniczego *alter ego*. W oczach Ruskina Tintoretto, jeden z największych geniu-

---

<sup>17</sup> George P. Landow, „How to read Ruskin: The Art Critic as Victorian Sage”, w: *John Ruskin and the Victorian Eye. With Essays by Susan P. Casteras, Susan Phepls Gordon, Anthony Lacy Gully, Robert Hewison, George P. Landow, and Christopher Newall*, ed. Harriet Whelchel, New York 1993, s. 54–56.

<sup>18</sup> Elisabeth K. Helsinger, *Ruskin and the...*, *op. cit.*, s. 24.

szy imaginacji, godzien jest stanąć obok najwspanialszych poetów i tragiczków wszystkich czasów, siłą wyrazu przewyższa zaś nawet Michała Anioła. Jak postępuje ten mistrz, ażeby oddać grozę *Rzezi Niewiniątek*, nie łamiąc artystycznych reguł kolorystycznej harmonii podporządkowanej przejrzystości akcji i stosowności wyrazu? „Wiedząc albo przeczuwając, że nie sposób oddać wyrazu ludzkiej twarzy w takich okolicznościach, że taka próba może skończyć się tylko odraźającym fałszem, [Tintoretto] nie pozwala sobie na szukanie oparcia w cechach portretowych, czując, że jeśli znalazłby się on sam pośród takiego oszalałego tłumu, nie starczyłoby mu czasu na obserwację wyrazu. Jeszcze mniej polega na szczegółach zbrodni lub okropności śmierci. [Na obrazie] nie ma krwi, ran ani odciętych członków, lecz tylko ich zatrwajaający odpowiednik [w postaci] *chiaroscuro*. Sceną jest zewnętrzny westybul pałacu; śliską, marmurową posadzkę przecinają w poprzek krwawe cienie, tak że i nasze oczy zdają się wręcz nabiegać krwią i wyteżać spojrzenie z osłupienia grozą i wizją śmierci – oto przed nami jezioro życia, jakby widziane przez skazanego na zagładę Moabitę jezioro ognia w wodach, które nadeszły od strony Edomu; potężny ciąg schodów bez poręczy biegnie w dół po lewej stronie, a tam w dole miota się ciżba kobiet w pomieszaniu z mordercami; dziecko w ramionach jednej z nich chwycono za członki, a ta, rzucając się poza krawędź [schodów], już spada, głową w dół, ciągnąc dziecko z uścisku wroga całym swym ciężarem – za chwilę roztrzaska się na śmierć. Bliżej nas toczy się zażarta walka; stos ciał zabitych matek splątanych ze sobą w śmiertelnej konwulsji i [stos porzuconych] mieczy; jeden z oprawców powalony na ziemię i miażdżony ich ciężarem; ostrze miecza innego z nich chwytą nagą dłonią i ciągnie ku sobie najmłodsza i najpiękniejsza z kobiet – jej dziecko, właśnie wydarte ze szponów śmierci i przyciśnięte do piersi z siłą stalowych kleszczy, odchyła się bezradnie do tyłu, ku owemu [stosowi] trupów, wprost na ostrze miecza. Wszystko kłębi się i miota w beznadziejnym, szaleńczym, wściekłym ogołoceniu ciała i ducha – walcząc o ocalenie. Daleko, u podnóża schodów, widnieje w cieniu coś na kształt stosu ubrań – to pogrążona w ciszy kobieta – spokojna, nieruchoma jak głaz – patrzy w otępieniu na swoje martwe dziecko, leżące przed nią na posadzce, z ręką lekko przyciśniętą do czoła.”<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> John Ruskin, *Stones of Venice*, New York 1890, t. 3, s. 240. Fragment o jeziorze życia i skazanym na zagładę Moabitę zawiera serię biblijnych aluzji do 2 Krl 3, 20–23; Ap 15, 2; 16, 3–4; 2 Mch 12, 16; 19, 20; 21, 8.

Dramatyczne napięcie uzyskane w tym opisie, w którym nagromadzenie krótkich zdań o niedokończonych budowie zagęszcza jeszcze wyraz dzieła, niweluje zupełnie dystans widza-czytelnika do przedstawienia. Wybór jest prosty – odbiorca albo pozostaje żarliwym adherentem, albo odwraca się obojętnie. A przeciwników swoich monumentalnych, niespokojnych ekspozycji Ruskin miał wielu. W 1873 roku ukazała się drukiem niewielka rozmiarami książka, będąca przemyślnie skomponowanym zbiorem esejów poświęconych kulturze odrodzenia. Ich autor, Walter Horatio Pater, z całą świadomością zwrócił się przeciwko ekspresyjnemu stylowi natchnionej egzegezy ruskinowskiej (prowadząc z Ruskinem szereg wyrafinowanych, jakby się dziś powiedziało, gier intertekstualnych), prezentując w zamian model wyciszzonego, poetyckiego, niesłuchanie precyzyjnego opisu o stłumionym i wyważonym wyrazie. Eseistyka Patera, będąca arcydziełem wiktoriańskiej prozy poetyckiej, obrosła tomami uczonych komentarzy. Szczęśliwie na gruncie polskim poświęcił jej doskonały tekst Jarosław Krawczyk, za którym powtórzyć wypada pewne ustalenia omawiające strukturę i styl paterowskich rojeń.<sup>20</sup>

Bo w istocie były to *reveries*, jeszcze bardziej poetyckie i zaskakujące niż Hazlitta. I głębiej jeszcze, o ile to możliwe, sięgały w mityczną substancję historii, sztuki i świata. Dotarcie do *arché* egzystencjalnej kondycji człowieka dokonuje się dzięki wchłonięciu i wyraźnemu uświadomieniu sobie całości strumienia doświadczenia – niejasnych dążeń i pragnień, zawsze obecnych napiętości, abstrakcyjnego myślenia, najciemniejszych warstw historyczno-mitologicznej tożsamości, wreszcie najważniejszych pośród nich wrażeń i doznań świata, docierających do podróżujących w głąb czasu i przestrzeni umysłów ze wszystkich stron i wszelakich zdarzeń, od świetlistej plamki słońca na ścianie pokoju po lekturę Platona i delektację malarstwem Giorgione’a. Zapewnić im jedność, nie tracąc przy tym ich zróżnicowania i bogactwa, może tylko *forma duchowa* – jedno z ważniejszych pojęć w eseistycznej technice Patera.

Wytworzyć formę duchową jakiegoś zjawiska oznacza wynaleźć ekwiwalent wszystkich wrażeń, odczuć i poetycko-mitologicznych analogii, skonstruować metaforyczną syntezę zjawiska, jego zmysłowego kształtu, treści i istoty. Za tę syntezę odpowiada wyobraźnia, zatrzymująca najdrobniejszą, przelotną impresję, filtrująca najdrobniejsze partykuły doświadczenia i re-

---

<sup>20</sup> Jarosław Krawczyk, „Głowa, na którą wszystek koniec świata przyszedł”, w: *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak i Elżbieta Wolicka, Lublin 1995, s. 87–118.

fleksji, wyrывая je z niszcącego upływu czasu i przypadkowości. Dążąc do pochwylenia ulotności i *znaczeniowej głębi wrażeń*, esteta posługuje się zabiegiem *migotania pojęć*, rozłamywania sensów, emocjonalnych odcieni i manipulowania ich rozszczepionym polem asocjacji. W ten sposób dochodzi do powstania *le sommet narcotique*, formuły jednoczącej nieskończoną wieloznaczność treści i jej ekspresję w sposób organiczny, na kształt dzieła muzycznego (jak mówi Jarosław Krawczyk), wiernie spełniającej postulat z wizji Coleridge'a:

*A damsel with a dulcimer  
In a vision once I saw:  
It was an Abyssinian maid,  
And on her dulcimer she play'd,  
Singing of Mount Abora.  
Could I revive within me  
Her symphony and song,  
To such a deep delight 'twould win me,  
That with music loud and long,  
I would build that dome in air,  
That sunny dome! Those caves of ice!*

Bogactwu wrażeń i tajemniczej, nieprzeniknionej atmosferze symbolicznego marzenia towarzyszyła jednak w tekstach Patera kunsztownie zaplanowana, poddana matematycznym nieomal (bo retorycznym) regułom forma. „Nadał prozie pewien typ wewnętrzznego skupienia, kombinację surowej dyscypliny formalnej i docierania do ekspresji niejasnych, zagadkowych, odległych i głębokich uczuć, które wcześniej łączono raczej ze sztuką poety.”<sup>21</sup>

Badacze raczej zgodnie przyznają, że eseje Patera wywarły ogromny wpływ na twórczość Berensona. To prawda, ale nie do końca, bo mechanizmy opisu autora *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* byłyby chyba zbyt wyszukane i skomplikowane dla potencjalnych czytelników berensonskich esejów. Oddziaływanie Patera przejawiało się przede wszystkim w wyborze swoistej postawy duchowej wobec świata i natury – ostatniego estety XIX stulecia, jak czasem nazywano Berensona. Ale nawet ten pobieżny przegląd różnych metod i stylów deskrypcji dzieł sztuki pozwala ujrzeć

---

<sup>21</sup> George S. Frazer, „Walter Pater: His Theory of Style, His Style in Practice, His Influence”, w: *The Art of Victorian Prose*, ed. by George Levine and William Madden, London–New York–Toronto 1968, s. 202.

jego pisarstwo w odmiennej perspektywie. Nietrudno spostrzec, że Berenson był nade wszystko zręcznym eklektykiem. Nieudolne kopie z Patera (tak irytujące wspomnianego już Freedberga) sąsiadują z fragmentami usiłującymi dorównać sugestywnością (też nieskutecznie) ruskinowskim tyradom. Żaden jednak eklektyk nie odniósł sukcesu dopóty, dopóki nie zdołał ukryć stopnia swoich zapożyczeń. Obmyślony przez Berensona kamuflaż wielu zmylił, wielu przyciągnął. Za zasłoną teorii wartości dotykowych czy *space-composition* kryje się, w warstwie opisowej, Vasari ze swoim postulatem dobitnej ekspresji pod kątem tematu przedstawienia, Hazlitt ze swoją manierą poetyckich analogii, ruskinowska wrażliwość na kompozycyjne i kolorystyczne walory formalne (u Ruskina zawsze w aspekcie prawdy dzieła w odniesieniu do natury, u Berensona w sposób niejako „samozwrotny” odniesione do pryncypiów kształtowania formalnego), wreszcie skrzętnie zamaskowane, polemiczne aluzje do Winckelmanna i Goethego (tu, jak zobaczymy, problem tzw. smaku i jego przekształceń, choć oczywiście rozumiany inaczej niż w wieku oświecenia). Tym wszystkim elementom Berenson nadał jedność i coś na kształt eufonii, przyswajając sobie tenor wypowiedzi przewodnika i nauczyciela nowych formuł widzenia i odczuwania dzieła sztuki. Z nieuniknioną koniecznością zadziałała tutaj potrzeba wzorców. Decydując się na wypełnienie posłannictwa nowej estetyki, musiał naśladować wcześniejszych pedagogów, aplikując ich metody wykładu do treści nie tak znowu oryginalnych, ale zdobywających sobie wówczas prawo do istnienia. Nie od rzeczy też będzie wspomnieć o mechanizmie duchowego pokrewieństwa, *koliska duchów*, usprawiedliwiającego wybór obranej drogi przez odwołanie się do autorytetu tradycji sięgającej co najmniej czasów Winckelmanna i Shaftesbury’ego. Dlatego też osnowę esejów Berensona tworzą teorie opisujące formalny kształt i wyraz dzieł, proponujące zarazem wybrańcom „anagogeniczną” drogę wzwyż, ku szczytom estetycznej kontemplacji. To uparte trzymanie się koncepcji wartości dotykowych nadało jego tomikom aurę „naukowości” i „ściśłości”, której potrzebę tak bardzo odczuwano po symbolistycznych, romantyczno-wiktoriańskich wzlotach wyobraźni. Ale Berenson niczego nie przekreślał do końca. Lapidarny styl esejów, komunikatywny język, wzmocnione powagą prostej i łatwej do zastosowania teorii (będącej przy tym *narzędziem ocen*), wreszcie uderzające trafnością i pewną nowością charakterystyki poszczególnych twórców, oferujące wygodne okulary do obserwacji malarstwa renesansowego, przyciągnęły publiczność i w krótkim czasie stały się czymś na podobieństwo „nowego Vasariego” w skrócie, jakże niezbędnego w podróży



i modnej konwersacji. Wystarczy bowiem tylko przypomnieć, co mogli przykładowo wziąć do ręki ludzie, których zaczął razić ton Ruskina kaznodziei-moralisty i mglisty, przesycony filozoficznymi aluzjami język Patera. Wciąż czytano niezwykle popularną w latach 60. i 70. Mrs. Jameson, przyjaciółkę Browningów, która w poczuciu estetycznej misji rozszyfrowywała przed zdumionymi oczyma purytańskich nonkonformistów zawile tematy katolickiej hagiografii. Pokusiła się ona także o umoralniająca adaptację Vasariego wykazując, że tylko autentycznie pobożni i moralni artyści sięgnęli nieba artystycznej doskonałości. Niech wystarczy taka próbka narracji uczonej damy, która mimo rozlicznych talentów niewiele pojęła z artystycznej wizyjności *dramatycznych monologów* Roberta Browninga o sztuce renesansu, wyjęta z żywota Perugina: „Do zarzutu skąpstwa – nader dobrze ugruntowanego – niektórzy pisarze dodali zarzut obojętności wobec religii. [...] To oskarżenie zostało [jednak] odrzucone; i po prawdzie w kilku najlepszych obrazach Perugina zawarte jest takie boskie piękno, tak cudowna czystość i tklliwość w jego Madonnach, w obliczach jego postaci tak natchniona wiara i pobożność, że byłoby rzeczą bolesną sądzić, iż w jego sercu brakło miejsca dla odpowiadającemu temu uczucia.”<sup>22</sup>

Wcale nie lepiej rzeczy się miały w Ameryce, a nie wolno przecież zapominać, że Berenson pisał także, a może przede wszystkim, dla tamtejszej publiczności. Dla pierwszych autorów z Nowego Świata, piszących o sztuce renesansowej, największym autorytetem pozostawał Ruskin. Błogosławił on zarówno humanistyczną wiarę w moralny i wychowawczy walor artystycznego piękna, przezierający z tekstów Charlesa Eliota Nortona (*notabene* nauczyciela Berensona w Harvardzie), z którym korespondował i wielokrotnie się spotykał, jak i zdumiewające elukubracje Jamesa Jacksona Jarvesa, miłośnika malarstwa włoskich prymitywów i entuzjastę rzeczy niezwykłych, której to pasji muzeum uniwersytetu Yale zawdzięcza posiadanie dzieła tak rzadko spotykanego twórcy, jak Pollaiuolo (*Herkules ścigający centaura*). Jarves również cieszył się osobistą sankcją Ruskina i wszystko, co mógł, wzorował na proroku z Wysp, nadając swoim wypowiedziom niezatarte piętno własnej osobowości poprzez niezrozumienie artystycznych koncepcji Ruskina oraz domieszkę żywiołowej niechęci wobec katolików i gorliwości kulturowego neofity, przybliżającego braciom w wierze sztukę przedrenesansowych papi-

---

<sup>22</sup> Mrs. Jameson, *Memoirs of Early Italian Painters, and of the Progress of Painting in Italy. Cimabue to Bassano*, London 1868, s. 141.

stów i potępiającego wszystko, co nastąpiło w sztuce „katolickiej” po momencie reformacji. Idiosynkratyczny styl „analiz” Jarvesa przepysznie ilustruje taki oto kątek: „Św. Hieronim Domenichina z Watykanu jest podobnym pogwałceniem reguły artystycznej, podsuniętym przez ascetyczną stronę religii. Jest to nagi, wychudzony, odpychający pokaz zniszczonego człowieczeństwa, sugerujący długie i pełne bóle życie w brudzie i niedostatku; dosłownego strzępu człowieka tak wynędzniałego, że nawet cmentarne robactwo musiało czuć się oszukane co do należnej mu prawem uczty; z postawą i wyrazem odpowiadającym takiemu właśnie kresowi żywota w opuszczeniu i niedoli spotęgowanych przez kontrast z pulchną młodością i bogatym strojem towarzyszącego [mu] kapłana.”<sup>23</sup>

Trudno się zatem dziwić, że taka nieposkromiona, kuriozalna i pozbawiona spoistej metody oglądu dzieł retoryka szybko się wypaliła i rozczarowała czytelników. Jasność i konsekwencja, z jaką przedstawił swoje poglądy na malarstwo całego włoskiego odrodzenia Berenson, nie cofając się przy tym przed oceną opartą na prawidłach formalnej egzystencji obrazu, a nie moralnej wymowy tematu, urzekły czytelników; im dalej zresztą w latach, tym większy był jego usprawiedliwiony autorytet znawcy i atrybucjonisty, a mit mędrca-humanisty z Settignano zataczał coraz szersze kręgi, by w końcu stać się nawet elementem *mass-culture*, przynajmniej w Stanach Zjednoczonych. Czterem esejom bardzo słusznie więc nadano nieco ironiczne określenie *Four Gospels*. Czas przeto zająć się wyłożoną w nich *sacra doctrina*.

---

<sup>23</sup> James Jackson Jarves, *The Art-Idea*, ed. by Benjamin Rowland, Jr., Cambridge, Mass. 1960, s. 175. Pierwsze wydanie książki Jarvesa pochodzi z 1878 roku. Zob. także: Francis Steegmuller, *The Two Lives of James Jackson Jarves*, New Haven 1951, zwł. s. 121–125, gdzie Steegmuller analizuje wpływ, jaki Ruskin i Rio wywarli na poglądy Jarvesa. Rio podziwiał chronologiczne, „naukowe” uporządkowanie kolekcji w Berlinie przez von Rumohra, co potem podchwycił także Jarves. W liście do Charlesa Eliota Nortona pisał o swoim marzeniu, by w Bostonie utworzyć „stałą galerię obrazów ze szczególnym odniesieniem do chronologii, motywów i technicznego postępu sztuki” (Cyt. za: *ibid.*, s. 171). Jest rzeczą paradoksalną i niejasną, w jaki sposób Jarves czy Rio łączyli wiarę w „naukową” wizję dziejów sztuki, opartą na *postępie*, z zamiłowaniem do twórczości „prymitywów”, których oczywiście stawali wyżej, niż mistrzów dojrzalego odrodzenia!

## II. *Italian Painters i dalej – modele teoretyczne*

Teoretyczne pomysły i koncepcje Berensona przechodziły dziwne koleje losu. On sam trzymał się ich z podziwu godną wytrwałością lub, jak chcą inni, z uporem maniaka. Wyłożone po raz pierwszy w 1896 roku, w drugim z kolei tomiku cyklu *Italian Painters* zostały powtórzone bez poważniejszych zmian, aczkolwiek z powołaniem się na autorytet Bergsona co do intuicji odczuwania przestrzeni, w jego *summie* estetycznej, *Aesthetics and History* z 1948 roku. Fakt ten wzbudza zastanowienie nawet nie dlatego, że Berenson okazał się całkowicie niepodatny na wpływ nowych czy tylko odmiennych metod analizy dzieła sztuki, ale raczej z uwagi na motywy tego niezłomnego teoretycznego konserwatyzmu.<sup>1</sup> W 1948 roku wartości dotykowe, jedno z kluczowych pojęć jego estetyki, wywoływały, oględnie mówiąc, pobłażliwy uśmiech. Zawsze zresztą sprawiały jakieś kłopoty. Vernon Lee, w swoim czasie znana i lubiana eseistka, zerwała znajomość z Berensonem, podejrzewając, chyba nie bez racji, że po prostu ukradł jej i zgrabnie zdefiniował kilka naukowych pomysłów. Szydlerczy *dandies*, których nigdy nie brakowało w otoczeniu ostatniego estety Europe, drwili z wartości dotykowych w sposób czasem mało wybredny. Salomon Reinach zapytał pewnego razu Mary, żonę Berensona, czy teorii „wartości dotykowych” nie dałoby się najlepiej przedyskutować w towarzystwie młodych dam, dzięki czemu dorównał w złośliwości autorowi całego kon-

---

<sup>1</sup> Poglądy Berensona na zadania historii sztuki najlepiej chyba wyjaśni następująca notatka z 1955 roku: „What do they want? [tj. historycy sztuki i archeolodzy] That the work of art should remain unenjoyed and serve only as a *cadavere* for anatomizing, or as subject matter for meta-fussics, Freudian interpretations, a stimuli for Re-search? The work of art surely was made to be enjoyed, and all occupation with work of art should serve to make us enjoy it more penetratingly, more appreciatively, in short more completely” (Bernard Berenson, *Sunset and Twilight. From the Diaries of 1947–1958*. Ed. and with Epilogue by Nicky Mariano. Introduction by Iris Origo, New York 1963, s. 390–391). Dieter Wuttke przytacza list Erwina Panofsky’ego, w którym ten wielki uczonec cytuje uwagę Berensona pod adresem Millarda Meissa: „Sie sind ein «Warburger» geworden”. Nie trzeba dodawać, że bynajmniej nie brzmiało to jak gratulacje (cyt. za: D. Wuttke, *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, Baden-Baden, 1996, Band II, s. 645).

ceptu.<sup>2</sup> Badania o charakterze ikonologiczno-symbolicznym utrwały nieubłaganie swoją pozycję na coraz to obszerniejszych terenach humanistyki, w dużej mierze pozostając obojętne wobec psychologiczno-fizjologicznych prawideł kształtowania artystycznego, które legły u podstaw poglądów Berensona. Natomiast historycy nie rezygnujący z psychologicznych dociekań nad istotą twórczości czy sposobów percepcji czuli się zmuszeni, w zgodzie z faktami, odesłać jego teorię do lamusa jako staroświecką ciekawostkę. Do wyjątków należała opinia Kennetha Clarka, który w latach 60. utrzymywał, że kategorie teoretyczne Berensona wcale trafnie opisują pewne aspekty renesansowego odczuwania formy w malarstwie.<sup>3</sup>

Koncepty Berensona pokrył kurz zapomnienia, oddychają one zabójczym klimatem litościwej obojętności. I doprawdy nie warto byłoby z tego powodu lamentować, gdyby nie fakt, że są one wewnętrznie powiązane zarówno z modelem interpretacji, jak również z charakterystycznym stylem opisu dzieł sztuki. A te z kolei określają sens i hierarchię wartości w berensonowskim kanonie mistrzów włoskiego Odrodzenia, który stał się miarą europejskiej wrażliwości na przeszło pół wieku, jeśli nie dłużej. Jak napisał niegdyś Jarosław Krawczyk, już nic nie da się poradzić na to, że zawsze będzie przedkładał malarstwo Simone Martiniego czy Duccia nad Vermeera van Delft, i wielu mogłoby się pod takim wyznaniem podpisać. Czy tego chcemy, czy nie, wielka w tym zasługa Berensona, i nie ma potrzeby narzekać, bo mogliśmy trafić znacznie gorzej. Skoro zatem teoretyczne kategorie autora *Italian Painters* miały ważny udział w narzuconej przezeń wizji malarstwa włoskiego, to nie można pominąć ich milczeniem.

\*\*\*

Nie ulega wątpliwości, że pojęcie „wartości dotykowych” należy do najśłynniejszych i najbardziej spopularyzowanych wyrażeń z berensonowskiego wokabularza.<sup>4</sup> Kategorii tej nie ożywia już dziś żadna atrakcyjna treść; wyprana ze swego znaczenia, przekształciła się w hasło wywoławcze, enigmatyczny sub-

---

<sup>2</sup> Złośliwość Berensona była wręcz legendarna. Por. Maryle Secrest, *Being Bernard Berenson. A Biography*, Harmondsworth 1980, s. 187.

<sup>3</sup> Kenneth Clark, „Bernard Berenson”, *The Burlington Magazine* 1960, vol. CII, nr 690, September, s. 385. Por. także, *idem*, „Art History and Art Criticism as Literature”, w: tenże, *Moments of Vision*, London 1981, s. 112–113.

<sup>4</sup> Pozostałe kategorie: *movment* i *space-composition* nie zrobiły już takiej kariery.

stytut postawy Berensona jako znawcy i estety. Wszelako pod sam koniec XIX wieku rzeczy miały się inaczej i warto w tym miejscu zadumać się nad niesprawiedliwym wyrokiem historii. Wartości dotykowych Berensona nikt nie traktuje poważnie, natomiast nad widzeniem haptycznym i optycznym Riegla, po części stosunkowo bliskim znaczeniowo koncepcjom amerykańskiego znawcy, do dziś toczą się zażarte dysputy. Od razu jednak zastrzec należy, że autor *Italian Painters* zrobił ze swojego pojęcia użytek różny od wiedeńskiego historyka, w opinii piszącego te słowa o wiele bardziej użyteczny, gdyż nie powiązany programowo z apriorycznym schematem historiozoficznym.

Jak zaznaczono, teorię wartości dotykowych Berenson zaprezentował najpierw we wstępie do *Florentine Painters*, eseju pochodzącym z 1896 roku. Jej główne punkty można by streścić następująco. Poszczególne szkoły malarstwa włoskiego renesansu stawały przed różnymi problemami artystycznymi, wynikającymi ze zmienionej pozycji sztuki w XV i XVI stuleciu, a także odmiennych tradycji artystycznych i form życia (obyczajowości). Malarstwo Wenecji, którego najważniejszym środkiem wyrazu pozostał kolor, usiłowało sprostać wyzwaniu odtworzenia bogactwa, radości oraz spontaniczności

---

Nic dziwnego, zważywszy na ich, by się tak wyrazić, idiomatyczność. *Movement*, oznaczająca zarówno wewnętrzne poruszenie postaci, jak i ruch w przestrzeni, żąda od malarza uchwycenia dynamiki akcji i wyrazowego apogeum w najbardziej intensywnym momencie, ale w taki sposób, ażeby widz mógł dopowiedzieć sobie zdarzenia *ante quem*, jak i *post quem* chwili wyobrażonej. Wszystko to wskazuje, że *movement*, przynajmniej genetycznie, zapożyczona jest od Lessinga, a poprzez niego, oczywiście, z humanistyczno-retorycznych teorii wyrazu i komunikacji treści (problem niesłuchanie złożony w ramach nowożytnej koncepcji obrazu, sięgającej Alberta, i przekazu myśli oraz jednoznacznego ukazania działań, szczególnie istotny w malarstwie narracyjnym) XVI i XVII wieku. *Space-composition* Berenson „odkrył” nagle w 1897 roku, w tomiku *Central Italian Painters*, i zdefiniował jako cechę kompozycji przestrzeni w obrazie, która wyzwala nas z przestrzennych ograniczeń; obdarowując nas poczuciem zwiększonej witalności sprawia, że czujemy, jak przenikamy w przestrzeń, oddychamy swobodniej, unosimy się uwolnieni, radośni, bliscy ekstazy spełnienia. *Space-composition* najpełniej realizował Rafael, a w ogóle jest to wartość typowa dla malarstwa sakralnego. Możliwe, że kategorię tę Berenson sformułował pod wpływem lektury *The Sense of Beauty* Santayany, w której przyjemność oddychania, *vital sensation of deep or arrested respiration*, łączy się z najwznioślejszymi ideami (George Santayana, *The Sense of Beauty. Being the Outline of Aesthetic Theory*, New York 1955, s. 39). Pierwsza edycja książki Santayany pochodzi z 1896 roku, kolegował on z Berensonem podczas studiów na Harvardzie.



pulsującego rytmu życia w mieście nieustających procesji, festiwalu i koncertów. Do poszukiwań w zakresie koloru mistrzowie weneccy dodali zagadnienie przestrzeni oddanej za pomocą operowania masami światła i cienia. Natomiast florentyńczycy poświęcili się całkowicie studiom nad absolutnie najważniejszym problemem malarstwa jako sztuki plastycznej, mianowicie nad przedstawieniem postaci ludzkiej w przestrzeni.

Różne rodzaje artystyczne kierują się odrębnymi regułami, ale pewna zasada zachowuje ważność w odniesieniu do wszystkich przejawów malarstwa jako sztuki. Głosi ona, że efekt artystyczny jest fundamentalnie uzależniony od osiągnięcia *trwałego, dobitnego wrażenia artystycznej rzeczywistości*.<sup>5</sup>

Rzeczywistość artystyczna rządzi się własnymi, autonomicznymi regułami, strzegącymi pilnie „nienaruszalności dóbr osobistych” każdego dzieła sztuki, by się tak wyrazić, tj. jego wartości artystycznej. Autonomia nie oznacza jednakowoż absolutnej dowolności, jej sfera nie jest irrealna. *Trwale wrażenie artystycznej rzeczywistości* można ocenić i odczuć w pełni tylko poprzez konfrontację ze światem przedstawionym. Ale jak Berenson opisuje ową relację?

Okazuje się, że kryterium artystycznej rzeczywistości nie wypływa z tak czy inaczej rozumianej odpowiedniości, wierności przedstawienia, podobieństwa, fotograficznego realizmu czy szczegółowego naturalizmu. Nagromadzenie detali świata natury i ich iluzjonistyczne ujęcie nie decydują o wartości dzieła. Relacja podobieństwa jest skrajnie niejasna i nader często bywała zawężana do potocznie pojmowanej treści wyobrażenia. Berenson omija niebezpieczny rejon rywalizujących koncepcji realizmu czy poprawności, szukając nowego spojrzenia. Tu właśnie otwiera się wąski przesmyk, prowadzący z dziedziny teorii sztuki w ziemię obiecaną psychologii.

Ten zwrot ku psychologii jest niezwykle symptomatyczny i zgodny, jak się okaże, z najważniejszymi nurtami umysłowymi epoki. Malarze florency, dążąc do oddania figury ludzkiej w trójwymiarowej przestrzeni, natknęli się na ograniczenie konwencją (co prawda bardzo wygodną) dwuwymiarowej płaszczyzny płótna czy deski. Trudność tę można pokonać za pomocą swistej operacji, której zasady tkwią w psychologicznych mechanizmach odczucia i percepcji przestrzeni.

Doświadczenie trzeciego wymiaru, jak również trójwymiarowości przedmiotów, zawdzięczamy, rzecz jasna, zmysłowi wzroku. Jednak oko nie jest

---

<sup>5</sup> Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, Cleveland–New York 1968, s. 63.

w stanie sprostać złożoności postrzegania przestrzeni. Ażeby uzyskać adekwatne poczucie trzeciego wymiaru, zmysł dotyku musi nieustannie wspomagać i korygować widzenie. Proces ten rozpoczyna się we wczesnym dzieciństwie i stąd niezmiernie rzadko uświadamiamy sobie jego doniosłość. Uczymy się określać przestrzeń, trójwymiarowość przedmiotów i ich umiejscowienie za pomocą dotyku, któremu w sukurs idą motoryczne doznania ruchu. Prócz tego, zmysł dotyku dostarcza w miarę pewnej wiedzy na temat materialnej struktury przedmiotów.

Ponieważ jednak nikt nigdy nie dotyka obrazów, aby odczuć materialność przedmiotów, przestrzenność figury ludzkiej i jej usytuowanie w przestrzeni, malarze Florencji byli zmuszeni „świadomie dokonać tego, co my wszyscy czynimy nieświadomie – skonstruować trzeci wymiar.”<sup>6</sup> Owo artystyczne *imponderabilium* przyjmuje postać skomplikowanej operacji psychologicznej i twórczej, w ramach której artysta przekłada wartości dotykowe na wrażenia wzrokowe czy, jak woli pisać Berenson, *retinal impressions*.

Nie wolno w tym miejscu przeoczyć bardzo istotnego faktu, że sam akt artystycznego przekładu zyskuje pozytywną konotację. Berenson z premedytacją używa sformułowania „wartości dotykowe”, a nie „wrażenia dotykowe”. Dzięki temu sama charakterystyka psychologicznych mechanizmów percepcji przestrzeni oraz przedmiotów w przestrzeni zostaje podniesiona do rangi pozytywnej teorii artystycznej, umożliwiając przerzucenie pomostu w krainę estetyki. Nikt bowiem nie zaprzeczy, że psychologiczne prawidła postrzegania przestrzeni i przestrzenności utożsamiają się z percepcją formy i jej realizacją w dziele malarskim. A cóż donioślejszego może być w sztuce od zagadnień formy?

Jeżeli istotnie o wartości dzieła decydują rozwiązania formalne, to następnym kluczowym problemem musi być *ujęcie tej formy* w procesie odbioru. Naturalnie, to ujmowanie formy artystycznej powinno pozostawać w zgodzie z uprzednio wymienionym, naczelnym postulatem osiągnięcia *an abiding impression of artistic reality – dobitnego wrażenia artystycznej rzeczywistości*. W tym celu artysta pobudza najpierw zmysł dotyku widza, aktywizując jego *wyobraźnię dotykową*. Efekt takiego oddziaływania na pierwszy rzut oka wygląda zaskakująco – widz zrozumie artystyczną rzeczywistość obrazu wówczas, kiedy ulegnie złudzeniu, że „jest w stanie dotknąć [przedstawioną] postać,”<sup>7</sup> kiedy w dłoni i palcach dosłownie odczuje motoryczne doznania odpo-

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, s. 63.

<sup>7</sup> *Ibid.*, s. 63.

wiednio do wypukłości figury. A cały ten splot doznań i wrażeń musi zaistnieć z pełną siłą, zanim odbiorca wreszcie uzna, że postać przedstawiona jawi mu się jak realna, jako element przestrzennego świata artystycznego.

Ażeby uniknąć jakichkolwiek nieporozumień, należy z góry wyjaśnić, że dotykowe złudzenie Berensona, jeśli tak można to sformułować, ma niezbyt wiele wspólnego z tradycyjnym rozumieniem złudzenia. Poddanie się wzrokowej iluzji przedstawienia jest równoznaczne z niwelacją, choćby i momentalną, dzieła sztuki jako układu form plastycznych, a zatem z unicestwieniem wartości dotykowych, czego rygorystyczny „system” Berensona nie dopuszcza. Odczucie dotykowe formy dzieła w perspektywie iluzji bryłowości czy trójwymiarowości przedmiotu ma raczej wymiar witalnego kontaktu, przeżycia „dotykowej” energii dzieła, która pulsuje w widzu aż do osiągnięcia stanu zjednoczenia z rzeczywistością dzieła w quasi-mistycznym *momencie estetycznym*. Wówczas nasze przeżycie dzieła, doznanie jego artystycznej realności wznosi nas ku pełniejszej i czystszej percepcji rzeczywistości. Wartości dotykowe są bowiem wzmocnieniem oraz intensyfikacją życia, są *life-enhancing* w żargonie Berensona.

Do problematyki momentu estetycznego oraz spotęgowanego odczucia trzeba będzie jeszcze powrócić. Przy tej też okazji zostaną wyjaśnione pewne elementy, którymi Berenson uzupełnił teorię wartości dotykowych w *Aesthetics and History* z 1948 roku. Teraz jednak warto się przyjrzeć, w jaki sposób autor *Italian Painters* charakteryzował własne doświadczenie wartości dotykowych. „Z jakimż uczuciem ulgi, gwałtownego przyływu życiowej energii, zwracamy się ku sztuce Giotta!” Taka entuzjastyczna eksklamacja rozpoczyna jeden z najbardziej znanych fragmentów, poświęconych obecności wartości dotykowych w sztuce wielkiego renowatora malarstwa. „Nasz wzrok zaledwie znalazł czas, by spocząć na nim, a już ogarnęliśmy je [dzieło] w całości – tron Madonny zajmujący realną przestrzeń, Dziewicę pewnie i wygodnie na nim zasiadającą, rzędy aniołów wokół niej – a nasza wyobraźnia dotykowa natychmiast została wprawiona w ruch. Nasze dłonie i palce idą w sukurs oczom znacznie szybciej, aniżeli to ma miejsce w obecności rzeczywistych przedmiotów, zaś wrażenia, wciąż się zmieniając w zależności od przedstawionych wypukłości, takich jak twarz, tors czy kolana, na wszelkie sposoby podtrzymują nasze przekonanie, że jesteś w stanie sprostać rzeczom – życiu, krótko mówiąc.”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 70.

Byłoby rzeczą fascynującą dowiedzieć się, czy taki sposób przeżywania sztuki Giotta znalazłby dziś oddźwięk wśród koneserów jego malarstwa. Od czasu napisania tych słów dzieli nas 100 lat i zdaje się, że nie straciły one wiele na sugestywności. Atrakcyjność scharakteryzowanego doświadczenia artystycznych walorów malowideł wielkiego twórcy polega chyba przede wszystkim na niebywałej bezpośredniości odczucia plastyczności kształtów. Nic nie jest w stanie przeciwdziałać narzucającej się nam przedmiotowości form; ich dynamika odkrywana przez skorelowaną aktywność zmysłu wzroku i dotyku wzmacnia oraz przyspiesza rozpoznanie i doznawania kształtów. Proces przeżywania wartości dotykowych jest wyraźniejszy i bardziej skoncentrowany niż w przypadku kontaktu z przedmiotami świata codziennego – pozaartystycznego. Dlatego właśnie precyzja i witalność reakcji na dzieło sztuki sprawia widzowi prawdziwą przyjemność, przyjemność estetyczną, którą można ewentualnie rzutować w świat realny.

Doniosłość odczucia wartości dotykowych wzrasta z chwilą, kiedy uświadomimy sobie, że ich dojmująca obecność, wręcz natarczywość *samoprezentacji*, redukuje wszelkie niedoskonałości formy dostrzeżone przez szkło powiększające normatywnych estetyk: na przykład że postaci przedstawione nie respektują określonego ideału piękna, że są masywne i nierozczłonkowane, sztywne. Artystyczny sens wartości dotykowych został uchwycony przez Giotta z całą konsekwencją, skoro otrzymaliśmy fizjologicznie potwierdzony, a psychologicznie przekonujący obraz trzeciego wymiaru oraz plastyczności przedmiotów i postaci.

Nie sposób ocenić zasięgu popularności i siły oddziaływania berensonowskich opisów dzieł sztuki i ich doświadczenia, jeśli zapoznana zostanie ściśle artystyczna funkcja wartości dotykowych. Łatwo przeoczyć tę kwestię i analizować „doktrynę” wyłącznie w kontekście badań psychologicznych nad percepcją przestrzeni. Pełniejsze bowiem uchwycenie sensu tej kategorii zmusza do sięgnięcia w głąb genezy jej sformułowania. I szczególnie tutaj, w wędrówce po labiryntach teorii psychologicznej, artystyczny sens wartości dotykowych musi służyć jako przewodnik i ostateczny punkt odniesienia.

Źródła berensonowskiej koncepcji przyciągnęły uwagę kilku uczonych, którzy, zupełnie słusznie, sięgnęli do dziewiętnastowiecznej psychologii. Jej wynalazca sam dał pewne wskazówki, częściowo sprzeczne i niejasne. We *Florentine Painters* stwierdził stanowczo, że psychologia utwierdziła nas w swoich obserwacjach co do natury percepcji przestrzeni, której to pewności tak mu potem zazdrościł Ernst Hans Gombrich. Wszakże to tylko początek, bo druga

połowa XIX wieku rola się od najróżniejszych szkół psychologicznych, które zdobyły miano jedynej *stricte* naukowej interpretacji świata przeżywanego (w tym więc i estetyki) po zwycięstwie nad spekulatywną filozofią niemieckiego idealizmu i tryumfalnym zastosowaniu metod eksperymentalnych, dających, jak wierzono, pewność porównywalną z osiągnięciami nauk przyrodniczych. Na szczęście inna uwaga Berensona, z wywiadu udzielonego w 1957 roku, dodaje znaczące uściślenie: „Wszystko zawdzięczam Williamowi Jamesowi, jako że stosowałem jego teorie do [analizy] świata widzialnego. «Wartości dotykowe» były w istocie wyrażeniem Jamesa, nie moim, ale on nigdy nie zdawał sobie sprawy z tego, że je wynalazł.”<sup>9</sup> Wypowiedzi tej, choć nie można jej zafałszować do końca, nie wolno też lekceważyć, wiadomo bowiem skądinąd, że James był nauczycielem Berensona na Harvardzie, sam zaś autor *Italian Painters*, przygotowując się do pisania swoich esejów, sporządził szczegółowe notatki z prac, a właściwie z jednej książki Jamesa.

Książką tą było, jakżeby inaczej, najważniejsze i najśłynniejsze dzieło amerykańskiego filozofa, *Principles of Psychology*, którą Jacques Barzun określił zwięźle: *a masterpiece*. Istotnie, bogactwo przytoczonych obserwacji i eksperymentów, wnikliwość oraz śmiałość interpretacji, wreszcie zakres materiału historycznego i filozoficznego czynią z tej pracy jeden z filarów nowoczesnej psychologii, a rozdziały analizujące nawyk czy uwagę w procesie świadomości przeszły do klasyki. James wiele miejsca poświęcił zagadnieniom percepcji przestrzeni, a część, w której analizował tę kwestię, należy do najdłuższych i najtrudniejszych. *The facts of vision form a jungle of intricacy*, powiadał James i on sam wiedział najlepiej, jak znaleźć z niej wyjście.

---

<sup>9</sup> Cyt. za: Maryle Secrest, *Being Bernard...*, *op. cit.*, s. 188. Osobowość Jamesa jako wykładowcy logiki oraz filozofii na Harvardzie, jak również jego prace okazały się jednymi z najważniejszych elementów kształtujących poglądy estetyczne Berensona. Co prawda, James z niechęcią i drwiną wyraził się o *The Renaissance* Patera, „duchowej” lekturze Berensona („Nie podoba mi się ta książka. Kiedy ją czytam, czuję się tak, jakbym był w łaźni parowej”, cyt. za: Ernest Samuels, *Bernard Berenson. The Making of the Connoisseur*, Cambridge, Mass. and London 1979, s. 37), ale zaszczyił swojemu studentowi podejrzliwość wobec wszelkich spekulacji, abstrakcyjnych systemów i zaufanie do konkretnego, jednostkowego doświadczenia, w którym samo doznanie zawiera już pełnię treści wizualnego świata i nie może być zredukowane do prostej, mechanicznej reakcji na bodziec czy też do zaspokojenia jakiejś potrzeby. James z uznaniem przyjął publikację tomu *The Florentine Painters of the Renaissance*. Zob. o tym: Ernest Samuels, *Bernard Berenson. The Making of...*, s. 152, 258.



Rozwiązanie Jamesa ma podwójny aspekt – analizy podstawowych faktów postrzegania oraz namysłu nad dziejami całej kontrowersji wokół percepcji przestrzeni. Wydaje się, że najbezpieczniej będzie podążyć w ślad za nim.

Debata nad genezą i psychofizjologicznymi mechanizmami postrzegania przestrzeni należy do najbardziej zakłóconych.<sup>10</sup> Nagromadzone i nierzadko wykluczające się wzajemnie wyniki obserwacji pogłębiają tylko ten chaos. Zasadnicze płaszczyzny sporu wyodrębniono już za czasów Locke'a oraz tzw. kwestii Molyneux. W liście skierowanym do Locke'a doktor Molyneux postawił intrygujące pytanie: czy osoba niewidoma od urodzenia, która dzięki zmysłowi dotyku nauczyła się rozpoznawać i odróżniać kształty przedmiotów, potrafi to zrobić za pomocą samego li tylko zmysłu wzroku, założywszy oczywiście, że udało się przywrócić jej zdolność widzenia? Odpowiedź Locke'a i samego Molyneux brzmiała jednoznacznie negatywnie. Można było wysnuć z niej m.in. i taki wniosek, że nie istnieje coś takiego jak wrodzona umiejętność postrzegania głębi i lokalizacji przedmiotów w przestrzeni; ponadto wydawało się, że w operacji percepcji przestrzeni i kształtów trójwymiarowych dotyk odgrywa bardzo ważną, może nawet pierwszoplanową rolę.

Berkeley w swojej *New Theory of Vision* wyciągnął ostatecznie konkluzje. Obraz wzrokowy jest zawsze dwuwymiarowy i nie dostarcza żadnej informacji co do głębi i odległości. Tę wiedzę zdobywamy poprzez mozolne uczenie się i utrwalanie nawyków, których narzędziem musi być zmysł dotyku. Propozycja Berkeleygo znalazła uznanie wśród generacji angielskich filozofów i psychologów, dostarczyli oni wielu obserwacji na poparcie tej hipotezy.

James jednak odrzucił poglądy uczonego biskupa, chociaż przytoczone przez niego kontrprzykłady są trochę makabryczne, jak np. relacja o kalekiej estońskiej dziewczynce, Ewie Lauk, która, urodzona bez rąk i nóg, rozwijała się zupełnie normalnie i podobnie jak jej rówieśnicy, bez trudu potrafiła ocenić odległość i wymiary przedmiotów, choć nie mogła przecież zdać się na zmysł dotyku. Ale jest to kwestia raczej poboczna w rozstrzygnięciu problemu przez Jamesa, ponieważ w gruncie rzeczy odrzuca on podstawową dotąd dychotomię, dzielącą uczestników dyskusji, która opierała się na opozycji *wyuczony* –

---

<sup>10</sup> Historię całej kontrowersji oraz jej ogromny wpływ na dzieje obrazowania i przemiany w sferze teorii sztuki najlepiej, zwięźle i jasno przedstawia: Martin Kemp, *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven–London 1990, s. 234–257. Wprowadzenie w całą problematykę usytuowaną w kontekście generalnych problemów epistemologicznych, można znaleźć w: Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932, s. 144–160.

wrodzony (resp. konwencjonalny – naturalny) w odniesieniu do przebiegów procesów poznawczych i ich genezy.<sup>11</sup> Nie wchodząc szczegółowo w jego obalanie logicznych niedorzeczności, w jakie popadała atomistyczna psychologia Locke'a, Berkeley'a i ich następców, wystarczy powiedzieć, że propozycja Jamesa sprowadza się do prostej konstatacji, wedle której wszystkie nasze wrażenia są pewną całością (funkcjonalną jednością) i zawierają (lub informują) również element przestrzenności czy też objętości w przestrzeni. Doznania mięśniowe na przykład odgrywają znikomą rolę, kluczowe znaczenie przypada doznaniom wzrokowym, dotykowym i stawowym. Różne doznania i odczucia zmysłowe są ze sobą korelowane i porządkowane, budując realną przestrzeń, w której się poruszamy, a o strukturze tej korelacji decydują rzeczy, ich położenie oraz wzajemne relacje. Oko samo doskonale radzi sobie z oceną odległości, przestrzeni i kształtów, o tym zaś, jaki rodzaj percepcji zostanie uznany za odpowiedni w danym przypadku (tj. wówczas, kiedy dwa przestrzenne wrażenia zmysłowe pochodzą od tej samej rzeczy), decyduje doznanie najbardziej interesujące z praktycznego lub estetycznego powodu.<sup>12</sup>

Nie na darmo James nosi miano twórcy pragmatyzmu. Atoli takowa prezentacja jego poglądów, chociaż karygodnie uproszczona, nie wyjaśnia źródeł koncepcji Berensona. Można co prawda domniemywać, że rozważania amerykańskiego filozofa nasunęły mu na myśl pewne sugestie co do współdziałania zmysłu wzroku i dotyku w poznawaniu przestrzeni – a przecież James nie wspomina ani o logicznym, ani o psychologiczno-genetycznym pierwszeństwie dotykania nad widzeniem, co zakłada teoria Berensona. Autor *Principles of Psychology* pokazuje jedynie, że uprzywilejowanie jednego ze zmysłów w danej sytuacji zależy od tego, na co skierowujemy naszą uwagę i jakich znaczeń (informacji) poszukujemy, co jest rozstrzygnięciem na pewno najprostszym, ale i najlepszym.

Wszelako istnieje inna jeszcze możliwość. Pamiętamy, że Berenson, przywołując swoje odczucia doznane w obliczu obrazów Giotta, użył sformułowania *wyobraźnia dotykowa*.<sup>13</sup> W swoisty sposób pobudza ją *forma* i *wyraz*

---

<sup>11</sup> Zob. o tym np. Edwin G. Boring, *A History of Experimental Psychology*, New York 1950, s. 305: *Opposition between nativism* (Müller, Hering, Stumpf) *and geneticism* (Lotze, Helmholtz, Wundt) *in perception*.

<sup>12</sup> William James, *Principles of Psychology*, Cambridge, Mass. 1954, s. 58.

<sup>13</sup> Z pewnością nie jest to najszcześniejszy przekład terminu *tactile imagination*. Może lepiej byłoby pisać: *wyobraźnia haptyczna*, ale pojęcie to tak mocno zrosnięte jest z koncepcjami Riegla i Wölfflina, że zdecydowałem się pozostać przy niezbyt ręcznej *wyobraźni dotykowej*.

przedstawienia plastycznego. James żywo interesował się problematyką wyobraźni, a mówiąc ściślej, kierunkiem jej działania (tzn. czy ma ona charakter czysto pasywny, receptywny i odtwórczy, czy też aktywny, intencjonalny i po części woluntarystyczny), a także różnymi typami wyobraźni. Z aprobatą cytował w swojej książce obserwacje takich psychologów, jak Galton, Binet, Ribot czy Stricker, wielkich ówczesnych autorytetów. Galton, uznawany przez Jamesa za nowatora, opisywał ludzi, którzy za pomocą władzy określanej jako *touch-sight* potrafili przedstawić sobie (*visualize* – obrazowo uświadomić, odtworzyć) w jednej i tej samej chwili trójwymiarowy, dookolny kształt (wygląd) danego przedmiotu. U niektórych zdolność ta jest wręcz niezwykła, jak w przypadku pewnego mineraloga, zapewniającego, że jest w stanie w pojedynczym akcie wyobrażeniowym przedstawić sobie wszystkie powierzchnie bryły kryształu. Ribot i Binet próbowali systematyzować różne typy wyobraźni, odpowiednio do dominacji danej władzy zmysłowej. W opinii Ribota do najciekawszych i najmniej znanych należą *les moteurs*, tzn. ci, których imaginacja w największym stopniu wspiera się na obrazach wyniesionych z doznań ruchowych. Dostarczone przez zmysł wzroku i dotyku postrzeżenia zawierają *integralne elementy ruchu naszych oczu i kończyn* (Ribot), i to samo *ex definitione* dotyczy wyobraźni. „Przykładowo, skomplikowane wrażenie piłki, która jest tam, w dłoni, to rezultat optycznych wrażeń dotyku, mięśniowych poruszeń (dostosowań) oka, ruchu palców, a także mięśniowych doznań, jakich one wszystkie dostarczają. Kiedy wyobrażamy sobie piłkę, jej idea musi zawierać obrazy tych doznań mięśniowych, podobnie jak zawiera obrazy wrażeń siatkówkowych i dotykowych (skórnych – *epidermal*).”<sup>14</sup>

Usprawiedliwiając miejsce tego przydługiego cytatu w niniejszym szkicu, można stwierdzić, że trafia on w sedno wartości dotykowych. Obie „doktryny” obracają się wokół aktywności wyobrażeniowej, cementującej różne obrazy wrażeń w jedną ideę, jak u Ribota, czy też w dotykowo-wzrokowe odczucie spotęgowanej wizji rzeczywistości, jak u Berensona. Inspirację tę potwierdza fakt, że wartości dotykowe nieomal automatycznie wiążą się z wartością ruchu – *movement*, wręcz jeszcze trudniej osiągalną w dziele sztuki malarskiej.

Stwierdzenie, że koncepty Berensona wyrosły na gruncie ustaleń Jamesa i Ribota, mało zresztą odkrywcze, zupełnie nie wyczerpuje całej kwestii. Prawdę mówiąc, w omówionych koncepcjach wyobraźni nie ma niczego, czego

---

<sup>14</sup> William James, *Principles of...*, *op. cit.*, s. 58.

już przedtem nie znaleźlibyśmy w pismach Arystotelesa, stoików, Cyncerona czy Augustyna, zwłaszcza tam, gdzie idzie o jej syntetyczną funkcję spełnianą wobec wrażeń z jednej strony, a z drugiej wobec pamięci i intelektu. Komponentem istotnie nowym jest dowartościowanie i usamodzielnienie zmysłu dotyku, jak również akcent położony na materialność i bezpośredniość wrażeń. I tu pojawia się pewna trudność, najważniejsze pytania wciąż czekają na odpowiedź. Obaj psychologowie bowiem zgodnie milczą co do możliwości zastosowania swoich wniosków na terenie estetyki, a przecież berensonowskie przeżycie wartości dotykowych jest reakcją estetyczną, polegającą na „translacji” odpowiednich wrażeń (i wartości), co osłabia poniekąd ich materialność, ich „dosłowność”. Niejasna również pozostaje sprawa owej artystycznej operacji przekładu wartości dotykowych na wrażenia wzrokowe. Brakującego ogniwa całej układanki wielu badaczy dopatruje się przeto w niewielkiej książeczce, ogłoszonej drukiem w 1893 roku.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> W niedoścignionym pod względem analitycznym artykule Edgar Wind stwierdził, że poglądy Berensona ukształtowały się pod przemożnym wpływem Morellego, oddziaływanie zaś Roberta Vischera i estetyki niemieckiej w ogóle ogranicza się tylko do zapożyczeń terminologicznych i powierzchownych elementów estetyki psychologicznej (Edgar Wind, „Krytyka znawstwa”, przeł. M. Klukowa, w: *Pojęcia, problemy metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki, Warszawa 1976, s. 191 i przyp. 32). Faktycznie, trudno byłoby przecenić rolę publikacji Morellego w krystalizowaniu się teoretyczno-praktycznych zasad Berensona jako znawcy. Z całą pewnością od Morellego zaczerpnął trwałą nieufność wobec źródeł pisanych, nawet o nieposzlakowanej autentyczności i przydatności, oraz przekonanie o fundamentalnej i niepodważalnej roli konkretnego, pojedynczego doświadczenia estetycznego, obcowania z obrazem w tym określonym momencie. Jednak wypracowując swoją wizję historii i hierarchii wartości artystycznych dokonania mistrzów odrodzenia, Berenson przekroczył bariery schematów i ocen, które dla Morellego były jeszcze czymś oczywistym i bezdyskusyjnym. Malarze *Quattrocenta*, upraszczając całą rzecz, stali się w oczach autora *Italian Painters* najdoskonalszymi realizatorami wartości artystycznych w sztuce malarskiej *qua* sztuce, podczas kiedy w opinii Morellego zachowują oni ważność przede wszystkim jako ogniwo w łańcuchu ewolucji stylistycznej. Por.: Ivan Lermolieff [anagram nazwiska Giovanni Morelli], *Kunstkritische Studien ueber Italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, mit 62 Abbildungen, Leipzig 1890, Bd. 1, s. 9: „Mam przeto na myśli, że zadaniem nauczyciela historii sztuki powinno być kierowanie uwagi ucznia na to, co charakterystyczne w dziele sztuki. Uczniowie powinni czuć

Jej autorem był Adolf von Hildebrand, klasycyzujący rzeźbiarz mieszkający wiele lat w niemieckim środowisku artystycznym we Florencji, przyjaciel Konrada Fiedlera. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, bo taki tytuł nosi jego dziełko, wywarło wielki wpływ na psychologicznie zorientowanych historyków i teoretyków sztuki. Wölfflin mawiał, że spadło ono jak ożywczy deszcz na suchą glebę teorii, Riegl przejął z niej pojęciowe dystynkcje widzenia haptycznego i optycznego. Jej oddziaływanie wykroczyło nawet poza granice sztuk plastycznych, zaznaczając się w teoriach odbioru muzyki oraz jej wykonawstwa, opracowywanych przez wielkiego Wilhelma Furtwänglera.

Jak dalece poglądy Hildebranda odcisnęły się na pomysłach berensonowskich, niełatwo jest stwierdzić. Co prawda, Ernst Hans Gombrich nie miał tutaj żadnych wahań i skwitował całą sprawę krótko: „Mając dar sugestywnego słowa, przedstawił [Berenson] treść całej nieco pretensjonalnej książki rzeźbiarza w jednym zdaniu: «malarz wykona zadanie tylko wówczas, gdy nada wrażeniom wzrokowym walory dotykowe».”<sup>16</sup>

Wszelako warto w tym miejscu zgłosić *votum separatum* wobec opinii wielkiego uczonego, ponieważ całej rzeczy nie da się sprowadzić do tak prostej konkluzji. Rozprawa Hildebranda sytuuje się w tradycji myślenia o sztuce o postkantowskiej proveniencji, której konceptualną podstawę stanowiła, milcząco lub głośno akceptowana, teoria *czystej widzialności* – *reine Sichtbarkeit*, *pura visibilità*, by przypomnieć świetne wyrażenie Lionello Venturiego (a właściwie Crocego, Venturi je spopularyzował). Do jej ostatecznego wykrystalizo-

---

się także pośród staromodnych, kanciastych (*mitten den altmodischen, eckigen*) mistrzów *Quattrocenta* jak u siebie w domu, powinni umieć obcować z nimi duchowo. Tym większa będzie ich rozkosz przed wzniosłymi dziełami Rafała, Tycjana, Giorgione, Correggia.” Berenson dokładnie odwrócił tę hierarchię. O dosyć niezwykłym, by nie rzec: kuriozalnym sposobie oceniania i odrzucenia twórczości Leonarda da Vinci przez Berensona, w oparciu o Edgara Winda (Edgar Wind, „Aesthetic Participation”, w: tenże, *Art and Anarchy*. With an Introduction by John Bayley, Worcester [Duckworth] 1985, s. 17–29, z całą pewnością najlepsze omówienie tego problemu) analizy pewnych form estetycznego puryzmu i koncepcji *czystej widzialności*, zakorzenionych w *romantycznym kulcie fragmentu i odwróceniu typowej reakcji estetycznej*, pisałem szerzej w: „Czy Leonardo da Vinci był złym malarzem?”, *Znak*, 1997, 5, 504, s. 69–83.

<sup>16</sup> Ernst H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. Jan Zaraniski, Warszawa 1981, s. 25–26.



wania się (bo swymi początkami sięga przynajmniej Goethego i jego idei *Anschauung* jako fundamentu wszelkich *badan* artystycznych i naukowych) przyczyniła się bardzo głośna dyskusja nad zagadnieniami percepcji przestrzeni, prowadzona przez psychologów tak uznanych, jak Fechner, Helmholtz, Lotze, Wundt czy Stumpf. Rozważania psychologów i fizjologów, będące często osnową rozważań estetycznych (słynny projekt estetyki *von unten* Fechnera), zbiegły się w czasie z ustaleniami matematyków, którzy wykazywali, że wcale często konstrukcje perspektywy w obrazach renesansowych nie odpowiadają ściśle geometrycznemu rzutowaniu, są niepoprawne. Debata nad wartością *costruzione legittima* kulminowała w końcu odmówieniem jej statusu obiektywnego odtworzenia trzeciego wymiaru. Zaczęto nagle pisać o *czysto naocznych wartościach* przestrzeni czy ogólniej o *Raumwerte*, które realizują się w dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu niezależnie od konwencjonalnego rzutu perspektywicznego.<sup>17</sup>

*Raumwerte* należą również do kluczowych zasad Hildebranda, dbającego z akademicką niemal rutyną o pojęciową jasność, oczywiście bez powodzenia. Nasza wiedza o świecie postrzeganym składa się przede wszystkim z doświadczenia przestrzeni lub przedmiotów usytuowanych w przestrzeni. Podstawą czynności artystycznych nie są jednak proste wrażenia, odcisnięte w naszym umyśle, lecz *Vorstellungen* – przedstawienia rzeczy, wytworzone na podstawie *Erscheinungen*, czyli zjawiska – jawienia się przedmiotów. Artysta nie kopiuje otaczającej go natury, ale raczej przekłada przedstawienia rzeczy na kategorie dzieła, produkowane w ścisłym związku z wyobraźnią. Obraz stoi właściwie na drugim biegunie w stosunku do natury, tworząc coś, co Hildebrand nazywa *Wirkungsganzes* – całością oddziałującą, dynamiczną jednością obdarzoną działaniem, odniesioną do percepcyjnych zdolności pojmowania przestrzeni.<sup>18</sup>

Wprawienie w ruch owej *całości efektów* staje się teraz równoznaczne z urzeczywistnieniem wartości przestrzennych. Eksplikację tego *stricte* artystycznego problemu musi jednak poprzedzić, zgodnie z przyjętymi założeniami, analiza widzenia i postrzegania.

---

<sup>17</sup> Zob. o tym np. Hans Jantzen, „Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff”, *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Philosophisch-historische Abteilung, 1938, Hf. 5, München 1938, s. 19–21.

<sup>18</sup> Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1901, *passim*. Zob. także: Werner Hofmann, „Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1955, Bd.18, Hf. 2, s. 140–143.

Hildebrand proponuje rozważyć dwa sposoby doświadczania przestrzeni. Jeśli punkt, z którego patrzymy, jest na tyle oddalony od przedmiotów widzenia, że spoglądamy na nie w równoległej położonej płaszczyźnie, to oko odbiera obraz całościowy – *Gesamtbild*. Zasadniczo charakteryzuje go dwuwymiarowość, informacji zaś co do trzeciego wymiaru, względnego oddalenia lub zbliżenia, dostarczają pewne cechy jego *płaszczyzny*, traktowane jako wskaźniki. Z chwilą jednak, kiedy zbliżamy się do przedmiotu, zmienia się kąt widzenia, równoległa płaszczyzna widzenia ulega załamaniu, *obraz całościowy* rozpada się na poszczególne fragmenty, aż wreszcie całkowite zmniejszenie dystansu powoduje, że dostrzegamy tylko punkt. W celu przestrzennej lokalizacji przedmiotu należy odwołać się do ruchu – poruszeń gałki ocznej, głowy, wspomaganych w coraz to większym stopniu przez dotyk. *Vorstellungen* uzyskane dzięki ruchowi oczu i dotykowi są podstawą do ujęcia formy przedmiotu. Jej plastyczne walory rozpoznajemy w pierwszym rzędzie za pomocą dotyku.

Obydwa bieguny aktywności wzrokowej są wewnętrznie powiązane w procesie *przestrzennego odczytywania doświadczenia*, jak to zgrabnie określa Hildebrand. Widzenie dalekie, będące źródłem *Gesichtsvorstellungen*, wyobrażeń uzyskanych dzięki pracy samego oka, nierozzerwalnie spleta się teraz z widzeniem bliskim, które wykorzystując zmysł wzroku doprecyzowanym ruchem i dotykiem wytwarza *Bewegungsvorstellungen* – przedstawienia z ruchu.

Ustalenie schematu powstawania wyobrażeń przestrzeni i plastycznej formy przedmiotów umożliwi koniec końców przejście do najistotniejszego punktu rozprawy – analizy zadań i prawideł działania artysty.

Rzeźbiarz i malarz dysponują określonym materiałem zmysłowo-duchowym. W pierwszym przypadku są nim wyobrażenia z ruchu i dotyku, które twórca przekłada na składniki formy rzeźbiarskiej. Odzwierciedlają one jednak tylko jeden aspekt percepcji przestrzeni. Z tego też powodu rzeźbiarz musi postępować tak, ażeby forma, rodząca się z przedstawień ruchowo-dotykowych, przekazywała również przedstawienia wzrokowe.

Czynności malarza są, jak łatwo przewidzieć, odwrotnością postrzegania rzeźbiarskiego. Tworzywo malarskie stanowią wyobrażenia wzrokowe, które budują całość w sensie obrazu dwuwymiarowego. Teraz malarz dąży do zrekomensowania braku wyobrażeń dotykowych, nadając formie walory *plastyczności* – wypukłość, wolumen, bryłowatość.

Ta długa i, co tu ukrywać, niezbyt zajmująca prezentacja stanowiska Hildebranda musiała się tutaj znaleźć po to, by uzmysłowić stopień zapożyczeń

Berensona. Problemy malarstwa obaj autorzy zarysowują niemal identycznie, z tą jednak ważką różnicą, że berensonowskie *sensations* w terminologii monachijskiego rzeźbiarza zamieniają się w *Vorstellungen* o zdecydowanie mniej witalistycznym, bardziej racjonalnym, zdystansowanym (bo postkantowskim) charakterze. Nie sposób jednak wątpić, że amerykański znawca musiał jakoś poznać rozprawę Hildebranda, choć pedantyczna i sucha maniera pisarska zapewne niezmiernie go irytowała. O względnej atrakcyjności *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* zadecydowała wspólnota zainteresowań wywodzących się z postulatu tworzenia (a raczej wręcz kreowania) formy niejako od wewnątrz, podług reguł immanentnych *czystej widzialności* jako ostatecznego celu twórczej świadomości, formy wyposażonej w określone możliwości *czysto artystycznego* oddziaływania na widza. Ten nacisk na formalny wymiar sztuki (oczywiście w tym charakterystycznym rozumieniu formy), w coraz słabszej mierze uzależniony od tradycyjnych funkcji mimetyczno-wyrazowych malarstwa i rzeźby, powoduje, że koncepcje Berensona i Hildebranda urastają ni z tego, ni z owego do rangi pomysłów prekursorskich, jeśli postrzegać je z perspektywy teorii sztuki nowoczesnej, zakładających bezwzględłą autonomiczność sfery formalnej. Nie dziwi zatem, że Werner Hofmann uznał Hildebranda za jednego z współtwórców tendencji zmierzającej do uwolnienia systemu formalnego dzieła od jakichkolwiek odniesień do rzeczywistości pozaartystycznej; kryteria formalne, gwarantujące jedność i jakość dzieła, miały stać się *sachsinnsfreie*, pozbawione sensu przedmiotowego.<sup>19</sup> Z drugiej strony, od dawna było jasne, że pomysły amerykańskiego znawcy przyczyniły się w wielkiej mierze do powstania takich koncepcji, jak *significant form* Clive'a Bella czy kategorii *design* Rogera Frya. Dlatego też zaskakiwać musi fakt, że poglądy teoretyczne obu omawianych autorów obrały wektor aksjologiczny skierowany ku sztuce przeszłości, a nie ku przyszłości. Nowoczesna teoria artystyczna wykuła oręż, który posłużył do krytyki nowoczesności.

W tym aspekcie koncepcje Berensona i Hildebranda wykazują nieoczekiwane zbieżności. Ponieważ książeczka rzeźbiarza jest chronologicznie wcześniejsza, wypada zacząć od niej właśnie.

*Das Problem der Form* niesie w sobie potężny ładunek polemiczny. Hildebrand z pasją występuje przeciwko temu, co on sam nazywa *naturalizmem* w sztuce, zwalczając zarazem, podobnie jak Fiedler, pozytywistyczne i bar-

---

<sup>19</sup> Werner Hofmann, „Studien zur...”, *op. cit.*, s. 142.

dzo, bardzo naiwne modele percepcji wzrokowej, uzasadniające teoretycznie ów *naturalizm* (czyli pewne formy realizmu i impresjonizmu, jak byśmy dziś to rozumieli). U ich podstawy leżało bezrefleksyjnie przyjęte przeświadczenie, że poznawanie świata polega na receptywnej kumulacji tego, co bezpośrednio dane, a sztuka może i powinna w niezafałszowany sposób oddawać prawdę czystego wrażenia (*resp.* doświadczenia). Jak trafnie powiada sam Hildebrand, z takiej postawy wyklucza się przekonanie, że przedstawienie artystyczne ma przybrać postać *możliwie wiernie imitującego aparatu naśladowczego*.

Wiadomo jednak, że postrzeganie nie ogranicza się do biernego przyjmowania wrażeń. Obrazy na siatkówce nie są jeszcze widzeniem wolumenu przedmiotów i trójwymiarowej przestrzeni. Dopiero *Vorstellungen* – efekt kategoryjnego (w tym i za pomocą wyobraźni) „opracowania” wrażenia – sprawiają, że nabieramy wiedzy o trzecim wymiarze i rządzących w nim relacjach.

Refutacja naturalistycznej formuły sztuki i postrzegania pociąga za sobą, oczywiście, rezygnację z jakichkolwiek funkcji iluzjonistycznych; atoli nie jest to równoznaczne z destrukcją wszelkich zadań przedstawieniowych, o ile tylko ich legitymizację stanowi prymat struktury formalnej i jej siły działania. Celem sztuki nie jest naśladowanie natury ani też właściwie wywoływanie uczucia estetycznej przyjemności, doświadczanie sztuki to *kein blosses Genuss*, jakby powiedział Burckhardt. Gra toczy się o zdefiniowany poprzednio efekt psychologiczny, o uaktywnienie i dopełnienie naszej zdolności poznawczej – percepcji trzeciego wymiaru. Sztuka oczyszcza z przypadkowości i braku kształty świata widzialnego, wzbogacając ludzkie postrzeganie przestrzeni i przedmiotów w niej istniejących.

W jaki jednak sposób artysta selekcjonuje formy? *Czy różnorodne wyglądy rzeczy (Erscheinungen) są równowartościowe* – zapytuje Hildebrand?

Przedstawienie artystyczne jest tworzeniem świata form dobranych pod kątem określonych zadań. Formy te, przekształcone przez przestrzenną wyobraźnię twórcy (*Formstellung*, która powinna odznaczać się klarownością), zostają wyposażone w jakości, które teoretyk nazywa *wartościami oddziaływania*. Formy działają w ściśle określony sposób. Ich znaczenie zależy najpierw od stosunków zachodzących pomiędzy nimi, relacji zgodności i przeciwieństwa. Poza tym odgrywają swoją rolę tylko w odniesieniu do całości, które tworzą. Artysta skrupulatnie rozkłada akcenty, stopniuje napięcia i konflikty w obrębie tych wzajemnych relacji. Jawi mu się tutaj prawie nieogarnione pole działania, gdzie obowiązuje jednak posłuszeństwo dwóm generalnym regułom,

gwarantującym ład formalny i porządek odbioru. Całość złożona z części musi być jednością, która prezentuje się oku jako jedność wrażeń i efektów raczej niż np. klasycznie pojętego porządku proporcji czy geometrycznej kompozycji. Prócz tego artysta wybiera efekty z naszym najbardziej typowym (znów *kategorialnym*) pojęciem przedmiotu – nie ma, powiedzmy, rysunku ludzkiej twarzy bez zaznaczenia oczu i nosa. Można by chyba zaryzykować twierdzenie, że artysta egzaminuje zasób swoich wyobrażeń przed trybunałem ich efektywności w obrazie, a następnie przeobraża je w formalną tkanę dzieła zgodnie z absolutnie najważniejszą funkcją rekompensowania braku odpowiednich wartości przestrzennych.

Widzenie artystyczne należy zatem określić mianem widzenia syntetycznego – dzieło sztuki niejako godzi w sobie dwa komplementarne schematy widzenia w ten sposób, że przekracza siebie – jednostronność swoich środków. Tym między innymi różni się od nauki (tu znów przymówek pod adresem naturalizmu, mającym przeciwieństwo naukowe pretensje), bazującej na addycji odizolowanych spostrzeżeń.

Cała drobiazgowość analizy Hildebranda zmierza do wykazania, że sztuka, podporządkowując się obiektywnym prawom widzenia, jest w stanie zrealizować ideał jedności, wyzwalając się raz na zawsze z więzów subiektywistycznych estetyk i koteryjnych, wąskich systemów wartości. Także ten ideał jedności, oczywiście, najpełniej wciela forma artystyczna podatna na organiczne połączenie obu sposobów widzenia przestrzeni bez konieczności uciekania się do rekompensowania któregoś z nich, bez wyszukiwania substytutu. Jak uzmysłowić czytelnikowi ów artystyczno-psychologiczny wzór doskonałości? Hildebrand proponuje następujące doświadczenie – weźmy, powiada, jakąś figurę (postać) i wyobraźmy ją sobie umieszczoną między dwiema równoległymi tafłami szkła. Odległość dzieląca te płaszczyzny od siebie równa się głębokości, ograniczonej tłem tylnej tafli, lecz głębokości przestrzeni postrzegamy poprzez płaszczyznę pierwszej tafli szkła, posiadającą dwuwymiarową rozciągłość. Istotą tego eksperymentu jest uchwycenie synchronicznego ruchu na płaszczyźnie z ruchem w głąb; z dynamicznego przenikania się płaszczyzny widzenia i głębokości, skojarzonej z ruchem, rodzi się najdoskonalsza forma przedstawienia – relief.<sup>20</sup>

Teraz już wszystko staje się jasne. Nowoczesna „epistemologia” widzenia artystycznego służy pochwalie klasycznej rzeźby, bo nikt nie śmie nawet wątpić, że w dziedzinie reliefu mistrzostwo osiągnęli Grecy. Ich twórczość

---

<sup>20</sup> Adolf Hildebrand, *Das Problem der...*, op. cit., s. 111–114.



znajdowała się w prostej, niezłożonej harmonii z naturą. Nie dlatego bynajmniej, że tworzyli jej złudne podobizny, to byłaby herezja. Grecy artyści respektowali logikę natury, zawsze posłuszni niezmiennym prawom artystycznego widzenia i kształtowania. Był to zaiste złoty wiek, stan rajskiej równowagi i jedności, wizji czystej i niepodzielnej, jako że artyści nie znali jeszcze różnicy pomiędzy *Vorstellung* a *Wahrnehmung* – wyobrażeniem świata a jego bezpośrednim postrzeżeniem. Dzięki temu istniała bezpośrednia relacja percepcji natury i jej przedstawienia, czynności *Vorstellen* i *Darstellen* niejako się utożsamiały, nie zachodziła potrzeba przekładu. Oto więc najwspanialszy tryumf sztuki – adekwatnie odpowiadając widzeniu przestrzennej rzeczywistości bez żadnych zapośredniczeń, staje godnie obok innych sposobów poznania, w niczym im nie ustępując.

Utracony raj klasycznego reliefu, który Hildebrand tak żarliwie pragnął wskrzesić w swoich archaizujących płaskorzeźbach, niejedno zawdzięcza neohumanistycznej aksjologii sztuki przełomu XVIII i XIX stulecia. W 1778 roku Herder w niesłusznie zapomnianym traktacie *Kalligone* admirał rzeźbę grecką jako przedmiot doskonalszego zmysłu, zmysłu dotyku; co ważniejsze, utrzymywał, że rzeźba oferuje obiektywną formę rzeczywistości, podczas kiedy malarstwo przedstawia tylko ulotny kształt.<sup>21</sup> Stanowisko Herdera było śmiałym wyłomem w tradycji wywyższającej zmysł wzroku, najznakomitszy zmysł; do pewnego stopnia grunt pod to przewartościowanie przygotował Winckelmann i to chyba jego hymny Goethe miał w pamięci, kiedy to nowy sposób odczuwania sztuki nasycił jeszcze w *Elegiach rzymskich* wspomnieniem miłosnego zachwyty:

*Wtedy dopiero rozumiem marmury: myślę i porównuję  
Widzi czujący mój wzrok, czuje widząca ma dłoń.*

Atoli Goethe, zgodnie ze swymi poglądami na istotę poznania i rozumienie zjawiska, pozostał przy tradycyjnym ujęciu wzroku jako najszlachetniejszego zmysłu, *das Auge, das edelste Sinn*. Ideałowi rzeźbiarza najbliższej chyba za to do schillerowskiego pięknego człowieczeństwa, jedni ludzkiej moralności i natury, formy i treści, tak świetnie wyrażonej w idealnej równowadze rzeźby

---

<sup>21</sup> Zob. o tym: Bernhard Schweitzer, „J.G. Herders «Plastik» und die Entstehung des neueren Kunstwissenschaft. Eine Einführung und Würdigung”, w: *idem, Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften*, Tübingen 1963, Bd. 1, s. 199–207.

greckiej, a także do heglowskiej wykładni sztuki klasycznej. Jak wiadomo, utrzymuje ona, że Grecy osiągnęli doskonałość, ponieważ w ich dziełach pierwiastek formalny, zmysłowy i pierwiastek duchowy stopiły się w swojej konieczności i konkretności w sposób absolutny. Pozostaje nieuniknionym paradoksem, że Hildebrand, odcinając się od przestarzałych i fałszywych, jego zdaniem, estetyk normatywnych, nie potrafił wyrugować szkieletu historiozoficznego, zazwyczaj stanowiącego ich fundament. Tak jednak dzieje się zawsze, kiedy funduje się jakąś utopię sztuki.

Berenson również tego nie uniknął. Zanim jednak problem ten zostanie postawiony, warto nieco miejsca poświęcić ewentualnym pokrewieństwom z estetyką autora *Das Problem der Form*. Berenson do końca pozostał wyznawcą i obrońcą klasycznego piękna greckiego reliefu. Zastanawia jednak, że ani on, ani Hildebrand nie używali często pojęcia „piękna” do charakterystyki dzieł sztuki. Nietrudno zgadnąć, czego poszukiwał w rzeźbie antycznej amerykański koneser. Czy można zatem powiedzieć, że ideał plastyczności, walorów dotykowych rzeźby został następnie przeniesiony na grunt malarstwa włoskiego renesansu? Całkiem to prawdopodobne, ale wcale nie najważniejsze. Wartości dotykowe mają swój rodowód, oprócz przyodziania ich w szatę naukowej psychologii, w literackiej i historiograficznej tradycji myślenia i pisania o sztuce. I to właśnie ten wątek zdaje się mieć znaczenie pierwszorzędne.

Jak już wiemy, malarstwo ożywia naszą wyobraźnię dotykową, wytwarzając w nas poczucie fizycznej obecności przedmiotów, ich przestrzenności i materialności. Widz przeżywa coś na podobieństwo przepływu skupionej jak wiązka światła energii wizualnej, transformującej się w doznanie wartości dotykowych. Jeśli proces ten osiągnie pewien stopień intensyfikacji, dotykamy wyższego, „prawdziwszego” planu rzeczywistości. Owo ekstatyczne odczucie zjednoczenia pojawia się, nie może być inaczej, tylko w chwili obcowania z wąską grupą dzieł, których twórcy potrafili uchwycić i przekazać cechę realnego sensu i doniosłości przedmiotów, *real significance*, jeśli bytują one w sferze *artystycznej rzeczywistości*, rzucającej bez ustanku światło, by tak powiedzieć, na świat, na życie poza sztuką. Pojęcie *real significance* obejmuje wizualny aspekt rzeczy, treści ujmowane w czystym widzeniu, jak też przykładowo treść duchową – ekspresję gestu, wyraz całej postaci. Niezwykle rzadką umiejętność odkrywania owego sensu posiadli Giotto i Masaccio, Piero della Francesca i Pollaiuolo, Cosimo Tura i Luca Signorelli, czasem Mantegna; w tym kręgu malarzy, zauważmy, brakuje mistrzów *Cinquecenta*. Lecz jest to krąg artystów, którzy, jak stwierdzi każdy, kto wciąż

pozostaje pod magicznym urokiem wölfflinowskich *Grundbegriffe*, celowali w zimnym, surowym modelunku, wywołującym efekt rzeźbiarskości postaci czy też nieustępliwej fizyczności i energii rzeczy czy figur. Herosi Berensona, wirtuozi wartości dotykowych, odkryli jednak coś więcej – opanowali klasyczny środek wyrazu, jakim jest linia, *linia funkcjonalna*.

Chcąc zrozumieć rolę i artystyczną doniosłość tego środka przedstawienia, spójrzmy przez chwilę oczyma znanicy na figurę centaura w jednej z mitologicznych scen Sandra Botticellego: „Tors i boki korpusu [centaura] konstruuje on [Botticelli] w taki sposób, że każda linia, każde wgłębienie i wybrzuszenie z taką żywością przemawiają do naszego zmysłu dotyku, iż nasze palce czują, jak gdyby błędziły po całym jego ciele, podczas gdy oblicze centaura w jeszcze silniejszym stopniu przyczynia się do [osiągnięcia] przekonującego poczucia realności, wespół z linią, która bezbłędnie funkcjonuje dla oddania struktury kostnej czoła, nosa i policzków. A włosy – wyobraź sobie kształty obdarzone najwyższą [energiją] życiową linią, jaką można ujrzeć w konturach ruchliwych płomieni, a które mimo to wciąż zachowują plastyczność [materii], co sama pieści dłoń układającą ją wedle swoich pragnień!”<sup>22</sup>

Od razu wypada zaznaczyć, że wprowadzenie *linii funkcjonalnej* daje Berensonowi szansę rozszerzenia kanonu doskonałości, gdyż byłoby ekwilibrystką przekonywać, że Botticelli celował w realizacji wartości dotykowych. Linia spełniająca określone zadania w obrębie całości formy przykuwa naszą uwagę, staje się najpewniejszym przewodnikiem dla oka. Budując formę, definiuje przedmioty, napędza je znaczeniem, pulsującym życiem przekonującej obecności (i funkcji) w dziele, poruszając ponownie naszą wyobraźnię i wywołując efekt przestrzenności rzeczy, choć czyni to na swój własny sposób. Kontur określa wszystko, również wewnętrzne napięcia, rozładowania, wartości w sensie czysto formalnym. Bo też idzie tutaj o funkcję linii w obszarze *czystej* formy, zdolnej do określonych działań, poprzez które dopiero, wtórnie niejako, nabierają znaczeń wyglądy świata przedstawionego. Wyraźnie można spostrzec, jak blisko *funkcjonalna linia* Berensona, konstruująca formę obrazu jako całości obciążonej pewnymi zadaniami apelującymi do fizjologiczno-psychologicznych mechanizmów odbioru, sąsiaduje z koncepcją *Wirkungsganzes* Hildebranda.

---

<sup>22</sup> Bernard Berenson, *The Italian Painters of...*, *op. cit.*, s. 111.

Lecz nie jest to jedyna zbieżność. Kiedy porównamy na przykład jednoznaczny, dynamiczny, monumentalny kontur Giotta z linią obecną w obrazach Cimabuego, uderzy nas natychmiast różnica w postrzeganiu świata i realizacji formy. Przedstawienie Cimabuego zmusza widza do długiej, męczącej wędrówki po arabeskowej płataninie linii, zmiennych i niejasnych kierunków jej przebiegu, zawiłych splotów i powiązań. Wedle Berensona nie tyle *widzimy* wówczas formy, ile je raczej *deszyfrujemy*.

Kwestia ta ma znaczenie zupełnie podstawowe, gdyż wskazując na wyśzość malarstwa Giotta odsłania zarazem cechę jego widzenia – syntetyczność wizji, jej bezpośredniość i wielkość, nieomylną trafność w prezentowaniu wartości dotykowych, decydujących przecież o formalnej doniosłości malowidła. Ten sam element, jak pamiętamy, podziwiał Hildebrand w reliefie klasycznym – syntetyczność ujęcia, nie oznaczającą bynajmniej redukcji czy uproszczenia formy (czy też świadomego jej „ograniczania”, tak typowego czasem dla modernistycznych tendencji artystycznych), ale zespolenie dwóch sposobów widzenia albo, jak pewnie wolałby powiedzieć Berenson, dwóch sfer doznań zmysłowych.

Zatem syntetyczność wizji, jedność formy i historiozoficzna utopia idealnej harmonii człowieka Grecji (Hildebrand), syntetyczność formy funkcjonalnej i witalność świata renesansu (Berenson) – oto odpowiedzi na kryzys i degenerację nowoczesnej sztuki i społeczeństwa. Można by te analogie wskazywać jeszcze dalej. Czas teraz na pokazanie różnicy, która w ostatecznym rozrachunku okazała się na tyle ważna, że uczyniła z rozprawy Hildebranda zakurzony bibelot na półce specjalistów, podczas gdy *Italian Painters* miały dziesiątki wydań i kształtowały opinię kilku pokoleń. Wytłumaczenia trzeba szukać oczywiście we wzorach myślowych i literackich, którym obaj hołdowali. Jak się rzekło, książeczka rzeźbiarza jest i nudna, i nieco pretensjonalna. Jak zwykle, siła inercji tradycyjnych schematów okazała się przemożna. O sugestywności opisów, zastosowaniu metafory, strukturze charakterystyk w esejach Berensona traktuje poprzedni szkic, zatem nie ma potrzeby tego powtarzać. Niemniej jednak obecność wzorców i ich piętno pokazują coś więcej – mianowicie, że zarówno amerykański konser, jak i niemiecki rzeźbiarz tyle samo zawdzięczają lekturom, co treninowski zmysłu postrzegania. Wartości dotykowe narodziły się we Florencji, to prawda, ale nie podczas pierwszych wizyt Berensona, ale o cztery stulecia z okładem wcześniej. Zanim autor *Italian Painters* wpadł na ślad ich istnienia (tak przynajmniej głosił), Giorgio Vasari stwierdził ich obecność u

Pollaiuolo. Wiedzano o nich właściwie już przedtem, od chwili, gdy Alberti, Landino oraz inni teoretycy XV wieku zaczęli posługiwać się pojęciem *rilievo* dla oznaczenia jednej z najważniejszych wartości obrazowych, jednego z kluczowych środków mimetycznych malarstwa florenckiego. Jak złośliwie skomentował cały problem Michael Baxandall, mieli oni jednak choć tę przewagę nad Berensonem, że pisali o obrazach, a nie o sobie.<sup>23</sup> Sporo w tym racji, ale koniec końców, pomijając egocentryzm skończonego egotysty, jakim Berenson na pewno był, to nie on odpowiada za „subiektywistyczny zwrot” w estetyce i teorii sztuki. Autor *Italian Painters* potrafił wszelako dystansować się od „alchemii” wrażeń i wzruszeń, nieustannie dziejącej się w jego organach postrzegania i w wyobraźni, i skupić chłodną, analityczną uwagę na budowie obrazu, beznamiętnie zobaczonej na wzór kryształu, oczyszczonej z tych wszystkich elementów, które nie przyczyniają się bezpośrednio do ukonstytuowania wartości dotykowych czy ruchu. Opisując giętki, nieskończenie płynny dukt linii w *Narodzinach Wenus* Botticellego oraz moc, z jaką pobudza naszą wyobraźnię, uznał ją za samą kwintesencję ruchu i uwolnił jednocześnie od funkcji przedstawieniowej.<sup>24</sup> Z biegiem czasu Berenson jakby pogłębił tę umiejętność obserwacji obrazu w kategoriach podstawowych, chciałoby się rzec – pierwotnych,

---

<sup>23</sup> Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford – New York 1988, s. 122.

<sup>24</sup> Bernard Berenson, *Italian Painters of...*, *op. cit.*, s. 112. Potęgę komunikowania wartości ruchu, jaką Berenson odnalazł w linii Botticellego, porównał następnie do efektu oddziaływania dzieła muzycznego: „Wyobraź sobie gatunek artystyczny utworzony wyłącznie z owych kwintesencji wartości ruchu i w rezultacie otrzymasz coś, co posiada tę samą relację względem przedstawienia, jaką muzyka posiada w stosunku do mowy” (*ibid.*). Wyszukiwanie mniej lub bardziej błyskotliwych analogii pomiędzy malarstwem i muzyką należało wówczas do rutynowych chwytów literackich, było wręcz obowiązkiem. Bardzo popularny i wpływowy eseista oraz historyk, John Addington Symonds, porównywał Rafaela do Mozarta, podziwiając ich nieskończoną pomysłowość, płodność i równowagę. W dziele Rafaela emocje, myśl i namiętność, idealnie zestrojone, stały się żywą melodią. Zaraz jednak dodawał, całkiem w duchu Hegla i Patera, że muzyka jest zasadniczo sztuką epoki nowoczesnej, ponieważ jej działanie zaczyna się tam, gdzie kończą się możliwości ekspresji malarstwa, natomiast harmonie i melodie, oderwane od służby słowu, najpełniej wyrażają czyste uczucie (John Addington Symonds, *Renaissance in Italy. The Fine Arts*, London 1908, s. 27, 239, trzeci tom cyklu *Renaissance in Italy*, napisany w 1877 roku).

form, harmonii, których nie zakłóca żadna przypadkowość. W artykule z 1913 roku „*Madonna z Dzieciątkiem* Antonella da Messina” ze zbiorów Berensona została scharakteryzowana następująco: „Jest ukazana w półfigurze za parapetem, a jednak w jakiś sposób wyrasta z powierzchni ziemi niby ogromna piramida, górując jak wieża na tle nieba ponad surowym horyzontem. Masa, albo wolumen, jak to nazywają Francuzi, jest prawie tak geometryczna, jak tylko zezwalają na to uprawnione wymogi przedstawienia. Pójsz o krok dalej w kierunku formy stożkowej oznaczałoby popaść w afektowaną prostotę [...]. Wszelako tylko w dziełach wysokiej klasy osiągnięta zostaje właśnie ta możliwa do zaakceptowania harmonia pomiędzy modelem a jego geometryczną objętością (masą). Jaką rzadkością jest artystyczne powodzenie tego rodzaju, możemy osądzić na podstawie faktu, że w malarstwie europejskim jedynymi przykładami, jakie przywodzi nam pamięć, stanowią prace Giotta, Piera dei Franceschi i Cézanne’a. Płaszczyzny [geometryczne] w obrazach, w których udało się odnieść takowy sukces, powinny być jak najprostsze i jasno zakreślone [...]. Kontury są pozbawione jakiegokolwiek wirtuozerii czy kaligrafii, a mimo to są tak subtelne, jak tego trzeba, kiedy swobodnie podporządkowują się swojej funkcji obrysowywania płaszczyzn w obrębie mas.”<sup>25</sup> W ten sposób, niepostrzeżenie, Berenson posłużył się pojęciami i zaczął stosować metodę oglądu dzieła, która musi wręcz budzić skojarzenia z Wölfflinem. Ale to podobieństwo może okazać się bardzo zwodnicze. Uczeń Burckhardta stanowczo zmierzał do wyabstrahowania elementów struktury formalnej z jakiegokolwiek otoczki emocjonalno-treściowej, usiłując wyodrębnić słownik czystych kształtów plastycznych, postaci oglądu. Te z kolei miały stać się kluczem do rozszyfrowania tajemnicy ewolucji stylów i zbudowania niezależnej psychologii widzenia artystycznego.<sup>26</sup> Tym samym Wölfflin odwrócił

---

<sup>25</sup> Bernard Berenson, „A Madonna by Antonello da Messina”, w: *idem, The Study and Criticism of Italian Art. Third Series*, London 1916, s. 81–82.

<sup>26</sup> Por. np.: „Samą jednak analizą jakości i wyrazu nie da się przedstawić faktycznego stanu rzeczy. Dochodzi do tego jeszcze trzeci moment, stanowiący zarazem kulminacyjny punkt badań, a mianowicie sposób przedstawienia artystycznego jako taki. Każdy artysta zastaje określone «optyczne» możliwości, od których jest w pełni uzależniony. Nie wszystko jest możliwe w każdym czasie. Sposób widzenia ma swą własną historię, a odkrycie owych «optycznych warstw» należy do najbardziej elementarnych zadań historii sztuki” (Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. Danuta Hanulanka, Warszawa – Wrocław – Kraków 1962, s. 42). Pół wieku potem Berenson zanotował w swo-



się plecami do romantycznych formuł przeżywania dzieł sztuki, co zresztą nie przeszkadzało mu zachować wiarę, czysto romantyczną, w immanentny,

im dzienniku, że *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* Wölfflina zawierały jakby *in nuce* sens jego pomysłów teoretycznych, chociaż on sam w tym czasie nie znał ani tej publikacji, ani prac Johannes Volkelta (Bernard Berenson, *Sunset and Twilight. From the Diaries 1947–1958*, ed. and with Epilogue by Nicky Mariano. Introduction by Iris Origo, New York 1963, s. 22). Często się zastanawiano, jak wiele idee Berensona zawdzięczają doktrynie *Einführung*, spopularyzowanej przez Roberta Vischera, Theodora Lippsa i innych psychologów o filozoficznych aspiracjach. Jednak wydaje się, że podobieństwa i zbieżności mniej ważą od zasadniczych różnic. Chociaż sama idea „wczuwania się” ma romantyczne korzenie i początkowo, w kręgach takich myślicieli, jak Novalis czy August Wilhelm Schlegel, oznaczała spełnienie egzystencjalnego postulatu zjednoczenia świadomości artysty z naturą, posiadającą niezgłębiony byt duchowy (nieco inaczej u Herdera, gdzie chodziło o wczuwanie się w zmienne formy świadomości historycznej i kulturowej innych epok czy ludów), w opracowaniu Friedricha Teodora Vischera i Roberta Vischera, dla których natura ma w pierwszym rzędzie pozytywistyczny wymiar konieczności zjawisk, przekształca się w operację nasycania elementów przyrody walorami emocjonalnymi wysnutymi ze świadomości obserwatora. Innymi słowy, natura ma sens tylko dla nas i poprzez naszą świadomość, może przykładowo uzyskać wymiar symboliczny. Rzecz jasna, *Einführungstheorie* musiała siłą rzeczy zakotwiczyć w przystani skrajnie subiektywnego idealizmu; Berenson, którego postawa wobec natury skrzętnie obserwowała romantyczne nauki Wordswortha i Ruskina (por. ruskinowskie ostrzeżenia przed *pathetic fallacy*, kierowane później, gdzieś od czwartego tomu *Modern Painters* także i pod adresem Wordswortha, niekoniecznie słusznie, bo przypomnijmy choćby taki fragment z *The Prelude*:

*Wisdom and Spirit of the universe!  
Thou Soul that art the eternity of thought!  
That giv'st to forms and images a breath  
And everlasting motion! Not in vain,  
By day or star-light thus from my first dawn  
Of Childhood didst Thou intertwine for me  
The passions that build up our human Soul,  
Not with the mean and vulgar works of Man,  
But with high objects, with enduring things,  
With life and nature, purifying thus  
The elements of feeling and of thought [...]),*

był oczywiście daleki od akceptacji „krecjonistycznego” stanowiska niemieckich filozofów (zob. rozdział piąty niniejszej pracy). O doktrynie *Einführung* zob. przede wszystkim: Wilhelm Perpeet, „Historisches und Systematisches zur Einführungästhetik”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1967, s. 193–215. Nie za-

organiczny wzrost formy artystycznej.<sup>27</sup> Berenson nigdy nie zdobyłby się na to, jego radykalizm polegał raczej na tym, że płaszczyzny, masy i kontury wcale nie stały mu na przeszkodzie, ażeby pokusił się o przeskok w krainę bardzo romantycznego zjednoczenia się z realnością obrazu. Taki proces nieuchronnie jednak musi być zainicjowany aktywnością w sferze ekspresji przedstawienia i formy. Pozostał tedy wierny tradycji Vasariego w stopniu o wiele większym, niż był tego kiedykolwiek świadom. Zresztą i tak by się do tego nie przyznał.

---

wsze jednak można tę granicę przeprowadzić w sposób jasny. Samuels informuje (Ernest Samuels, *Bernard Berenson. The Making of...*, op. cit., s. 151–153), że we wczesnych latach 90. XIX stulecia, a zatem na krótko przed napisaniem *Florentine Painters*, do lektur Berensona należała m.in. *Power of Sound* Edmunda Gurneya, upatrująca właściwy sens muzyki w ekspresji uczuć i obrazów. Lecz nawet i w przypadku Gurneya, skłonного nie przyznawać tak istotnego znaczenia czystej strukturze formalnej utworu, reakcja estetyczna przebiega w ten sposób, że to dzieło narzuca nam określone treści, a nie my – słuchacze czy widzowie – dziełu: „środek ekspresji, tworzenia w nas świadomości obrazów lub idei albo uczuć, które znamy z obszarów [istniejących] poza muzyką, i które z tego powodu muzyka, o ile wzbudza je w nas samych, w pełnym tego słowa znaczeniu wyraża.” (Cyt. za: Edmund Gurney, „The Power of Sound (1880)”, w: *Music in European Thought 1831–1912*, ed. by B. Buijc, Cambridge 1988, s. 270).

<sup>27</sup> Por. np.: „artystyczna treść, która nie troszczy się o żadne zmiany czasu, lecz posłuszna jest swym wewnętrznym prawom. Dzieła sztuki są jak [...] rośliny z ich wewnętrznym popędem życiowym i własnymi prawami natury” (Heinrich Wölfflin, *Sztuka klasyczna. Wstęp do włoskiego renesansu*, przeł. Józef Muczkowski, Kraków 1931, s. IX – *Wstęp*).

### III. Vasari i Berenson

W powieści historycznej *Romola*, uchodzącej niesłusznie za najslabszą w całym jej dorobku, George Eliot wprowadza jako jedną z kluczowych postaci malarza Piero di Cosimo, ekscentrycznego amatora rzeczy niezwykłych i przerażających. W swojej twórczości Piero di Cosimo odznacza się nadzwyczajnym talentem *stapiania tego, co straszne z tym, co śmieszne*, co jest oczywiście celowo niezręczną definicją jego upodobania do groteski i kapryśnej imaginacji. Piero poświęcił się sztuce oraz wynajdywaniu najdziwniejszych kształtów tak całkowicie, że nie dbał w ogóle o wygląd, a jego zachowanie zaskarbiło mu opinię dziwaka i fantasty. Właśnie Piero di Cosimo wypowiada sąd, że prawdziwie autentyczne życie godne tego miana to życie pośród form i kolorów, a zdanie to podziwiał sam Walter Pater.<sup>1</sup>

Jednak interpretacja słynnego estety była i nieco złośliwa, i świadomie zawężona; wiadomo bowiem, że dla George Eliot bezwarunkowe oddanie się Piera sztuce współtworzyło wizerunek człowieka „prymitywnego” w zachowaniu, ale obdarzonego przenikliwym i szlachetnym osądem moralnym.<sup>2</sup> Większość faktów składających się na barwny życiorys Piera di Cosimo Eliot zaczerpnęła, rzecz jasna, z Vasariego, łącznie z przysłowiowym wręcz zamiłowaniem malarza do odżywiania się gotowanymi na twardo jajami. Ale przekształcenie wizerunku artysty w ascetycznym duchu szlachetnej moralnej prostoty było do pewnego stopnia jej zasługą, chociaż i Vasari podaje co do tego pewne „wskazówki”. Niemniej istotnej wagi nabiera sam wybór twórcy cokolwiek słabo znanego ówczesnej publiczności. Decydująca okazała się egzotyka i odmienność postaci Piera, przykuwająca uwagę niecodziennym zachowaniem.

Bez większego trudu można by mnożyć przykłady fascynacji angielskich (a także amerykańskich) twórców niesamowitymi postaciami z *Żywotów* Vasa-

---

<sup>1</sup> Zob. o tym: David J. DeLaura, „*Romola* and the Origins of the Paterian View of Life”, *Nineteenth-Century Studies*, 1966–1967, vol. 21, s. 225–233.

<sup>2</sup> Zob. o tym: James W. Sullivan, „Piero di Cosimo and Higher Primitivism: *Romola*”, *Nineteenth-Century Fiction*, 1972, 26, s. 8–14.

riego, że wspomni się chociażby o poezji Browninga,<sup>3</sup> Swinburne'a, Rossettiego czy prozie Patera. Popularność *Żywotów* była przede wszystkim refleksem znacznie szerszego zjawiska – italomanii, panującej nad wyspiarskimi umysłami przynajmniej od połowy XVIII wieku.<sup>4</sup> Ale żaden chyba autor nie cieszył się takim powodzeniem jak Vasari. David Cast pokazał, jak od połowy XIX stulecia wzrasta zainteresowanie *Żywotami*, szczególnie w środowisku wykształconych pań, i wyliczył, które z najślynniejszych dam tej epoki zachwyciły się Vasarim: Marianna Starke, Elisabeth Rigby, Mary Marrison, by nie wspomnieć znów Mrs. Jameson. Mrs. Jonathan Foster od 1850 roku publikowała przekłady tekstu *Żywotów*, Louisa Maclehose przełożyła zaś tzw. wstępy teoretyczne, które i dziś mogą uchodzić za standardową wersję tych fragmentów.<sup>5</sup>

Vasario czytano na różne sposoby. Początkowo służył najzwyczajniej jako przewodnik (zalecali go Richardsonowie), a jeszcze w 1814 Samuel Rogers podróżował z nim po Włoszech. Poza tym nigdy właściwie nie stracono z oczu wspaniałej panoramy życia artystycznego, niezliczonych anegdot i opowieści o zwyczajach, dziwactwach i zachowaniach różnych twórców. Ten właśnie aspekt, reinterpretowany przykładowo w duchu romantycznej filozofii sztuki, dominował gdzieś do 1860–1870 roku. Lecz już w 1864 ukazał się pierwszy tom *New History of Painting in Italy*, w owym czasie jednego z najważniejszych i najślynniejszych opracowań malarstwa włoskiego. Jego autorami byli Crowe i Cavalcaselle. Szczegółowe analizy technologiczne oraz praca w archiwach sprawiły, że obaj badacze podważyli niektóre stwierdzenia Vasario, spychając jego *Żywoty* w cień. Coraz częściej powątpiewano w wiarygodność ustaleń florenckiego historiografa, już wcześniej zresztą kwestionowali je niektórzy uczeni niemieccy. Od tej pory nieomal regułą stało się wykazywanie jego błędów. Jeden z punktów kulminacyjnych takiej postawy krytycznej i wręcz nieco kpiarskiej wobec kompetencji Vasario jako historyka wyznaczają rozprawę Giovanniego Morellego.

<sup>3</sup> Zob. np. Leonee Ormond, „Browning and Painting”, w: *Robert Browning*, ed. by Isabel Armstrong, London 1974, s. 184–210.

<sup>4</sup> Zob. np. Charls Peter Brand, *Italy and the English Romantics. The Italianate Fashion in Early Nineteenth-Century England*, Cambridge 1957; John R. Hale, *England and the Italian Renaissance. The Growth of Interest in its History and Art*, London 1954; J.B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994, zwł. rozdz. 6–10.

<sup>5</sup> David Cast, „Reading Vasari again: history, philosophy”, *Word and Image*, 1993, vol. 9, nr 1, s. 29–38, zwł. s. 29–30.

Morelli, publikujący pod pseudonimem Ivan Lermolieff, opracował metodę analizy formalnej i atrybucji, której efekty okazały się bez mała rewolucyjne. Zrodzona z romantycznego kultu fragmentu i swoiście rozumianej psychologii tworzenia, akcentującej warsztatowe i osobowościowe automatyzmy w prezentacji niektórych szczegółów twarzy czy dłoni, metoda ta cechowała się poza tym nieufnością do źródeł pisanych.<sup>6</sup> Żaden dokument, nawet najpewniejszy i nieposzlakowany, żadna relacja, nawet najbardziej wiarygodna, nie mogły zastąpić wrażliwości i doświadczonego oka znawcy.

*Per fas et nefas*, do metody Morellego szybko przylgnęła etykieta naukowości. I rzeczywiście, niektóre z jego osiągnięć były wręcz zdumiewające, drobiazgowość zaś i logiczność procedury analitycznej wywarły wielkie wrażenie nawet na największych sceptykach. Do żarliwych wyznawców morellianizmu już wkrótce zaliczył się też Berenson.

\*\*\*

Zagadnienie stosunku Berensona do metody włoskiego senatora, jak również ewolucja i pewne przekształcenia, jakim poddał on ten sposób interpretacji, przystosowując go do własnej „mechaniki widzenia”, wykracza poza zakres niniejszego rozdziału.<sup>7</sup> W żadnym razie jednak nie można pominąć milczeniem najróżniejszych relacji, jakie zachodzą pomiędzy *Żywotami* Vasariego a *Italian Painters*. Co prawda, to nie do *Four Gospels* przylgnęło miano *nowego Vasariego*. Zdobyło je sobie dzieło Crowe’a i Cavalcaselle’a, zawdzięczając je przede wszystkim sumienności historycznych stwierdzeń, ogromowi zgromadzonego materiału i mrówczej pracy nad technicznymi problemami manier poszczególnych artystów. Niemniej jednak określenie *Four Gospels*, mimo swojego wyraźnie ironicznego podtekstu, do pejoratywnych nie należy. Warto zatem raz jeszcze przypomnieć, że *Italian Painters*, oprócz związanych „wstępów teoretycznych” i opisów zmyślnie wyselekcjonowanych

---

<sup>6</sup> Por. np. ironiczną wypowiedź Morellego o nawykach badaczy i publiczności w Niemczech: „Tam każdy chce jedynie czytać i mieć przed oczyma sztukę nie malowaną czy rzeźbioną dłutem, ale wydrukowaną czarno na białym” (Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, mit 62 Abbildungen, Leipzig 1890, Bd. 1, s. 3).

<sup>7</sup> Zob. o tym np. David Alan Brown, *Berenson and the Connoisseurship of Italian Painting. A Handbook to the Exhibition*, Washington, National Gallery of Art, 1979.

przedstawień, zawierały owe imponujące listy – indeksy dzieł uznanych za autentyczne. Eseistyczna technika deskrypcji, stosunkowo lapidarna i świadomie przeciwstawiona erudycyjnej, uginającej się pod ciężarem nagromadzonych detali, ciężkiej i niezbyt strawnej formule Crowe’a i Cavalcaselle’a, dość łatwo pozwoliła Berensonowi zdystansować szacowną *New History of Painting*. Nie można też wykluczyć, że była to konfrontacja czysto pozorna, bo potężne tomy angielsko-włoskiego duetu autorów przeznaczone są (i pewnie były) dla innego rodzaju czytelników, właściwie specjalistów. Ale nie to było najważniejsze. Jak się wyraził sam Berenson, Crowe i Cavalcaselle nie dysponowali jasno wykrystalizowaną metodą, a rozumiał on przez to zarówno analizę w celach atrybucji (w duchu Morellego), jak i wyraźnie sprecyzowaną i elastyczną teorię aksjologiczną, wykraczającą poza stereotypowe określenia: *klasyczna kompozycja, śmiały ruch, ożywiona akcja, postęp* w studio-waniu natury, którymi posługiwali się autorzy *New History of Painting*.<sup>8</sup> Nie-

---

<sup>8</sup> Schemat procedury interpretacyjnej Crowe’a i Cavalcaselle’a można by chyba zarysować następująco, nie deformując ich intencji i nie podważając ich zasług: 1) drobiazgową identyfikację tematu, połączoną z opisem kompozycji w kategoriach akcji; 2) odszukiwanie cech typowych dla ujęcia tematu przez danego malarza na podstawie opisu ekspresji postaci, ruchu, proporcji, harmonii kolorystycznych; 3) wskazówki odnoszące się do sposobu oglądania dzieła, najczęściej problem właściwego oświetlenia i poprawnej odległości, zwł. w przypadku fresków; 4) analiza technik malarzkich. Kategorie opisu obu autorów są jednak sztywne i mało zróżnicowane, ponieważ ogranicza je żelazny gorset progresywnej wizji ewolucji malarstwa włoskiego, typowy, dajmy na to, także i dla książek Kuglera, a jednak bardziej jeszcze apodyktyczny i bezwarunkowy niż idea faz rozwoju malarstwa u Vasarięgo. O freskach Giotta piszą oni następująco: „We freskach Kościoła Górnego w Asyżu jego [Giotta] rysunek jest trochę twardy, figury wysokie i smukłe, a kolor zimny w ogólnej tonacji, nieco surowy i źle zharmonizowany. Na sklepieniach Kościoła Dolnego postaci uzyskały lepsze proporcje, więcej naturalności i swobody. [...] Obszerne masy światła i cienia nadały formie wypukłość i krągłość, które od dawna były nieobecne. System kolorystyczny przeszedł znaczącą przemianę i podczas gdy zyskała na śmiałości w modelowaniu i stapianiu [form ze sobą], zachował tak samo nową i ważką jasność oraz lekkość. [...] W istocie Giotto ufundował nowe prawidła koloru i upoważnił szkołę florencką do twierdzenia, że posiada ona wyższość w tym względzie. W regularnym i ciągle postępującym do przodu szeregu Giotto, Orcagna, Masolino, Angelico i Masaccio, a na koniec Fra Bartolommeo oraz Andrea del Sarto doprowadzili do perfekcji sztukę koloru w malarstwie freskowym.” (*A New History of Painting. From the II to the XVI Century*, t. 1: *Early Christian Art. Giotto and his Followers* by Crowe and



bawem okaże się, że źródła berensonowskiej metody tkwią głęboko także i w vasariańskim modelu sztuki, choć nie są bynajmniej ich prostą czy naiwną kontynuacją.

\*\*\*

Zacznijmy jednak od początku. David Cast utrzymuje, że Berenson, dostrzegając atrakcyjność *Żywotów* Vasariego, wyrzucał mu przywiązywanie nadmiernej uwagi do dzieł drugo- i trzeciorzędnych.<sup>9</sup> Prawdą jest, że autor *Italian Painters* nawet słowem nie wspomina o wielu malarzach, których żywot i dokonania Vasari dość szczegółowo relacjonuje. Lecz sama wymowa tej krytyki rzuca szczególnie istotne światło na cele, jakie postawił sobie Berenson. Jego zarzut w gruncie rzeczy dotyka faktu, jakoby Vasari nie potrafił zachować odpowiednich proporcji i zagubił przejrzysty schemat wartościowania; wiadomo jednak każdemu, kto przejrzał *Żywoty*, że wcale tak nie jest. W istocie wątpliwości Berensona odnoszą się nie tyle do braku kanonu doskonałości czy skutecznych sposobów oceny, ale do tego, że berensonowski poczet wielkich mistrzów jest inny i ma odmienną konstrukcję. Z tej konstatacji wypływają dwa ważne wnioski. Po pierwsze, Berenson doskonale zdawał sobie sprawę, że pomyłki czy nieścisłości Vasariego, które naturalnie należy pokazywać i prostować, wcale nie należą do najistotniejszego porząd-

---

Cavalcaselle, ed. by Edward Hutton, in three volumes with 300 illustrations, London 1908, s. 204). Co może wydać się szczególnie zaskakujące i pozostające w zupełnym przeciwieństwie do wizualnych analiz Berensona, to fakt, że Crowe i Cavalcaselle uczynili z Giotto i Masaccia mistrzów rozwiązań kolorystycznych! W drugim tomie omawianej publikacji złagodzili jednak nieco ten pogląd i w charakterystyce Masaccia znalazły się sformułowania, które mogły głęboko zapaść w pamięć Berensonowi: „Nigdy więcej żadnemu malarzowi nie udało się wywołać tak potężnego i majestatycznego wrażenia jak to, które towarzyszy młodzieńczemu Odkupicielowi; jego płynny ruch, gdy zwraca się do Piotra, jest samą naturą. Jakież charakter, jakaż gotowość działania i przenikliwość wyrazu; jaka pewność kroku i powaga formy” (*ibid.*, t. 2: *The Sienese School of the XIV Century. The Florentine School of the XV Century*, wydany w 1909 roku, s. 212). Mimo to nieco dalej ponownie uznali pierwszeństwo koloru, jako że kolor najpierw przyciąga uwagę widza i skłania go następnie, podświadomie zresztą, do obserwacji układu linearnego (*ibid.*, s. 249).

<sup>9</sup> David Cast, „Reading Vasari...”, *op. cit.*, s. 30.

ku treściowemu przesłania florenckiego artysty; w liście do swojej późniejszej żony, do Mary Costelloe (1892), drwił z mentorskiego tonu Carla Freya, niemieckiego edytora pism Vasarięgo, bez przerwy korygującego włoskiego historiografa w stylu pruskiego kaprała znęcającego się nad rekrutem.<sup>10</sup> Amerykański koneser z przenikliwością nieporównywalnie większą od zawodowych badaczy i wiecznie zrzedzających krytyków Vasarięgo uświadomił sobie, że ta rozgrywka toczy się o znacznie wyższą stawkę aniżeli historyczna poprawność. Wiele w tym względzie mówi wczesny, krótki tekst Berensona zatytułowany „Vasari w świetle najnowszych publikacji”. Zastanawiając się nad wewnętrznym szkieletem *Żywotów* Vasarięgo, uznał on, że ten, pisząc dla florenckiej publiczności żywo zainteresowanej sztuką na wielu poziomach recepcji, od abstrakcyjnych spekulacji nad istotą sztuki po popularną anegdotę, nie chciał i nie mógł odciąć się od tradycji dotychczasowej *Kunstliteratur*, by użyć wyrażenia von Schlossera. „Musiał przybierać ton osobisty, plotkarski i zafrapować czytelnika. Jego bezbłędny zmysł tego, co w lekturze atrakcyjne, sprawił, że zakomponował swój materiał w sposób przyciągający wzrok, bez oglądania się na niedostatki względem zwykłej wiarygodności.”<sup>11</sup>

Nie sposób odmówić temu spostrzeżeniu wielkiej dozy słuszności, mimo że późniejsze badania bezspornie wykazały, do jakich nurtów pisania o sztuce (i nie tylko o sztuce) Vasari sięgał. Oprócz tego jednak Berenson świetnie rozumiał, że także obecnie dokonuje się wielowarstwowy proces recepcji sztuki, a jednym z jego wyznaczników, kształtujących sposoby widzenia oraz społecznego odbioru, były i pozostaną *Żywoty*. Dlatego Berenson rozsądnie wyznaczył Vasarięmu właściwe mu miejsce wśród największych twórców nowożytnej i nowoczesnej wyobraźni artystyczno-historycznej – Patera i Ruskina. Przyznawał, owszem, że „nie jest on [Vasari] ani tak wnikliwy, jak Mr. Pater, ani tak fantastyczny i poetycki, jak Mr. Ruskin, ale posiada większy od nich rozmach i lepiej rozumie faktyczne [potrzeby] człowieka.”<sup>12</sup>

Niesłychanie znamienita jest owa ostatnia obserwacja. *Sympathy with actual humanity* może oznaczać wiele spraw, ale chyba przede wszystkim zaangażowanie w postawy i wycucie potrzeb czytającej publiczności, pozosta-

<sup>10</sup> *The Selected Letters of Bernard Berenson*, ed. by A.K. McComb, with an epilogue by Nicky Mariano, Boston 1964, s. 9.

<sup>11</sup> Bernard Berenson, „Vasari in the Light of Recent Publications”, w: *idem, The Sense of Quality. Study and Criticism of Italian Art*, New York 1962, s. 11.

<sup>12</sup> *Ibid.*

wanie blisko życia w jego konkretności i aktualności. I nie warto byłoby się spierać o to, czy pod tym kątem Vasari przewyższył Ruskina. Dyskurs taki musiałby być jawnie niedorzeczny, ale zaleta *closer sympathy* jako pewien postulat – gwarant sukcesu – nie mogła ująć uwadze Berensona. Pragnął wszak tego samego.

Jak już wiadomo, książki ostatniego estety Starego Świata cieszyły się wielkim powodzeniem i poczytnością. Możliwe, że nikt lepiej od niego nie przyswoił sobie przewodniej wskazówki, którą on sam wykrył w pismach Vasariego, a mianowicie, że kto pisze o sztuce dla szerokiego odbiorcy, powinien być *interpretative*, co niech będzie wolno oddać za pomocą *wyjaśniającego* (rozjaśniającego) *przybliżenia*. Sądząc z odniesionego sukcesu, Berenson opanował tę sztukę w stopniu perfekcyjnym. Co jednak zaczerpnął z Vasariego, którego tak cenił, rzecz nieczęsta w ustach tego niezrównanego szydercy? Co mu zawdzięczał, bo Pater i Ruskim zawdzięczali Vasariemu niejedno, autor *Italian Painters* pożądał zaś podobnie wysokiej pozycji, z czym zdradził się w liście do Mary, utrzymując nieco cynicznie, że jeśli będzie krzyczał wystarczająco głośno, osiągnie powodzenie takie jak *Ruskin and Company*?<sup>13</sup>

\*\*\*

Na pierwszy rzut oka różnice w strukturze formalnej pomiędzy *Żywotami* a *Italian Painters* są tak duże, że porównanie obu dzieł wydaje się naciągane. Berenson rezygnuje na przykład z czysto chronologicznej prezentacji poszczególnych twórców, ich dorobku oraz osobowości, zastępując ten vasariański układ podziałem na regionalne (terytorialne) szkoły. Ale to odstępstwo nie jest aż tak wiążące, zważywszy, że Vasari niejednokrotnie usiłuje wskazać cechy charakterystyczne obszerniejszych formacji artystycznych. Zresztą praktyka opisywania dziejów malarstwa włoskiego renesansu za pomocą odrębności stylowych poszczególnych szkół czy terenów utrwalił się już wcześniej i Berenson nie chciał go po prostu ignorować. Taka zasada podziału i klasyfikacji jest zresztą bardzo wygodna i pojawia się do dziś, choćby w praktyce dydaktycznej, mimo poważnych doń zastrzeżeń.

Wiadomo jednak, że *Żywoty* Vasariego mają układ o wiele bardziej złożony, niż prosta chronologiczna wyliczanka kolejno działających artystów. Wszak

---

<sup>13</sup> *The Selected Letters of Bernard..., op. cit., s. 20.*

nie jest to kronika. Całość *Żywotów* rozpada się, z grubsza biorąc, na trzy części, odpowiadające mniej więcej pojawieniu się trzech najbardziej podstawowych manier stylistycznych, każdą zaś z tych części poprzedza „teoretyczna” introdukcja, zawierająca zarówno fundamenty teorii sztuki samego Vasario, jak i ocenę sztuki dawnych epok oraz schemat rozwoju i postępu w sztuce w kierunku doskonałości artystycznej, uosabianej przez twórczość Michała Anioła. I w tym właśnie momencie możemy mówić o pewnym podobieństwie *Żywotów* i esejów Berensona, gdyż wszystkie cztery części-tomiki *Italian Painters* zaopatrzone zostały w „teoretyzujące” wstępy, będące wykładnią podstawowych zasad tworzenia artystycznego, kryteriów oceny dzieł sztuki, odniesionych do poszczególnych obszarów malarstwa Italii – weneckiej, florenckiej, centralnej i północnej.

Atoli porównanie zawartości teoretycznych wstępów obu autorów wykazuje jawne, nieusuwalne sprzeczności. Czy Berenson, dla przykładu, mógł pominąć fakt, że jego przedmowy dotyczą odrębności dążeń artystycznych w różnych „szkołach”, podczas kiedy Vasari stara się podnosić jedność tendencji w stylistycznym rozwoju sztuki renesansu (zawsze pamiętając o pierwszeństwie i dominacji Toskanii), siłą rzeczy odnosząc swoje introdukcje do trzech różnych okresów (*eta*), a nie regionów?

We Wstępie do trzeciej, ostatniej części *Żywotów* Vasari rysuje obraz stopniowego wznoszenia się sztuk, przede wszystkim malarstwa i rzeźby, do stopnia najwyższej doskonałości. Jego analiza obejmuje rozmaite środki mimetyczne (przedstawieniowe), które artyści pragną doskonalić, rozwiązując co raz to nowe problemy artystyczne. Do najważniejszych środków należy umiejętność przedstawiania postaci trójwymiarowych, wymodelowanych tak, że „wszyscy muszą mieć w sobie pełnię ciała, jego krągłość, aby nie przedstawić brzydoty rzeczywistości.”<sup>14</sup> W tym zakresie najwięcej dokonali Giotto, Masaccio, Leonardo, a ostateczne mistrzostwo osiągnął Michał Anioł, który „zawsze oddaje krągłości ciała ludzkiego, lub ostrością swojego dłuta wydobyla je i w trudzie przedstawia pięknie i owocodajnie.”<sup>15</sup>

Zdolność modelowania i przedstawiania pełnoplastycznego, w połączeniu z ruchem, wdziękiem, łatwością wykonania, oraz panowanie nad skró-

---

<sup>14</sup> Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Karol Estreicher, Warszawa–Kraków 1985, t. 4, s. 7.

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 10.

tem perspektywicznym dają możliwość takiego kształtowania figury ludzkiej, które ideał naśladownictwa natury, żywości i prawdopodobieństwa stapia z zamierzoną ekspresją oraz psychologiczną sugestywnością sceny. Nie wolno bowiem zapominać, na co wskazuje Svetlana Alpers, że pokonywanie artystycznych trudności poprzez ulepszanie środków przedstawieniowych zakłada obecność jednego i niezmiennego celu sztuki, jakim jest naracja i ekspresyjność sceny. Dla Vasariego nie ma właściwie różnicy pomiędzy *opowieścią* a *przedstawieniem*.<sup>16</sup> Tylko wtedy można wyjaśnić zagadkowy przecież rys *Żywotów*, jakim jest nieomal lustrzane podobieństwo opisów dzieł tak różnych malarzy, jak Giotto czy Leonardo. O wizerunku Malatesty Giotta powiada, że został sportretowany „tak naturalnie, że wydaje się żywy”, o Monie Lizie zaś, że „obraz jest uważany za dzieło najdoskonalsze, niemal żywe”.

Ta relacja środków do celów, uwzględniona przez Florentyńczyka w szerszym kontekście rozwoju technik mimetycznych i epok stylowych, nie powinna zostać zapoznana. W tym to punkcie Berenson ważył się na bardzo istotne przesunięcie.

„Teoretyczna” przedmowa do *Florentine Painters* zawiera rozważania na temat celów sztuki malarskiej jako sztuki. Przypomnijmy – kluczowym wyzwaniem malarskim jest konstrukcja trzeciego wymiaru jako sceny i jako wolumenu postaci. Zatem dla Berensona punktem wyjścia pozostaje struktura płaszczyzny malarskiej i repertuar jej ograniczeń, które artysta musi pokonać. To przezwyciężenie dokonuje się wraz z realizacją wartości dotykowych albo też wraz z pobudzeniem naszej wyobraźni dotkowej. Zaistnienie wartości dotykowych w obrazie oznacza uzyskanie *an abiding impression of artistic reality*, które Berenson łączy z fizjologiczno-psychologicznym odczuciem znaczenia i realności kształtu przedstawionego – zwłaszcza figury ludzkiej. W momencie osiągnięcia tego efektu pojawia się stan estetycznej przyjemności – wówczas rzeczywistość obrazowa (artystyczna) przemawia do widza, angażuje go z intensywnością i siłą nieporównanie większą niż potoczna rzeczywistość. Odbiorca zostaje podniesiony jakby na wyższy stopień realności i samoświadomości, dostępuje czegoś w rodzaju oczyszczenia i wysubtelnienia własnych zdolności poznawczych i w ogóle całej osobowości poprzez kontakt ze sztuką, aż do quasi-mistycznego zjednoczenia w mo-

---

<sup>16</sup> Svetlana Alpers, „Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, XXIII, s. 200.

mencie estetycznej ekstazy – zaciera się linia demarkacyjna dzieląca sztukę i życie.<sup>17</sup>

W takim momencie pozostałe aspekty sztuki przestają się liczyć, wszystkie środki wyrazowe – poprawny rysunek, modelunek, kolor, subtelność światła i cieni – tracą sens, jeśli nie służą realizacji wartości dotykowych i ruchu, przekazujących cielesną i strukturalną, a czasem również duchową doniosłość rzeczy i zdarzeń.

Łatwo ulec pokusie wywiedzenia wartości dotykowych z vasariańskiej „krągłości” czy też plastyczności postaci. Niewykluczone zresztą, że zachodzi tutaj istotne pokrewieństwo, skoro Vasari w *paragone* malarstwa i rzeźby, otwierającym *Żywoty*, przytacza rywalizujące opinie, wedle których wyższość malarstwa polega na tym, że oddaje plastyczność i głębię za pomocą tylko jednego zmysłu, podczas gdy rzeźbiarz musi apelować do zmysłu dotyku i wzroku.<sup>18</sup> Ważniejsze jednak zdaje się berensonowskie odwrócenie relacji środków do celów. To, co dla florenckiego artysty i historiografa jest tylko środkiem, ciągle udoskonalanym, prowadzącym do przekonującego uchwycenia jakiegoś aspektu

---

<sup>17</sup> W celu precyzyjniejszego zdefiniowania granic i zasad przyjemności estetycznej Berenson stawia rutynowe pytanie Arystotelesa: dlaczego przedmiot postrzeżony w otaczającym nas świecie nie przyciąga naszej uwagi, ukazany zaś w przedstawieniu artystycznym sprawia nam radość i przynosi satysfakcję nawet sam akt jego rozpoznania? W 1896 roku odpowiedź ogranicza się do wskazania, że forma artystyczna wzbogaca przedstawiony przedmiot, nadając mu „wyższy współczynnik realności, [...] wraz z tego konsekwencją, czyli radowaniem się przyspieszonymi procesami psychicznymi [zachodzącymi w widzu]” (Bernard Berenson, *Italian Painters of the...*, *op. cit.*, s. 67). Pół wieku później przyjemność estetyczna zostanie wyniesiona do kondycji unii mistycznej podmiotu z rzeczywistością sztuki: „W sztukach wizualnych moment estetyczny jest tą przelotną chwilą, tak krótką, że niemal beczasową, kiedy widz staje się jednym z dziełem, które ogląda [...]. Przestaje być sobą, zaś obraz, budynek, posąg, pejzaż czy estetyczna rzeczywistość już nie pozostają dłużej na zewnątrz niego. Stają się jedną istotą; czas i przestrzeń zostają przekroczone [...]. Krótko mówiąc, moment estetyczny jest momentem estetycznej wizji” (Bernard Berenson, *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York 1948, s. 93). Co dziwne, tym, co spaja te dwie perspektywy, pozostaje przekonanie o cywilizującej i humanizującej roli sztuki w aspekcie intensyfikowania odczucia realności i witalności (Por.: Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London 1959, prefacja do tej edycji, zwł. s. XII–XIII).

<sup>18</sup> Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy...*, *op. cit.*, t. 1, s. 82–83.



rzeczywistości, działania podporządkowanego jak najwyrazistszemu opowiedzeniu historii czy sceny, w oczach autora *Italian Painters* urasta do rangi naczelną zasady wartościującej, określającej mistrzostwo artystyczne i artystyczną doniosłość nie tylko malarstwa florenckiego, ale wręcz całych dziejów sztuki, łącznie z rzeźbą egipską i grecką, twórczością Degasa i rzeźbą gotycką albo czymkolwiek innym, co Berenson akurat pragnął słuwić czy opisać.<sup>19</sup> W ten oto sposób sformułował on podstawową normę i cel wszelkiej sztuki, wymijając niejako sprzeczność tkwiącą w samej zasadzie konstrukcji „teoretycznych” wstępów do esejów, uprzednio tutaj wspomnianą.

Istnieją jednak dobrze ugruntowane powody, które pozwalają mniemać, że berensonowskie przesunięcie w relacji cel – środek, zastosowane do eksplikacji reguł malarstwa renesansowej Italii, owo przeniesienie akcentów, wcale nie było tak radykalne i pozostało raczej w sferze postulowanej aksjologii, a nie rzeczywistego odrotu od vasariańskiego modelu twórczości. Przyglądając się bliżej tej kwestii, trzeba przypomnieć, że termin „wartości dotykowe” Berenson chętnie utożsamiał z pojęciem „formy”. Koncentracja wysiłków artystycznych na problemie formy, a zatem na wartości formalnej, która cechowała malarstwo Florencji i powinna dominować w każdym rodzaju malarstwa godnym tego miana jako sztuki, nieodwołalnie skłania nas, jego zdaniem, do zignorowania takich składników przedstawienia, jak *dramatycznie interpretowana sytuacja, pretty types*, a nawet kolor (choć w *Aesthetics and History* wypowiedział się znacznie przychylniej o wartościach samoistnych koloru w malarstwie). Zdawałoby się, że nic nie może być bardziej odległe od celów sztuki w ujęciu Vasariego, którymi są, jak pamiętamy, ekspresja narracji i jej psychologiczna sugestywność. Ba, Berenson wyraźnie podkreśla nawet, że musimy zapomnieć o wszelkiej *suggestiveness*, jeśli chcemy dostrzec walory formalne, będące warunkiem *sine qua non* przeżycia estetycznej przyjemności. A jednak sprawy wcale nie są tak oczywiste.

Jeżeli jednym z celów malarstwa, realizowanym tylko dzięki obecności wartości dotykowych, czyli, można by rzec, odpowiedniej konstrukcji formy postaci ludzkiej, pozostaje *abiding impression of artistic reality*, poprzez któ-

---

<sup>19</sup> „The quality of art remains the same, regardless of time and place and artist”, powiada Berenson (Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London 1959, prefacja do tej edycji, s. XII), i jakże zdumiewająco musi brzmieć taka deklaracja, prawie „neoplatońska”, w ustach człowieka, który uważał, że istnieją lepsze i gorsze epoki w dziejach sztuki!

re sztuka wynosi nas na wyższy poziom rzeczywistości, to należy zapytać o zasady funkcjonowania tej artystycznej rzeczywistości. Berenson twierdził, że idzie w tym miejscu o zdolność uchwycenia i przekazania tego, co nazywa, jak wiemy, *real significance*, dojmującym, narzucającym się odczuciu realności świata i jego sensu. Jak postępuje pierwszy z wielkich geniuszy artystycznej rzeczywistości i wartości dotykowych, Giotto? Pojawiając się po długim szeregu wytwórców alegorii, Giotto posiadał i doskonale opanował *głęboki zmysł tego, co znaczące*. Obojętne, jaki temat wybierał – zawsze potrafił przekazać na tyle znaczenie przedmiotów, na ile pozwalały mu na to warunki sztuki jego czasu i własne uzdolnienia. W przypadku podjęcia tematyki sakralnej Giotto nasyca swoje dzieło *procesyjną powagą, hieratyczną godnością* i, dodaje Berenson, *sakramentalną wymową*.<sup>20</sup>

Nie można żywić tutaj żadnych wątpliwości albo też, jak kto woli, trzeba porzucić nadzieję. W akcie powstawania dzieła oraz w paralelnym doń procesie jego odczytywania wartości dotykowe, budując podstawę odczucia rzeczywistości, ulegają przekształceniu w wymierne treści ekspresyjne. Jeszcze lepiej widać to na przykładzie wyobrażeń alegorycznych, w których abstrakcyjny sens musi przecież zostać skonkretyzowany za pomocą trafnie osiągniętego wyrazu. „Niesprawiedliwość – powiada autor *Italian Painters* – to potężnie zbudowana postać w kwiecie wieku, ubrana w strój sędziego, z lewą ręką zaciśniętą na rękojeści miecza, prawą dzierży jak szponami włócznię zakończoną dwoma hakami. Jej okrutny wzrok spogląda srogo i bacznie, a postawa obrazuje czujną gotowość do skoku z całą gigantyczną siłą na swoją ofiarę.”<sup>21</sup>

Poczucie rzeczywistego sensu rzeczy, jak wynika z przytoczonego fragmentu, dotyczy także wyobrażenia stanów uczuciowych i doprawdy Berenson niewiele odbiega tutaj od spostrzeżenia Vasariego, że Giotto *zrobił początek w malowaniu uczuć, tak że rozpoznawało się po części lęk, nadzieję i gniew*. Zresztą korelacje i podobieństwa występujące w opisach obu autorów, na co już wcześniej zwrócono uwagę, nie są jedynymi. Niektóre z nich sięgają jeszcze głębiej i nie wyczerpują się ani na poziomie ekfrazy i jej typowego bądź co bądź słownika, ani na poziomie zagadnienia ekspresji.

Powszechnie wiadomo, że pośród kilku teoretycznych pojęć-kluczy, przewijających się przez stronicę *Żywotów*, palma pierwszeństwa przypada dwóm

<sup>20</sup> Te trafne określenia na trwałe weszły do słownika krytycznego twórczości Giotta.

<sup>21</sup> Bernard Berenson, *Italian Painters of...*, *op. cit.*, s. 72–73.

– *disegno* (rysunek, bardzo wieloznaczne pojęcie) i *invenzione* (pomysłowość, wynalazczość). Nie ma potrzeby wnikać tutaj w ciekawe, aczkolwiek nieco skomplikowane i nie do końca jasne relacje występujące w obrębie tej pary konceptów, omówione szczegółowo przez Alpers i innych autorów. *Disegno*, ojciec wszystkich sztuk, jest, jak to trafnie ujął Michael Baxandall, pojęciem dynamicznym i wielokształtnym.<sup>22</sup> Odnosi się bowiem przede wszystkim do operacji tworzenia artystycznego, czy lepiej – narodzin dzieła, które poczynając od idei w umyśle artysty, poprzez szkice przygotowawcze o różnym stopniu konkretności i wykończenia, pojawia się ostatecznie w skończonym kształcie gotowego wizerunku. *Disegno*, określające stylistyczną manierę artysty i sposób ujęcia przedmiotu, bez przerwy współpracuje z wizualną pamięcią twórcy, kontrolowaną i uzupełnianą przez umysłową aktywność *invenzione*, która czuwa nad doborem i końcowym układem motywów podług reguł stosowności i psychologicznego efektu wyrazowego. Jeśli wolno przypomnieć znany aforyzm wielkiego uczonego, *nasze oko widzi tak, jak umysł czyta* (Edgar Wind). Giotto, dzięki zgłębieniu niektórych tajemników *disegno*, wyzwolił malarstwo z nieporadności i greckich potworności, takich jak stopy ustawione na czubkach palców czy spiczaste ręce i ujęcia wyłącznie profilowe. Pokonał pewne trudności w skrócie perspektywicznym, głowom nadał żywość, postaciom udzielił ruchu, draperiom naturalności. W ten oto sposób, kontynuuje Vasari, dzięki niemu rysunek ożył na nowo („co było zaiste cudem”), a dzieła Giotta zbliżyły się do natury; także pomysłowość i bogactwo ujęcia (*invenzione*) otworzyły malarstwu nowe drogi. O jednym z fresków w krużgankach Pizy pisze Vasari następująco: „Zachwycający również wdzięk ma postać służącego, który z wachlarzem stoi obok poranionego i opuszczonego przez wszystkich Hioba. I jakby dlatego, aby całość była dobrze namalowana, jest on przedziwny w postawie, kiedy jedną ręką odpędza muchy od owrzodzonego i cuchnącego pana, a drugą, brzydząc się, zatyka sobie nos, by nie czuć zapachu.”<sup>23</sup> Tak oto, pominąwszy stereotypową topikę opisu, wygląda ideał sztuki Trecenta i manieri Giotta; widziany w perspektywie rozwoju

---

<sup>22</sup> Michael Baxandall, „Doing Justice to Vasari”, *Times Literary Supplement*, 1980, February 1, nr 4010, s. 111 (rec. z: T.S.R. Boase, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton 1980): „Jego [tzn. Vasariego] kategorie krytyczne formują się jako czynności.”

<sup>23</sup> Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy...*, op. cit., t. 1, s. 289.

*disegno* Giotto przeciera szlaki i wskazuje trudności; w kategoriach ekfrazy dorównuje późniejszym generacjom.<sup>24</sup>

Jak Berenson zapatruje się na ten problem? Jego koncepcja zakłada, że wartości dotykowe, służąc przekazaniu *real significance of reality*, powstają w chwili rozbudzenia aktywności wyobraźni dotykowej. Jaki element plastycznego kształtowania formy wprawia ją w ruch? To także już wiemy – jest nim linia, linia funkcjonalna lub *significant line*, wcale dobry ekwiwalent renesansowego *disegno*, choć mocno zmodernizowany. Linia wydobywa tektonikę świata widzialnego, określa jego formę, wypełniając ją znaczeniami i wzajemnymi powiązaniem. Fundamentalna racja jej zaistnienia w dziele sztuki zasadza się na jak najbardziej energicznym i bezpośrednim przekazaniu tego, co rzeczywiście ważne. „I tak za pomocą linii przepelnionej znaczeniem, światła i cienia, spojrzenia w górę i w dół, a także gestu, które zawsze znaczą, dzięki środkom najprostszym z technicznego punktu widzenia, a bez znajomości anatomii, o czym nie wolno zapomnieć, Giotto przekazuje kompletny sens poruszenia i napięcia, jakie widzimy we freskach w Padwie”<sup>25</sup>

Nie ma chyba potrzeby teraz nikogo przekonywać, że Berenson raz jeszcze kroczy bardzo blisko Vasariego. Posługując się inną z gruntu retoryką opowieści, eseistycznego skrótu i trafnej, czasem błyskotliwej formuły, zawarł on w kilku zdaniach to, czemu autor *Żywotów* poświęcił kilka kart swojego dzieła. Mimo tej lakoniczności, podobieństwa są uderzające: ta sama

---

<sup>24</sup> Cała ta koncepcja Vasariego wspiera się na niezwykle wówczas zmyśle historycznym, który pozwalał mu rozróżniać pomiędzy niezmiennym celem sztuki a względnością warunków i ograniczonością możliwości: „Kto rozważy te dowodzenia, zobaczy, że wspomniane trzy dziedziny sztuki zostały lekko naszkicowane i że zabrakło im doskonałości, na jaką zasługiwały. Z owego stanu rzeczy wyszłoby niewiele, gdyby nie dalsze ulepszenia, i niewiele byłoby z tego pożytku. Nie chciałbym jednak, aby ktokolwiek sądził, że byłem takim nieukiem lub że sąd mój jest nikły, bo nie poznałem się na dziełach Giotta, Andrzeja Pisana, Nina i innych, których wskutek wspólności ich stylu umieściłem w pierwszym okresie. Nie znaczy to, że w porównaniu ze stylem tych, co przyszli po nich, owi pierwsi mistrzowie nie zasługują na szczególną czy nawet skromną pochwałę. Więc to nie to, żebym nie rozumiał tego, chwając ich. Kto rozważy warunki owych czasów, niedostatek artystów, trudności w otrzymaniu pomocników, wszystko to uważać może nie za doskonałe, jak to określiłem, ale wprost za cudowne” (Giorgio Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy...*, *op. cit.*, t. 2, s. 10). W porównaniu z tą wypowiedzią Berenson wygląda na dogmatyka.

<sup>25</sup> Bernard Berenson, *Italian Painters of...*, *op. cit.*, s. 73.

funkcja *disegno* i linii funkcjonalnej, dostrzeżenie nowej roli gestu i spojrzenia w aspekcie ekspresji i znaczenia dzieła, wreszcie światło i cień jako odpowiedniki vasariańskiej „kragłości”, służące uprawomocnieniu i dookreśleniu wizji świata przedstawionego. Na koniec wreszcie, w całkowitej zgodności z Vasarim, Berenson podkreśla nowatorstwo Giotta, prostotę i, by tak powiedzieć, niezupełność albo ograniczoną potencjalność środków malarskich wykorzystanych przez wielkiego artystę, które udoskonałą potem mistrzowie wartości dotykowych, Masaccio, Piero della Francesca i inni.

Ten katalog zapożyczeń i paraleli można by jeszcze długo kontynuować. Przykładowo predylekcja Berensona do linii funkcjonalnej, najważniejszej w oddaniu wartości dotykowych i ruchu figury ludzkiej, szczególnie aktu, była obecna we włoskiej teorii sztuki przynajmniej od czasów Boccaccia, który wysławiał Giotta za zwrot ku publiczności wykształconej, zdolnej pojąć tajemnice *disegno*, publiczności przeciwstawionej prymitywnemu upodobaniu w ładnych kolorach, typowych dla sztuki epoki wcześniejszej, „ciemnych” wieków średnich. Podobnie i Leonardo gardził nieokrzesanym tłumem, olśnionym kolorem i nie umiejącym docenić mistrzostwa *disegno*. Wreszcie i sam Vasari mówi o *giudiciosi e intendenti*, którym wielu artyści ofiarowują pod osąd swoje rozstrzygnięcia problemów rysunku czy modelunku. Ta niechęć, albo może lekceważenie znaczenia koloru, niekonsekwentna co prawda u Vasariego, przetrwała w idealizująco-klasycyzującej wizji sztuki przynajmniej do czasów LeBlanca, który uprzywilejował rysunek, jako element męski, kosztem koloru, czyli pierwiastka żeńskiego. Zresztą biegunowe konfrontowanie aspektów sztuki przeznaczonej dla wykszcolonej elity tym elementom, które zachwycają masy, ciągle pojawia się w pismach Berensona, niezmordowanie przestrzegającego przed płaskim zainteresowaniem dla tematu czy ekspresji, fascynacją tym, co zewnętrzne, ślepotą na wartości prawdziwie artystyczne, przy czym, jak widzieliśmy, nie uniknął tutaj wewnętrznych, głębokich sprzeczności. Dalej byłoby rzeczą cenną pokazać, jak dalece słownik krytyczny *Italian Painters* zależny jest od sformułowań Vasariego.<sup>26</sup> Oto we

---

<sup>26</sup> Pojęcia, jakimi posługuje się Vasari, charakteryzując i oceniając twórczość poszczególnych artystów, pozostają przedmiotem kontrowersji wśród uczonych. David Carrier np. twierdzi, że jego ekfrazy nie są w żadnej mierze adekwatne w stosunku do obrazów, które przywołują, ponieważ renesansowe dzieła były bardziej złożone i „zawansowane” aniżeli ówczesne piśmiennictwo o sztuce (David Carrier, *Principles of Art History Writing*, University Park 1991, s. 107). Carrier podnosi przede wszystkim

fragmencie poświęconym Ducciowi, otwierającym tomik *Central Italian Painters*, świetne analizy kompozycji i rozplanowania figur w jego obrazach, ekspresji oraz światła, prowadzą, wbrew założonej logice, do konkluzji, że Ducio nigdy nie zrealizował wartości dotykowych, gdyż postać nie ma prawie żadnego *odczuwalnego ciężaru* i nie stoi pewnie na ziemi. Dlatego sie-

---

schematyczność i retoryczną typowość (zależność od tradycyjnych toposów) opisów florenckiego dziejopisarza, zamazujących różnorodność i wielość dążeń sztuki Odrodzenia. Zdaniem Michaela Baxandalla kategorie Vasariego pozostają podstawowym narzędziem do zrozumienia sztuki renesansu, skoro odsłaniają m.in. socjologiczne tło zainteresowań i oczekiwań publiczności czasów Odrodzenia, prawidła krytyczne, wreszcie zakres i kierunek wizualnych intencji widzów i artystów, mających przede wszystkim wymiar poznawczy i estetyczny (tzw. *cognitive style* – Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford – New York 1988, s. 29–30, a także: Michael Baxandall, „Doing Justice to...”, *op. cit.*, s. 111). Bez względu na to, czyja opinia jest słuszna, nie sposób pominąć faktu, że krytyczne pojęcia Vasariego inspirują badaczy i pisarzy po dziś dzień, choć często nieświadomie lub bez znajomości historycznego kontekstu. Berenson chętnie przywoływał pojęcia z *Żywotów*, w sposób nie zawsze jednoznaczny. Dla przykładu, Vasari analizował twórczość Correggia za pomocą wyrażen określających wielką biegłość w przedstawianiu włosów oraz ciała ludzkiego – *morbidezza* (miętkość) i oczywiście *grazia* (wdzięk). Dokładnie te same elementy pojawiają się w opisach Berensona, który, odmawiając mistrzowi z Parmy tytułu do sławy bohatera wartości dotykowych, poświęcił mu zadziwiająco dużo uwagi, zawężając wszakże wdzięk do przedstawień zmysłowej kobiecości, miętkość zaś do sposobu prowadzenia linii rysunku. Zarazem jednak te walory sztuki Correggia, będące dla Vasariego dowodem wielkości, w oczach Berensona stały się przesłanką artystycznej kłęski – malarz nie radził sobie zupełnie z przedstawieniami religijnymi, ponieważ „nie traktował poważnie [w swoim malarstwie] postaci męskich, a co do postaci kobiet, czar kobiecości, mieszając się wyrazem wymuszonym przez religijny temat, zaowocował ową nieszczerością, która blisko antycypuje, jeśli sama już nie jest tym, co w malarstwie nazywamy jezuityzmem – i to całkiem słusznie, skoro jezuita zawsze żerował na ludzkiej słabości i skończył zaślubiając zmysłowość z wiarą” (Bernard Berenson, *Italian Painters of...*, *op. cit.*, s. 324, cytat z tomu *North Italian Painters* z 1907 roku). Trzeba przyznać, że jest to nader osobliwa interpretacja prawidła *decorum*! Inna rzecz, że prawie wszystkie krytyczne pojęcia, którymi posługiwał się Vasari, zawierały wyraźny rdzeń retoryczny i podtekst etyczno-emocjonalny (czasem nawet teologiczny), doskonale zrozumiał dla ludzi XVI i XVII wieku, który późniejsi pisarze, w tym Berenson, albo ignorowali, albo zupełnie przeinaczali. O skomplikowanej genezie i złożoności znaczeń pojęć Vasariego zob. ostatnio: Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven–London 1995, zwł. s. 265–286.



neński mistrz nie potrafi poruszyć naszej wyobraźni dotykowej. Ten popis krytyki jest prostym i negatywnym w konsekwencji przeniesieniem pewnej cechy postaci malowanych przez Masaccia, którą Vasari uznał za jedną z największych zdobyczy – twardego, stabilnego i pewnego umieszczenia figury w przestrzeni oraz osadzenia jej w płaszczyźnie gruntu – na malarstwo Duccia. Opisy dzieł Pollaiuola, czołowego realizatora wartości *movement* w systemie ocen Berensona, chwilami są dość ściśle wzorowane na vasariańskich ekfrazach, gdzie dominują określenia oddające żywość, ruchliwość i poruszenie postaci, a także grę mięśni i ich napięcie pod doskonale modelowanymi szatami, kolejny zwiastun wartości dotykowych. Teraz jednak ważniejsze zdaje się uchwycenie pewnej istotnej różnicy, która zdecydowała o przekształceniu przez naszego znawcę kanonu wielkich malarzy odrodzenia. By to zrobić, raz jeszcze trzeba się cofnąć do problematyki środków i celów.

W modelu sztuki Vasariego środki mimetyczne oraz sposoby ich zastosowania i udoskonalania podporządkowane są niezmiennemu celowi sztuki malarskiej, jakim pozostaje narracja, przekonująca emocjonalnie opowieść. Dzięki temu, a także poprzez **identyfikację przedstawienia z opowieścią**, twórca *Żywotów* mógł założyć *równoważność artystycznej koncepcji danej sceny z reakcją widza*, jak to interpretuje Alpers. Odbiorca staje się jakby naocznym świadkiem wydarzenia, uczestniczy w nim emocjonalnie, odbierając także pewien sens moralny. Stąd też punkt wyjścia analizy przedstawienia zawiera się w wieloplanowym i hierarchicznym rozszyfrowywaniu opowieści; *ekphrasis* ma służyć przede wszystkim edukacji odbiorcy, ale w aspekcie umysłowego zaangażowania. W tej płaszczyźnie opisy dzieł nie zarysowują perspektywy krytycznej – przyznając wyraźnie, że *disegno* i *invenzione* podlegają procesowi udoskonalania, Vasari wcale nie wysnuwa wniosku, że Leonardo powinien **opowiadać historię lepiej** niż Giotto. Jak wykazuje nieoceniona Alpers, „zamysł narracyjny i jego wypełnienie są stałe i identyfikują się ze sobą.”<sup>27</sup> W związku z tym dynamika reakcji estetycznej czerpie swą energię z emocjonalnego przeżycia sceny przez widza; poprzez historię może on dotrzeć do artystycznych walorów *disegno* czy *invenzione*, ale same w sobie mają one znaczenie tylko pod kątem rozwoju stylistycznego. Kwestią odrębną pozostaje zgłębianie zagadek rysunku czy kompozycji przez znawców, i to zarówno w sensie XVI-wiecznych teoretyków, jak i XVIII-wiecznych *virtuosi* czy XX-wiecznych koneserów i znawców. Istotnie, nie można

<sup>27</sup> Svetlana Alpers, „Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in...”, *op. cit.*, s. 200.

zaprzeczyc, że Rafael osiągnął absolutne mistrzostwo w pomysłowości, a Michał Anioł w rysunku, a jednak nie stanowi to dowodu na degradację czy niższy poziom opowieści i ekspresji u Giotta czy Simone Martiniego. Perfekcja *invenzione* i *disegno* nie jest absolutnym celem sztuki, lecz tylko doskonałością wielu możliwych środków przedstawieniowych i rozwiązań problemów narzucanych przez dążenie do opanowania wyglądnów świata widzialnego. Nic przeto dziwnego, że Vasari odnajduje te same znaczenia narracyjne i walory ekspresyjne nawet w obrazach mistrzów zdawałoby się obojętnych na te wartości, jak choćby u Piera della Francesca (mówiąc dokładniej, jego pojmowanie wyrazu i opowieści wywodziło się z innych przesłanek formalnych, powiązanych z matematyczno-geometrycznym łądem świata przedmiotów trójwymiarowych).

I właśnie w tym punkcie pozycja Berensona jest świadomie odmienna. Ta inność polega na zupełnym odwróceniu vasariańskiego kierunku typowej reakcji estetycznej, która, według estety z Settignano, musi zakorzeniać się na zrozumieniu i przeżyciu wartości *stricte* formalnych, wartości artystycznych. Mogą one, to prawda, posłużyć do realizacji wyrazowych czy mimetycznych aspektów rzeczywistości przedstawionej, ale nie muszą (choć, jak widzieliśmy, raczej powinny i Berenson nigdy nie wywikłał się z tej kontradycji). Ich sens jest autonomiczny, podczas gdy dla Vasariego rozwiązania w zakresie modelu czy rysunku muszą harmonijnie wspierać narrację i wyraz. Co więcej, i co brzmi zaskakująco, Berenson rzadko analizuje stylistyczne meandry malarstwa renesansowego. W gruncie rzeczy bowiem styl i jego walory są dla niego nieistotne jako dla propagatora nowej estetyki i teorii sztuki; dla znawcy stylistycznych partykularizmów i ciągłości bądź przerw pozostają narzędziem obserwacji o kapitalnym znaczeniu. Nie może być inaczej, mówiąc ściśle, walory manieri poszczególnych twórców mają artystyczną doniosłość tylko w optyce pojedynczych realizacji. Ciekawa jest ta niechęć amerykańskiego konesera do budowania rozleglejszych perspektyw styloznawczych i morfologicznych. Po części wynika to z faktu, że berensonowska koncepcja dzieła sztuki jako przedmiotu i wytworu jest odmienna od wizji autora *Żywotów*. Według Vasariego, narracyjna i moralizująca funkcja sztuki uzależnia od siebie mechanizmy stylistyczne. W ramach „teorii widzenia” Berensona takie postawienie problemu neguje pierwotny warunek malarstwa, jakim jest obecność płaszczyzny, odzierając go jednocześnie z kluczowych potencji oddziaływania w sensie estetycznym, tj. pobudzenia wyobraźni dotykowej widza aż po puryfikację wizji artystycznej rzeczywistości, bez względu (lecz tu niekonsekwentnie!) na jej

ekspresyjność, a na sam koniec spotęgowania samoświadomości odbiorcy w akcie identyfikacji z dziełem. Nader wymowny jest fakt, że Vasari ciągle obiektywizuje swoje opisy, używając zwrotów: *widzi się, widać, można widzieć*; Berenson natomiast z rozmysłem przenosi ciężar deskrypcji na imaginację czytelnika, który odczuwa obecność postaci oraz ich tektonikę we freskach Masaccia, pulsujący ruch i nagromadzoną energię *Walki Herkulesa z Anteuszem* Pollaiuola czy archaiczną potęgę starożytnego świata w ujęciu Mantegni. Jest więc teraz sprawą oczywistą, z jakich powodów Berenson wywyższył artystów takich, jak Piero della Francesca, Cosimo Tura czy Luca Signorelli, którym Vasari zarezerwował stosunkowo mało miejsca. Tak powstawał nowy (choć tylko połowicznie) kanon malarstwa włoskiego; i jest też rzeczą zrozumiałą, że rewaluacja tego modelu artystycznej doskonałości wyrosła nie tyle z jego praktyki znawcy i zasad rozpoznawania dzieł ani też z teoretycznych koncepcji, które ostatecznie zostały rozdęte do kuriozalnych rozmiarów (i pretensji) o nieskrywanym germanofobijnym ostrzu<sup>28</sup>, ile raczej z określonej wiary w możliwości sztuki, zakorzenione głęboko w micie człowieka estetycznego i wiktoriańskim schemacie edukacji oraz cywilizowania poprzez sztukę. Adherenci tego mitu

---

<sup>28</sup> Por. np. dyskusję Berensona wokół problemu nadmiernej ekspresji, uniemożliwiającej prawdziwie estetyczny kontakt z dziełem i odczytanie wartości *stricte* artystycznych w obszernym eseju poświęconym wielkości Piera della Francesca: „Ani Velasquez, ani Murillo nigdy nie pozostawili po sobie jakiegś podobizny [portretu], która byłaby obciążona ekspresywnością. One [postaci przedstawione] istnieją, szczególnie te Velasqueza, i istnieją po prostu jako takie, podobnie jak figury Piera Della Francesca, i to wystarcza. Nie trzeba żadnych dodatkowych wyjaśnień. [...] Zupełnie przeciwnie Niemcy, władcy, potężni wasale, biskupi-księżęta, nie zawsze dżentelmeni, z pewnością nie bardziej niż bankierzy i kupcy i z pewnością mniej wybitni, mniej cywilizowani niż tacy uczeni, jak Erazm czy Melanchton, w niektórych portretach zdają się być zmuszeni do manifestowania, do ukazania, jak wiele odczuwają i jak bardzo pragną, by ich doceniono. Z wyjątkiem Hansa Holbeina, żaden niemiecki artysta nie unika przeciążenia [oblicza] nadmierną ekspresją, nawet Dürer. Aż do czasów Liebermanna, przesadnie szeroki gest i zbyt intensywne spojrzenie, nawet w swoim własnym portrecie, służą charakteryzacji profesji raczej niż osoby. A co winniśmy powiedzieć na chytre łypanie okiem dam Lenbacha – tak zwanych dam!” (Bernard Berenson, *Piero della Francesca or The Ineloquent in Art*, London 1954, s. 24–25). Wcześniej (s. 13) autor eseju objaśniał, że przesadna ekspresja pociąga ludzi pozbawionych wrażliwości, nieuważnych, słowem – barbarzyńców, nawet jeśli są to barbarzyńcy z aspiracjami.

zdevaluowali obiektywny, mimetyczno-retoryczny fundament nowożytnej teorii sztuki, zastępując go postulatem sztuki kreującej nową rzeczywistość, sztuki odwołującej się do psychologicznych (i mistycyzujących w ich rozumieniu) mechanizmów współtworzenia dzieła sztuki przez widza w procesie estetycznej integracji. Zadaniem sztuki przestało być bowiem przekonywanie, a miejsce perswazji zajęło odsłanianie nowych obszarów widzenia i nowych sfer doświadczenia. Ale o tym, jak powstawał ten nowy kanon, i o tym, jak Berenson zaaplikował tę romantyczno-modernistyczną koncepcję wizualizacji do obrony i apologii pomijanych dotąd terenów sztuki odrodzenia (a zatem sztuki już dawnej ze stanowiska XIX-wiecznego obserwatora!), opowie następny rozdział.

#### IV. Rewolucja czy restauracja? Przebudowa kanonu

W nacechowanej niepotrzebną autoironią i nonszalancką pewnością siebie autobiografii Kenneth Clark wspomina wyprawę do Bolonii w 1926 roku, którą przedsięwziął wraz z Berensonem. Przypatrując się dziełom bolońskich „eklektyków”, lekceważonych wówczas i skazywanych co najwyżej na „artystyczny czyściec”, Berenson zwrócił się do Clarka: „Dożyjesz tego, drogi chłopcze, by zobaczyć, jak ona [sztuka *Seicenta*] powraca, i mam nadzieję, że możesz uczynić dla niej to, czego ja dokonałem dla *Quattrocenta*.<sup>17</sup>”

Proroctwo znawcy spełniło się połowicznie, gdyż malarstwo *Seicenta* faktycznie przetrzało sobie na powrót drogę do rzędu „wielkich” epok artystycznych, ale nie sprawił tego Clark. Przyczynił on się za to do utrwalenia sylwetki Berensona jako odkrywcy i niestrudzonego apologety sztuki włoskiego *Quattrocenta*, dyktatora smaku wiedzionego nieomylnym instynktem aksjologicznym, który *uksztaltował i unowocześnił* estetyczną wrażliwość publiczności po obu stronach Atlantyku.

Nie ma żadnych wątpliwości co do tego, że tym razem Clark słusznie ocenił zasięg i siłę oddziaływania prac Berensona. Przesadził jednak, upatrując w nim twórcę nowego kanonu. Koneser nie stworzył go, raczej skodyfikował i uatrakcyjnił, nadał mu spójną postać i przekonujące uzasadnienie. Dalej można powiedzieć, że Berenson z wielkim wyczuciem i trafnością rozpoznał aktualnie wówczas panujące, a także uśpione siły, które organizowały ówczesną mapę gustów i wrażliwości. Sposobowi, w jaki autor *Italian Painters* odczytał na pozór bezładny i nieprzewidywalny rytm natężeń i osłabień owych sił, kapryśny rytm ich zamierania i ożywiania, żonglowanie tradycją, poświęcony jest niniejszy szkic.

\*\*\*

W intrygującej i niezwykle pouczającej książce pt. *Arcydzieła. Studia z historii pojęcia* Walter Cahn przypomina bardzo popularną w Ameryce pracę *Schools and Masters of Painting* autorstwa Anne G. Radcliffe (1876), nieodzowne kom-

<sup>1</sup> Kenneth Clark, *Another Part of the Wood. A Self-Portrait*, London 1974, s. 135.

pendium informacji i smaku, przeznaczone dla podróżujących po Europie, których aspiracje i fałszywe nadzieje dorównania przebogatemu i subtelnemu smakowi wyedukowanych, dekadentkich Europejczyków tak bezlitośnie opisywał Henry James. Książka Radcliffe zaopatrzona została w spis dwunastu największych arcydzieł malarstwa, będący, jak pisze Cahn, świadectwem *jednomyslności opinii*.<sup>2</sup> Znalazły się tam dzieła Rafaela i Leonarda da Vinci, Michała Anioła, Tycjana i Correggia, Reniego, Rubensa i Murilla. Potem dodano Rembrandta, a także Fra Angelico, przeżywającego wówczas apogeum powodzenia, tryumf będący pomieszaniem pobożnej popularności i idealizującej estetyzacji historii. Łatwo spostrzec, że przytoczony kanon nie dość, że zawiera tylko jednego i dosyć niezwykłego „quattrocentystę”, to na dodatek nie wspomina nawet o żadnym z herosów Berensona: czy byłby to Masaccio, czy Piero della Francesca, Pollaiuolo czy Botticelli, Tintoretto czy Carpaccio, Cosimo Tura czy Duccio i Melozzo da Forli. Pominiecie tych nazwisk w popularnym bądź co bądź przewodniku nikogo nie zdziwiło, gdyż katalog *Chefs-d'oeuvre* Radcliffe zależny był od wzorców, których przełamaniu Berenson zawdzięczał po części swój sukces. Kiedy około 1920 roku młody Clark, student Oxfordu, odwiedził dziekana Balliol College, F.F. Urquharta, znalazł tam, jak wspominał, *relikt wiktoriańskiego Oxfordu*. Półki zapełniał nieśmiertelny Mabillon i dzieła biskupa Stubbsa, na ścianach zaś widniały akwarele Edwarda Leara oraz reprodukcja *Zmartwychwstania* z Borgo San Sepolcro Piera della Francesca, wydana staraniem Arundel Club. To właśnie obrazuje ten przełom, głęboką przebudowę prawideł wrażliwości estetycznej, odwrócenie energii (i inercji) nawyków percepcyjnych, do czego w sporej mierze przyczynił się Berenson. Graficzna reprodukcja fresku Piera della Francesca jest symptomem zmiany bardzo powszechnej, gdyż wizerunek staje się wówczas własnością potocznej wyobraźni, a nie tylko przedmiotem podziwu w wąskich kręgach wtajemniczonych. Przypatrzmy się jednak dobrze – *relikt wiktoriańskiego Oxfordu* – a zatem coś, co wyprzedza w czasie działalność Berensona i co pozwala stwierdzić, że był on tylko beneficjentem wielkiej fali przewartościowań. Odpowiedź na pytanie, w jaki sposób dokonana się ta przemiana, pozostaje jednak niezmiernie trudna i zawsze cokolwiek hipotetyczna. *Ars longa, vita brevis*.

\*\*\*

---

<sup>2</sup> Walter Cahn, *Arcydziała. Studia z historii pojęcia*, przeł. Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1988, s. 199.



Historia ponownego „odkrywania” wielkich artystów przeszłości przez wiek XIX i pierwszą połowę XX nie została jeszcze do końca napisana, mimo licznych monografii w zakresie *fortuna critica* poszczególnych twórców, jak również pasjonujących i pionierskich prac takich wybitnych uczonych, jak Camillo von Klenze, Giovanni Previtali, Lionello Venturi, Erwin Panofsky, John Steegman, Krzysztof Pomian czy Francis Haskell. Powód jest drażniąco prosty: oscylacje smaku (oraz mody) zależały od tak wielu czynników politycznych, materialnych, religijnych, estetycznych, artystycznych, moralnych i ideologicznych, że całościowe objęcie tego fenomenu, o ile w ogóle jest możliwe, musi czekać na nowego Waetzoldta. Szczególnie wiele wniosły opracowania Haskella, który *notabene* spopularyzował pojęcie *rediscovery*.<sup>3</sup> Choć można je rozumieć dowolnie szeroko, to odnosi się ono w pierwszym rzędzie do procesu przywracania znaczenia malarzom włoskim XIV i XV stulecia, przesłoniętym przez blask sławy wielkich twórców tzw. dojrzałego renesansu: Leonarda da Vinci, Rafaela, Tycjana, Michała Anioła. Proces ten nabrał zdumiewającej dynamiki od około połowy XIX wieku, ale rozpoczął się znacznie wcześniej.

Kto wie zresztą, jak daleko w głąb czasów trzeba by się cofnąć, by opisać znamiona pewnej szczególnej postawy i jej manifestacje. Już Kwintylian wspomina, że pojawiła się grupka zbieraczy i znawców sztuki, którzy świadomie, z pewną ostentacją oddawali się kolekcjonowaniu dzieł pochodzących sprzed okresu klasycznego w rzeźbie i malarstwie greckim, okazując

---

<sup>3</sup> Chodzi przede wszystkim o pracę: Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca, N.Y. 1976. Wielkim pionierem w tego typu badaniach był Camillo von Klenze (Camillo von Klenze, „The Growth of Interest in the Early Italian Masters. From Tischbein to Ruskin”, *Modern Philology*, 1906, October, IV, s. 207–274). Haskell słusznie postuluje, że nadszedł czas na nowe ujęcie problemu, które pokazywałoby jego wewnętrzne powikłania zamiast prostego, „linearnego” wykładu Camilla von Klenze, a jednak artykuł tego ostatniego nadal jest nieodzownym punktem wyjścia. Zob. także dość krytyczną recenzję książki Haskella (Ernst H. Gombrich, „The Whirling of Taste”, w: *idem, Reflections on the History of Art. Views and Reviews*, ed. by Richard Woodfield, Oxford 1987, s. 160–167, pierwotnie opublikowany pt.: „The Tides of Taste”, *Times Literary Supplement*, 1976, 27 February), w której Gombrich zarzuca mu niedostatek analizy szerszych nurtów przemiany smaku w kategoriach psychologicznych, pominięcie niemieckiej krytyki i teorii sztuki, wreszcie brak jasnego rozróżnienia pomiędzy świadomą postawą krytyczną, polegającą na przewartościowaniu tego, co do jakiegoś momentu uchodziło za zakazane czy niegodne uwagi, a zwykłym upodobaniem.

w ten sposób wyższość oraz nieskazitelność swojego smaku, wzdrygającego się przed łatwą popularnością i pospolitym gustem znajdującym zaspokojenie albo w realistyczno-idealizującej stylistyce wielkich rzeźbiarzy V i IV wieku, albo, co gorsza, w iluzjonistycznych chwytach Parrazjosa czy Apelleasa. Co łatwo przewidzieć, postawę taką uzasadniano za pomocą sformułowań przeniesionych z retorycznego pola bitwy, na którym spierano się o wyższość szkoły attyckiej nad azjanizmem.<sup>4</sup> Do repertuaru argumentów na trwałe weszły dychotomie: prostota vs. zawilóść, naturalność vs. sztuczność, opanowanie vs. emocjonalizm/afektacja, czytelność vs. niejasność, porządek vs. chaos. Są to wszystko kategorie estetyczne (*resp.* etyczne), które można interpretować również podług przeciwieństwa *klasycyzy – nieklasycyzy*, lecz ich wielka zaleta poza ich ogólnością leżała także w tym, że bez większych komplikacji można je było przetransponować na przymioty moralne. Taka operacja w sposób oczywisty podsuwała usprawiedliwienie psychologicznej i społecznej postawy wyższości, poczucia przynależności do elitarnego kręgu, który odcina się od ślepego entuzjazmu dla rzeczy prostackich czy tylko efektywnych, gdyż dysponuje rzekomo głębszymi kryteriami oceny i wyostrzoną, wyedukowaną percepcją artystyczną, pomijającą to, co powierzchowne i łatwe. Takie stanowisko zazwyczaj zakłada, że teoretyczna samoświadomość przewyższa świeżość spojrzenia i intuicję *utalentowanego laika*, jak kiedyś, zresztą bez najmniejszej deprecjonującej intencji, wyraził się Erwin Panofsky.

Zdaje się, że pierwszy impuls w tej transformacji wrażliwości, zaczynającej ciążyć ku malarstwu Italii przedrafaelowskiej, wyszedł równocześnie od artystów i teoretyków. Robert Rosenblum, opierając się częściowo na obserwacji W. Friedlaendera, doskonale przeanalizował pewne aspekty sztuki drugiej połowy XVIII wieku, warto więc je przypomnieć. Niewątpliwie najważniejszy jest tutaj **zwrot ku linii** jako podstawowemu sposobowi wypowiedzi, nacisk

---

<sup>4</sup> Zob. Ernst H. Gombrich, „Vasari’s *Lives* and Cicero’s *Brutus*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, XXIII, s. 309–311. Zob. także: Ernst H. Gombrich, „The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1966, XXIX, s. 24–38.

<sup>5</sup> Dora i Erwin Panofsky sądzą, przywołując cały szereg antykwarycznych publikacji pochodzących z ostatniej ćwierci XVIII wieku, że to uwielbienie dla czystego konturu płynęło z uwzględnienia racji czysto dydaktycznych i nawet finansowych, lecz także z założenia o ontologicznej i estetycznej wyższości linii, charakterystycznego dla idealizującej, neoplatonickiej koncepcji sztuki (Dora and Erwin Panofsky, *Pandora’s Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Princeton, New Jersey 1962, s. 90–91).

położony na jej wartości ekspresyjne, przywrócenie samodzielnej i niemal absolutnej roli konturowi.<sup>5</sup> Zwrot ten należy rozpatrywać w szerszym kontekście odrzucenia środków wyrazu barokowego iluzjonizmu i naturalizmu: bezbłędnej perspektywy, modelunku, świetlistości oraz przesylenia sceny atmosferycznością. Wymienione chwytły przedstawieniowe należało zastąpić formułą, której naczelne hasło brzmiało: **prostota**, prostota umożliwiająca maksymalną ekspresję. Uproszczenie stylu, bezwzględna dominacja rysunku, syntetyczność form, wreszcie pogarda dla wirtuozerii i formalnych popisów miały gwarantować spójność wyrazu oraz niczym nie zakłóconą percepcję, która odtąd nie musi już przedzierać się przez sensualistyczny pozór efektownego światłocienia czy oszałamiającej gry kolorów.

Powody tej artystycznej reakcji są dobrze znane. Rosenblum nazywa ją niezwykle trafnie *prymitywistyczną*, i określenie to zwięźle oddaje jej bardzo złożony charakter.<sup>6</sup> Prądy aktywizujące ową tendencję płynęły bowiem z różnych stron. Wcale nie najmniejszą rolę odegrały doktryny polityczne, wyartykułowane w programach rewolucji amerykańskiej i francuskiej. Kreśląc wizję nowego porządku, *novus ordo saeculorum*, odwoływały się one do epok uznawanych za okresy równości i moralnej doskonałości, do czasów rzymskiej republiki i peryklejskich Aten. Dopatrywano się w nich etycznych wzorców, opartych na bezinteresownym poświęceniu dla dobra publicznego, i moralnej czystości, kojarzonej z pięknem, męstwem i prostotą, jak w słynnej mowie Peryklesa na pogrzebie żołnierzy ateńskich. Moralna odnowa polityki poprzez emulację klasycznych ideałów znalazła swój odpowiednik w odrodzeniu sztuki na drodze naśladowania doskonałych modeli antycznych. Jej heroldem był, któżby inny, Johann Joachim Winckelmann, być może jeden z najbardziej wpływowych teoretyków i estetyków w dziejach.

Winckelmann podziwiał *szlachetną prostotę i spokojną wielkość* rzeźb greckich, upatrując w dziełach mistrzów V i IV wieku artystycznej doskonałości, a więc znamion stylu wzniosłego i pięknego. Twórcy greccy osiągnęli ją przede wszystkim dzięki *poprawności w konturze*, który w najlepszych wytworach odznacza się *szlachetnością*. Z artystów nowożytnych tylko Rafael sięgnął samych szczytów piękna i perfekcji, a to dzięki wzorowaniu swojego stylu na szlachetnym konturze Greków. Rezerwując najwyższe miejsce dla Rafaela, Winckelmann sam jednak, jak pokazał Gombrich, otworzył furt-

---

<sup>6</sup> Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, N.J. 1967, s. 151–156.

kę, by wpuścić przez nią szeroką falę uwielbienia dla malarstwa przedrafaelowskiego czy też tzw. „prymitywów”.<sup>7</sup>

Po części wynikało to z wewnętrznej logiki założonego przezeń schematu historiozoficznego. Uznając szkoły V i IV wieku za wcielenie doskonałości musiał przyznać, że w nich samych tkwiły już załączki przyszłego upadku; doskonałości nie da się przecież ulepszać w nieskończoność, gdzieś musi być kres. „Te części, które dawniejsi artyści zaznaczali stanowczo i z siłą, stały się – dzięki staraniom mającym na celu uniknięcie wszelkich domniemyanych twardości, a także wykonywanie wszystkiego miękko i delikatnie – pełniejsze, ale pozbawione ostrości, bardziej cielesne, lecz nie tak wyraziste.”<sup>8</sup> Siła i dostojeństwo stylu wzniesłego uległy zatem degradacji, zepsucie idealnej harmonii wyrodziło się w zatarcie jasnego znaczenia.

Ażeby zatem dobitniej ukazać wielkość artystów IV wieku, Winckelmann czuł się w obowiązku docenić odpowiednio sztukę czasów poprzedzających działalność Fidiasza. Co prawda, nie da się jej porównać z doskonałością tego twórcy i jego następców, ale można w niej odnaleźć dwie kluczowe zalety, najstaranniej strzeżone przez autora *Geschichte der Kunst des Altertums*, najcenniejsze atrybuty mistrzostwa: *prostotę i czystość*. Co więcej, przygotowuje ona drogę przyszłym pokoleniom i mimo tego, że nie dostaje jej piękna i wdzięku, posiada swoistą pewność, *wo alles aufgedeckt vor Augen liegt*<sup>9</sup>, „gdzie wszystko otwarcie i jasno jawi się wzrokowi”.

Prostota i czystość – także i w tym wypadku cechują one kontur, ale kontur, który teraz Winckelmann podpatrzył w antycznym malarstwie wazowym. Odnacza się on wyrazistą i jasną, płynną linią, opisującą rzeczy i postacie jednym nieprzerwanym, syntetycznym duktem, którego nie da się poprawić – mistrzostwo i pewność ręki! Tak rysowali starożytni malarze waz, tak też tworzył Rafael oraz działający przed nim artyści, zdolni obrys postaci zaznaczyć jednym pewnym, dokładnym ruchem.

Winckelmann z autopsji znał bogatą kolekcję rysunków włoskich mistrzów, zgromadzoną przez rzeźbiarza Cavaceppiego, ułożoną chronologicznie, jak to było wówczas w zwyczaju. Tym łatwiej więc mógł uważać, że znalazł naoczne świadectwo kierunku przemiany form w sztuce, przebiegającego od

---

<sup>7</sup> Ernst H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1987, s. 41–61.

<sup>8</sup> Cyt. za: *ibid.*, s. 52.

<sup>9</sup> Cyt. za: *ibid.*, s. 41.

twardości i sztywności konturu do płynności i naturalnego, choć powściągliwego ruchu. Od razu też oczywistą wydała mu się analogia pomiędzy logiką tego rozwoju w antyku i w malarstwie nowożytnym. Jak zobaczymy, analogia ta zyskała nieomal powszechne uznanie, spotęgowane dodatkowo etyczną wymową dążenia do prawdy i cnoty, czego Winckelmann bynajmniej nie ukrywał.<sup>10</sup> Stanowczo potwierdził to Goethe w artykule *Antik und Modern*, gdzie uznał Rafaela za najbardziej greckiego ze wszystkich nowożytnych artystów. Zastrzegł też, co warto odnotować, że Rafael *gräzisiert nirgends, fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche*.<sup>11</sup> Co więcej, jego malarstwo posiada, podobnie jak dzieła Greków, *Klarheit der Ansicht* i jakość tę – cnotę jasnego widzenia oraz klarowność formy – na stałe wpisano w ten kanon artystycznej doskonałości, którego zrąb tworzyło bezgraniczne upodobanie w pierwotnej czystości i prostocie, wywiedzione z nieskażonej sztuki Grecji archaicznej (*scil.* przedklasycznej) i Italii przedrafaelowskiej.

Możliwe, że do tego ideału czystości, zrealizowanego za pomocą płaszczyznowych, niemal dwuwymiarowych, linearnych kształtów, silnie zrytmizowanych i skrajnie uproszczonych do surowego *rudimentary language of pure outline on monochromatic paper*<sup>12</sup>, najbardziej zbliżył się John Flaxman, twórca słynnych ilustracji do Homera, Dantego (1793), Ajschylosa (1794). Trudno byłoby znaleźć drugiego artystę, który z równą siłą ukształtował wizualną wyobraźnię XIX-wiecznych czytelników owych literackich arcydzieł. Precyzyjny, wyraźny, czasem stanowczy, czasem delikatny kontur, wyprany

---

<sup>10</sup> Wielkie znaczenie miał ponadto fakt, że tego typu paralele dobrze były znane ówczesnym *litterati* i *dilettanti* z dzieł rzymskich retorów, którzy w identycznych kategoriach opisywali postęp w sztukach plastycznych i w sztuce krasomówstwa. Uważano także, że tego rodzaju porównania rozciągają się także na inne sztuki, np. na muzykę. Zob. *idem*: Robert Rosenblum, *Transformations in Late...*, *op. cit.*, s. 163, przyp. 52: „W ten sposób już w 1776 roku P.F.H. d'Hancarville roztrząsał greckie malarstwo wazowe pod kątem tego, że potwierdza ono historyczną relację Pliniusza, w jaki sposób «w swoich początkach malarstwo posługiwało się czystym konturem, który został następnie wypełniony kolorem i nadał malarstwu tego typu miano monochromatycznego» oraz że rozwijało się paralelnie do pierwszych kroków takich włoskich prymitywów, jak «Cimabue, Toffi, Gaddi, Margaritone i Giotto»”.

<sup>11</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Antik und Modern*, w: tenże, *Werke, Hamburger Ausgabe. Schriften zur Kunst*, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Herbert von Einem, München 1982, t. XII, s. 175–176.

<sup>12</sup> Robert Rosenblum, *Transformations in Late...*, *op. cit.*, s. 159.

jakby z emocjonalności, oszczędny i nierzadko monumentalny, doskonale spełnia postulat „bezosobowej” czystości<sup>13</sup> i czytelnej, opanowanej ekspresji, wspaniale odzwierciedlając archaiczny, bohaterski patos homeryckich czynów i nadludzkich wydarzeń. Jego ilustracje noszą w sobie, by raz jeszcze przywołać Rosenbluma, znamię *normy*, zyskując rangę *klasyczości*. Wiadomo skądinąd, że głównym źródłem natchnienia, oprócz greckich malowideł wazowych, były dla Flaxmana dzieła wczesnych mistrzów włoskich. Flaxman początkowo pracował dla Serouxa d'Agincourta, który postawił sobie za cel szczytne zadanie kontynuacji i dokończenia opisu dziejów sztuki, zapoczątkowanego przez Winckelmana. Historia sztuki poprzez zabytki (1823) Agincourta, obejmująca historię rzeźby, malarstwa i architektury terenów Włoch od IV do XVI wieku, zawierała 325 plansz graficznych prezentujących grubo ponad 1000 zabytków. Ten potężny materiał otworzył publiczności europejskiej zupełnie nowe horyzonty, ukazując zadziwiające oblicze sztuki średniowiecznej, zaskakująco bliskie, także dzięki stylistycznej stronie grafik w dziele Agincourta, poszukiwanym ideałom prostoty i czystości rysunku. Giovanni Previtali opisał szczegółowo, jak ważkim wydarzeniem była publikacja uczonego francuskiego arystokraty<sup>14</sup>, który zresztą nie dożył chwili

---

<sup>13</sup> Określenie to pada tutaj nieprzypadkowo. To Berenson zasłynął określeniem sztuki Piera della Francesca jako sztuki *bezosobowej* (*impersonal*). Jest to jedna z najważniejszych formuł retorycznych Berensona, jaka się przyjęła i przetrwała. Fragment poświęcony malarstwu Piera z *Italian Painters* przełożyłem w: Bernard Berenson, „Piero della Francesca”, *Zeszyty Literackie*, 1999, 68, s. 78–81. W tym samym numerze Czytelnik znajdzie znakomity przekład fragmentu *Italian Painters* dotyczący Cosimo Tury, autorstwa Prof. Wiesława Juszcza (s. 81–82), jak również drobny szkic pt. „Bernard Berenson – piewca bezosobowego mistrzostwa” (s. 169–170), w którym zarysowuję podstawowe przesłanki berensonowskiej charakterystyki sztuki Piera della Francesca. Z tego też powodu w niniejszym rozdziale kwestia ta nie została podjęta.

<sup>14</sup> Relacjonując ostatnie dni przed śmiercią pani de Beaumont, Chateaubriand tak wspomina d'Agincourta: „Zrazu pani de Beaumont czuła się trochę lepiej. Zaczęła nawet wierzyć, że będzie żyła. Miałem przynajmniej tę pociechę, że się już nie rozstaniemy: myślałem o zabraniu jej na wiosnę do Neapolu; stamtąd chciałem przesłać dymisję ministrowi spraw zagranicznych. Pan d'Agincourt, który zdał mi się prawdziwym filozofem, złożył wizytę przelotnemu ptakowi, co zatrzymał się w Rzymie przed odejściem do ziemi nieznanej; zjawił się także p. Boguet, dziekan naszych malarzy” (F. R. Chateaubriand, *Pamiętniki zza grobu*. Wybór, przekład i komentarze Joanna Guze, Warszawa 1991, s. 282).



tryumfu (zm. w 1814 roku). Badacz ten pokazał ponadto, że zainteresowanie malarstwem „prymitywów” pojawiło się już dużo wcześniej w środowisku włoskich erudytów: Lanziego, Maffeiego. Tę listę wczesnych „odkrywców” malarzy *Trecenta* i *Quattrocenta* można by dowolnie przedłużać; z Aginourtem współpracował np. Paillot de Montabert, zafascynowany dawnymi technikami malarskimi, enkaustyką i freskiem. Dla Paillota dekadencja sztuki zaczyna się wraz z *Przemienieniem* Rafaela, z jego niejasną i wymuszoną ekspresją postaci, na Północy zaś ostateczny cios wzniosłej sztuce „prymitywów” zadał nie kto inny, jak sam Jan van Eyck, wprowadzając technikę olejną i odzierając malarstwo z pierwotnej czystości rysunku. W trzy lata po wydaniu *Historii sztuki poprzez zabytki d'Agincourta* inny kopista pozostający na jego usługach, William Young Ottley, opublikował *A Series of Plates, engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the early Florentine School* (1826), dedykowaną zresztą Flaxmanowi, artystycznemu protagoniście nowej wrażliwości. Warto wspomnieć, że dla Ottleya z kolei pracował David Pier Giottino Humbert de Superville, bardzo niezwykle twórca, który bezkompromisowość w poszukiwaniu czystego konturu i tendencję do upraszczania formy posunął nawet dalej niż Flaxman, czemu dał także i ten niecodzienny wyraz, przybierając, z szacunku dla Giotta, jako trzecie imię zdrobnienie Giottino. Wraz z Ottleyem przenosimy się wreszcie na najbardziej nas tu interesujący grunt angielski.

Rzecz jasna, popularność publikacji Ottleya została przygotowana przez artystyczne dokonania Flaxmana i Füssliego, mimo że twórczość tego ostatniego wyraźnie była inspirowana malarstwem Michała Anioła i manierystów raczej aniżeli wczesnych Włochów. Jednak postawy Anglików, czasem dość nietypowe, dały o sobie znać już niemal siedemdziesiąt lat wcześniej. W 1770 roku Thomas Patch wydał jedną z najwcześniejszych (tj. w samej Anglii), bardzo ważną publikację, w której zamieścił ponad dwadzieścia rycin podług fresków Masaccia i Filippino Lippiego. W latach 1747–1755 Patch mieszkał w Rzymie, ale został stamtąd wydalony za zbyt dużą swobodę obyczajów i przeniósł się do Florencji, gdzie atmosfera musiała być łagodniejsza. Tutaj powstała wspomniana seria rycin; Patch interesował się ponadto malarstwem Giotta i Uccella, a w 1774 roku zaprezentował publiczności graficzne reprodukcje *Porta del Paradiso* Ghibertiego; umiłował sobie zresztą to dzieło tak dalece, że sporządził jego gipsowy odlew i wysłał do Anglii, antycypując niejako praktykę popularną 150 lat później wśród amerykańskich milionerów, którzy co prawda woleli oryginały, np. całe fragmenty romańskich opactw,

ale nie wszystko przecież można mieć. Publikacja Ottleya była zatem świadomą kontynuacją wczesnych usiłowań Patcha<sup>15</sup>, podsuwając wyspiarzom wgląd w nowe, nie zbadane obszary sztuki włoskiej. Lecz ambicje Ottleya sięgały wyżej. Posiadał on ponoć prace Castagna, Pollaiuola, Giotta i Cimabuego; na pewno za to miał w swoich zbiorach *Madonnę z Dzieciątkiem* Gentile da Fabriano oraz *Mistyczne Narodziny* Botticellego.

Ten ostatni obraz stał się dlań źródłem niemałego zmartwienia. Oto w 1811 roku Ottley usiłował go spieniężyć i mimo usilnych zabiegów nie znalazł nań nabywcy. Okazuje się więc, że sytuacja wcale nie była tak przejrzysta, a podziw dla wczesnych mistrzów włoskich wcale nie tak powszechny, jak to by wynikało z przytoczonej, wcale długiej listy publikacji propagujących kult malarstwa wiązane z postulatami czystości, jasności i szlachetnego konturu.<sup>16</sup>

Konfiguracja sił, determinujących narodziny nowej wrażliwości u progu XIX stulecia, była w istocie o wiele bardziej skomplikowana. Publikacje Patcha i Ottleya dzieli okres blisko 70 lat; w tym czasie zdarzyło się niejedno i obóz wierny kanonowi kształtującemu się poprzez wiek XVIII wcale nie zamierzał składać bronii. Jego zwolenników nie pociągały wcale wyrzeczenia, bez jakich nie sposób wyobrazić sobie fascynację archaiczną prostotą formy i związanym zeń moralnym puryzmem. Kultywowali oni dojrzałość i bogactwo środków wyrazu, iluzje światłocienia i pełny kolor, subtelne harmonie barwne i zróżnicowaną, dynamiczną kompozycję, efekty fakturowe i przesycenie scen świetlistą, pełną powietrza atmosferą. Tam, gdzie adherenci *linearnej abstrakcji* (Rosenblum) doszukiwali się naturalności, wyzbytej sztuczności, afektacji i przesadnej ekspresji, oni dostrzegali niedojrzałość i nienaturalną sztywność. Przywołując wartości sztuki antycznej, akcentowali klasyczne ideały piękna, ucieleśnione między innymi w swobodnym, żywym geście o retorycznej wymowie oraz w idealizującej stylistyce przedstawień ludzkiej postaci. Nie deprecjonowali barokowego realizmu ani ekspresji koloru, lecz także nie odrzucali rysunku, o ile nie grzeszył przeciwko organiczności i naturalności kształtu oraz ruchu. To właśnie ze starcia obu tych tendencji, z ich niesłabnącej rywalizacji na przełomie XVIII i XIX wieku wyłoniła się, w pewnym sensie, berensonowska koncepcja kanonu.

---

<sup>15</sup> John R. Hale, *England and the Italian Renaissance. The Growth of Interest in its History and Art*, London 1954, s. 80.

<sup>16</sup> Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some..., op. cit.*, s. 29.

Dla lepszego ukazania upodobań tych przeciwników „archaizującego linearyzmu” nie będzie stratą czasu przypomnieć opinie Jonathana Richardsona. Jak już wspomniano, percepcja dzieła malarskiego jest dlań analogiczna do czynności czytania, w której umysł widza-czytelnika odbiera zawarte w „tekście” idee. Akt odbioru włącza ponadto zmysłowe zadowolenie, płynące z piękna użytych barw czy wyobrażonych postaci. Przeżycie tego rodzaju Richardson porównuje do słuchania muzyki, dającej jednocześnie i nierozdzielnie *intellectual and sensual pleasure*. Jest to dosyć zaskakująca wtedy deklaracja, zwiastująca w pewnej mierze wielokroć potem powtarzaną uwagę Schillera o muzyczności formy plastycznej. W odbiorze angielskiego krytyka pozostawała ona jednak zapewne tylko wskazówką dla dobrze ułożonego *gentlemana*, dla konesera chcącego właściwie ocenić dane dzieło. Kształtując umysł przez wypełnianie go wzniosłymi historiami oraz sycąc oko zmysłowym powabem koloru i postaci, znawca (koneser) zaczyna uczyć się podziwiać, w jaki *sposób* wielcy artyści kształtowali owe aspekty dzieła, doceniając przy tym ich moc tworzenia: „kapryśny, lecz rozległy geniusz Leonarda, nieokiełznany i gigantyczny Michała Anioła; boski i łagodny Rafaela; poetycka fantazja Giulia; anielski umysł Correggia, albo Parmegiana; wyniosły i posepny, lecz znakomity Annibale, uczony Agostino Caracci.”<sup>17</sup>

Oto właśnie zastęp najdoskonalszych twórców, panteon klasyków w pełnym tego słowa znaczeniu, których świetność objawia się w różnych typach wyobraźni, docierającej do odmiennych pokładów ekspresji. Lecz Richardson nie był skłonny oczekiwać cnoty właściwej oceny i zrozumienia dzieła od kogokolwiek bądź; wyłącznie znawca, wyposażony w przenikliwy zmysł widzenia oraz zdolność rozróżniania (*discernment*), pojmie „najszlachetniejsze dzieła Rafaela, najbardziej zachwycającą muzykę Haendla, najbardziej mistrzowskie posunięcia Milтона.”<sup>18</sup>

Bardzo podobny zbiór artystycznych wielkości spotkać można w zasłużenie uznanych za najpełniejszy traktat o sztuce w Anglii XVIII wieku *Discourses on Art*. W opozycji do Richardsona Joshua Reynolds nie znosił koneserów (podobnie jak Hogarth), swoje wykłady kierował zaś przede wszystkim do młodych artystów, słuchaczy Royal Academy of Art. Głębsze przesłanie

---

<sup>17</sup> Jonathan Richardson, *A Discourse on the Science of the Connoisseur*, w: tenże, *The Works* (1773), All corrected and prepared for the Press by his Son Mr. J. Richardson, Hildesheim 1969, s. 323 (reprint wydania londyńskiego z 1773 roku).

<sup>18</sup> *Ibid.*, s. 324.

*Discourses* zwraca się jednak ku oświeczonej publiczności, której autor pragnie wpoić przekonanie, że sztuka malarska należy do zajęć godnych społecznego respektu. Zatem cel wykładów wykracza poza pouczenie początkujących adeptów sztuki i ukazanie drogi ku wielkości, uprawomocnione teoretyczną wizją sztuki ukazującej idealny – niezmienny i ogólny – porządek natury. Ten teoretyczny warunek strzeże również kanonu genialnych twórców, przy czym ich prezentacje natury, oprócz spełnienia obowiązku abstrakcyjnej typowości, objawiającej „gatunkowy” schemat każdego przedmiotu, naznaczone są określonym rodzajem ekspresji. Wyraz, którego intensywność promieniuje po części z wielkości koncepcji artystycznej, dopełnia temat dzieła, *przemawiając do serca* widza.

Natura sama dyktuje prawa, które wiodą artystę do odkrywania prawdy; studiowanie samej natury nie wystarcza jednak, trzeba nauczyć się zadawać właściwe pytania, obserwacja świata musi przechodzić przez pryzmat wielkich i wzniosłych idei. Mimo to odejście od jej zasad, równoznaczne z zatarciem *rzeczywistej prostoty* tkwiącej w naturze, grozi artyście popadnięciem w śmieszność, co stało się udziałem pewnego kręgu malarzy, „którzy obdarzyli greckich herosów powierzchnością i wdziękami praktykowanymi na dworze Ludwika XIV.”<sup>19</sup>

Pomijając oczywiście tutaj aluzję pod adresem francuskiej mody i gustów, Reynolds, całkiem podobnie jak akolici pierwotnej czystości, wyznaje kult naturalności i prostoty. Wszelako w jego intencjach kryje się diametralnie inna jakość. Prostota Reynoldsa to umiejętność uogólniania, koncentrująca prace malarza na docieraniu do prawdy natury. Tę drogę, pełną pułapek, obrali Grecy i to oni należą do pierwszego kanonu doskonałości. Sięgnęli bowiem do samego rdzenia prostoty w naturze, a ich zadanie było o tyle łatwiejsze, że nie musieli niczego zapominać i niczego usuwać, ponieważ nawet ich obyczaje i zwyczaje stały w zgodności z naturalną prostotą. Artysta nowoczesny na samym początku powinien wyzwolić się spod władania fałszywych mód artystycznych i poświęcić się badaniu wielkich wzorów przeszłości. Klasykiem, wedle Reynoldsa, czyni zdolność uchwycenia przedmiotu w jego ogólności, doniosłość idei oraz siła oddziaływania, czerpiąca swą dynamikę ze stosownej ekspresji. Co więcej, i był to wcale nie najmniej istotny czynnik, dzieło wyniesione do statusu normatywnego to takie dzieło, któ-

---

<sup>19</sup> Sir Joshua Reynolds, *Discourses*, ed. with an Introduction and Notes by Pat Rogers, Harmondsworth 1992, s. 111.

re przetrwało sprawdzian czasów, a jego chwała trwa nieprzerwanie, jak to już wcześniej sformułował Alexander Pope w odniesieniu do poezji.

Nader ciekawie owe atrybuty doskonałości przekładają się na prawa artystycznego postępowania. Wizualizacja wzniosłej idei, opartej na uogólnionym kształcie przedmiotu i wielkości wizji etycznej, wymaga rezygnacji z drobniawego, szczegółowego kopiowania form naturalnych, unikania łatwiutkich efektów iluzjonistycznych i naśladowczych, jak również odrzucenia pedantycznego wykończenia. Zamiast tego wielki twórca, świadomy swojego zadania, posłuży się jednolitym, czystym kolorem, eliminując błahą grę *little lights*, czyli refleksów świetlnych. Przykładowo, bolończycy ograniczali swobodę kolorystyczną niemalże do samego *chiaroscuro*, malarze florency i rzymscy stosowali kolory, które były stanowcze i wyraźne. Posłuszni tym regułom, realizowali w swoich dziełach *grandeur of effect*.<sup>20</sup>

Jest to stwierdzenie niezwykle ważne, ponieważ wynika z niego wysoka ocena mistrzów florenckich stosujących wyraźny, lokalny kolor, a zatem artystów XIV stulecia, których Berenson tak bardzo pragnął wywyższyć. Natychmiast jednak, przypatrzwszy się bliżej kanonowi klasyków nowożytności, trzeba porzucić tę nadzieję, skorygować to przypuszczenie. Prostotą kolorytu, śmiałością (*breadth*) w wykorzystaniu światła i cieni odznacza się bowiem twórczość Lodovica Carracciego. „Uroczysty efekt półmrocznego światła zmierzchu, które zdaje się rozpraszać po jego obrazach” zdaniem Reynoldsa przewyższa „sztuczniejszy blask słonecznego światła” Tycjana, ponieważ lepiej oddaje powagę tematów.<sup>21</sup> Również Correggio stosuje z rozmachem efekty światła i cienia, do których dodał ponadto nieprzerwaną, płynną linię konturu, uzyskując syntezę wdzięku oraz prostoty wielkiego stylu. Ramię w ramię z nim stoi Parmegiano, jego zdobyczą jest właśnie zespolenie *genteelness of modern effeminacy* z prostotą starożytnych oraz wielkością i surowością Michała Anioła.<sup>22</sup>

Tym samym pojawia się twórca, będący centralnym punktem nowożytnego kanonu Reynoldsa, artysta, wokół którego, jak dookoła Słońca, krążą pomniejsze planety. Działalność Michała Anioła stanowi jednocześnie oś czasowego rozwoju malarstwa włoskiego od Rafaela. Rafael, powiada w słynnym zdaniu angielski teoretyk-wychowawca, nie miał sposobności studiowania w Akade-

<sup>20</sup> *Ibid.*, s. 121 (Discourse IV).

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 96 (Discourse II).

<sup>22</sup> *Ibid.*, s. 133 (Discourse IV).

mii, lecz gdy ujrzał freski w Kaplicy Sykstyńskiej, natychmiast porzucił sztywny, „gotycki” styl przedstawiania, posłuszny drobiazgowemu, „akcydentalnemu” wydzieleniu poszczególnych, pojedynczych przedmiotów, i zaakceptował wielki styl, kierujący się ogólnymi prawami natury.<sup>23</sup>

Dzieła Michała Anioła są największym osiągnięciem sztuki malarskiej wszystkich czasów, gdyż malarz ten potęgą wyobraźni, siłą wyrazu oraz powagą i surowością stylu, odslaniającą prawdę natury, przewyższył wszystkich. Nieposkromiona energia jego geniuszu dorównuje Homerowi i Szekspirowi. Zestawienie Michała Anioła z Homerem miało zresztą przed sobą długą przyszłość, a Reynolds wprowadził je być może pod wpływem Bouchardona, którego pogląd lojalnie zacytował. Nie warto odmawiać sobie przyjemności powtórzenia tego świetnego sformułowania: czytającemu Homera Bouchardonowi wydało się, że całe jego jestestwo jakby nagle spotężniało, podczas gdy natura wokół zmalała do rzędu atomów. W nieco podobnym duchu Goethe utrzymywał, że lektura pism Winckelmanna nie tyle uczy czegoś, ile sprawia wrażenie, jak gdyby czytelnik stawał się *kimś*, i od tych niemalże magicznych sił zawartych w dziełach geniuszy krótka zaiste droga do berensonowskiej wizji sztuki jako bytu obdarzonego wartościami *life-enhancing*.

Reynolds dostrzegał również zalety malarstwa weneccjan, doceniając harmonię kolorytu Tycjana, Tintoretta, Veronese’a i braci Bassano. Doceniając szlachetność i prostotę charakteru w portretach Tycjana, krytykował jednak wenecką skłonność ku temu, by podziwiano ich obrazy za „umiejętność oraz wiedzę w sprawach mechanizmów malarstwa, a także popisywanie się tą sztuką.”<sup>24</sup> Tycjanowi mimo to wolno stanąć obok Wergiliusza, gdyż podobnie jak ten wspaniały poeta, umiał nadać każdej rzeczy, nawet najbardziej pospolitej i szczegółowej, wymiar pewnego dostojeństwa i ogólnego znaczenia.

Jak to się często zdarza, twórczość Reynoldsa, jeśli pominiemy pewne cytaty i układy formalne zaczerpnięte wprost z dzieł Michała Anioła, więcej zawdzięcza weneccjanom, niż on sam byłby gotów przyznać. Lecz ta ekspozycja poglądów autora *Discourses* wydawała się niezbędna, ponieważ bardzo mocno zaważyły one na sądach późniejszych krytyków. Na pewno przyczynił się do tego fakt, że epokę artystycznej doskonałości Reynolds odnalazł w „oświeconych czasach” papieża Leona X, a czytelnicy wykładów dobrze wiedzieli, jak rozszyfrować tę decyzję. Po prostu panowanie Leona X rozu-

<sup>23</sup> *Ibid.*, s. 81 (Discourse I).

<sup>24</sup> *Ibid.*, s. 123 (Discourse IV).



miano jako analogię do momentu powstawania *Discourses*, momentu, któremu przyznawano rangę świętości w rozwoju kultury na Wyspach. Ostatecznie taki był cel działalności znanego The Club, skupiającego, obok Reynoldsa, takich luminarzy, jak Dr. Charles Burney, historyk muzyki, czy niezapomniany Dr. Johnson, autor niedoścignionych żywotów poetów angielskich. Czytelnik zechce więc wybaczyć, że *Discourses* pozostaną jeszcze przez chwilę w centrum naszej uwagi. Ażeby bowiem bliżej poznać zapatrywania Reynoldsa na malarstwo „prymitywów”, należy odwołać się do tzw. „dyskursu ironicznego”, który powstał około 1792 roku, a więc już po zakończeniu całej zasadniczej serii wykładów, a przed gwałtownym pogorszeniem się wzroku angielskiego malarza. Reynolds wykpiwa w nim niewolnicze, bezrefleksyjne naśladowanie natury, celujące w wywoływaniu prymitywnego złudzenia. Artyści hołdujący tej tendencji traktują pospolitą naturę jako jedyny wzorzec, nie korzystają z doskonałych modeli antycznych, zadowolając się polkaskiem tzw. koneserów, głoszących przewrotną maksymę, że im mniej obrazów ktoś ogląda, tym lepszy wyda sąd o dziele będącym przedmiotem oceny. Znaczący ci pogardzają „przesądem” pouczenia i istnieniem reguł-norm, wysławiając świeżość uczucia i smaku (tzn. nieokrzesane nieuctwo, powiedziałyby Reynolds). W czasach antycznych do takiej „szkoły” należeli Zeuxis i Parrajos, chełpiący się tym, że zwiedli ptaki i samych siebie. Natomiast w czasach nowożytnych zbliżoną postawę reprezentuje krąg Giotta, „owi wielcy mistrzowie”, pisze ironicznie Reynolds, którzy „opierali się łokciami o samą naturę i nie chcieli żadnego innego pouczenia.”<sup>25</sup>

W świetle tych uwag pozycja przedstawicieli malarstwa *Trecenta* i *Quattrocenta* w kanonie autora „dyskursu ironicznego” jest jasno określona – skoro odrzucają teorię i schlebują prostackim gustom nieoświeconych, nie ma tam dla nich miejsca. Także i z tego względu Reynolds nie waha się ostro zaprotestować przeciwko przywiązaniu niektórych malarzy do „jakości” nadawania przedmiotom trójwymiarowości, bryłowatości. Nie da się zaprzeczyć, komentuje teoretyk, że w dzieciństwie sztuk był to ważny i potrzebny problem; dziś wszelako raduje tylko „gburów i ignorantów, odczuwających największą satysfakcję wówczas, kiedy widzą [przedstawioną] postać, która, jak powiadają, wygląda tak, jak gdyby można ją było obejść dookoła.”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, s. 344.

<sup>26</sup> *Ibid.*, s. 221 (Discourse VIII).

Zapewne nieświadomie Reynolds, pogardliwie traktując renesansowe *ri-lievo*, podważył jeden z fundamentów vasariańskiej doskonałości, wielkie osiągnięcie Giotta, Masaccia, Leonarda da Vinci, Michała Anioła. Nic jednak nie mogło być dalsze od poglądów Berensona, ponieważ, jak pamiętamy, *tactile values* opierają się dokładnie na odczuciu, że można obejść przedstawioną figurę, odczuć pod palcami wypukłość i materialność kształtów. Następcy Reynoldsa byli nieco bardziej wstrzemięźliwi. James Northgate, znany malarz portrecista, protegowany i biograf twórcy *Discourses*, w 1807 roku zwiedzał *Stanze* Rafaela na Watykanie i zdarzyło mu się usnąć na stopniach ołtarza w oratorium Piusa V. Sen, który nań zstąpił, odzwierciedla, zdaniem Hale'a, przeciętny wykształcony gust tego czasu. Atmosfera epoki sprzyjała *notabene* zaskakującym drzemkom i rozwiniętym snom, bo godzi się przypomnieć, że kilka lat wcześniej Wackenroder zasnął po wyczerpującej wizycie w pewnej galerii i wyśnił romantyczne przymierze artystów Włoch i Niemiec, Północy i Południa, Rafaela i Dürera. Northgate śnił trochę inaczej, dłużej i wyraźniej, a i oprawa jego snu była bardziej tradycyjna. Oto bowiem na początku pojawiły się alegoryczne figury i Geniusz sztuk pięknych, który zawiódł marzyciela do wielkiej komnaty zdobnej w złote obicia. Przy dźwięku trąb Apollina wstąpił na Parnas, a przed nim przesunęła się procesja starożytnych mędrców.

Nie dowiadujemy się, kim byli owi mężowie, ale nie ma czego żałować. Po nich bowiem weszła najbardziej czarująca i pełna uroku niewiasta, jaką Northgate kiedykolwiek widział. Nic dziwnego, gdyż była to alegoria sztuk. Lecz zdumienie autora wzrosło jeszcze bardziej, kiedy zobaczył, z jaką troskliwością ta cudownie ubrana *nimfa* zaprosiła do siebie grupę najstarszych (tj. najdawniejszych mistrzów), ponieważ ich wygląd nie harmonizował w żaden sposób ze strojem opiekunki sztuk. „Zgromadzenie to na ogół składało się ze zgarbionych, starych postaci o twardych rysach; strój okrywał ich w sposób tak sztywny, że opadał w dół ostrymi fałdami, a ich żółtawa cera zdawała się dobrze odpowiadać wyblakłej barwie ich gotyckich, mniszych habitów.”<sup>27</sup> Żadna z tych postaci nie cechowała się pięknem zdolnym przykuć uwagę, lecz nawet najbardziej wybredny widz musiał przyznać, że „ich zachowanie było proste i naturalne [...]. Nie okazywali najmniejszych oznak zarozumiałości, żadnych gwałtownych, zniekształcających rysy uczuć ani też żadnego grymasu wymuszonej

---

<sup>27</sup> Cyt. za: John R. Hale, *England and the Italian...*, *op. cit.*, s. 112.

ekspresji ale [...] wyraz ich twarzy był tak silny i wymowny, a ich gesty tak bardzo przystojne, pełne rozważli i prostoty, że wszystko razem przydawało im szczególnej aury dostojności.”<sup>28</sup> Zbitemu z tropu Northgate’owi muza objawiła, że są to pierwsi odnowiciele sztuki.

W ten sposób przed „wewnętrznym okiem duszy” Northgate’a przeciągnął korowód artystów, których nie poznajemy niestety z imienia. Właściwie jest to *tableau vivant*, w którym cechy postaci są zarazem poglądowym przedstawieniem najistotniejszych elementów sztuki *Trecenta* i *Quattrocenta*. Nie może być inaczej, skoro zaraz po nich nadciąga orszak wielkich mistrzów, na czele z Leonardem da Vinci, który jedzie na rydwanie, rzecz jasna własnego pomysłu, a obok niego siedzi Franciszek I. Za Leonardem przesuwa się cała plejada twórców kanonicznych: Michał Anioł, Rafael, Tycjan, Correggio, bracia Carracci, Guido Reni, Rubens, Poussin, na końcu zaś kroczy, oczywiście, sam Joshua Reynolds, powitany przez Geniusza sztuki jako ostatni i ukochany uczeń.

„Filmowa sztuczka” Northgate’a, sama w sobie niezbyt oryginalna, ujawnia jednak pewną zmianę. Do świątyni sztuk, choć z pewnym ociąganiem, zostają wpuszczeni malarze „prymitywni”, a znakiem rozpoznawczym ich twórczości są najpierw sztywne linie i kolory pozbawione blasku, lecz ekspresja odznacza się prostotą, siłą, jednoznacznością i nawet *szczególną aurą dostojności*. Wygląda zatem na to, że Northgate wykorzystał w tej charakterystyce pojęcia ze słownika artystycznego obozu „linearystów”. Mimo to jednak akcje Giotta i jego następców w teoriach o zabarwieniu akademickim nadal stały nisko. James Barry, w serii wykładów mających miejsce w latach 1784–1798, ale wydanych przez Wornuma pół wieku później, zarzucił malarstwu powstającemu w czasach Giotta suchość i ubóstwo maniery, jak również gotycką niedoskonałość, choć, jak zauważył, rysunek już zdążył pozbyć się sztuczności. Postacie ludzkie rysowane w tej stylistyce Barry opisał niezwykle surowo, mówiąc, że wyglądają tak, jak gdyby powtarzały krzywizny i obłość *worka piasku*.<sup>29</sup> Około roku 1400 w rysunku zapanował jednak wreszcie *prawdziwy styl*, proporcjonalny, oddający budowę ciała i dysponujący adekwatną ekspresją. Przełom ten zapoczątkował Masaccio i jego współcze-

<sup>28</sup> *Ibid.*, s. 112–113.

<sup>29</sup> *Lectures on Painting, by the Royal Academicians. Barry, Opie, Fuseli*, ed. with an Introduction and Notes Critical and Illustrative, by Ralph N. Wornum, London 1848, s. 123.

śni, a dopełnili go Leonardo, Rafael i Michał Anioł. Barry, całkiem w duchu Reynoldsa, nie znajduje dość słów, aby wysławić twórcę Kaplicy Sykstyńskiej, jego nieskalany rysunek oraz siłę wyrazu, ale zdaje się, że równie gorącym uczuciem gotów jest obdarzyć Rafaela. Faktem jest, że *Bóg stwarzający słońce i księżyc* Michała Anioła dzięki zawartej w tym wyobrażeniu *idei działania* i uduchowienia przewyższa wszystko, co namalował Rafael, ale ten ostatni posiadał cudownie trafny osąd i zdolność harmonijnego równoważenia akcji i ekspresji, czego czasem brak w dziełach Michała Anioła.

Inny akademik mający teoretyczne aspiracje, John Opie (wykłady z 1807 roku), również nie ośmielił się zanegować nienaruszalnej pozycji Michała Anioła. W jego twórczości odnalazł, śladem Reynoldsa, potęgę ogólnego efektu: esencję rzeczy, a nie jej indywidualny, przypadkowy wymiar, mistrzowską umiejętność pomijania nieistotnych cech charakteru i drobnych, pospolitych szczegółów, wreszcie dar wymyślnej różnorodności wyrazu. *Człowiek, a nie poszczególni ludzie są przedmiotem sztuki Michała Anioła*, a jego śmiałość koncepcji i zdecydowanie w realizacji Opie, w rzadkim przebłysku intuicji, stawia w jednym rzędzie z potęgą miltonowskiego Szatana i Śmierci – Michał Anioł, tak jak te napawające grozą (vasariańska *terribilità*) i niesamowite postacie z *Raju utraconego*, „nie waha się ani chwili przed następnym ciosem, ale spieszy, by jednym pewnym uderzeniem osiągnąć swój cel.”<sup>30</sup>

W panteonie największych sław znajduje się także Rafael, co oczywiste. W oczach Opiego, a jest to opinia podzielana po trosze także przez jego poprzednika, Barry’ego, ale niekoniecznie przez Reynoldsa, Rafaela nie sposób przewyższyć w aspekcie ekspresji. Opanował on w sposób absolutny umiejętność przekazu całego zakresu ludzkich emocji, od najdelikatniejszej łagodności po dziką furję, od „demonicznego szału opętanego chłopca w Przemienieniu po rozrzewnione uniesienie Maryi Dziewicy kontemplującej swoje boskie potomstwo.” Te wszystkie uczucia Rafael oddaje z taką wiernością i bezpośredniością, że stajemy się, wnikliwie zauważa Barry, „współuczestnikami jego świetnie wyobrażonych smutków i radości.”<sup>31</sup>

Spśród artystów weneckich Opie wyróżniał i pozostał wiernym admiratorem Tycjana, chwalać jego idealne połączenie rozmachu i miękkości (delikatności) w wykończeniu oraz wspaniałą harmonię światła, cieni, *middle tints*

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, s. 263.

<sup>31</sup> *Ibid.*, s. 267.

(walorowych przejść kolorystycznych) i refleksów świetlnych, za pomocą których mistrz *uwyczałnił, zaokrąglił i zjednoczył wszystko*. Jego naśladowcom, świetnym w kolorystyce, nie dostawało już osądu i smaku; mimo to w słynnym *Ukrzyżowaniu* Tintoretta „złowieszczy, przerażający i krwście czerwony ton całości, zgubny półmrok, który oznacza coś więcej niż śmiertelne cierpienie, elektryzuje widza”<sup>32</sup> i ta zwięzła, trafna charakterystyka antycypuje już niezapomniane kadencje zdań Ruskina.

Sztuce *les primitifs* Opie poświęca stosunkowo niewiele miejsca, trzymając się tutaj znacznie bliżej niż jego poprzednicy vasariańskiego modelu ewolucyjnego rozwoju i podnoszenia twórczości na coraz to wyższy poziom w pokonywaniu trudności. Malarstwo florenckie, jego zdaniem, poprzez swoją surowość, energię i wyniosłość graniczy z dziwacznością i posługuje się gwałtownymi kontrastami, deformującymi ekspresję i stosowność. Nie ukrywa jednak, że sztuka nowoczesna wiele mu zawdzięcza, przełamało ono mianowicie twardość, suchość i ubóstwo manieri, wyzwala ją z *niewolniczej imitacji*. Tę niewłaściwą tendencję zastąpił płynny, odważny kontur, narzędzie pozwalające uzyskać skoncentrowany wyraz i dostojeństwo charakterów.

Trzeci z wykładowców Akademii – Füssli – był bez wątpienia najbardziej samodzielnym i oryginalnym autorem. Zakres jego teoretycznych zainteresowań, unikalność i śmiałość propozycji, trafność oraz wnikliwość analiz powodują, że nie sposób zarysować tutaj choćby szkicowo rozmiarów jego refleksji. Dość powiedzieć, że jako jeden z pierwszych przeciwstawił się powszechnemu kultowi Winckelmanna, nazywając go zjadliwie *pasocytem na okruchach*, które ten miał niby pozierać z rozmów z Mengsem i przyrządzić *wymęczone i napuszone rapsody*, poświęcone uznanym arcydziełom. Füssli koniec końców przechował uznany kanon wielkich mistrzów, zaliczając do nich Michała Anioła (*sublimity of conception, grandeur of form and breadth of manner*), Rafaela, *ojca malarstwa dramatycznego* (cokolwiek by to miało oznaczać), oraz Tycjana i Correggia, uwodzącego nas za pomocą *chiaroscuro* i centralnego oświetlenia, niepostrzeżenie prześlizgującego się przez świetliste półtony w cienie, wzbogacone odbitymi refleksami, w krainę *delikatnych emocji rodem z przepyszego snu*. Jednak lista mistrzów *Quattrocenta* poszerzyła się u niego o nowe nazwiska. Masaccio pierwszy spostrzegł, że części kompozycji powinny stanowić jedną całość, a wyraz i wykonanie – jedność, w czym Füssli powtarza niektóre opinie Vasariego. Lecz ścieżką przetartą

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, s. 330.

przez Masaccia podążył Mantegna, pragnąc zjednoczyć wyraz i formę dzieła. Mantegna, podkreśla nasz akademik, studiował antyczne reliefy, natomiast ostateczne konsekwencje z ich osiągnięć i zamierzeń wyciągnął Rafael. Obok nich wszakże pojawia się Luca Signorelli, którego Füssli ceni wysoko i przypisuje mu zasługę oddzielenia tego, co przypadkowe, od tego, co istotne w ujęciu przedmiotu. Nie koniec na tym, ponieważ Luca uporządkował nadto efekty światłocieniowe i nadał postaciom wyrazisty ruch.<sup>33</sup> Te dwie zdobycze, o których wspomina również Vasari (choć nie w tym samym kontekście), Berenson przypomniał w swoich *Florentine Painters*, a jedyna różnica polega na tym, że przeformułował je nieznacznie w języku swojej teorii.

Zresztą oryginalność myślenia Füsslego łatwiej wychodzi na jaw w przypadku artystów, mających w jego oczach niewiele wartościowych cech. Jest rzeczą intrygującą, że ten mistrz linearnych, wizyjnych kompozycji, absorbujących manierystyczną fantastykę pozy i kapryśność konturu, wyszydzał Botticellego, którego *barbarzyński smak i sucha drobiazgowość* dawały efekt *infantylnej ostentacji*, co pozostaje w całkowitej sprzeczności z wizerunkiem tego twórcy nakreślonym przez Berensona. Jak się zresztą okaże, chwała Botticellego zostanie rozgłoszona, zanim Berenson napisz swoje *Four Gospels*, a to za sprawą wiktoriańskich estetów. Natomiast inna ofiara ironicznego języka Füsslego, Fra Angelico, nie musiała czekać na dostąpienie zaszczytu estetycznego uświęcenia ani przez Berensona, ani przez wyrafinowanych wiktoriańskich poetów pióra.

Aby zrozumieć, jak do tego doszło, po raz kolejny trzeba popełnić niezręczność retrospekcji, rozbijając tok chronologicznej narracji. Apoteoza Fra Angelico, a mówiąc precyzyjniej, estetyczna kanonizacja, jest jednym ze składników skomplikowanej łamigłówki, jaką tworzy artystyczna wrażliwość w stosunku do dawnych mistrzów w Europie około 1830–1840 roku. Bezgraniczny podziw dla tego artysty padł na podatny grunt, przygotowany wspomnianymi publikacjami Ottleya i d'Agincourta, w których Fra Angelico zajmował ważne miejsce. Jego malarstwo, akcentujące dekoracyjne i wyrazowe jakości jasnego, regularnego konturu, nadprzyrodzony omal spokój i powagę gestu, powściągliwy i szlachetny rytm form, wyodrębnionych czystą linią wypreparowaną z wszelkiej gwałtowności i zbędnego detalu, hieratyczność i symetryczność kompozycji, bezbłędnie wypełniały artystyczne postulaty obrońców pierwotnego, archaizującego puryzmu, wnosząc dodatkowo subtelny

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, s. 379.



wdzięk i aurę natchnionego piękna. Twórczość włoskich *les primitifs* zaczęła zdobywać sobie coraz większe uznanie, skoro w 1836 roku komitet powołany do nadzoru zakupów dla kolekcji narodowej zalecał nabywanie dzieł pochodzących z czasów przedrafaelowskich, jako że „takie dzieła są utrzymane w czystszy i bardziej wzniosłym stylu niż znakomite prace Carracich.”<sup>34</sup> Uwielbienie artystycznej prostoty, spokojnej, stłumionej ekspresji oraz szlachetności i dostojności (*dignitas*), nad którym czuwał dogmat o prymacie linii i nieskazitelnej, pierwotnej formie przez nią osiąganey, zdawało się przewycięzać wszystkie opory i tęsknoty za barokowym iluzjonizmem, wirtuozerią formalną i zawiloscią wyrazu. Przesłanie upartego samouka z małego, zapomnianego przez ludzi Stendhal, znalazło w Europie oddźwięk, jakiego zapewne pragnął, choć go nie przeczuwał. Entuzjazm był tym większy, że artystyczne wartości sam Winckelmann przemyślnie związał z wiarą w moralny, uwznioślający efekt obcowania ze sztuką. Estetyka i etyka stopiły się w gorliwie przyswajany wzorzec, tym łatwiejszy do akceptacji, że prawdziwym terenem jego „realizacji” była historyczna i estetyczna utopia doskonałości. A jednak „odkrycie” Fra Angelico, owa „kanonizacja”, miała dodatkowy wymiar – skoro była to kanonizacja, niezbędny okazał się impuls religijny.

Nabrał on przyspieszenia w sposób niejako spontaniczny, jakby wchłaniając kolejne przypyły i odpływy „religijnego sentymentu”. Raz jeszcze odpowiedzialność w dużej mierze spada na Winckelmanna. Jego religia sztuki, jeśli była religią miłości, to na pewno miłości do formy, *Liebe zur Gestalt*, jak się kiedyś wyraził Alfred Baumler, i miała posmak dziwnie neopogański. Jednak umysłowość Winckelmanna bardzo głęboko przeziąknięta została pietystycznym duchem pobożności i jego kategorie pochodziły po części z wielkiej tradycji mistyki niemieckiej. Niemieccy romantycy pierwszego pokolenia zdecydowali się wszelako obrać inną drogę i przesunęli *Schwerpunkt* religijnego rdzenia pism Winckelmanna, każąc mu wskazywać na wyimaginowaną, lecz niezakłamaną i prawdziwą żarliwość religijną Kościoła przed rozbięciem, tzn. do momentu reformacji. Nic tedy dziwnego, że Wackenroder wcielił się w zakonnik, który w sztuce postrzega odbicie transcendentnej rzeczywistości, a Bogu-Stwórcy, widzącemu wszystko, „gotycka świątynia podoba się tak samo jak grecka, zaś barbarzyńska muzyka wojenna dzikich

---

<sup>34</sup> Zob. o tym: Charls Peter Brand, *Italy and the English Romantics. The Italianate Fashion in Early Nineteenth-Century England*, Cambridge 1957, s. 147.

dźwięczy dlań równie mile jak uczone chóry i kościelne śpiewy.”<sup>35</sup> Smak prawdziwie pobożnego człowieka jest zaiste prawdziwie ekumeniczny, ponieważ jego normę przestaje wyznaczać system estetyczny, zastąpiony godnie przez przenikającą całą emocjonalno-umysłową istotę człowieka głęboką żarliwość. Tutaj właśnie cnota moralnej prostoty wzbogaca się o proste, autentyczne przeżycie religijne.

Heinrich Meyer, przyjaciel i przez czas jakiś bliski współpracownik Goethego, współredaktor *Propyläen*, w bardzo ważnym artykule *Neu-deutsche, religiös-patriotische Kunst* przeanalizował postawę młodych niemieckich artystów podróżujących do Rzymu około 1790 roku. Dostrzegł on mianowicie, że wyróżnia ich wielki szacunek dla sztuki kwitnącej przed epoką Rafaela, że hołdują w niej, zwłaszcza Tischbein, *dem Natürlichen, dem Einfachen Hold*, i z tego powodu wychwalają Perugina, Pinturicchia, Mantegnę.<sup>36</sup> Kiedy kilka lat potem wojska napoleońskie zajęły Rzym, Niemcy ewakuowali się do Florencji, gdzie przed ich oczyma spragnionymi prostoty i naturalności objawiła całą swoją wspaniałość sztuka Giotta oraz Orcagni.

Dosłownie cztery czy pięć lat później Fryderyk Schlegel w poczytnym piśmie *Europa*, którego znaczenie dla dyfuzji pewnych idei romantycznych trudno przecenić, wyznawał, że chce mówić, myśleć, rozumieć i oglądać tylko malarstwo dawne; odpychał go zimny wdzięk Guido Reniego, a *Rosensund Milch-glänzende Fleisch* Domenichina nie potrafiło go oczarować.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Cyt. za: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Serdeczne wyznania miłującego sztukę zakonnika*, tłum. Anna Palińska, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*. Wybór, przedmowa i komentarze Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 211.

<sup>36</sup> Zob. o tym: Camillo von Klenze, *The Growth of Interest...*, *op. cit.*, s. 237.

<sup>37</sup> *Ibid.*, s. 243. Paradoksalnie, te same cechy sztuki Reniego znalazły uznanie w oczach Berensona dokładnie sto trzydzieści lat później: „Guido Reni zawsze mnie pociągał swoją jakością ekstremalnego chłodu – będąc arktycznym, jak z bryły lodu malarzem” (Umberto Morra, *Conversations with Berenson*, tr. from the Italian by Florence Hammond, Boston 1965, s. 38). Oczywiście, *arktyczny chłód* Reniego to kolejna modyfikacja formuły sztuki *bezosobowej*, zdystansowanej, poddanej architektonicznej logice reguł *stricte* artystycznych – wartości dotykowych i ruchu, gardzącej wybujałą ekspresją, gwałtownymi emocjami; jej arcywzorem pozostaje rzeźba i sztuka Grecji archaicznej (por. np.: „Nic nie przynosi mi takiej satysfakcji jak sztuka antyczna – jej konieczność, jej prostota, jej bezpośredniość, jej niezakłamanie człowieczeństwo, do których powracam jak do czegoś niezbędnego. Spożywanie chleba,

Jak widać, w tym sformułowaniu Schlegel odrzucił pewien klasycystyczno-rokokowy motyw, popularny pośród francuskich pisarzy i artystów, w którym płęć piękna zawsze kojarzyła się z kolorem róży i mleczną bielą. Lecz przełomowe znaczenie miało przekonanie Schlegla, wyrażone na łamach tegoż pisma, że sztuki nie da się odseparować od religii. Sztuka prawdziwie wielka zawsze odbija to, co boskie, jest miejscem epifanii. Stąd też należy od niej oczekiwać nie pozaczasowego piękna czy choćby powabu zmysłowego, lecz *hohe, ja göttliche Bedeutung*.

Idea ta szybko zapadła w umysły różnych pisarzy i teoretyków. W Anglii pisma Schlegla przetłumaczył w 1849 roku Millington, co i tak nie znaczyło aż tak wiele, gdyż dużo wcześniej swoją misję wypełnił William Blake, a Coleridge zdążył przeschczepić pewne idee „filozofii transcendentalnej”, cokolwiek osobliwie i osobiście zinterpretowanej, w ramach chociażby swojej teorii imaginacji.

Ale 10 lat przed tłumaczeniami Millingtona zaczęły ukazywać się dzieła Alexisa-Francois Rio. Nie znalazł on popularności w ojczystej Francji, za to na Wyspach jego książki zdobyły sobie prędko grono oddanych wielbicieli. Ten ortodoksyjny katolik, którego pisma Delecluze, upamiętniony przez niezrównane relacje z tzw. „rewolty prymitywów” Maurice’a Quäi i przyjaciół (którzy nawet Davida potępili za „rokokowość” formy), bezwzględnie krytykował, był ożeniony z Angielką i miał w Anglii wielu przyjaciół, wśród nich samego Gladstone’a, Carlyle’a i poetę Samuela Rogersa. Jego *De la poesie chretienne*, o wielce emblematycznym tytule, było świadomą próbą przeciwstawienia się dominującym poglądom na sprawę mistrzostwa i doskonałości artystycznej. Znając doskonale kulturę niemiecką, przede wszystkim pisma Hamanna, Jean-Paula, Schellinga oraz Baadera, nasycił swoją *Poezję chrześcijańską* potężnym ładunkiem mistycznego zachwyty wczesną sztuką chrze-

---

gaszenie pragnienia czystą wodą, są dla mnie tym samym” – Umberto Morra, *Conversations with...*, *op. cit.*, s. 62; a także: „Nie sposób powstrzymać się przed myślą, co mogłoby się wydarzyć, gdyby Donatello znał sztukę Fidiasza albo – jeszcze bardziej fascynująca spekulacja! – sztukę Grecji archaicznej!” – Bernard Berenson, *Italian Painters of...*, *s. op. cit.*, 250), a także malarstwo Piera della Francesca, największym zaś odstępca od tej estetycznej doktryny był Leonardo da Vinci, którego zgubiło nieumiarkowanie w wyrazie i samobójcza skłonność do identyfikacji sztuki i nauki (zob. Bernard Berenson, „Leonardo da Vinci”, w: *idem, The Study and Criticism of Italian Art. Third Series*, London 1916, s. 1–37).

ścijańską, którą poznawał nawet w rzymskich katakumbach. Odnalazł w niej świeżość, *myśl heroiczną i naiwną*. Te zalety zdobią również sztukę *Trecenta*, malarstwo Giotta i jego kontynuatorów. Kryzys nadszedł z chwilą, kiedy kulturę odrodzenia pochłonęło badanie starożytności. Dla Rio był to atak pogaństwa, kulminujący w malarstwie wraz z tendencją „naturalistyczną”, która zabiła autentyczną świętość i mistyczny wymiar sztuki. Mistycyzm jest bowiem dla malarstwa tym, czym przeżycie ekstazy w psychologii. Na szczęście nie wszyscy artyści XV stulecia dali się porwać temu nurtowi pogaństwa i naturalistycznej dekadencji. Tworzący w klasztornej ciszy, niebaczny na wielkie przemiany w sztuce Florencji początku *Quattrocenta*, Fra Angelico jest najczystszy, szlachetnym kamieniem, wytopionym w ogniu żarliwej wiary i mistycznego ducha, największym reprezentantem szkoły *a la fois si mystique et si lyrique*. Rio przyznaje niechętnie, że jego malarstwo zawiera pewne niedoskonałości, choćby w prezentacji postaci, lecz przypisuje to pierwiastkowi transcendentnemu, który *zawsze zajmował jego pobożną wyobraźnię*.

Uczeń Fra Angelica, Benozzo Gozzoli, poszedł za duchowym przewodnictwem mistrza i jego malarstwo należy do jednego z najtrudniejszych stylów w sztuce, określanego przez autora mianem *stylu patriarchalnego*. Z kolei do *czystej szkoły religijnej* zaliczyć trzeba Lorenza di Credi, Ghirlandaia i Fra Bartolommeo, chociaż malarstwo *Quattrocenta* zdegenerowało się w nurcie „naturalistycznym”, to i tak Rio odkrywa w nim wielce wzniosłe idee, dalekie od *cynicznych produkcji* Tycjana i Giulio Romano.

Ogólnie rzecz ujmując, Rio jest apologetą wczesnych Umbryjczyków oraz Wenecjan, zwłaszcza Gentilego i Giovanniego Bellinich – wspaniała *Madonna* w San Zaccaria, dzieło Giovanniego, w doskonały sposób objawia *głębokość charakteru i poezję* malarstwa chrześcijańskiego, wraz z jego *naiwnym wdziękiem i wzruszającą prostotą*.<sup>38</sup> *De la poesie chretienne* wywarła w Anglii wielkie wrażenie, spotęgowane dodatkowo faktem, że Rio nie przekreślił do końca dotychczasowego kanonu wielkich mistrzów, uznając Rafaela za najwyższy wyraz chwały chrześcijańskiej i artystycznej perfekcji. Jego książka zaowocowała znaczącym przesunięciem akcentów we wrażliwości artystycznej Europy, dowartościowując tych artystów, o których co prawda pamiętano, ale wyłącznie ze względu na miejsce w łańcuchu artystycznej ewolucji.

<sup>38</sup> Cytaty z pism Rio za: Camillo von Klenze, *The Growth of Interest...*, *op. cit.*, s. 255–267. O samym Rio zob.: Sister mary Camille Bowe, *Francois Rio. Sa Place dans le Renouveau Catholique en Europe (1779–1874)*, Paris 1938.

Tę zmianę orientacji można by chyba nazwać „reakcją anachroniczną”, w której atmosfera pierwotnej pobożności i kult prostoty zostały narzucone sądom „czysto” estetycznym. Kryteria aksjologiczne Rio nie są kryteriami artystycznymi, lecz wypływają z idealnej wizji historiozoficzno-religijnej. Rozkosz estetyczna zostaje bezwarunkowo oddana na służbę przeżycia osobliwej emocji, będącej jakby próbą restytucji cudownego stanu pierwotnej jedności życia i kultury, w którym wszystko stanowi aspekt religijnego ładu i odnoszącego się doń autentycznego doznania obecności *sacrum*. Ponieważ jednak przywrócenie tego porządku w planie realnej historii jest poza zasięgiem człowieka, miejsce dlań musi się znaleźć we wnętrzu ludzkiej jaźni, w odpowiednio przygotowanej wyobraźni. Umbryjczycy również dla Berensona pozostaną synonimem wielkości, freski Piera della Francesca także będą obdarzone mocą transformacji wyobraźni widza i wyniesienia go w wyższe sfery rzeczywistości, lecz religia Berensona będzie raczej religią „humanizmu” albo *natural piety* w odniesieniu do kontaktu z naturą, ale nie katolickiej pobożności czy, co gorsza, frenetycznej dewocji.

Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Rio pracował nad odnowieniem religijnej imaginacji dziewiętnastowiecznego sceptyka, pewien Anglik, który w 1823 roku porzucił zarówno swoją religię, jak i nazwisko Cohen, podjął się podobnego zadania, tyle że na szerszą skalę – przełamania utrwalonych nawyków percepcji sztuki dawnej. W opublikowanym anonimowo *Handbook for Travellers in Northern Italy* (1842) Sir Francis Palgrave, bo tak brzmiało jego nowe, przybrane nazwisko, puścił w obieg poglądy, które Bernard Berenson rozgłaszał jeszcze w dobre sto lat po opublikowaniu „Podręcznika”, jak się wyraził Francis Haskell, chyba najlepszy znawca zagadnienia.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Francis Haskell, *Rediscoveries in Art...*, *op. cit.*, s. 170. Jednak wnioskowanie o panujących modach artystycznych, popularnych gustach estetycznych, potocznych osądach i kryteriach wartościowania na podstawie przewodników i innej literatury tego rodzaju może okazać się bardzo zawodne. Historycy, nie dysponując często innymi narzędziami do oceny treści bardziej lub mniej potocznej wrażliwości artystycznej wewnętrznego, subiektywnego rytmu przeżywania czasu historycznego oraz tradycji (George Steiner), z konieczności czynią cnotę. Nie mają innego wyjścia, to prawda, lecz same przewodniki bardzo rzadko prezentują jakieś próby społecznej (i czasowej) „stratyfikacji” zainteresowań podróżnych; sądy estetyczne zmieniają się w sposób tak nieprzewidywalny i kapryśny, że tylko z dużą dozą dobrej woli można zakładać ich natychmiastowe, bezpośrednie odzwierciedlenie w treści przewodników i układanych tam marszrut; wreszcie, przewodnim motywem, racją tego, co trzeba zobaczyć, jest

Opinia ta, w pewnej mierze słuszna, gdyż w przewodniku Palgrave'a pojawili się niemal wszyscy bohaterowie Berensona, jest dla autora *Italian Painters* nieco krzywdząca. Sir Francis bowiem pisał i kazał patrzeć w kategoriach bliskich optyce Rio. Punktem wyjścia był dla niego atak na sensualistyczne jakości sztuki klasycystycznej, na przykład Canovy. Wcześni mistrzowie włoscy traktowali antyk jako instrukcję, ale nie kopiowali niewolniczo jego wzorów. Do czasów Michała Anioła sztuka umiała zachować umiar, potem nastąpił okres upadku. Epigońskie powielanie starożytnych mistrzów, zwyczaj oceniania pod kątem wierności z antycznym prototypem, nałożyły się na regres moralny; sensualizm Greków ocalają wysokie normy etyczne ich czasów; obecnie sztuka jest obrazą dla przystojności.<sup>40</sup>

Techniki widzenia Palgrave'a również wykazują istotną różnicę w porównaniu z regułami oglądu Berensona. Autor *Handbook for Travellers in Northern Italy* najpierw usiłował odciągnąć uwagę podróżników od uczęszczanych, znanych galerii, wskazując na świetność fresków, przeżywanych

---

często najzwyczajniejsza atrakcyjność, niekoniecznie identyfikowana z wartościami artystycznymi, ale raczej z tym, co ciekawe i dawne, „stare” i niezwykle. Ten sam przewodnik Murraya, wydany 30 lat później, najpierw zachęca czytelnika do zapoznania się (a właściwie do solidnych studiów!) z klasycznymi pozycjami z zakresu historii i historii sztuki (dla przykładu: *Histoire des Republiques Italiennes* Sismondiego, *Lectures on Sculpture* Flaxmana, niezastąpiony Vasari, prace topografów, kartografów i archeologów), a następnie wskazuje dzieła, które najczęściej są *curious, old, good, fine, very primitive* (np. *Koronacja Matki Boskiej* Gentile da Fabriano z mediolańskiej Brery, poliptyk Stefana Pievano z Pinakoteki weneckiej) albo też zyskały sławę poprzez związek ze znaną postacią (np. *Abraham odsyłający Hagar* Guercina, podziwiany przez Lorda Byrona, grobowiec Dantego, przed którym Chateaubriand ukląkł z odkrytą głową). Warto zauważyć, że przytoczone epitety nie mają jednego, stałego znaczenia; *curious* może oznaczać „ciekawy”, ale też „niezwykły, dziwaczny”, *primitive* odnosić się do *les primitifs*, ale znaczyć również „surowy”, „nieporadny”. Niejakie rozbawienie musi budzić fakt, że autor przewodnika czuł się zobowiązany zasugerować swoim *Protestant countrymen* jadącym do Italii, ażeby nie okazywali swego oburzenia wobec *katolickich błędów*, rozmawiając głośno i zachowując się niestosownie podczas sprawowania liturgii. Czy na podstawie tej uwagi można jednak czynić spostrzeżenia, nie mówiąc o ogólniejszych wnioskach, co do poziomu zainteresowań brytyjskich podróżników? ([Murray's] *Handbook for Travellers in Northern Italy, comprising Piedmont, Liguria, Lombardy, Venetia, Parma, Modena, and Romagna*, Ninth Edition, London 1863, ss. XVII, XX, XXI, 203, 205, 390, 535).

<sup>40</sup> Zob. o tym: John Steegman, *Consort of Taste 1830–1870*, London 1950, s. 24.



w ciszy i podniosłej, skupionej atmosferze kościelnego interioru: „wszystko jest uroczyste i surowe, niewyszukane, nieomal odarte do nagości i mroczne; zaś pełnia i bogactwo błyszczących witraży potęguje jeszcze tę ciemność, i ten mrok odczuwa się w dwójnasób, kiedy wchodzi się do tego podobnego do jaskini, ciemnego, pogrążonego w cieniu gmachu, a jasne, gorące słońce Florencji promieniuje na zewnątrz!”<sup>41</sup>

Taki sposób obcowania z dziełem sztuki, włączający w akt percepcji niepowtarzalną aurę otoczenia, przyrody, wywołujący ogólne wrażenie, które dynamizuje i dopełnia przeżycie estetyczne, nie był tak do końca obcy Berensonowi, ale nie ma tu słowa o refleksji nad czysto artystyczną konstrukcją i wartościami autonomicznymi sztuki malarskiej; w tym przypadku zwiastuje więc raczej Ruskina. Właśnie on najmocniej związał wizję sztuki dawnej z quasi-historycznym wyobrażeniem żarliwej pobożności oraz szlachetnych ideałów etycznych (zakorzenionych w jedynie prawdziwych dla Ruskina ideach pracy artystycznej i porozumiewania się ludzi za pomocą sztuki), panujących w dobie gotyku i początkach renesansu. Pierwszy tom *Modern Painters*, wydany w 1843 roku, zawierał już przesłanki tego, co Landow określił jako *teocentryczny system estetyki*, najpełniej wyłożony w II tomie z 1846 roku.<sup>42</sup> Natomiast w 1847 roku lord Lindsay opublikował *Sketches of the History of Christian Art*, w której, oprócz eulogii prac Rio, dowodził wyższości ducha chrześcijańskiego nad religią starożytną. Nie przeczył, że sztuka greckich rzeźbiarzy poszukiwała prawdy i piękna, opierając się na intelekcie, lecz dostęp do duchowości oraz najwyższej prawdy zastrzegł dla malarstwa chrześcijaństwa, obdarzonego nieśmiertelnym duchem, komunikującym się z samym Bogiem.

Natchniona, nudna, dziwaczna i pretensjonalna książka Lindsaya, w której znajdziemy nawet fantastyczno symboliczną wykładnię trzech sztuk jako obrazu Trójcy Św., w której architektura reprezentuje Ojca, rzeźba Syna, malarstwo zaś Ducha Św., została przyjęta z dużym zainteresowaniem.<sup>43</sup> Lindsay mierzył wyżej, stawiając sobie za cel definitywne przekonanie purytań-

<sup>41</sup> Cyt. za: John R. Hale, *England and the Italian...*, *op. cit.*, s. 122.

<sup>42</sup> George P. Landow, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, N.J. 1971, s. 28–29.

<sup>43</sup> Zob. o tym: Camillo von Klenze, *The Growth of Interest...*, *op. cit.*, s. 268–269. Por. także: John Steegman, „Lord Lindsay’s *History of Christian Art*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1947, X, s. 123–131.

skiej publiczności o potrzebie i nieszkodliwości przeżywania dzieł sztuki powstających, bądź co bądź, w orbicie wpływów Kościoła katolickiego i papieskiego Rzymu.

W Anglii był to rzeczywiście niebagatelny problem. Reforma Bill z 1832 roku, zrównująca katolików w prawach politycznych, została przyjęta z nie małymi oporami. Mrs. Marifield, bardzo wykształcona dama i tłumaczka traktatu Cennino Cenniniego, nie mogła się powstrzymać, żeby nie poinformować czytelników o swoim bohaterze: *An artist, an enthusiast, a mariolater with Roman Catholic piety enough for Lord John Manners or the hagiologist of Littlemore, but no mystical discourses on aesthetics!* Jaka szkoda, zaprawdę! Komentując tę wypowiedź, Steegman pisze dobitnie, że *mystical discourses* nie znaczy praktycznie nic, ale groźba idolatrii wciąż skutecznie powstrzymywała potencjalnych wielbicieli przed rozkoszowaniem się dziełami o tak papistycznych tematach.<sup>44</sup> A pokusa była zaiste wielka. Haskell opisuje przygodę, jaka przytrafiła się wielbnemu Hobartowi Seymourowi. Ten zawzięty krytyk katolicyzmu wybrał się w 1848 roku do Rzymu, aby naocznie przekonać się o stanie i upadku religii w tym gnieździe idolatrii. Po drodze natknął się jednak na freski Giotta i Pinturicchia, obrazy Beato Angelico i wczesne prace Rafaela; odkrył w nich niezwykłą jakość, zobaczył, że postaci w tych przedstawieniach są „wspaniale beznamiętne i nieporuszone [...] jak gdyby nie słyszały nic prócz muzyki niebiańskich harf i nie widziały niczego, jak tylko rajską szczęśliwość i spokój.” Z niepokojem stwierdził, że zaczyna znajdować w nich upodobanie i nie potrafi już „podziwiać ich, nie będąc przyciągniętym przez ten rodzaj religii wyciszenia i kontemplacji, którą zdają się, zgodnie jakby ze swym przeznaczeniem, wcielać.”<sup>45</sup> Uświadomił sobie wtedy, że sztuka posiada nieprzewidywalną moc, magiczną potęgę zdolną uwieść i popchnąć nawet w objęcia rzymskiego Kościoła.

Inna rzecz, że reakcja wielbnego Seymoura nader dobrze świadczy o jego smaku. Ale nieufność purytańskiej publiczności utrzymywała się jeszcze w drugiej połowie stulecia, przy czym jej natężenie wahało się w zależności od tego, do jakiego odłamu kto przynależał. Osobną sprawą pozostaje działalność Johna Henry'ego Newmana i rola, jaką w przełamywaniu stereotypów odegrało jego życie i jego książki. Nic już jednak nie mogło powstrzymać tryumfalnego wtargnięcia „prymitywów” w artystyczną świadomość znawców, historyków, arty-

<sup>44</sup> John Steegman, *The Consort of...*, s. 68–69.

<sup>45</sup> Cyt. za: Francis Haskell, *Rediscoveries in Art, ... op. cit.*, s. 66.

stów i szerokich rzesz wyedukowanych amatorów. W 1811 roku Ottley nie mógł sprzedać Botticellego ponieważ, jak zapytywał retorycznie Haskell, kto kupiłby Boticellego, mając na rynku Guido Reniego? W 1848 roku taka sytuacja nie mogłaby się powtórzyć. Kolekcjonerzy niezwykle szybko nawykli do nowych standardów gustu i wrażliwości. Budując wspaniałość National Gallery, Sir Charles Eastlake, razem ze swoją uczoną małżonką, nabył dzieła Botticellego, Mantegni, Gozzolego, Uccella, Andrea del Sarto, Crivellego, Piera di Cosimo. Eastlake kupował ze świetną znajomością rzeczy, na jego wybory prądy idące z Niemiec nie miały już istotnego wpływu, dzięki czemu zresztą National Gallery szczyli się posiadaniem jednego z najwspanialszych zbiorów włoskich malarzy *Quattrocenta* w Europie.

*Notabene* rok 1848 okazał się dla Anglii przełomowy, ale w innym znaczeniu niż dla kontynentu. Odbyła się wtedy wielka aukcja kolekcji księcia Ludwiga-Krafta-Ernsta von Oettingen-Wallerstein, do której katalog przygotował sam wielki Gustaw Waagen. Niestety, obrazy nie znalazły chętnych, wobec czego całość za jednym zamachem kupił Prince Consort Albert, wzbogacając niebywale swoje zbiory, gdzie figurowały już dzieła Duccia, Fra Angelico, Gentile da Fabriano, prace van Eycka i Rogiera van der Weyden. W tym samym roku grupa zapalonych entuzjastów, wśród nich Lindsay, Ruskin, Austin Henry Layard, legendarny odkrywca Niniwy i jeden z pierwszych admiratorów Botticellego, oraz Samuel Rogers, powołali do życia Arundel Society. Towarzystwo to wydawało całe teki chromolitografii, popularyzujących malarstwo włoskich mistrzów *Trecenta* i *Quattrocenta*. Na samym początku opublikowano, czego należało się spodziewać, watykańskie freski Fra Angelico, a potem freski Giotta z Capella Arena oraz dzieła Perugina. Artykuły w *Quarterly Review* dbały o to, by ogień podziwu nie zgasł, Browning zaś wprowadzał w swojej poezji takie zagadkowe figury, jak Andrea del Sarto. Około 1850 roku rewolucja smaku została zakończona, jej zdobycze zabezpieczył Ruskin dziełkami natchnionych, poetyckich *purple passages*, wygłaszanych z wiarą nie znoszącą najmniejszego sprzeciwu i z niebywałą wirtuozerią językową, czyniących go prawdziwym dyktatorem w sprawach sztuki. Zwolennicy Carracich, Reniego czy Correggia musieli przejść do defensywy, ale nie zamierzali się poddawać.

Następne dekady naznaczone są zwrotem jeszcze bardziej radykalnym, który od biedy można nazwać „medievalizmem”. Mówiąc ściśle, nurt ten rozwijał się równolegle do procesu „odkrywania” mistrzów XIV i XV stulecia, a najbardziej zaciążył na obliczu architektury, wysuwając przy okazji bardzo poważne racje natury społecznej i politycznej. *Gothic Revival* to jednak kwestia odrębna;

jego animatorzy w swojej gorliwości prześcignęli nawet miłośników włoskich *les primitifs*, bo i tu patronował im bezkompromisowy tytan produkcji literackiej, Ruskin. I już od 1870 roku zarysowało się widoczne zmęczenie agresywną postawą zwolenników średniowiecznej wiary i sztuki. Swinburne i Pater, także Rossetti, pilnie wsłuchując się w dysputy francuskich estetyków, poczęli szukać nowych wartości – wyrafinowanej, zawilej formy, zagadkowej ekspresji, ocierającej się o bezpośredniość i enigmatyczną wieloznaczność formuły wyrazowej dzieła muzycznego, zaskakujących symbolicznych asocjacji. Ich wybrańcami stali się Botticelli, Giorgione, Leonardo, ale z zasadniczo odmiennych niż dotąd względów. Nadchodził czas *aesthetic movement*, którego nieco strywalizowaną postać popularyzował Oscar Wilde.

Ani Swinburne, ani Pater nie zdradzali aspiracji do burzenia zastanych kanonów. Na pewno jednak nie rezygnowali z prób reformy świadomości estetycznej. Nie gwałcąc jej historycznych i artystycznych wzorów, dążyli do przemiany jej wewnętrznych mechanizmów. Irytowała ich nieco historyczna ostentacja, z jaką eksponowano religijne walory „prymitywów”, moralizujące przesłanie traktowali jako zbędny dodatek, utrudniający dotarcie do właściwych, artystycznie doniosłych czynników dzieła. Istota przeżywania sztuki nie tkwi bowiem w odtworzeniu idealnej sytuacji historyczno-estetycznej, otoczonej dewocyjną (czy tylko antykwaryczną) atmosferą, ale w maksymalnym skupieniu wykształconego oka i imaginacji na artystycznych wartościach, które w momencie ekstazy (niepowtarzalnego wrażenia), czasem splecionej z symboliczno-historyczno-mitologicznym rojeniem, absolutyzują się, przekraczając ulotność czasu i zmienne determinacje piękna.

W takiej, z grubsza rzecz biorąc, konfiguracji wzajemnie się przyciągających i odpychających sił, rozmaitych kanonów doskonałości oraz modeli estetycznych wyobraźni, uzasadnianych za pomocą religijnego sentymentu, politycznej sympatii lub artystycznych zapatrywań, pojawiły się *Italian Painters* Berensona. Berenson, jak doświadczony dowódca, dokonał przeglądu sytuacji i postanowił pewne rzeczy zapamiętać, inne zaś przypomnieć, wystrzegając się przy tym nadmiernego pośpiechu i gorliwości. Wiedział bowiem doskonale, że każda rewolucja pożera własne dzieci. Zaproponował zatem coś na podobieństwo rewolucji pozornej.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> W pewnym momencie Berenson sam sobie uświadomił, że jego pozycja znawcy również może mieć wpływ na kształtowanie się gustów i artystycznych hierarchii. O głębokim rozumieniu przez niego tego problemu świadczy następująca refleksja:

Jak zaznaczono w poprzednim rozdziale, Berenson w niejednym ze swoich osądów nawiązywał wprost do Vasariego, przejmując koncepcję wyjaśniającą rozwój sztuki w kategoriach rozwiązywania problemów artystycznych (które zaszczycił nową terminologią) za pomocą dostępnych środków i sposobów, zarazem upraszczając ją (i radykalizując, bo odrzucił właściwie ideę postępu) do kwestii wartości dotykowych, ruchu i *space-composition*. Podobnie, zachował niektóre składniki vasariańskiej teorii ekspresji, stawiając widza w roli zaangażowanego świadka, ale nie tyle samej akcji, ile procesu konstytuowania się wartości artystycznych. To nawiązanie do Vasariego było przemyślnym posunięciem, gdyż w ten sposób Berenson odzyskał to, co w ferworze ideologicznych polemik utracili XIX-wieczni polemisiści – klarowną optykę w zakresie artystycznych dążeń i potencjalności sztuki renesansowej. Zdając sobie sprawę z faktu, że zastane przezeń kanony zwalczają się wzajemnie *extra muros* problemów czysto artystycznych, swoją opowieść o malarzach florenckich czy umbryjskich zakotwiczył na podłożu psychologicznej teorii, objaśniającej zagadnienie percepcji dzieł i ich powstawania. Tym samym Berenson definitywnie przeciął gordyjski węzeł sprzecznych interesów i tendencji, wypływających ze zwalczających się opinii na temat historyczno-etycznego modelu przeszłości i jego edukacyjnej roli. Dystansując się od społeczno-politycznych i moralnych argumentów, z powodzeniem przeforsował swój zamiysł *pozornego* skupienia uwagi widza wyłącznie na wartościach czysto artystycznych. Pozornego, ponieważ w gruncie rzeczy Berenson niemal natychmiast przekłada je na kategorie ekspresji.

---

„Jesienią 1888 roku, kiedy przyjechałem po raz pierwszy do Rzymu, wystawiono kolekcję Borghese na parterze pałacu. Jednym z najbardziej podziwianych obrazów był, jak wówczas sądzono, autentyczny portret Cesarego Borgii pędzla Rafaela. Dziś już nikt w to nie wierzy i obraz ten popadł w całkowite zapomnienie. Zmiana smaku? Jeśli wolisz, lecz nie mająca nic wspólnego z czymkolwiek należącym do sfery artystycznej. Zmiana najwidoczniej dzięki faktowi, że nikt nie uważa, by obraz przedstawiał Cesarego Borgię i że został namalowany przez Rafaela; nie uznanie tego, że obraz jest miernej jakości, ale wyłącznie zewnętrzne rozważania, tak zewnętrzne wobec dzieła sztuki, jak interpretacje tematu i dociekania, kto co namalował. W istocie rzeczy jak dotąd zmiany smaku nie miały nic wspólnego z jakością, lecz jedynie z tematyką, która zdaje się zadowalać mody i dziwactwa danej chwili” (Bernard Berenson, *Sunset and...*, *op. cit.*, s. 273). Czyżby Berenson miał gorzką świadomość ulotności i niepowodzenia własnych wysiłków? Inna rzecz, że ikonologię zawsze traktował podejrzliwie i pogardliwie, a z biegiem czasu coraz bardziej dystansował się do swojej aktywności znawcy.

W tym punkcie pozostaje on spadkobiercą wielkiej rewolty „prymitywów”. Jego *significant line* wywodzi się genetycznie i formalnie z vasariańskiego *disegno*, lecz pewne wartości wyrazowe, przypisane linii, Berenson odziedziczył po „linearystach”. *Significant line* wydobywa kształt i ożywia ekspresyjną energię przedmiotów oraz postaci, sprowadzając je do tego, co jest *essential* w danym przedstawieniu, rzecz jasna z punktu widzenia wartości dotykowych. Zdecydowany, dynamiczny kontur, uzyskujący nadrzędne znaczenie, zarówno w roli prezentacji świata, jak i nadania mu sensu oraz wyrazu, tworzy syntetyczną wizję rzeczywistości, oczyszczoną z detali, które nie mogą być i nie są *life-enhancing*.

Jednak Berenson miał świadomość, że *significant line* Giotta albo Masaccio czy Crivello musi wchłonąć także cechy stylu innych twórców. Dlatego w doskonałej harmonii z dążeniami „purystów”, podziwia arabeską linię u Duccia i Simone Martiniego, przypisując jej wdzięk i wspaniałość; rysunek tych mistrzów ewokuje moralną i duchową doniosłość sceny, a zatem te jakości wyrazowe, które Rio, Lindsay i inni doceniali w dziełach wczesnych malarzy Florencji. Wszelako słownik skojarzeń Berensona ma już szersze odniesienie, którego entuzjaści „prymitywów” nie potrafili przeczuć (choć mogli). „W tej małej kapliczce w Asyżu”, pisze o freskach Martiniego, „widzi się typy piękna tak niezwykle, tak przenikające do głębi, że, bez żadnej sugestii ulubionych klasycznych czy nowoczesnych ideałów błędzimy myślami wokół japońskich gejszy i egipskich królowych.”<sup>47</sup>

To obrazowe porównanie jasno pokazuje, że Berenson miał do dyspozycji różnorodne systemy norm, o wiele bardziej zróżnicowane niż „archaizujący puryści”. Jest to zresztą temat sam dla siebie – nieklamany entuzjazm Berensona dla sztuki Dalekiego Wschodu. Niemniej jego kanon, w przeciwieństwie do *sztymnej typowości* poprzedników, odznaczał się dużą elastycznością. Podczas gdy oni poszukiwali statycznej zasady jednoczącej, zewnętrznej wobec stylów indywidualnych twórców i bogactwa wizualnych prezentacji, autor *Italian Painters* dynamizował swój wzorzec doskonałości, włączając weń artystów *nietypowych*, jak Piero della Francesca czy Cosimo Tura.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Bernard Berenson, *Italian Painters of the..., op. cit.*, s. 163.

<sup>48</sup> Kanon doskonałości Berensona jest, by tak rzec, wielofunkcyjny, zadowolony bowiem zwolenników czystego konturu (Botticelli, Piero della Francesca, Simone Martini), twardego modelunku (znowu Piero, Masaccio, Luca Signorelli), dynamicznego ruchu (Pollaiuolo, Botticelli), miękkiego definiowania kształtów (Correggio). Wymienione



Paradoksalnie, sytuując Piera i bezosobowość jego sztuki na samym szczycie artystycznego mistrzostwa, Berenson odwołał się do modelu stonowanej, powściągliwej, jakby ponadczasowej ekspresji ruchu, wzbudzającej zachwyt skutecznością i czystością gestu wśród wszystkich akolitów Winckelmanna. Aż dziw bierze, że przeoczyli oni dokonania Piera. Lecz w tym miejscu ponownie ujawnia się berensonowski dar widzenia oraz zdolność narzucania śmiałych historycznych analogii. Przypomnienie Winckelmanna, oczywiście

---

środki formalne nie wykluczają się nawzajem, ponieważ mogą służyć realizacji tych samych walorów ekspresji i konstrukcji świata widzialnego, o ile koncentrują się wokół przedstawień postaci ludzkiej. Formy się zmieniają, ale cel malarstwa pozostaje ten sam – poprzez ustalone prawidła formowania plastycznego nasycić figurę ludzką takim wyrazem, by reakcja estetyczna, na zasadzie lustrzanego refleksu, wzbogacała duchową kondycję spektatora. Taka optyka z natury rzeczy jest selektywna – respektując wielość sposobów przedstawiania, narzuca im jasno sprecyzowane zadanie destylacji form świata widzialnego pod kątem czystego, niezakłóconego oddziaływania. W jednym z najlepszych tekstów poświęconych estetycznemu „systemowi” Berensona Linda Nochlin umieszcza jego przesłanki w modernistycznej polemice z tendencjami realistycznymi. „Antyrealizm” Berensona sięga barokowego klasycyzmu (Bellori, Baldinucci) i opiera się na założeniu, że doświadczenie artystyczne ma bardzo, bardzo niewiele wspólnego z doświadczeniem potocznym, codziennym, wartości obrazowe zachowują autonomiczność (przede wszystkim znaczenie płaszczyzny malarskiej), a twórczenie artystyczne powinno dążyć do czystej formy i ignorować konkretność zwyczajnych przedmiotów. Stąd bierze się np. niechęć Berensona do malarstwa północnej Europy (Linda Nochlin, „The Realist Criminal and the Abstract Law”, *Art in America*, 1973, Sept.–Oct., s. 54–61). Stanowcze usytuowanie Berensona po stronie antyrealistów jest chyba jednak posunięte za daleko, w każdym razie postawa Berensona i tutaj wykazuje wewnętrzne sprzeczności, nie po raz pierwszy zresztą. Szeroko rozpowszechnione mniemanie, według którego kanon Berensona ukształtował się pod wpływem malarstwa XIX wieku, szczególnie prerafaelitów, powtarza również jeden z najlepszych znawców zagadnienia, Paul Barolsky (Paul Barolsky, „Walter Pater and Bernard Berenson”, *The New Criterion* 1984, vol. 2, April, s. 54). Opinie te podważają, a przynajmniej osłabiają wczesne wypowiedzi Berensona. Charakteryzując w jednym z listów do Mary Costelloe poglądy Vernon Lee i Miss Anthruster Thomson zauważył drwiąco, że obie panie nie umieją zrozumieć malarstwa Lotta, a zachwycają się Rossettim: *Rossetti that's the intellectual painter. You think he is no painter: Oh, never mind, he is so intellectual* (*The Selected Letters of Bernard...*, s. 14, list ze stycznia 1892 roku). Ostrze tej złośliwości nie wymaga komentarza. Por. także uwagę o Mantegni: „[...] podobnie jak Burne-Jones, znaczny wrodzony dar obserwacji zastąpił schematycznym widzeniem” (Bernard Berenson, *Italian Painters of the...*, *op. cit.*, s. 260).

odpowiednio zakodowane, musi się wydać zaskakujące w kontekście schyłku XIX stulecia. Akt ten przygotował po części Pater w swoim wiekopomnym eseju, Berenson zaś po prostu go zrealizował, usiłując odbudować nieco już zmurszały projekt kultury, w ramach którego sztuka nade wszystko cywilizuje i humanizuje odbiorcę. Ideowo-obrazowy ciąg: Winckelmann-Göthe-Pater-Berenson zamyka pewną wizję sztuki, w której doświadczenie estetyczne zostaje podniesione do rangi przeżycia mistycznego lub, jak pisał Berenson, postrzegania świata w kategoriach dzieła malarskiego poprzez doskonale zjednoczenie z nim w procesie odczuwania *life-enhancing values*. Treść tej wiary stanie się przedmiotem ostatniego szkicu.

Na koniec nasuwa się pewna refleksja. Jak się rzekło, Correggio stanowił żelazne ogniwo wszystkich kanonów, które negowały wartość czystej, abstrakcyjnej linii i uproszczonej, skondensowanej wizji świata. Nieświadomym tego faktu trzeba jednak przypomnieć, że Anton Rafael Mengs, ten dogmatyczny klasycysta i obrońca rysunku, interlokutor Winckelmanna, otrzymał na chrzcie takie właśnie imiona, wybrane przez swojego ojca Ismaela, na cześć dwóch bóstw: Antonia Correggia i Rafaela. Niels von Holst podaje, że młody Mengs, kiedy był już zmęczony studiowaniem klasycznych wzorów, zwykł brać do ręki obraz umiłowanego Correggia i składać nań dziękczynny pocałunek.<sup>49</sup> I drugi pocałunek. Kiedy po kampaniach napoleońskich zagrabione dzieła wracały do swoich pierwotnych miejsc pobytu, z Luwru zabrano również słynną *Wenus Medyceuszy*. Był poniedziałek. Sir T. Lawrence, Mr. Chanty i Canova, obserwując smutny spektakl ładowania uświęconej rzeźby na wóz, rozplakali się. Ale stojący obok niemiecki oficer pocałował posąg i wybuchnął śmiechem. Gdzieś pomiędzy szyderczym grymasem a religijnym uwielbieniem zawiera się postawa Berensona wobec sztuki.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Niels von Holst, *Creators, Collectors and Connoisseurs. The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to the Present Day*, Introduction by Herbert Read, London 1967, s. 172.

<sup>50</sup> Nie wszystkim jednak było dane ucałować to, co było obiektem ich pragnień i zachwyków. Chateaubriand wspomina: „Nie mogłem oderwać się od rysunków Leonarda da Vinci, Michała Anioła i Rafaela. Nic bardziej urzekającego od tych szkiców, gdzie geniusz oddaje się studiom i kaprysom: wprowadza nas w swoją prywatność, odsłania sekrety; ukazuje drogę, którą szedł do doskonałości. Jak wspaniale jest widzieć błąd popełniony, zauważony, poprawiony! Te linie kreślone na skraju stołu, na nędznym papierze, zachowały naturalną prostotę i bogactwo. Kiedy pomyśli się, że to

ręka Rafaela przesuwiała się po tych nieśmiertelnych kartkach, żal tylko, że szkło nie pozwala ucałować świętych relikwii” (F.R. Chateaubriand, *Pamiętniki zza grobu...*, *op. cit.*, s. 562). Ten fragment, znamienny zarówno dla romantycznej postawy amatora sztuk, jak i dla naszej rewolucji gustów (symptomatyczne zainteresowanie dla rysunku, kult geniusza, naturalna prostota kreski), ukazuje także, jak poczynali sobie nawet tak surowi katolicy, jak Chateaubriand. Nie wszystko chyba da się złożyć na karb stylu epoki i typowej dla tego wirtuoza prozy grandilokwencji. A może już nie jesteśmy zdolni do prawdziwych zachwyków nad sztuką?



## V. Berenson, Winckelmann i inni – Mit „człowieka pięknego”

*Protarchos*: A które by można, Sokratesie, słusznie uważać za prawdziwe?

*Sokrates*: Te związane z barwami, które się nazywają piękne, i z kształtami, i z wioniami po większej części, i z dźwiękami. One się rodzą na tle potrzeb nieuświadomionych i bezbolesnych, których zaspokojenie dostrzegalne jest i przyjemne, a przynosi rozkosz czystą, nie zmieszaną z cierpieniem.

Platon, *Fileb* XXXI, 51 B

Koncepcja „człowieka pięknego”, której najbardziej klarowną postać wydestylowali w swoich pismach Schiller i Goethe, przechodziła w ciągu stuleci najróżniejsze mutacje. Nasycali ją i podtrzymywały jej istnienie treści nader rozmaite, nierzadko wzajemnie się wykluczające. Ich żywotność i zróżnicowanie zależały od wielu czynników; z pewnością do najistotniejszych zaliczyć należy zmieniające się poglądy co do poznawczego statusu dzieł sztuki. Jednak bogactwo i wielokształtność znaczeń, mieszczących się w obrębie idei „pięknego człowieka”, nie przekreśla szansy uchwycenia kilku podstawowych wątków, pojawiających się we wszystkich niemal jej sformułowaniach. *Leitmotiv* najpotężniejszy, podporządkowujący sobie inne pomysły, wyraża pogląd, zgodnie z którym doświadczenie sztuki jest najważniejszym i najszlachetniejszym rodzajem poznania, siłą zaś i totalnością dorównuje przeżyciu religijnemu. Przyjęcie tego stwierdzenia prowadzi do absolutyzacji dzieła sztuki jako niezastąpionego narzędzia (środka) poznawczego wglądu, a także do bezpośredniej gloryfikacji samego aktu twórczego. Odślaniając sfery poznania o kapitalnym znaczeniu dla życia człowieka, sztuka tym samym obdarzona jest mocą przekształcania i ulepszania jego duchowego wnętrza, a może nawet transformacji całych społeczeństw.

Rzecz jasna, splot tych wątków obrazuje stan modelowy, który w krystalicznej postaci chyba nigdy nie zaistniał. Potrzebuje on bowiem szeregu dodatkowych argumentów wzmacniających całą konstrukcję, wywiedzionych z reguły z przesłanek antropologicznych. Wiara w uwznioślające posłannictwo sztuki, zanim okrzepła w wersji niemieckich neohumanistów XVIII i XIX

stulecia, czerpała z wielu źródeł. Najwięcej zapewne zawdzięcza renesansowi platońskiej teorii sztuki i poznania. Nie sposób tutaj zarysować choćby pobieżnie tej kwestii. Godzi się jednak przypomnieć, idąc w ślady klasycznej już rozprawy *Symbolic Images* Ernsta H. Gombricha, że w świetle wszystkich platońskich, czy raczej platonizujących, wykładni dzieło sztuki staje się symbolicznym objawieniem wyższej, doskonałej rzeczywistości duchowej. Symbol uczestniczy w tej rzeczywistości, ujawnia ją np. poprzez piękno wytworu, będące odbiciem czy refleksem piękna idealnego, względnie boskiego. W takim ujęciu dzieło sztuki jest narzędziem rewelacji, natomiast jego wizualna struktura stanowi zaprzeczenie konwencjonalnego, alegorycznego znaku lub też metafory obrazowej, będącej tylko substytutem słownej wypowiedzi. Tym samym dzieło sztuki podlega takiemu procesowi poznania, który ujmuje objawioną rzeczywistość bądź w akcie *bezsłownej kontemplacji* piękna, bądź też *intuicyjnego wglądu, resp. oglądu*.<sup>1</sup>

Ten aspekt platońskiej wizji sztuki, postrzegany w perspektywie oświeceniowo-romantycznej koncepcji „człowieka pięknego”, zasługuje na najwyższą uwagę. Platon i jego niezliczeni adherenci nieustannie akcentowali fakt, że poznanie symboliczne ma charakter bezpośredni (paradoksalnie), przypomina jakby rozbłysk, kiedy w mgnieniu oka widzimy istotę rzeczy. Z lubością zatem przywoływali określenia porównujące ten moment z widzeniem, podkreślając w ten sposób szybkość oraz bezpośredniość aktu poznania, mimo że ich mistrz pogardzał operacjami zmysłów. Ale wielki Plotyn, który swoimi *Enneadami* uczynił najczęściej dla utrwalenia się wizji sztuki jako miejsca objawienia prawdziwej, czystej rzeczywistości, nie był już tak skłonny do potępienia doświadczenia zmysłowego. W rzeczy samej w egzystencji duszy zmysły odgrywają ważką rolę, skoro to one właśnie, olśnione pięknem materii, pozwalają duszy na zachwyt i rozpoznanie czegoś jej pokrewnego w świecie zmiennych zjawisk; co więcej, „erotycy”, ludzie obdarzeni wyjątkowymi zdolnościami widzenia, a więc artyści również, stoją obok filozofów, co w hierarchicznym społeczeństwie Platona byłoby i niedorzecznością, i sprawą niemożliwą.

Wszelako dla dalszej kariery doktryny symbolu i mitu „człowieka pięknego” decydujące miały się okazać inne elementy plotyńskiej teorii. Ostatni

---

<sup>1</sup> Ernst H. Gombrich, *„Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism and Their Bearing on Art”*, w: *idem, Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II*, Oxford 1978, s. 123–235.



wielki mędrzec i metafizyk świata pogańskiego uznał bowiem, czym wprawić musiał w podziw i natchnąć nadzieją rzesze naśladowców, że w obliczu piękna dzieła sztuki, kiedy dusza przypomina sobie swoją ojczyznę, człowiek potrafi faktycznie uwolnić się z więzów cielesności i przez chwilę przebywać *tam*, bo piękno jest *stamtąd*.<sup>2</sup> *Ekstaza*, najwyższy i najwspanialszy stan obcowania z dziełem, stała się odtąd najżarliwszym pragnieniem „erotyków” wszystkich czasów.

Duże znaczenie zyskał ponadto jeden jeszcze aspekt takiego pojmowania sztuki i jej funkcji, tym razem podzielany przez Platona i Plotyna. Obaj zgadzali się co do tego, że prawdziwi artyści nie naśladują zmysłowej rzeczywistości, zdegenerowanej i bez końca zmiennej, nigdy prawdziwie nie istniejącej. Przypuszcza się powszechnie, że Platon oczekiwał od sztuki odzwierciedlenia wewnętrznej natury rzeczy opartej na matematycznych relacjach, Plotyn przyznawał artyście moc uzupełniania braków, którymi cechuje się świat materii. Skoro tak, to miarą poznawczej wartości sztuki w żadnym razie nie może być stopień poprawności lub wierności wobec kształtów (motywów) wyjętych z natury. Tworzenie aspirujące do prawdy, w płaszczyźnie metafizycznej oraz epistemologicznej odcina się realizmu i naturalizmu wszelkiej maści, wynosząc „ład wewnętrzny” dzieła ponad wymogi wizualnej poprawności.

Choć nie było to wyłącznie jego zasługą, to za sprawą Platona doświadczenie sztuki, oczywiście odpowiednio wykoncypowane, na trwałe zrosło się z głównym pnieniem wszelkiego poznania, poznaniem metafizycznym. Z tym większą ostrością na porządku dziennym musiała stać się sprawa etyczno-edukacyjnego czynnika twórczości oraz korzystania z jej owoców. W tym punkcie poglądy założyciela Akademii nie są wcale tak jednoznaczne i oczywiste, jak się czasem uważa. W kontekście późniejszego formowania się koncepcji „człowieka pięknego” nie sposób pominąć kwestii kluczowej dla Platona. Autor *Państwa* i *Praw* wahał się co do ostatecznej oceny emocjonalnych źródeł i zasadności oddziaływania wytworów artystycznych. Widząc jednak, że postępujące wyodrębnienie się i usamodzielnienie poszczególnych dziedzin twórczości oraz naturalistyczno-iluzjonistyczne tendencje eksponują emocjo-

---

<sup>2</sup> Stąd oczywiście wywodzi się przepelnione nigdy nie zaspokojoną tęsknotą *Dahin! Dahin!* Goethego z wiersza *Kennst du das Land* (*Znasz-li ten kraj* w przekładzie Mickiewicza), co Berenson próbował określić jako *dahin-ness*: „...niejasne wędrówki bez celu, prowadzące gdzieś dalej, i dalej, i dalej” (Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, London 1991, s. 102).

nalny aspekt sztuki, usypiając czujność „ortotetycznego” składnika naszej duszy w procesie wychowania, postulował ograniczenie koncepcji artystycznych do kilku idealnych typów, o których poprawność troszczyliby się państwowi urzędnicy.

Platoński projekt edukacji duszy poprzez sztukę z nową siłą rozbłysnął, rzecz jasna osobliwie zinterpretowany, w koncepcjach Schillera. Przenikliwą i niedoścignioną analizę tej „komunii estetycznej dusz” Platona i samozwańczego wychowawcy Niemców zaprezentował przed laty Edgar Wind, o czym się powie we właściwym czasie. Zanim jednak Schiller pokusił się o przełomową, antropologiczno-estetyczną reinterpretację poglądów Platona, idea „człowieka pięknego” wzbogaciła się o dodatkowe odcienie.

Największe zasługi w tym zakresie przypadły renesansowemu teoretykom sztuki i humanistom. Odkrywając wspaniałe dziedzictwo pogańskiego antyku, usiłowali oni pogodzić je z osiągnięciami myśli chrześcijańskiej. Rychło więc dostrzegli, że najwyższe piękno (ewentualnie relacja symboliczna) dzieła sztuki nie musi być rozważane wyłącznie w wertykalnej perspektywie Sugeriuszowego *modo anagogico*, lecz może ponadto realizować swoją energię w obszarze duchowego wnętrza widza, doskonaląc je w obliczu arcydzieła i wypromieniowanych przezeń wartości artystyczno-symbolicznych. Potęgą sztuki bez trudu przełamuje schematyczne granice funkcji, skodyfikowane przez analogie z retoryką: pouczenia, wzruszenia i sensualnej delectacji. Nowe możliwości i odwrócony wektor działania siły sztuki przeczuwa w 1435 roku Leone Battista Alberti twierdząc, że piękno oraz mistrzostwo wykonania posągu albo malowidła olśni nawet barbarzyńcę i powstrzyma jego chęć niszczenia. Malując około 1478 roku swoje najsłynniejsze dzieła: *Narodziny Wenus* i *Primaverę*, zawile moralno-mistyczne adhortacje, Botticelli przyobleka je w monumentalną formę, zdolną urzeczywistnić ficiniańską koncepcję sztuki objawiającej wprost *ad oculos* esencję etyczną cnoty *Humanitas*. Efekt, jaki wywierają mitologiczne płótna Sandra, można porównać do skutków działania dzieła muzycznego, które wpływa bezpośrednio na duszę słuchacza, pozostawiając niezatarty ślad na jego osobowości, obejmującej wszystkie sfery duchowe.<sup>3</sup>

Tę „muzyczność” dzieła plastycznego warto zapamiętać. Z wielkim impetem idea ta pojawi się znowu w XVIII i XIX stuleciu. Jednak sam fakt ujawnienia się takiej dążności trzysta lat wstecz okazuje się nader znaczący.

<sup>3</sup> Ernst H. Gombrich, „*Icones Symbolicae...*”, *op. cit.*, s. 174.

Renesansowa teoria sztuki, początkowo dosyć nieśmiało, zaczęła rozpatrywać dzieło w kategoriach efektów, jakie ono wywiera. To prawda, że estetyka uprawomocniła się dopiero w XVIII wieku, po części dzięki wyodrębnieniu tzw. postawy estetycznej, ale pierwszy impuls pochodził od myślicieli i artystów odrodzenia.<sup>4</sup> Paradoksalnie i z pewnością wbrew ich intencjom, jeśli przypomnieć sobie chociażby filozofię sztuki Ficina czy zawile spekulacje manierystów, humaniści zainicjowali niepowstrzymany proces subiektywizacji aktu przeżywania dzieła sztuki, albo raczej powolnego wyobcowywania doświadczenia sztuki z obszaru poznania metafizycznego. Pragnienie uwznioślenia aktu twórczego i autonomizacji sfery artystycznej zostało tedy opłacone znacznym zawężeniem poznawczych pretensji sztuki, mimo że u zarańca owych przemian nie sposób było tego przewidzieć.

Zataczająca od XV wieku coraz szersze kręgi wiara w nowe możliwości i potęgę sztuki popchnęła niejako artystów do wynajdywania adekwatnych formuł stylistycznych i wyrazowych, będących w stanie sprostać żądaniom np. ficiniańskiej wizualizacji idei. Z równym zapałem podjęto próby przystosowania tych wymogów do rozwiązań dobrze już sprawdzonych. Gombrich zwrócił uwagę, że Botticelli w wielkim przedstawieniu mitologicznym otwarcie nawiązał do pewnych ujęć znanych ze sztuki sakralnej, ponieważ dążył do uzyskania zbliżonej atmosfery uczuciowego zaangażowania i prawie mistycznego napięcia, zastrzeżonych dotąd dla wizerunków występujących w obszarze *sacrum* i kultu religijnego. Choć zagadnienie to znane jest doskonale historykom różnych epok, nie tylko renesansu, to w tym przypadku posunięcie zakładające świadome przełamanie obowiązującego *decorum* i przeniesienie symboliczno-kultowej formy *sacrum* w dziedzinę sekularną ma wymiar symptomu, pierwszych objawów „estetycznej gorączki”, której nasilenie przypadnie na przełom XVIII i XIX wieku. Wtedy właśnie z niezwykłą siłą rozpalilo się *niebotyczne*

---

<sup>4</sup> Ogromne perspektywy roztrząsania dzieł sztuki, poezji, muzyki w świetle efektów, jakie wywierają na duszę odbiorcy, a jednocześnie z punktu widzenia kreatywnej wyobraźni, spajającej wzajemnie wyobcowane sfery poznania zmysłowego, umysłowego, moralnego sentymentu i dociekań teologicznych, zaoferowała epistemologia Locke’a, która *locus of reality* przeniosła do wnętrza poznającego umysłu – zob. o tym świetna praca: Ernest Lee Tuveson, *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism*, Berkeley–Los Angeles 1960, s. 2 i *passim*. Nic też dziwnego, że to właśnie władza sądenia, władza estetyczna wyodrębniająca piękno jest w systemie Kanta łącznikiem spajającym oddzielone inaczej sfery poznania teoretycznego i praktycznego.

uwielbienie rozkoszy estetycznej, które już niebawem przesłoni pozycje doświadczenia religijnego, jak pisał Johann Huizinga. *Od Winckelmanna linia ta przebiega aż poza Ruskina*, dodaje wielki uczony, i w żaden sposób nie da się uniknąć choćby pobieżnego jej prześledzenia.

Nim jednak punkt ciężkości przesunął się na północ od Alp za sprawą syna szewca ze Stendahl (mimo że on sam nie znosił *Land der Märteley* i dopiero w Rzymie odnalazł *duchową ojczyznę*), włoscy humaniści upiękaczyli ideę „człowieka pięknego” kilkoma elementami, które potem uległy osobliwym przekształceniom, gdyż odnosiły się do sfery obyczajowych wzorców i zachowań towarzyskich. Uwielbienie dla sztuki, graniczące z neoplatońską ekstazą, wtłoczyli oni w realia etyki dworzanina i dzięki temu życie poświęcone sztuce nie egzystowało w społecznej próżni, bo nie wolno zapominać, że wciąż daleko było jeszcze do osiemnastowiecznych estetów.

Wiadomo powszechnie, że najświetniejszy model idealnej postawy dworzanina odnaleźć można w pismach Baldassare Castiglione, gdzie *sprezzatura*, *nizaczmienie* w cudownej staropolszczyźnie przekładu Łukasza Górnickiego, odgrywa szczególną, kluczową rolę. Dworzanin Castiglione, pominąwszy już to, że wszystko robi z największym mistrzostwem pozbawionym śladu jakiegokolwiek wysiłku, w każdej zaś jego czynności wytworność idzie w zawody z wdziękiem, posiada również nieskazitelny osąd dzieła sztuki, oparty na znajomości jej tajników i trudności. Dzięki temu jego oceny cechuje skryta wyniosłość i nikomu niedostępna pewność siebie, która odgradza go od wulgarności i nie pozwala popaść w błąd, lub, co straszniejsze, w przesadę. Dwa wieki później, kiedy *aristoi* przestaną pełnić zastrzeżoną wyłącznie dla nich rolę społeczną, a bankructwa lub machina nowoczesnej biurokracji pozbawią ich ostatnich prerogatyw władzy, tylko ten bezbłędny smak, dziedziczony jakby z pokolenia na pokolenie, pozostanie namiastką poczucia wyższości i odrębności.

Niektóre reguły zachowań i elementy arystokratycznej etyki dworskiej przetrwały do dziś, odpowiednio spreparowane na potrzeby i możliwości uczonego humanisty, znawcy, estety czy konesera – nadały one także pewien rys „społecznemu aktorstwu” Berensona. Pisarze Italii XV i XVI wieku nie ograniczyli wszelako sylwetki „człowieka pięknego” do rezonatora platońskich formuł i eleganckiego szlachcica, potrafiącego z równą zręcznością grać na lutni, co wykończyć wroga szpadą, jak choćby słynny Captain Tobias Hume. Wprawili w ruch proces rozumienia dzieł sztuki, którego logika i doniosłość wykroczyły daleko poza aspekt wychowawczy. Jak podkreśla wielu autorów,

wśród nich Erwin Panofsky na przykład<sup>5</sup>, z nieznaną dotąd ostrością uświadomili sobie wyjątkowość własnej pozycji historycznej, a tym samym istnienie dziejowej przepaści, dzielącej ich od uwielbianego antyku. Ślady wielkości pozostawione przez starożytnych, rzeźby i dzieła literackie, są na szczęście jakby skupiskami energii, siedliskami pamięci i dzięki nim możemy przekroczyć tę przepaść. Nic zapewne nie dorówna dantejskiemu opisowi spotkania z Wergiliuszem, ale też niełatwo zapomnieć podniosły nastrój obcowania z wielkimi autorami przeszłości, fascynujący opis świadka narodzin nowożytnej świadomości historycznej, pozostawiony w słynnym liście Petrarce: „Nieokrzesani ludzie dziwią się, że ośmieliłem się wzgardzić rozkoszami, które oni uważają za najwyższe dobro i nie rozumieją ani mojego szczęścia, ani przyjemności obcowania z utajonymi przyjaciółmi, których przysyła mi ze wszystkich stron świata każda epoka dziejowa. Są to przyjaciele sławni językiem, umysłem, czynami wojennymi. Są to przyjaciele mało wymagający, wystarcza im kąt mego skromnego domu. [...] Są to mistrzowie pokoju, wojen, rolnictwa, zgiełku i dróg morskich. To oni podnoszą mnie na duchu, gdy jestem przybity nieszczęściem, i powstrzymują mnie, gdy wzbijam się w dumę i gdy jestem szczęśliwy, przypominając, że wszystko ma swój koniec. [...] Niewiele wymagające grono jest zadowolone z tego, co ma, i na siedzeniu z róż dodaje mi otuchy, i podaje posiłek święty i nektar słodki.”<sup>6</sup>

Humaniści włoscy przechowali zatem dla XVIII stulecia kilka elementów o kapitalnym znaczeniu, z których neohumanisci niemieccy mogli skonstruować bardzo wszechstronny model „człowieka pięknego”. Przetrwiała wiara we wzniosłe poznawcze walory sztuki w sferze metafizycznej, gotowa ją wynieść aż w regiony mistyczno-religijnego doświadczenia. Zarazem jednak impet epistemologii artystycznej, by tak rzec, zdecydowanie przesunął się ku wnętrzu doświadczającego, coraz słabiej penetrując rozległe obszary istoty bytu, piękna czy sakralnej tajemnicy. Umocniono i oczyszczono dogmat o intuicyjnym, bezpośrednim charakterze wewnętrznego doświadczenia dzieła

---

<sup>5</sup> Erwin Panofsky, „Artysta, uczonec, geniusz. Uwagi o *Renaissance-Dämmerung*”, w: *idem, Studia z historii sztuki*, wybrał i opracował Jan Białostocki, Warszawa 1971, s. 163–187.

<sup>6</sup> Francesco Petrarca, *Epistulae Metricae* [ad Iacobum de Columna], przeł. Kalikst Morawski, w: tenże, *Wybór pism*, wybór, wstęp i komentarze Kalikst Morawski, przeł. K. Faleński, J. Kurek, K. Morawski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1982, s. 169–170.

sztuki, chociaż jednocześnie nadzmysłowy wymiar widzenia platońskiego stopniowo i niezauważalnie zaczął przegrywać z apoteozą fenomenalnej, niezłożonej prostoty zmysłowego postrzeżenia. Stąd też wielostopniowa, symboliczna struktura obrazu uległa uproszczeniu na rzecz wewnętrznej złożoności formalnej, która nie potrzebowała już uzasadnienia poza nią samą. Na koniec wreszcie zadbali o to, by umiejętność dialogu z dziełem ograniczyć do ekskluzywnego kręgu wtajemniczonych, obarczając ich przy tym obowiązkiem wypełnienia zadań społecznych, na czoło wysuwając postulaty edukacyjne. Wzorców nie brakowało, a to przecież nie ich wina, że pouczenia z platońskiej *Biesiady* niektórzy pragnęli urzeczywistnić zbyt dosłownie.

Taka była z grubsza, mówiąc językiem Poppera, logika sytuacji, a raczej pewne jej przesłanki, kiedy w 1756 roku Johann Joachim Winckelmann, prawdziwy prorok nowej estetycznej wiary, niekwestionowany fundator nowoczesnej wrażliwości estetycznej, wyruszał z Drezna do Rzymu. Podróż ta, bez cienia przesady, miała wymiar symboliczny. Trzydziestokilkuletni esteta ze Stendhal, nauczyciel i bibliotekarz, zdążył do swojej duchowej ojczyzny, obiecanej ziemi *człowieczeństwa* (*Menschlichkeit*), przerywając wreszcie pasmo materialnych i umysłowych udręk, których nie szczędziły mu Niemcy, *Land der Märteley und Pedanten*. Pozostawiał za sobą to wszystko, co było prozaiczne, wspólne i prostackie, *Cathedral-Ernsthaftigkeit* i nieznośną atmosferę rokokowych fanaberii. Oprócz projektów i marzeń Winckelmann miał ze sobą coś jeszcze – słuszną sławę autora dziełka pt. *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł* oraz mniej już chwalebny rozgłos świeżego konwertyty.

Wszystkie te zdarzenia były jednak tylko aspektem pragnienia przenikającego całą osobowość Winckelmanna, dążenia do doskonałego urzeczywistnienia potencjalności wszystkich władz duchowych, spełnienia istoty własnego człowieczeństwa; realizacja tego celu równała się zarazem osiągnięciu wyśnionej wolności.

Zaiste szło o wolność w każdym wymiarze – niezależności finansowej, swobody (duchowej, a także w sferze estetyki), wolności politycznej, sięgającej również w dziedzinę obyczaju swobody badań wreszcie. Metodą, starannie wybraną przez Winckelmanna, stało się nieprzerwane rozwijanie zdolności postrzegania piękna dzieł sztuki, pielęgnowanie zmysłowo-duchowej władzy widzenia. Cel rysował się w ostatecznej perspektywie *Erhebung*, wzniesienia się ponad wszystko, ponad przeciętność, ponad wszelkie ograniczenia wynikające z osobistego uwikłania, przekroczenia materialno-zmysłowego ciężenia egzystencji.



Wizja indywidualnej wolności, konkretyzująca się w procesie kształtowania samego siebie w świetle ideału „pięknego człowieczeństwa”, jak to w pół wieku później zdefiniował Goethe, wypływa z dwu potężnych nurtów antropologicznych, które Winckelmann z premedytacją stopił w swoich pismach. Horst Rüdiger pokazał, że idea *Erhebung* wywodzi się z platońskiej koncepcji *elevatio*, powrotu duszy do samej siebie w akcie widzenia idei, wyłożonej w niezrównanym obrazie *auriga Platonis z Faidrosa*.<sup>7</sup> Niemało racji zapewne miał genialny starożytnik, kiedy dialog ten nazwał *ein göttliches Gespräch*, skoro w nim właśnie Sokrates, według opinii Elżbiety Wolickiej, „odstania doświadczenie końcowe – epopteja – bliskie owej wizji uszczęśliwiającej, w której dusza już zamieszkuje z bogami.”<sup>8</sup> Rzecz jasna, w przypadku Winckelmanna nieokreślonym odwzorowaniem tego doświadczenia końcowego, zbliżeniem się doń, zostaje mianowane przeżycie zmysłowego pojednania z antycznymi posągami, wcielającymi wzorce idealnego piękna. O tym, że winckelmannowskie pojęcie piękna ma źródła platońskie, pisano już niejednokrotnie; zresztą w oczywisty sposób łączy się ono z zasadą *Erhebung*. Bez względu jednak na to, jak nieskazitelnie klasyczny i pogański chciałby się okazać oczom współczesnych oraz potomnych autor *Geschichte der Kunst des Altertums*, nie mógł on w żadnym razie zignorować nurtu myślenia o człowieku, który siłą rzeczy był mu najbliższy – pietystycznej religijności i pobożności.

W liście z 6 stycznia 1755 roku do swego przyjaciela Berendisa, zawierającym, jak powiada Rüdiger, świadectwo jednej z najbardziej wstrząsających historii duszy nowożytnego człowieka, godnym stanąć obok *Wyznań* Rousseau, Winckelmann usprawiedliwia swą decyzję przejścia na katolicyzm, używając sformułowań znanych z teologii pietystycznej; kluczowej wymowy nabiera kwestia powołania, przeznaczenia człowieka, której niepodważalność obala bariery dzielące wyznania i kościoły: *der wahre Gottesdienst sey allenthalben nur bey wenigen Auserwählten in allen Kirchen zu suchen*; świadomość bycia wybranym, jednym z tych nielicznych, predestynowanych do realizacji boskiego zamysłu, legitymizuje niejako zrównanie poczucia własnej misji z obecnością boskiego prawa ukrytego w sercu: *Der Finger des*

---

<sup>7</sup> Horst Rüdiger, „Winckelmanns Persönlichkeit”, w: *Johann Joachim Winckelmann 1768–1968*, Bad Godesberg 1968, s. 26–29.

<sup>8</sup> Elżbieta Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994, s. 124.

*Allmächtigen, die erste Spur seines Wirkens in uns, das ewige Gesetz und der allgemeine Ruf ist unser Instinct.*<sup>9</sup>

*Instinct* Winckelmanna nie jest jeszcze, co ważne, „popędem” w schillerowskim znaczeniu tego pojęcia. Wymieniany tutaj kilkakrotnie Rüdiger, interpretując tę słynną epistołę do Berendisa, uważa, że w ten sposób zarysowana postawa ma wiele wspólnego z pietystycznym „rozbudzeniem do łaski”, jako że spotkanie człowieka z Bogiem dokonuje się bez pomocy martwych tekstów, wyraża się zaś poprzez *göttliche Rührungen*, spływające nań w modlitewnym skupieniu.

Jak już powiedziano, Winckelmann pragnął pogodzić obie perspektywy antropologiczne, co zdaje się prawie nieosiągalne, jeśli się weźmie obie doktryny w ortodoksyjnej postaci. Jednakże wewnętrzne sprzeczności nie potrafiły go zrazić, ponieważ znalazł zasadę „konkordancji”, jakby alchemiczny tygiel, w którym można było stopić pancerze prawowierności pozornie bez uszczerbku dla ich zawartości. Okazuje się nią, naturalnie, sztuka antyczna i jej doświadczanie; będąc refleksem boskiego piękna, jest zarazem miejscem epifanii, przeżywania piękna poprzez formę nasyconą szlachetną prostotą i spokojną wielkością, żeby posłużyć się tą niezmordowaną frazą, wprowadza duszę w stan wizji uszczęśliwiającej, odradza stan idealnej równowagi wszystkich władz duchowych, przywracając iście muzyczną harmonię duszy zamieszkującej w ciele *mousikos aner*, za jakiego Winckelmann-mędrzec chciał uchodzić.

*I niespokojne jest serce nasze, dopóki nie spocznie w Tobie*, powiada św. Augustyn, i Winckelmann oferuje rzeczywiście coś na podobieństwo odzyskania „stanu” pierwotnej niewinności na tej ziemi. Operacja restytucji owej kondycji opiera się wszelako na zamianie znaczeń i kierunków refleksji. Spokój duszy tylko z pozoru przypomina augustyńską szczęśliwość – posiadanie Boga, gdzie *beatus est qui fuitur summo bono*, gdyż w gruncie rzeczy sprawdza się do ucieleśnienia ludzkich potencjalności w perspektywie *człowieczeństwa idealnego*, odrzucając pospolitość i niedoskonałość w dążeniu do

---

<sup>9</sup> Cyt. za: Horst Rüdiger, „Winckelmanns...”, *op. cit.*, s. 28. Pojęcie *der Ruf* jest pochodną luteranckiego *Beruf*, „powołania”, pełniącego ogromnie ważną rolę w doktrynie antropologicznej protestantów. Romantycy byli niezwykle mocno przywiązani do tego pojęcia, aczkolwiek aktywnym ośrodkiem owego „powołania” nie był już dla nich ani Bóg, ani natura, lecz *troska jednostki o swój własny wybór celu* – zob. Isaiah Berlin, „Romantyczna rewolucja. Kryzys w historii myśli nowożytnej”, przeł. Magda Pietrzak-Merta, *Res Publica Nowa*, 1998, lipiec–sierpień, s. 13.

pogodzenia sprzecznych namiętności. Natchniony zestrój władz poznawczych oraz emocji, gwarantujący mistyczne odczucie piękna posagu, nie wynika z platońskiej dominacji pierwiastka noetycznego, lecz rodzi się w niespotykanym, zintensyfikowanym i napiętym do granic ekstazy doświadczeniu zmysłowym, uzurpującym sobie przywileje kontemplacyjnego oglądu. Winckelmann tchnął zatem nowe życie w subtelną, aczkolwiek wątłą jeszcze roślinę wyhodowaną przez renesansowych humanistów, dając jej szansę bujnego rozkwitu. Nasycając doświadczenie estetyczne religijną powagą i pietystycznym blaskiem mistyki, wyprowadził wnioski z przemiany, która, jak widzieliśmy, świtała już w połowie XV stulecia. Wywindowanie sztuki na szczyty kontemplacji, emfaticzne podkreślanie niepowtarzalności indywidualnego doświadczenia estetycznego, zakorzenienie przeżywania sztuki w dynamicznym, jakby nienasyconym przyswajaniu plastycznej struktury, gdzie zmysł widzenia nieustannie wyszukuje węzłowe punkty przecięcia wartości piękna, ekspresji i ich wizualnego fundamentu – wszystkie te elementy czynią z Winckelmanna niekwestionowanego twórcę nowoczesnego modelu obcowania ze sztuką. Jego ambicje sięgały jednak znacznie dalej. Konstrukcja „estetycznej antropologii”, jeśli wolno się tak wyrazić, wymagała nowego języka, adekwatnego do siły i głębi doświadczenia piękna. Opanowanie nowych sposobów opisu pozwalało z kolei żywić nadzieję, że edukacyjne zamiary Winckelmanna nie spalą na panewce, a było to wszak jednym z jego największych pragnień, aby skupić wokół siebie grono wyznawców.<sup>10</sup> Rozwiązanie nasunęło się niemal automatycznie i polegało na aplikacji sformułowań, pojęć, metafor i strategii dialogu z czytelnikiem, zaczerpniętych z literatury teologiczno-mistycznej, do sytuacji spotkania z dziełem sztuki. Jak wykazał Stammler, pojęcia „prostoty” i „szlachetnej prostoty” zostały przeniesione, być może za pośrednictwem autorów angielskich i francuskich, z kontekstu teologicznego i etycznego: prostota – *simplex* – *Einfalt* jako atrybut Boga, szlachetność natomiast jako przymiot duszy będącej blisko Boga i wzorzec cnót.<sup>11</sup> Proza Winckelmanna stawia sobie bowiem jako cel do realizacji przemyślną

---

<sup>10</sup> Właściwie marzyło mu się coś więcej – rola *praeceptoris Germaniae* w procesie odradzania się znaczenia sztuk w Niemczech, por. np. jego list do członków Akademii w Augsburgu, zamieszczony w: Johann Joachim Winckelmann, *Ausgewählte Schriften und Briefe*, hrsg. von Walther Rehm, Wiesbaden 1948, s. 228–229.

<sup>11</sup> Wolfgang Stammler, „Edle Einfalt”, w: tenże, *Wort und Bild*, Stuttgart 1972, s. 161–190.

hierarchię zadań – odwzorowanie konkretności wizualnego doświadczenia, uwikłanego w subtelną dialektykę szczegółu dopełniającego całość, maksymalnego wyzwolenia energii wyrazu tkwiącego w każdym elemencie plastycznej i znaczeniowej struktury, wreszcie uzmysłowienie ekstatycznego momentu, kiedy potęga arcydzieła przemienia całą duszę widza, wznosząc go ku nieśmiertelnemu pięknu. Ten ostatni cel jest niezwykle trudny do osiągnięcia, ponieważ słowne uobecnienie tej chwili powinno zarazem pochłoniąć czytelnika i przekonać go, że nieprzekazywalny, skrajnie indywidualny wymiar tego doświadczenia może być w jakiś sposób przynajmniej częściowo unaoczniony. Spójrzmy oczyma Winckelmanna na Apollina Belvedere: „Posąg Apollina z Belwederu jest najbardziej wzniosłym spośród wszystkich dzieł antycznych [...]. Powiedziałoby się, że artysta uformował w tym wypadku posąg całkowicie idealny, biorąc z materii jedynie to, co było niezbędne, aby wyrazić swój zamiar i uwidocznić go. [...] Całość jego kształtów wynosi się ponad ludzką naturę i jego postawa ukazuje okrywającą go boską wielkość. Wieczna wiosna rządząca w błogosławionym Elyseum rozpostarła na jego męskich kształtach wieku doskonałości rysy wdzięcznej młodości i wydaje się, że delikatna miękkość gra na budowie jego członków. Leć, który kochasz dzieła sztuki, unieś się swym duchem aż w rejony wcielonego piękna, stań się twórcą natury niebiańskiej, aby napęlić swą duszę ideą nadludzkiego piękna, ponieważ w tej postaci nie ma nic śmiertelnego. [...] Przyglądając się temu cudowi sztuki, zapominam o wszystkich innych dziełach i unoszę się ponad samego siebie, by go godnie kontemplować.”<sup>12</sup>

Wiele pisano o antycznych wzorach literackich stylu Winckelmanna, podkreślano „pindarycki” (wyrażenie Herdera), „hymniczny” nastrój jego formuł, przeanalizowano ich retorykę i rolę pierwiastka religijnego. Brak tu miejsca, ażeby szczegółowo prześledzić trwanie i obecność metod deskrypcji rzymskiego kustosza u późniejszych pisarzy, pośród nich także Berensona. Bliższej analizy wymaga wszelako winckelmannowska absolucyzacja roli zmysłowego odczuwania i przeżywania wizualnej konstrukcji dzieła, która co prawda łączy się z wyrazem, ale związek ten nie pozbawia jej w żaden spo-

---

<sup>12</sup> Cyt. za: Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Archeologia klasyczna jako historia sztuki*, tłum. i posłowie Witolda Dobrowolskiego, Warszawa 1988, s. 50–51. Dalej Bandinelli (był *notabene* bliskim znajomym Berensona) bardzo słusznie zaznacza wpływ takiego podejścia do dzieła sztuki na postawę Berensona, ale nie rozwija niestety tej uwagi.

sób samodzielności i samowystarczalności. Pogląd na autarkiczny „ustrój” formy artystycznej Winckelmann częściowo odziedziczył po Shaftesburym; zawdzięcza mu zresztą o wiele więcej, szczególnie w aspekcie neoplatonickiej koncepcji piękna.

Nieprzemijającą doniosłość publikacji wytwornego, oświeconego angielskiego arystokraty dobitnie podkreślił w Polsce Zygmunt Łempicki, uznając go słusznie za myśliciela i preromantycznego, i irracjonalistę. Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, świetnie wykształcony propagator doktryny „entuzjazmu”, pisał przede wszystkim o etycznych powinnościach dżentelmena, umiejętnościach niezbędnych do wypełniania jego obowiązków oraz o religii i moralności, biorąc przy tym żywy, choć zawołowany udział w polemice politycznej z torysami. Jego *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* są odpowiedzialne, jak wykazał Meyer H. Abrams, za przeniknięcie teologicznego pojęcia „kontemplacji” oraz etyczno-religijnej idei *disinterested* do filozoficznej analizy sposobu, w jaki ujmujemy dzieła sztuki.

W rozumieniu Shaftesbury’ego piękno, dobro i prawda są ze sobą nierozdzielnie związane, przejawiając się na różnych poziomach bytu. *Virtuoso*, poznając piękno dzieł sztuki, rozwija zarazem swój zmysł moralny, oparty na szeroko wówczas dyskutowanej, moralno-politycznej kategorii *politeness*. Pożądanie piękna jest właściwie i w pełnym tego słowa znaczeniu aktem miłostnego uwielbienia, widzeniem piękna, *where there’s no possession, no enjoyment or reward, but barely seeing and admiring*.<sup>13</sup> Kontemplacja piękna poprzez dzieła sztuki, nie mająca żadnego celu poza nią samą, dotyczy harmonii i proporcji elementów formalnych, poruszających nasze zmysły. Forma, dzieło rąk twórcy, nie potrzebuje uwierzytelnienia poza nią samą, jest prawie całkowicie autonomiczna.

Chociaż ani Winckelmann, ani Shaftesbury nie zdecydowali się na rezygnację z metafizyczno-religijnego tła swoich koncepcji, gdyż oznaczałoby to istotne zubożenie w aspekcie przede wszystkim poznawczym, to ich pomysły zapowiadają już ideę „sztuki jako takiej”, nowoczesnej doktryny artystycznej, w ramach której, pisze dalej Abrams, odbiór dzieła dokonuje się poza wszelkimi odniesieniami przekraczającymi płaszczyznę formy: efektami emocjonalnymi, funkcjami użytkowymi, referencjalnymi czy etycznymi. Oczywiście, wszystko to stało się nieco później, moralny sens rzeźby grec-

---

<sup>13</sup> Meyer H. Abrams, „Kant and the Theology of Art”, *Notre Dame English Journal*, 1981, vol. XIII, nr 3, s. 84.

kiej, odzwierciedlającej stoicki ideał opanowania, powściągliwości i życia z godnego z naturą, dla Winckelmanna stanowił nieusuwalny składnik doświadczenia estetycznego. Bodaj ważniejszy jest autor, którego dzieła Winckelmann dobrze znał, Shaftesbury zaś posłużył się jego dystynkcjami pojęciowymi dla uzasadnienia kontemplatywnego oraz bezinteresownego charakteru dzieła sztuki. Albowiem pogląd głoszący, że posiadanie piękna, a więc jednocześnie uchwycenie prawdy i dobra, nie może mieć żadnego innego celu poza radowaniem się nim samym dla niego samego, ma swoje źródło w augustyńskim rozróżnieniu pomiędzy *uti* i *frui*.

Po raz kolejny zatem teologiczny sens określonych kategorii pojęciowych, opisujących poznawanie Boga, przeniesiono w typowy obszar estetyki. Ale do chwili, kiedy sto trzydzieści lat po Winckelmannie Bernard Berenson podjął się przebudowy wrażliwości estetycznej Europy, przyswajając sobie nie jeden element myśli i postawy rzymianina z wyboru, prawie cała mistyczno-teologiczna ulotniła się, albo przynajmniej zmieniła swój kształt. Wielce wymowny jest fakt, że amerykański znawca usiłował ją szczątkowo restytuować, choć oczywiście w postaci niezmiernie odległej od pierwotnej, neoplatońskiej czystości. Z tego między innymi powodu Winckelmanna można uznać za pierwszą po Paterze i Goethem osobistość w berensonowskim *House of Life*. Już tylko z obowiązku należy odnotować niezwykle doprawdy symetrię losów, dla autora *Italian Painters* szczęśliwie fragmentaryczną. Obaj wywodzili się ze społecznych nizin i dla obu umiłowanie sztuki, bezbłędny smak i doskonała znajomość artefaktów przeszłości były jedyną drogą wydstania się z finansowo-intelektualnej pułapki miernego rodowodu. Zarówno Berenson, jak i Winckelmann w Italii odnaleźli swój dom, swoją artystyczną i duchową ojczyznę, śniąc o tym „ogrodzie świata” od najmłodszych lat. Obaj aspirowali do roli bywalców w najświetniejszych kręgach towarzyskich epoki i znaleźli się w nich: Winckelmann – pełniąc funkcję przewodnika po antycznym Rzymie dla całych zastępów księżąt z Europy, Berenson – inscenizując do najdrobniejszych szczegółów audycje w Villa I Tatti, gdzie zbierał się orszak poważniejszych i mniej poważnych *Unsereinerów*, od prezydenta Trumana, poprzez włoskie arystokratki, aż po artystów, dyrygentów, uczonych i fotoreporterów pisma *Life*. Obaj też pozostawili niezwykle zjadliwie uwagi i portrety ówczesnej socjety.

Nie warto byłoby bronić tezy, że owa równoległość żywotów obu słynnych estetów była czymś więcej niż zbieżnością płynącą z podobnych początków kariery czy też socjologicznych okoliczności warunkujących jej prze-



bieg. Trzeba dużo dobrej woli, by przychylić się do kuszącej, chętnie we współczesnej humanistyce wykorzystywanej propozycji obserwacji czyjeś biografii poprzez wzorce zaczerpnięte z lektur czy wręcz świadomie tworzonej podług schematów narracyjnych. Jeśli Berenson z rozmysłem naśladował czyjeś życie realne i fikcyjne, to nie była to biografia Winckelmanna – i nic dziwnego, jej straszny finał mógł napawać grozą. Inna rzecz, że nie wszystko o tym zdarzeniu (zabójstwo Winckelmanna w Trieście) wówczas wiadano, tak jak i do dziś wiele faktów pozostaje tajemnicą. Młodzieńcza lektura romantycznych i wiktoriańskich poetów angielskich skłoniła Berensona do wyboru innych wzorów, Mariusza Epikurejczyka w tym wypadku, któremu Walter Pater przydał niejedyn rys autobiograficzny. Wydaje się bowiem, że Berensona łączyło z Winckelmannem coś znacznie ważniejszego niż podobieństwo życiorysów. Obaj do końca pozostali znawcami, koneserami piękna, traktującymi zmysłowy aspekt obcowania z dziełem sztuki jako niczym nie zastąpioną i do niczego innego nie dającą się sprowadzić metodę przemiany własnej duchowości oraz uszlachetniania umiejętności widzenia natury poprzez czyste, odarte z przypadkowości, doskonałe formy artystyczne. Poznawanie sztuki jawi się Berensonowi i Winckelmannowi w postaci nieprzerwanej edukacji oka, penetrującego widzialną strukturę rzeczywistości w celu odkrycia nadziemskiego piękna, obecnego w belwederskim Apollinie, albo odczucia spotęgowanej energii życiowej, ożywiającej naturę i nadającej jej etyczno-mistyczny sens o witalistycznym zabarwieniu.

Jednak droga do postrzegania natury poprzez sztukę ma inny jeszcze wymiar, mianowicie *odzyskania* pełnej, skończonej i harmonijnej formy własnej jaźni, „integracji” doskonałego człowieczeństwa. W swojej działalności Winckelmann, absolutyzując piękno antycznych posągów i nadając im rangę uniwersalnej miary artystycznej (a również i etycznej), musiał niejako odtworzyć ten moment w historii, kiedy jednostka ludzka zrealizowała szczytowy punkt swego rozwoju. Historiozoficzna utopia rzymskiego *cicerone* umieszcza tę chwilę, oczywiście, w antycznej Grecji. Wszystkie aspiracje i władze poznawcze człowieka osiągnęły wówczas wspaniałą równowagę, wolność polityczna, homoseksualna przyjaźń, siły witalne, zmysłowe i intelektualne zlały się w jedno, zapanował niedościgniony potem wzorzec pięknego, moralnego i zdrowego człowieka, żyjącego w zgodzie z naturą i podług jej praw. Sztuka, posłuszna platońskiemu postulatowi realizacji idealnego piękna, kształtowała etyczne i cielesne rysy charakteru. Był to w istocie stan niczym nie skażonej i nieskrepowanej *kalokagatii*, kiedy to cywilizacja, kultura i pier-

wotna natura wzajemnie się dopełniały, obdarzając człowieka niezwykłą żywotnością, fizyczną tężyzną i pogodą ducha, której wiedza i poznanie nie mogły rozproszyć, gdyż były na jej usługach. Winckelmann śle jakby pozdrowienie samotnikowi znad Jeziora Genewskiego, pisząc: „Czy widzicie rączego Indianina pędzącego za jeleniem? Jak warto krążyć w nim soki, jak giętkie i sprawne są jego nerwy i mięśnie, jak lekka budowa całego ciała. Tak przedstawia nam Homer swych bohaterów, a jego Achilles scharakteryzowany jest przede wszystkim jako szybkonogi.

Postacie Greków uzyskiwały dzięki tym ćwiczeniom wielkie i męskie linie i także nadawali ich artyści swym posągom, bez miękkości i zbytniej obfitości.”<sup>14</sup>

Niepokojące refleksje musi budzić świadomość, z jaką łatwością ten optymistyczny i nostalgiczny kult fizyczno-moralnej szczęśliwości przekształcił się w wulgarną gloryfikację siły, przemocy i rasowej czystości *Herrenvolku*. Ale urokowi prozy Winckelmanna trudno było się oprzeć i uległ mu też sam Berenson. *Wielkie i męskie linie* pobrzmiewają choćby w legendarnym opisie przedstawień Piera della Francesca, który wybierał *typy najbardziej męskie*, tchnące spokojem i majestatycznością herosów, nieomal homeryckich bohaterów, włączonych w kontekst chrześcijańskiej tematyki *Zmartwychwstania* czy *Biczowania*. A jednak, chociaż Berenson wiele przejął od Winckelmanna i podtrzymał wiarę w cywilizujący efekt sztuki, nie dał się bezwolnie ponieść fali utopijnej historiozofii. Jako uważny czytelnik pism niemieckiego uczonego estety, postawił im trudny do odparcia argument. Brzmi on następująco: „Można nawet powątpiewać, czy niezbędne składniki, z których konstruuje się dzieło sztuki, istnieją początkowo w naturze. «Szlachetny» dzikus, który zdaje się stanowić właściwy temat dla malarza, w żaden sposób nie jest istotą pierwotną, lecz od niepamiętnych czasów formowaną przez uszlachetniające sztuki polowania, tańca i gry mimicznej, wojny i krasomówstwa. I nawet on, tak jak stoi, rzadko poddawałby się zasadom wielkiego artystycznego kształtowania.”<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Cyt. za: Johann Joachim Winckelmann, „Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł”, tłum. Jolanta Maurin-Białostocka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*. Wybór, przedmowa i komentarze Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka, Warszawa 1989, s.164–165.

<sup>15</sup> Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, Cleveland–New York 1968, s. 239. Fragment pochodzi z eseju *North Italian Painters*, opublikowanego po raz pierwszy w 1907 roku.

Mało kto zaprzeczy, że fragment ten zawiera utajoną krytykę poglądów Winckelmanna. Berenson z całą ostrością uświadomił sobie, że kondycja idealnej odpowiedniości sztuki i życia jest złudzeniem, pięknym, to prawda, ale głęboko mylącym. Żaden artysta, nawet grecki geniusz, nie naśladuje po prostu rzeczywistości. Forma plastyczna przekształca wizję świata pod kątem dominujących, zdaniem Berensona niezmiennych, prawideł wartości dotykowych, ruchu i *space-composition*. Sztuka tworzy transformację świata natury, żaden zaś twórca nie jest w stanie podtrzymywać bez końca momentu ekstatycznego spełnienia, pogodzenia sztuki i życia.

Tę ważką prawdę, odbierającą artyście malebranchowski niemal status Boga utrzymującego w ciągłym istnieniu świat estetycznego bytowania, Berenson zrozumiał dzięki Schillerowi i Goethemu, właściwym kodyfikatorom modelu „człowieka pięknego”. Schiller, nie da się ukryć, zaakceptował winckelmannowską wizję Grecji, w której człowieczeństwo pozostawało jednością formy i treści, zmysłów i ducha, tworzenia i filozofowania, sztuki i mądrości. Wewnętrzna istota moralna i jej zewnętrzny wyraz zachowywały jednorodność, wzajemnie się dopełniając. Nowożytność zdruzgotła tę harmonię, nauka i wyobraźnia oddzieliły się od siebie, zajmując antagonistyczne pozycje.

Zniweczenie pierwotnej równowagi natury ludzkiej, równowagi poznania, działania i tworzenia, dokonała nowożytna (pseudo)kultura, oparta na partykularyzmie interesów władz poznawczych i zmysłowości. Lecz zaleczenie tej rany należy paradoksalnie do zadań *samej kultury*, przede wszystkim jej najwspanialszego wykwitu – sztuki i poezji.

Ażeby scharakteryzować miejsce człowieka w kulturze, Schiller wprowadza przeciwstawne pojęcia „popędu zmysłowego” i „popędu formy”. Popęd zmysłowy despotycznie spycha człowieka w stan naturalnej konieczności, neguje jego wolność, grożąc zrównaniem go z materią. Popęd formy, zakorzeniony w rozumności człowieka, nadaje prawa i wynosi go poprzez moralność do wolności, ale i w nim kryje się pewne niebezpieczeństwo, groźba uczynienia z człowieka abstrakcyjnego kształtu, wyzutego z treści, jakie niesie życie.<sup>16</sup>

Sprzeczna dynamika obu popędów może jednak ulec zniesieniu – pogodzeniu za pośrednictwem popędu gry, za pomocą którego człowiek jest w stanie

---

<sup>16</sup> Fryderyk Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. Irena Krońska i Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 84–85.

odzyskać fizyczną i moralną wolność, a więc i jedność. Ponieważ zaś przedmiotem popędu gry jest piękno, przywrócenie pełni, harmonii i wolności człowieka dokona się na drodze obcowania ze sztuką.

Sztuki piękne zatem, o ile realizują piękno, są również przedmiotem popędu gry. Prezentują one człowiekowi niezgłębione źródło wzorów estetycznych i etycznych, uzyskując rangę nieodzownego warunku pełnego człowieczeństwa. Człowiek bowiem o tyle jest człowiekiem, o ile się bawi, czyli wtedy, kiedy tworzy sztukę lub z nią obcuje. Ludzkość utraciła swoją godność, ale sztuka ją ocaliła i zachowała w znakomitych kamieniach; prawda żyje dalej w złudzeniu, a z naśladownictwa można znowu odtworzyć pierwowzór.<sup>17</sup> Komentując ten wielokrotnie cytowany fragment listu IX, Edgar Wind słusznie wskazuje, że właśnie w tym momencie Schiller ożywia koncepcję Platona. Idzie wszak o odpoznanie i naśladowanie pierwowzoru. Co więcej, artysta czerpie swoje tworzywo z teraźniejszości, lecz obleka je w formę *ze szlachetniejszego czasu, nawet spoza wszelkiego czasu, z bezwzględnej, niezmiennej jedności swojej istoty*.

Nie wolno jednak przeoczyć niezmiernie istotnych różnic, jakie pojawiają się pomiędzy teoriami Schillera i greckiego filozofa. Na jedną z nich przenikliwie zwrócił uwagę wspomniany Edgar Wind, a sięga ona kwestii bytowej tożsamości prawdy i piękna. W *Listach o wychowaniu estetycznym człowieka*, w przeciwieństwie do Platona, prawda i piękno nie jednoczą się na poziomie idei, ponieważ ich pogodzenie w obliczu noetycznej płaszczyzny egzystencji, platońska szczęśliwość, oznaczałoby rezygnację z dialektycznego konfliktu obu tych sfer, podstawowego narzędzia kultury w ujęciu Schillera.<sup>18</sup> Rozbieżność ta sięga jednak jeszcze głębiej. Jeżeli autor *Listów* wyprowadza mianowicie formę artystycznej doskonałości z *czystego eteru demonicznej natury* twórcy, to zaprzecza transcendentnemu, idealnemu charakterowi owej formy, przypisując jej zarazem status „idealny”, ale także względny – kategoriałny, czyli odniesiony do warunków możliwości tworzenia oraz poznawania piękna w perspektywie antropologicznej, ale nie metafizycznej.

Interioryzacja platońskich idei, a próby takie już dużo wcześniej podjęli Cyceero i Seneka, przy pretensji do zachowania ich wzorcotwórczej miary, pociąga za sobą bezwzględną przewagę kształtowania formalnego i wyrazu ściśle estetycznego nad wymogami „zewnętrznych” treści dzieła. Estetyczna

<sup>17</sup> *Op. cit.*, s. 72.

<sup>18</sup> Edgar Wind, *Theios Phobos*, w: tenże, *Eloquence of Symbols*, London 1992, s. 16.

niezależność formy wzrasta wraz z coraz to ogólniejszym nastrojem, jaki wzbudza w nas obraz czy wiersz. Nie ma żadnych wątpliwości, że najbliższej do takiego statusu formalnej swobody, aczkolwiek rygorystycznie kontrolowanej przez artystę, i powszechności wyrażonego uczucia stoi muzyka. Carl Dahlhaus szczegółowo omówił mechanizmy, które zaraz na początku XIX stulecia wyniosły muzykę instrumentalną na szczyt hierarchii gatunków, identyfikując jej przeżycie z doświadczeniem religijnym.<sup>19</sup> Schiller miał w tym procesie wcale niemały udział: „Muzyka, osiągnąwszy najwyższą szlachetność, powinna stać się kształtem i działać na nas spokojną potęgą właściwą antykowi; sztuka plastyczna, osiągnąwszy najwyższą perfekcję, powinna stać się muzyką i wzruszać nas bezpośrednio swą zmysłową obecnością”. A nieco dalej, w tym ogromnie wpływowym liście XXII, dodawał: „W prawdziwym pięknym dziele sztuki treść powinna być niczym, forma zaś wszystkim, albowiem jedynie poprzez formę działa ono na całego człowieka.”

Biorąc to stwierdzenie pod uwagę, można chyba zaryzykować hipotezę, że formalistyczno-ekspresyjne tendencje dominujące w teorii sztuki XIX i XX wieku wiele zawdzięczają intuicjom zawartym w *Listach* Schillera. Berenson, akcentując wyższość elementów formalnych, zwanych przez niego *dekoracyjnymi*, budujących wizualną strukturę dzieła oraz jego wewnętrzną wartość, nad tzw. elementami *ilustracyjnymi*, mającymi niewiele wspólnego z prawdziwie artystycznym działaniem, z pewnością mógł zaliczyć Schillera do szlachetnego grona swoich mistrzów, nawet jeśli jego koncepcje przejął za pośrednictwem Hildebranda i Patera. Autonomizacja formy pociąga za sobą konieczność bezpośredniego, zmysłowego oglądu dzieła, schillerowskiej *zmysłowej obecności*, lub, jak to zwięźle definiuje Berenson: „Przez dekorację rozumiem te wszystkie elementy, [...] które odnoszą się bezpośrednio do zmysłów, takie jak kolor i tonacja; albo też bezpośrednio wzbudzają wyobrażone doznania, takie jak Forma i Ruch.”<sup>20</sup>

Tak oto z grubsza prezentuje się schillerowska „dusza subtelna”, wolna i harmonijna, poddana oddziaływaniu sztuki i piękna artystycznego. Wszelako zbawczy i integrujący efekt doświadczenia sztuki nie może trwać zbyt długo. Cudowny moment zabawy, „estetycznego usposobienia”, jest zawsze momentalny – popęd zmysłowy i popęd formy bez przerwy niepokoją duszę,

---

<sup>19</sup> Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988, s. 87–112.

<sup>20</sup> Bernard Berenson, *The Italian Painters...*, *op. cit.*, s. 133.

walcząc o panowanie nad nią. Energia umysłowej ekspansji, karmiąc się zmiennością, więzi duszę w „granicach czasu”, energia formy niesie groźbę „zamrożenia” w beczasowości moralnego abstraktu. Raz jeszcze sztuka przychodzi z pomocą, jej potęga neutralizuje dynamikę obu popędów. Ustanawiając idealną, piękną formę, wypełnia ją zmysłową treścią zjawisk, godząc sprzeczne tendencje. Poznawanie sztuki w rozbłysku *der ästhetischen Stimulation* gwarantuje integralność duszy i wyrwa ją spod tyrańskiej władzy czasu-zmienności oraz beczasowej abstrakcji. Doświadczenie estetyczne sytuuje się tedy jakby obok czasu, nie ponad nim, lecz gdzieś w paralelnym strumieniu bezpośredniego (czyli „estetycznego” w pierwotnym sensie pojęcia) doświadczenia, które posiada poniekąd własną czasowość. Nie ma innego rozwiązania, skoro królestwo sztuki jest po prawdzie *królestwem pięknego pozoru*, ojczyzną *dusz subtelnych, prawdziwym kościołem i prawdziwą rzecząpospolitą* kręgu nielicznych wybrańców. A jak wiadomo, fikcja artystyczna, fundująca zręby *państwa pięknego pozoru*, rządzi się własnymi prawami z własnym czasem pamięci, niepomnym na biologiczne przemijanie i psychologiczne retrospekcje.

Chyba tę ostatnią lekcję Schillera Berenson zapamiętał najlepiej, parafrazuje ją bowiem w zgrabnych formułkach *momentu estetycznego*, quasi-mistycznego zjednoczenia z rzeczywistością (a więc fikcją) dzieła sztuki.<sup>21</sup> Zdecydował o tym autorytet Goethego, który w epokowej apologii Winckelmanna posłużył się pojęciem „pięknego człowieka”. Perspektywa autora *Fausta* przypomina punkt widzenia Schillera, tyle że teleskopowo oddalony. Naturę Goethe rozumie jako konieczność, ale obdarzoną energią wewnętrznego kształtowania form w ich doskonałości. Jej ostatecznym wytworem, jakby koroną tworzenia, jest piękny człowiek, na razie postrzegany tylko w aspekcie potrzeby zmysłowego piękna. Ale natura, pod naporem zewnętrznych okoliczności, niezmiernie rzadko osiąga immanentny cel, i stąd z całą powagą należy stwierdzić, że *krótco trwa chwila, w której człowiek piękny jest piękny*.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> W 1948 roku moment estetyczny Berenson definiuje jako przekroczenie granic czasu i przestrzeni, ich unieważnienie i pochłonięcie dzieła sztuki przez świadomość widza w taki sposób, że stają się jedną istotą, a cały akt przypomina moment misteryjnej iluminacji albo wizji mistycznej.

<sup>22</sup> Johann Wolfgang Goethe, „Winckelmann”, w: tenże, *Wybór pism estetycznych*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził Tadeusz Namowicz, Warszawa 1971, s. 243–244.



Czasowej niestabilności i zmienności zmysłowego wymiaru natury przeciwstawia się sztuka. Jest ona szczytowym wytworem wszystkich sił ludzkiego ducha, najwznioślejszym obrazem nadzmysłowej natury, o ile natura osiąga *stan idealnej równowagi*. Wtedy dzieło sztuki jawi się światu w swej idealnej duchowej rzeczywistości, człowiek wznosi się ponad samego siebie, dokładnie według wzorca kontemplacji zaprezentowanego przez Winckelmanna w opisie Apollina. W tym wyjątkowym momencie dzieło sztuki przekracza czas, *zamyka* mówi Goethe, *krąg jego* (tzn. człowieka) *życia i czasów i tworzy zeń bóstwo dla terażniejszości, w której zawarta jest przeszłość i przyszłość*.

W ten zaiste nieskomplikowany sposób wypowiedź Goethego ogniskuje podstawowe elementy doktryny: ponadczasową doniosłość dzieła sztuki i jego przeżywania, bezpośredni, sensualny charakter doświadczenia, angażujący całą duchowość człowieka na poziomie spełnionej natury, na koniec normalny wymiar kształtów artystycznych. Sztuka, rodząc się z natury, przekracza ją, odślaniając jej piękno. Dzięki temu możemy się go uczyć i podziwiać je, zarazem ucząc się podziwiać naturę.

Lapidarność i prostota zdań Goethego musiała się wydać Berensonowi wytchnieniem po zawłóściach transcendentalnej filozofii Schillera. Były wytchnieniem, ale również natchnieniem. Bez przesady można powiedzieć, że autor *Italian Painters* ani na krok nie zboczył ze ścieżki losu „człowieka pięknego”, którego spełnienia Goethe dopatrywał się w postaci Winckelmanna. Entuzjastyczny podziw Berensona dla Goethego, poety i mędrca, pisarza i badacza, estety i filozofa, z biegiem lat potęgował i czasami przybierał groteskowe formy nieudolnego naśladownictwa, zwłaszcza kiedy Berenson przyjmował na audiencjach w I Tatti tłumy wielbicielek i ciekawskich, racząc ich koszmarnymi aforystycznymi sentencjami na każdy niemal temat. Z jednym wszakże zastrzeżeniem – te zewnętrzne wyrazy fascynacji miały szczęśliwie głębsze podłoże. Berenson naprawdę pragnął naśladować Goethego, chciał dorównać jego wielostronności, smakowi, wykształceniu, mądrości. Słynne zdanie z *Fausta – zum Schauen geboren* – uczynił swoją życiową dewizą. W 1933 roku wypowiedział do księcia Umberto Morry, którego *Conversations with Berenson* w sposób aż nazbyt oczywisty wzorowane są na rozmowach z Eckermannem, bardzo znamienne słowa, będące parafrazą maksymy Goethego: „Urodziłem się dla zmysłowej kontemplacji. Mam na myśli dokładnie to: sensualną rozkosz, a nie kontemplację matematyczną”.<sup>23</sup> W sfor-

---

<sup>23</sup> Umberto Morra, *Conversations with Berenson*. Tr. from the Italian by Florence Hammond, Boston 1965, s. 156.

mułowaniu tym kryje się jednak emulacja i równocześnie niezgoda na nadzmysłowy model poznania estetycznego, któremu Goethe chyba jednak pozostał wierny do końca. Hołdy składane genialnemu poecie nie odebrały Berensonowi zdolności krytycznej oceny, dostrzegania różnic. Dwadzieścia lat później, mając w pamięci swój niezwykle sukces zmiany obowiązującego kanonu arcy mistrzów włoskiego malarstwa, chłonny na nowe doznania, zanotował podczas podróży po Sycylii: „Jako podróżnik Goethe jest ślepy na wieki średnie. [...] Taki geniusz, a jednak tak ograniczony w swoich gustach wizualnych, wyraża i analizuje tylko te rzeczy podziwiane, które były aktualne w jego epoce i akceptowane w kulturalnym świecie, do jakiego należał.”<sup>24</sup> Choć osąd ten tylko po części jest prawdziwy, gdyż Goethe w późniejszym okresie był głęboko zafascynowany kolekcją braci Boisseree, składającą się z dzieł niderlandzkich prymitywów, to odsłania nader istotny problem, dający się streścić następująco: w jaki sposób Berenson, niewątpliwy wielbiciel antyku i kultury klasycznej, ośmielił się zastosować przejętą od Winckelmanna, Schillera oraz Goethego (znany wymóg tzw. *Anschauung*) technikę wizualnej kontemplacji antycznych arcydzieł do malarstwa *Trecenta* i *Quattrocenta*? Dlaczego ten *passionate sightseer* zlekceważył ponadzmysłowy wymiar owej kontemplacji i czym go zastąpił, skoro nigdy nie przestał upierać się przy podkreślaniu mistycznego charakteru swojej *sensual contemplation*?

Odpowiedzi dostarcza, jak już wspomniano, niepozorny zbiór esejów Waltera Patera, opublikowany w 1873 roku, zatytułowany *Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Stał się on prawdziwą biblią młodego Berensona, tekstem wprowadzającym w religię sztuki i tajemnicę estetycznej wiary. W tym miejscu możemy poświęcić nieco uwagi jednemu tylko esejowi, przeznaczonemu, zgodnie z wymogami nowoczesnej mitologii herosów kultury, postaci Winckelmanna.

Charakteryzując postawę wielkiego Niemca, Pater rozpina jego osobowość pomiędzy wyzwaniem a siłą temperamentu *bezbłędnego instynktu*, który wiódł go pewnie pośród przeciwności losu, kształtując imponującą jedność moralnego poczucia i estetycznego smaku, a duchowym wyzwaniem i energią pulsującą w dziełach sztuki. *Heiterkeit* – pogoda i *repose* – spoczynek, ostateczny efekt zmysłowo-intelektualnego oglądu formy sztuki greckiej, wywodzi się wprost z usposobienia Winckelmanna. Co prawda przeczuc-

---

<sup>24</sup> Bernard Berenson, *The Passionate Sightseer. From the Diaries 1947 to 1956*. Preface by Raymond Mortimer, London 1960, s. 126–127.

wał on niejasno wewnętrzny konflikt, promieniujący gdzieś w rzeźbie antycznej na styku zmysłowości i duchowej treści, ale ominął go, znajdując ucieczkę w platońskim rozwiązaniu: artysta wtapia duchowe i intelektualne treści dzieł tak głęboko w formę, że widzowi jawią się one jako czysta zmysłowość. Winckelmann pozostał właściwie obojętny wobec tego konfliktu, nigdy nie ujrzał go wyraźnie: „przesuwa palcami po tych pogańskich marmurach dłońmi nie splamionymi, bez poczucia wstydu czy zatury. Oto, co oznacza mieć do czynienia ze zmysłową stroną sztuki na sposób pogański.”<sup>25</sup>

Dla jego współczesnych postawa taka okazała się już niemożliwa. Chrześcijański ascetyzm, podejrzliwy wobec sztuki, rozpałił konflikt pomiędzy zmysłowością a duchowością. Nie było dlań miejsca, zauważa Pater, w harmonijnej koncepcji Winckelmanna, a przecież znał go już starożytny dramat i mitologia; nawet bogowie antyczni, zakłęci w piękne kształty, sięgające w sferę najwyższej ogólności formy, byli zapowiedzią owych *fleshless, consumptive refinements of the pale, medieval artists*. Łączy ich *impassivity*, obojętność wobec tego, co zewnętrzne, skupienie wewnętrzne, iście romantyczna, zatem dla Patera bardzo nowoczesna, cecha.

Teraz łatwiej nam zrozumieć, dlaczego Berenson bez wahania zdecydował się opisać „bezosobową”, „beznamiętną” sztukę Piera della Francesca za pomocą winckelmannowskich epitetów, charakteryzujących pierwotnie *duzę wielką i stateczną* cierpiącego Laokoona. Pater uzasadnił w płaszczyźnie poetycko-symbolicznej jedność kultury, dając szansę pogodzenia pogańskiej zmysłowości i chrześcijańskiej duchowości w renesansowej syntezie.

Oddziaływanie Patera nie wyczerpuje się wszakże na wskazaniu oczekiwanego *iunctim* w regułach postrzegania. Ogląd sztuki bowiem, obcowanie z pięknem stanowią w jego oczach najszlachetniejszą i najdoskonalszą formę ludzkiego życia, istnienia nakierowanego na rozszerzanie owego „interwału” egzystencji, jaki przypada nam w udziale. Zlekceważyć sztukę, najczystsza postać doskonałości w poznawczej aktywności, namiętność berensonowskiego *sightseera* oddać za fałszywą monetę sukcesu materialnego, towarzyskiego czy jakiegokolwiek innego, znaczy sprzeniewierzyć się własnemu powołaniu. Niezmiernie łatwo zaprzepaścić efekt natchnionej, podniosłej tyrady Patera, niech więc Czytelnik zechce wybaczyć jeden jeszcze wyimek z „perfumowanej”, jak mawiali zawistnicy, prozy wiktoriańskiego czarodzieja słowa:

---

<sup>25</sup> Walter H. Pater, *Renaissance. Studies in Art and Poetry*, w: *idem, Selected Writings*, ed. by Harold Bloom, New York 1983, s. 245.

„Wielkie namiętności są w stanie ofiarować nam owe przyspieszone poczucie życia. [...] Wszelako zdobądź pewność, że to zaiste jest namiętność – że przynosi ci owoc wzmocnionej, zwielokrotnionej świadomości. Takowej mądrości najwięcej posiada uczucie poetyckie, pożądanie piękna, miłość do sztuki dla niej samej. Albowiem sztuka przychodzi do ciebie, obiecując szczerze dać nic, jak tylko najwyższą jakością tym chwilom, kiedy przemijają, i wyłącznie dla nich samych.”<sup>26</sup>

Słowa te bez cienia wątpliwości mogą i muszą uchodzić za berensonowskie *credo*, wyznaczając ostatni etap w ewolucji, jaką koncepcja „człowieka pięknego” przyjęła w jego oczach, gorliwego wyznawcy estetycznej chwili, oddanej na służbę realizacji doskonałego życia i własnej osobowości. *Quickened sense of life, multiplied consciousness* Berenson wyrazi krótko, mówiąc aż do znudzenia o *life-enhancing values* sztuki. Jednak za sprawą Patera konstrukcja mitu „człowieka pięknego” uległa znaczącej przebudowie. Metafizyczna godność poznania estetycznego, ostateczny zwornik tej konstrukcji od Platona po Winckelmanna, przeobraziła się w uzasadnienie totalizującego, poznawczego i egzystencjalnego roszczenia życia, afirmowanego w momencie estetycznej ekstazy. Przeżycie takiego momentu, rozbudzonego niezwykle intensywnym, zmysłowym przeniknięciem oglądowej formy dzieła sztuki, utwierdza sztukę w jej „wspaniałej izolacji” – niezależności od wszystkich funkcji poza potęgowaniem życia. Absolutyzacja formy jest próbą ratowania quasi-mistycznej rangi przeżycia estetycznego, które staje się nader podejrzane w chwili, gdy metafizyczna substancja kurczy się do płomienia osobistej rozkoszy, będącej teraz miernikiem artystycznej prawdy.

Paradoks uwielbienia sztuki dla sztuki, dla „czystej” namiętności, polega na tym właśnie, że aby ocalić ekstazę momentu, zwielokrotniającą świadomość życia, należy ją od życia oderwać. Religia sztuki jest zazdrosna i nie toleruje innych bóstw. Świadomość tej sprzeczności prześladowała Berensona, lecz jej zniesienie, mówiąc językiem Hegla, dokonało się przez sztukę. Najogólniej rzecz ujmując, metodą staje się umiejętność stopienia fizjologicznego doznania, psychologicznego przeżycia i duchowej treści w jedno momentalne, nierozwalne, naocznościowe doświadczenie formy artystycznej, by potem wspiąć się, odrzuciwszy już ją sposobem mistyków, ku zjednoczeniu ze światem, pięknem i prawdą natury, wyzwalającym niespotykaną energię istnienia i metafizyczną świadomość: „Pewnego ranka, kiedy tak przyglądałem się pokrytym

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, s. 253.

liśćmi zwojom wyrzeźbionym na węgarach portalu S. Pietro niedaleko Spoleto, nagle łodygi, kiście i listowie ożyły, sprawiając w ten sposób, że poczułem się jak ktoś, kto wychynął na światło po długim błędzeniu w ciemnościach inicjacji. Czułem się jak ktoś oświecony, i ujrzałem świat, w którym każdy kontur, każda krawędź i każda powierzchnia były w jakiejś żywej do mnie relacji, a nie, jak dotąd, czysto poznawczej. Od tego poranka nic, co widzialne, nie było mi obojętne, albo wręcz nużące. Wszędzie wyczuwałem wyobrażoną pulsację witalności, to znaczy energię i promieniowanie, jak gdyby wszystko służyło wzmocnieniu moich funkcji życiowych.”<sup>27</sup>

Wymowa tego zdarzenia jest bardzo nietypowa. Rewelacja w Spoleto, rozjaśniająca sens sztuki i natury we wzajemnej aktywności obu tych sfer ludzkiej egzystencji, ukazuje, że dzieło sztuki nie może jednak funkcjonować bez treści wykraczających poza harmonię formalną. Lecz nawet taki moment ekstazy nie zlikwiduje następnej rozbieżności i sam Berenson nie cofnął się przed jej ujawnieniem. Forma artystyczna, chwytająca wielokształtność i zmienność natury w jej ontycznej istotności, staje się właściwie katalizatorem, wyzwalającym mistyczne odczucie rzeczywistości. Odpowiedni trening, edukacja zmysłów i sposobów oglądu, prowadzi ostatecznie do niwelacji znaczenia sztuki, ponieważ nigdy nie dorówna ona wizualnemu bogactwu natury. Berenson mówi tutaj o *emancypacji wobec konieczności sztuki* i tak zdumiewającej formuły nie sposób odnaleźć u Patera, najwyższego pozycją w jego panteonie bohaterów *House of Life*. Duchowym przewodnikiem Berensona po krainie natury i wizualnej prawdy, niezmierzonej w swojej różnorodności, stał się kto inny, genialny momentami eseista, który sztukę mianował narzędziem poznania śladów boskiej opatrności w świecie. To oczywiście Ruskin, a rewelacja spoletańska jest niemal wiernym odbiciem sławnego epizodu z Fontainebleau.<sup>28</sup> Był rok 1842 i młody John Ruskin stanął „gdzieś [...] pośród kilku młodych drzew, i nie było

---

<sup>27</sup> Bernard Berenson, *Aesthetics and History*, New York 1955, s. 79. Sytuacje tego rodzaju, na co wskazał Meyer H. Abrams w wybitnej pracy pt. *Natural Supernaturalism*, zawsze oznaczają pokonanie jakiegoś kryzysu duchowego i reintegrację wzbogaconej osobowości. W tym sensie słusznie należy im się określenie teodycei życia indywidualnego. (Meyer H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York 1971, rozdz. II, *passim*).

<sup>28</sup> Zdarzenie w Fontainebleau sytuuje się w obszarze długiej tradycji literackiej i poetyckich rewelacji, kiedy przedmiot, ujrzany przez wyobraźnię jakby od zewnątrz i od wewnątrz jednocześnie, staje się jednością z widzem. Jak pisze Lee McKay Johnson, poczucie pogłębionej więzi z rzeczywistością, z dramatycznym naciskiem położo-

tam widać nic oprócz błękitnego nieba przez cienkie gałązki, i położyłem się na skraju drogi, by sprawdzić, czy mogę zasnąć. Ale nie mogłem, a moją uwagę zaczęły przyciągać gałęzie na tle błękitnego nieba, nieruchome jak gałęzie Drzewa Jessego na witrażu. [...] wyciągnąłem swoją książkę i zacząłem rysować małe drzewo osiki, stojące po drugiej stronie drogi, uważnie [...]; i kiedy tak rysowałem, omdlenie opuściło mnie: piękne linie domagały się, by je śledzić – lecz nie nużyły. Stawały się coraz piękniejsze, każda wyrastała z całej reszty pozostałych i zajmowała swoje miejsce w przestrzeni. Z podziwem rosnącym z każdą chwilą spostrzegłem, że one same się «komponują», i to podług subtelniejszych prawideł niż te znane ludziom. [...]

Że wszystkie drzewa lasu (gdyż jasno wiedziałem, że moja mała osika była jedną z miliona) powinny być piękniejsze niż gotyckie laskowanie, piękniejsze niż wyobrażenie na greckiej wazie, piękniejsze niż wszystko, co najbardziej kunsztowni malarze Zachodu mogli namalować – to był w istocie kres moich poprzednich rozważań i wgląd w nowy świat leśnych ostępów.

I nie tylko leśnych. Lasy, na które patrzyłem jak na dziką puszcze, były posłuszne, w swoim pięknie, jak zobaczyłem, tym samym prawem, które rządziły chmurami, dzieliły światło, równoważyły fale. *Wszystko uczynił piękne w swoim czasie* – stało się dla mnie odtąd wyjaśnieniem więzi pomiędzy myślą a rzeczami widzialnymi; i powróciłem leśną drogą, czując, że zawiodła mnie ona daleko; dalej, niż sięgała czyjakolwiek wyobraźnia, głębiej, niż mierzy teodolit.”<sup>29</sup>

Wszelako wzorując się na ruskinowskiej epifanii, Berenson raz jeszcze pogmatwał wszystko, z rozmysłem odwracając porządek poznawczy zdarzenia. Autor *Modern Painters* od ładu i piękna natury przechodzi do aktywności artystycznej, która z kolei skierowuje uwagę ku Stwórcy natury. Bogactwo, różnorodność i piękno natury przewyższają możliwości poznawcze sztuki, ale ich nie wykluczają. Myśl Berensona porusza się w innym kierunku – dzieło

---

nym na konkretną wizualność aktu percepcji, „jest podobne nie tylko do «intuicji» Bergsona, lecz również bliskie koncepcji «surnaturel» Baudelaire’a, do «inscape» Hopkinsa, do «epifanii» Joyce’a, «momentów» percepcji, w których «zstępuje sens symboliczny» Virginii Woolf, wreszcie do momentów doznania Prousta i Patera” (Lee McKay Johnson, *The Metaphor of Painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust and Pater*, Ann Arbor, Michigan 1980, s. 111).

<sup>29</sup> Cyt. za: Wolfgang Kemp, *The Desire of my Eyes. The Life and Work of John Ruskin*. Tr. by Jan van Heurck, New York 1990, s. 121–122.



sztuki, ofiarowując jakby czulszy i wrażliwszy organ postrzegania, staje się narzędziem poznania wizualno-witalistycznego fundamentu natury, która wchłania obserwatora aż po zjednoczenie z niewysłowionym *IT-ness*, totalnością istnienia odbitą w najintensywniejszym wysiłku poznawczym naoczności i wyobraźni. Jeśli zatem Ruskina można by nazwać „estetycznym teologiem”, to Berenson zasługuje na miano „humanistycznego estety”. Za zasłoną formy artystycznej Ruskin odczytuje szyfr aktu kreacji Boga chrześcijan; za wartościami formy Berensona kryje się „pełne człowieczeństwo” ich autora, gdyż jedność natury i widza (czy słuchacza) to właściwie rozkosz estetyczna o panteistycznym zabarwieniu.

Wiadomo nie od dzisiaj, że zarówno Ruskin, jak i Berenson mają wspólnego przodka „naturalnej epifanii” – a był nim geniusz poezji *spots of time*, Wordsworth. René Wellek dodaje przy tym trafnie, że na autorze *Italian Painters* trwałe wrażenie wywarła lektura pism Emersona.<sup>30</sup> Tak czy inaczej, początek tej tradycji wyznacza Wordsworth, bez którego *Lyrical Ballads* nie sposób wyobrazić sobie „transcendentalizmu” amerykańskiego samotnika i myślicie-la. Ale i tutaj Berenson sprawia niespodziankę, bo wydaje się, że większe pokrewieństwo łączy go z Wordsworthem. Bliskość ta wynika z wewnętrznej logiki epifanii angielskiego poety, na którą dodatkowo nakłada się porządek czasowy biografii. Jej naczelnym prawidłem jest współodczuwanie z naturą:

*Dźwięcząca kaskada  
Niby namiętność nawiedzała mnie;  
Góra i skała, głuchy, mroczny las,  
Ich barwy, formy były wtedy dla mnie  
Pragnieniem, wielkim uczuciem, miłością,  
Której nie trzeba już obcych powabów  
Przez myśl dodanych, ni czegoś,  
co nie jest zapożyczony od wzroku. Ten czas  
Minął. I nie ma już cierpkiej radości,  
Nie ma zawrotnych uniesień. Lecz ja  
Nie tęsknię za tym i nie szemrzę. Inne  
Dary mi dano; obfitą, jak mniemam  
Za to, com stracił, nagrodę. Bo umiem  
Dziś na naturę patrzeć nie jak w czasach*

---

<sup>30</sup> René Wellek, „Vernon Lee, Bernard Berenson and Aesthetics”, w: *idem, Discriminations. Further Concepts of Criticism*, Yale 1970, s. 164–186.

*Młodości, co jest bezmyślna; lecz słysząc  
Spokojną, smutną muzykę ludzkości,  
Nie kaleczącą ni ostrą – potężną  
Zdolną oczyścić i podbić...  
... Kocham świat  
Oka i ucha – w tym, co na wół tworzą,  
I w tym, co biorą...<sup>31</sup>*

Czy Berenson kiedykolwiek osiągnął taki poziom samoświadomości, o tym wypada powątpiewać.<sup>32</sup> Wykorzystał wszelako to wszystko, co zatrzymuje się na poziomie wizualnego doświadczenia, utożsamionego z momentem epifanijnym. Właśnie tutaj percepcja poety cechuje się dynamiką, która pokonuje bezwładność zmysłów. Po części tworzymy to, czego szukamy, a owa współzależność człowieka i natury, oczywistość oraz bezpośredniość wizualnych treści potwierdza się tym bardziej, im głębiej naoczny ogląd kształtuje naszą moralną i duchową naturę. Przenikliwości Roberta Langbauma zawdzięczamy spostrzeżenie, że epifania, w literackim sensie, „jest sposobem ujmowania wartości, gdy wartość przestała mieć wymiar obiektywny – kiedy nie tkwi już w naturze.”<sup>33</sup> Tradycyjne pytanie o prawdę wizualnego doświadczenia zostaje zawieszono dopóty, dopóki sens nie został jeszcze wyekstrahowany ze splotu widzenia, emocji i przedmiotu. I do takiego właśnie stanu zawsze dążył Berenson. Pozostaje bowiem regułą, że im bardziej proces obcowania z dziełem sztuki, pozornie obiektywizowany wymogiem czujnego

---

<sup>31</sup> William Wordsworth, *Z wierszy ułożonych kilka mil nad klasztorem Tintern, przy ponownym zwiedzaniu brzegów rzeki Wye podczas wycieczki, 13 lipca 1798*, przeł. Czesław Miłosz, w: Czesław Miłosz, *Mowa wiązana*, Warszawa 1986, s. 65–68.

<sup>32</sup> Ciekawe jednak, że czasem jego uwielbienie dla piękna natury, postrzeganej zawsze w kategoriach sztuki, zdaje się w ogóle eliminować konieczność artystycznego zapośredniczenia: „Nie muszę nawet oglądać obrazów, gdyż sam stałem się dla siebie malarzem i «w naturze» potrafię ujrzeć więcej piękna, niż mogą go ujawnić malarskie kompozycje. Nie potrzebuję także rzeźby, ponieważ moja imaginacja stała się tak modelująca [formy], że mając wokół siebie takie kształty, jak postaci tokańskich wieśniaków, potrafię przedstawić je sobie wzrokowo jako posągi w ruchu” (Bernard Berenson, *Sketch for a Self-Portrait*, London 1991, s. 134). Czy to miał na myśli Coleridge, mówiąc o *esemplastic power* imaginacji?

<sup>33</sup> Robert Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York 1956, s. 46.

zachowywania wierności samej tylko formie, sięga w głąb naszej świadomości i pasji, tym gwałtowniej domaga się metafizycznego ugruntowania, choć przecież pragnie w tym samym momencie odeń się uwolnić. *Wieczność jest zakochana w wytworach czasu* – powiada William Blake.

\*

## BIBLIOGRAFIA

### I. Wykorzystane prace Bernarda Berensona

1. *Aesthetics and History in the Visual Arts*, New York 1948.
2. *The Arch of Constantine; or The Decline of Form*, London 1954.
3. *Caravaggio: His Incongruity and Fame*, London 1953.
4. *The Drawings of the Italian Painters*, London 1903.
5. *Essays in Appreciation*, London 1958.
6. *The Italian Painters of the Renaissance*, Cleveland – New York 1968 (zawiera następujące tomiki: *The Venetian Painters of the Renaissance*, 1894; *The Florentine Painters of the Renaissance*, 1896; *The Central Italian Painters of the Renaissance*, 1897; *The North Italian Painters of the Renaissance*, 1907).
7. *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932.
8. *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism*, New York 1895.
9. *The Passionate Sightseer. From the Diaries 1947 to 1956*, Preface by Raymond Mortimer, London 1960.
10. *Piero della Francesca; or, The Ineloquent in Art*, London 1954.
11. *Rumor and Reflection, 1941 – 1944*, London – New York 1952.
12. *Seeing and Knowing*, London 1953.
13. *Sketch for a Self-Portrait*, London 19991.
14. *The Study and Criticism of the Italian Art*, London 1901.
15. *The Study and Criticism of The Italian Art*, 2<sup>nd</sup> Series, London 1902.
16. *The Study and Criticism of the Italian Art*, 3<sup>rd</sup> Series, London 1916 (pozycje 14, 15 i 16 zawierają wybór najcenniejszych artykułów Berensona zamieszczonych w czasopiśmie fachowych).
17. *Sunset and Twilight. From The Diaries of 1947 – 1958*. Ed. with an Epilogue by Nicky Mariano, Introduction by Iris Origo, New York 1963.
18. *Three Essays in Method*, Oxford 1926.

### II. Korespondencja Berensona

1. *The Bernard Berenson Treasury, 1887 – 1958*, ed. By Hanna Kiel, New York 1962.
2. *The Letters Between Bernard Berenson and Charles Henry Coster*, ed. by Giles Constable in Collaboration with E.H. Beatson and Luca Dainelli, Florence 1993.
3. *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner 1887 – 1924. With Correspondance by Mary Berenson*, edited and annotated by Rolin Van N. Hadley, Boston 1987.

## Bibliografia

4. *A Matter of Passion. Letters of Bernard Berenson and Clotilde Maghieri*, ed. by Dario Biocca, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1989.
5. *The Selected Letters of Bernard Berenson*, ed. by A.K. McComb, with an epilogue by Nicky Mariano, Boston 1964.

### III. Biografie Berensona

1. Ernest Samuels, *Bernard Berenson. The Making of the Connoisseur*, Cambridge, Mass. and London 1979; *The Making of the Legend*, Cambridge, Mass. and London 1987.
2. Maryle Secrest, *Being Bernard Berenson*, Harmondsworth 1980.
3. Sylvia Sprigge, *Berenson. A Biography*, Boston 1960.

### IV. Wybrane opracowania

(najważniejsze pozycje i tylko takie, które wykorzystano w pracy)

1. Meyer H. Abrams, „Kant and the Theology of Art”, *Notre Dame English Journal*, 1981, summer, vol. XIII, nr 3, s. 75–106.
2. Meyer H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York 1971.
3. James S. Ackermann, Rhys Carpenter, *Art and Archeology*, Englewood Cliffs, N.J. 1963.
4. Svetlana Alpers, „Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, XXIII, s. 190–215.
5. *The Art of Victorian Prose*, ed. by George Levine & William Madden, London – New York – Toronto 1968.
6. Alfred Baeumler, *Das Mythische Weltalter. Bachofens romantische Deutung des Altertums*, München 1965.
7. Moshe Barasch, *Modern Theories of Art, 1. From Winckelmann to Baudelaire*, New York and London 1990.
8. Paul Barolsky, „Walter Pater and Bernard Berenson”, *The New Criterion*, 1984, vol. 2, April, Number 8, s. 47–57.
9. Paul Barolsky, *Walter Pater's Renaissance*, University Park and London 1987.
10. Michael Baxandall, „Doing Justice to Vasari”, *Times Literary Supplement*, 1980, February 1<sup>st</sup>, nr 4010, s. 111.
11. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford – New York 1988.
12. „The Berenson's Scandals. An Interview with Colin Simpson” by Thomas Ho-ving, *Connoisseur*, 1986, Oct., 216, s. 132–137.
13. Jan Białostocki, „Sztuka i kompensacja”, w: tenże, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978.
14. George Boas, „The Critical Practice of James Jackson Jarves”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1943, 6<sup>th</sup> Series, vol. XXIII, s. 295–307.

## Bibliografia

15. T.S.R. Boase, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton 1979.
16. Tancred Borenius, „The Rediscovery of the Primitives”, *Quarterly Review*, 1923, vol. 239. nr 475, April, s. 264–268.
17. Sister Mary Camille Bowe, *François Rio. Sa Place dans Le Renouveau Catholique en Europe (1779 – 1874)*, Paris 1938.
18. Charles Peter Brand, *Italy and the English Romantics. The Italianate Fashion in Early Nineteenth-Century England*, Cambridge 1957.
19. Jerome H. Buckley, *The Triumph of Time. A Study of the Victorian Concepts of Time, History, Progress, and Decadence*, Cambridge, Mass. 1966.
20. J. B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994.
21. J. B. Bullen, „Walter Pater’s Interpretation of the Mona Lisa as a Symbol of Romanticism”, w: *The Romantic Heritage. A Collection of Critical Essays*, ed. by K. Engelberg, Copenhagen 1983.
22. Walter Cahn, *Arcydziała. Studia z historii pojęcia*, przeł. Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998.
23. Mary Ann Calo, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, Philadelphia 1994.
24. David Carrier, *Principles of Art History Writing*, University Park 1991.
25. Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, tr. by Fritz C.A. Koelln and James P. Pettegrove, Princeton, New Jersey 1951.
26. David Cast, „Reading Vasari again: history, philosophy”, *Word and Image*, 1993, vol. 9, nr 1, s. 29–38.
27. Barbara Charlesworth, *Dark Passages. The Decadent Consciousness in Victorian Literature*, Madison and Milwaukee 1965.
28. Kenneth Clark, „Bernard Berenson”, *The Burlington Magazine*, 1960, vol. CII, nr 690, Sept., s. 381–386.
29. Kenneth Clark, *Moments of Vision*, London 1981.
30. Warren J. Cohen, *East Asian Art and American Culture. A Study in International Relations*, New York 1992.
31. Franklin E. Court, „The Matter of Pater’s Influence on Bernard Berenson: Setting the Record Straight”, *English Literature in Transition 1880 – 1920*, 1983, vol. 26, nr 1, s.16–22.
32. Peter Allan Dale, *The Victorian Critic and the Idea of History. Carlyle, Arnold, Pater*, Cambridge, Mass. and London 1977.
33. Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988.
34. David J. DeLaura, „Romola and the Origin of the Paterian View of Life”, *Nineteenth-Century Studies*, 1966–1967, vol. 21, s. 225–233.
35. Heinrich Dilly, „Bernard Berenson, 1865–1950” (sic!), w: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, hrsg. von Heinrich Dilly, Berlin 1990.
36. N. N. Feltes, „The Quickset Hedge: Ruskin’s Early Prose”, *Victorian Newsletter*, 1968, 34, Fall, s. 18–22.



37. William K. Ferguson, The Reinterpretation of the Renaissance, w: *Facets of the Renaissance. The Arensberg Lectures*, ed. by W.H. Werkmeister, Los Angeles 1959.
38. Michael Fixler, „Bernard Berenson of Butremanz”, *Commentary*, 1963, August, vol. 36, s. 135–143.
39. Sidney J. Freedberg, „Berenson, connoisseurship and the history of art”, *The New Criterion*, 1989, vol. 7, nr 6, February, s. 7–16.
40. Max J. Friedländer, *On Art and Connoisseurship*, London 1942.
41. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1987.
42. Ernst H. Gombrich, „The Whirling of Taste”, w: tenże, *Reflections on the History of Art. Views and Reviews*, ed. by Richard Woodfield, Oxford 1987 (rec. z książki: Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca, New York 1976).
43. Ernst H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. Jan Zdrański, Warszawa 1981.
44. Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II*, Oxford 1978.
45. Ernst H. Gombrich, „Vasari’s Lives and Cicero’s Brutus”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, XXIII, s. 309–311.
46. John R. Hale, *England and the Italian Renaissance. The Growth of Interest in its History and Art*, London 1954.
47. Francis Haskell, *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca, New York 1976.
48. Francis Haskell, „The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting”, *Art Quarterly*, 1971, vol. XXXIV, s. 55–85.
49. Elisabeth K. Helsinger, *Ruskin and the Art of Beholder*, Cambridge, Mass. and London 1982.
50. Christopher Hibbert, *The Grand Tour*, London 1987.
51. Werner Hofmann, „Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1955, Bd. 18, Hf. 2, s. 138–170.
52. Niels von Holst, *Creators, Colectors and Connoisseurs. The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to the Present Day*, introduction by Herbert Read, London 1967.
53. Roman Ingarden, „Poglądy J. Volkelta na wczucie”, w: tenże, *Studia z estetyki*, Warszawa 1970, t. 3.
54. Billie Andrew Inman, „Pater’s Conception of the Renaissance: From Sources to Personal Ideal”, *Victorian Newsletter*, 1975, Spring, nr 47, s. 19–25.
55. Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1923.
56. Wojciech Karpinski, *Pamięć Włoch*, Kraków 1978.
57. Martin Kemp, *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven and London 1990.

## Bibliografia

58. Wolfgang Kemp, *The Desire of my Eyes. The Life and Work of John Ruskin*, tr. by Jan van Heurck, New York 1990.
59. Camillo von Klenze, „The growth of Interest in Early Italian Masters. From Tischnein to Ruskin”, *Modern Philology*, 1906, October, IV, s. 207–274.
60. Jarosław Krawczyk, „Głowa, na którą wszystkim koniec świata przyszedł”, w: *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, pod red. Małgorzaty Kitowskiej-Lysiak i Elżbiety Wolickiej, Lublin 1995.
61. Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990.
62. George P. Landow, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, N.J. 1971.
63. George P. Landow, „How to read Ruskin: The Art. Critic as Victorian Sage”, w: *John Ruskin and the Victorian Eye. With Essays by Susan P. Canteras, Susan Phelps Gordon, Anthony Lacy, Robert Hewison, George P. Landow, and Christopher Newall*, ed. by Harriet Whelchel, New York 1993.
64. Robert Langbaum, *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, New York 1956.
65. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1973.
66. Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven & London 1995.
67. Ernest Lee Tuveson, *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism*, Berkeley and Los Angeles 1960.
68. Lawrence Lipking, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England*, Princeton, N.J. 1970.
69. Hayden B. J. Maginnis, „The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson and Beyond”, *Art History*, 1990, 13, March, s. 104–117.
70. Lee McKay Johnson, *The Metaphor of Painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust and Pater*, Ann Arbor, Michigan 1980.
71. *Music in European Thought 1831–1912*, ed. by B. Buijc, Cambridge 1988.
72. Linda Nochlin, „The Realist Criminal and the Abstract Law”, *Art in America*, 1973, Sept.–Oct., s. 54–61.
73. Leonee Ormond, „Browning and Painting”, w: *Robert Browning*, ed. by Isobel Armstrong, London 1974 (seria: Writers and their Background).
74. Erwin Panofsky, „Artysta, uczony, geniusz. Uwagi o «Renaissance–Dämmerung»”, w: tenże, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem Jan Białostocki, Warszawa 1971.
75. Erwin Panofsky, „Das erste Blatt aus dem *Libro* Giorgio Vasaris: Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance, mit einem Exkurs über zwei Fassaden–Projekte Domenico Beccafumis”, *Städte Jahrbuch*, 1930, VI, s. 25–72.

## Bibliografia

76. Jaroslav Pelikan, *Jezus przez wieki*, tł. Andrzej Pawelec, Kraków 1993.
77. John Pemble, *The Mediterranean Passion. Victorians and Edwardians in the South*, Oxford – New York 1988.
78. Wilhelm Perpeet, „Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1967, Bd. XI, s. 193–216.
79. Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż, Wenecja XVI – XVIII wiek*. Przeł. Andrzej Pieńkos, Warszawa 1996.
80. Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Leipzig 1938.
81. Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, N.J. 1967.
82. Rober Rosenblum, *The International Style of 1800: A Study in Linear Abstraction*, Ann Arbor, Michigan 1960 (dysertacja doktorska z 1956 roku).
83. Marc Roskill, *What is Art History?*, London 1976.
84. Franco Russoli, *The Berenson Collection*, Milano 1964.
85. Horst Rüdiger, „Winckelmanns Persönlichkeit”, w: *Johann Joachim Winckelmann 1768 – 1968*, Bad Godesberg 1968.
86. Remy G. Saisselin, *The Bourgeois and the Bibelot*, New Brunswick, N.J. 1984.
87. Meyer Schapiro, „Mr. Berenson’s Values”, *Encounter*, 1961, XVI, January, s. 57–65.
88. Bernhard Schweitzer, „J. G. Herders Plastik und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft. Eine Einführung und Würdigung”, w: tenże, *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften*, Tübingen 1963, Bd. 1.
89. Colin Simpson, *The Partnership: The Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, London 1987.
90. R. de la Sizerenne, *Ruskin and the Religion of Beauty*, tr. by The Countess of Galloway, London 1899.
91. Wolfgang Stammer, *Wort und Bild*, Stuttgart 1972.
92. John Steegman, *Consort of Taste 1830 – 1870*, London 1950.
93. Roger B. Stein, *John Ruskin and the Aesthetic Thought in America 1840–1900*, Cambridge, Mass. 1967.
94. Richard L. Stein, *The Ritual of Interpretation. The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*, Cambridge, Mass. and London 1975.
95. Francis Steegmuller, *The Two Lives of James Jackson Jarves*, New Haven 1951.
96. William J. Sullivan, „Piero di Cosimo and the Higher Primitivism in Romola”, *Nineteenth-Century Studies*, 1971–1972, vol. 26, s. 390–405.
97. Denis Sutton, „The English and Early Italian Art”, *Apollo*, 1965, April, s. 254–256.
98. Denis Sutton, „The House of Life”, *Apollo*, 1964, March, s. 176–182.
99. Denis Sutton, „Revaluations”, *Apollo*, 1979, August, s. 88–93.
100. Hugh Trevor-Roper, „Schapiro on Berenson”, *Encounter*, 1961, XVI, April, s. 63–64.

## Bibliografia

101. Martha Salomon Vogeler, „The Religious Meaning of *Marius the Epicurean*”, *Nineteenth-Century Fiction*, 1964–1965, vol. 19, s. 287–299.
102. Wilhelm Waetzoldt, *Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig 1927.
103. Zygmunt Waźbiński, *Vasari i nowożytna historiografia sztuki*, Wrocław – Kraków – Warszawa 1975.
104. David A. White, „The Metaphysics of Disinterestedness: Shaftesbury and Kant”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1973, XXXII, s. 239–248.
105. Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Introduction by John Bayley, Worcester [Duckworth] 1995.
106. Edgar Wind, „Krytyka znawstwa”, przeł. M. Klukowa, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki, Warszawa 1976.
107. Elżbieta Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994.
108. Jacek Woźniakowski, „Kilku Anglików”, w: tenże, *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1976.
109. Jacek Woźniakowski, „Odrodzenie, Berenson i my”, *Znak*, 1959, XI, 61–62, s. 1647–1648.

### V. Teksty źródłowe

(zawiera wyłącznie najważniejsze pozycje)

1. Kenneth Clark, *Another Part of the Wood. A Self Portrait*, London 1974.
2. Kenneth Clark, *The Other Half. A Self Portrait*, London 1977.
3. Rene Gimpel, *Diary of an Art Dealer*. Translated from the French by John Rosenberg. Introduction by Sir Herbert Read, New York 1966.
4. Johann Wolfgang Goethe, Winckelmann, w: tenże, *Wybór pism estetycznych*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził Tadeusz Namowicz, Warszawa 1971.
5. Johann Wolfgang Goethe, *Antik und Modern*, w: tenże, *Werke*. Hamburger Ausgabe. Schriften zur Kunst, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Herbert von Einem, München 1982.
6. *The Gymnasium of the Mind. The Journals of Roger Hinks 1933–1963*, ed. by John Goldsmith, with a Foreword by Kenneth Clark and a Portrait Memoir by Patrick Leigh Fermor, Wiltshire 1984.
7. Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1901.
8. Mrs. Jameson, *Memoirs of Early Italian Painters, and of the Progress of Painting in Italy. Cimabue to Bassano*, London 1868.
9. James Jackson Jarves, *The Art Idea*, ed. by Benjamin Rowland jr., Cambridge, Mass. 1960.

## Bibliografia

10. *Lectures on Painting*, by the Royal Academicians. Barry, Opie, and Fuseli, edited, with an Introduction, and Notes Critical and Illustrative by Ralph N. Wornum, London 1848.
11. Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Gallerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, mit 62 Abbildungen, Leipzig 1890.
12. Umberto Morra, *Conversations with Berenson*, tr. from the Italian by Florence Hammond, Boston 1965.
13. *A New History of Painting in Italy. From the II to the XVI Century*, by Crowe & Cavalcaselle, ed. by Edward Hutton in three volumes with 300 illustrations, London 1908.
14. Walter H. Pater, *Marius the Epicurean*, London – New York 1934.
15. Walter H. Pater, *Selected Writings*, ed. by Harold Bloom, New York 1983.
16. George Santayana, *The Sense of Beauty. Being the Outline of Aesthetic Theory*, New York 1955.
17. Sir Joshua Reynolds, *Discourses*, ed. with an Introduction by Pat Rodgers, Harmondsworth 1992.
18. Jonathan Richardson, *The Works*, Hildesheim 1969.
19. John Ruskin, *The Stones of Venice*, London 1890.
20. Fryderyk Schiller, *Listy o wychowaniu estetycznym człowieka i inne rozprawy*, przeł. Irena Krońska i Jerzy Prokopiuk, wstępem opatrzył Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1972.
21. John Addington Symonds, *Renaissance in Italy. The Fine Arts*, London 1908.
22. Giorgio Vasari, *Żywoły najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Karol Estreicher, Warszawa – Kraków 1985 – 1988 [t. 7 i 8 zawierają: Komentarze Gaetano Milanesiego. Przetłumaczył i komentarzami opatrzył Ireneusz Kania, Warszawa – Kraków 1988].
23. Johann Joachim Winckelmann, *Ausgewählte Schriften und Briefe*, hrsg. Von Walther Rehm, Wiesbaden 1948.
24. Johann Joachim Winckelmann, „Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł”, tł. Jolanta Maurin-Białostocka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*. Wybór, przedmowa i komentarze Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka, Warszawa 1989.
25. Wilhelm Heinrich Wackenroder, „Serdeczne wyznania miłującego sztukę zakonnik”, tł. Anna Palińska, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*. Wybór, przedmowa i komentarze Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka, Warszawa 1989.
26. Heinrich Wölfflin, *Sztuka klasyczna. Wstęp do włoskiego renesansu*, przeł. Józef Muczkowski, Kraków 1931.
27. Heinrich Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. Danuta Hanulanka, Warszawa – Wrocław – Kraków 1962.

## INDEKS OSÓB\*

- Abrams Meyer H.* 143, 155  
*Ackermann James S.* 5  
*Ajschylos* 101  
*Alberti Leone Battista* 71, 134  
*Alpers Svetlana Leontieff* 37, 82, 87, 91  
*Andrea del Sarto* 78, 123, 123  
*Antonelo da Messina* 72  
*Apelles* 98  
*Arnold Matthew* 7  
*Arystoteles* 60, 84  
*Augustyn św.* 60, 140
- Baader Franz von* 117  
*Bandinelli Ranuccio Bianchi* 142  
*Baldinucci Filippo* 127  
*Barolsky Paul* 5, 127  
*Barry James* 111, 112  
*Barzun Jaques* 56  
*Bassano* 108  
*Baudelaire Charles* 156  
*Bayley John* 61  
*Baxandall Michael* 71, 87, 90  
*Baumler Alfred* 115  
*Beaumont de* 102  
*Bell Clive* 64  
*Bellini Gentile* 28, 118  
*Bellini Giovanni* 118  
*Bellori Giovanni Pietro* 127  
*Berendis Paul* 139, 140  
*Berenson Mary* 49  
*Berenson Senda* 80  
*Bergson Henri* 49, 156  
*Berkeley George* 57, 58
- Berlin Isaiah* 11, 140  
*Bialostocki Jan* 60, 137  
*Blake William* 117, 159  
*Bloom Harold* 153  
*Boase T.S.R.* 87  
*Bode Wilhelm von* 11  
*Boisserée, bracia*  
 (Melchior i Sulpicjusz) 152  
*Borgia Cesare* 125  
*Botticelli Sandro* 69, 71, 96, 104, 114,  
 123, 124, 126, 134, 135  
*Bouchardon Edmé* 108  
*Bowe Camille Mary* 118  
*Brand Charles Peter* 76, 115  
*Brown David Alan* 77  
*Browning Robert i Elizabeth Barrett* 47,  
 76, 123  
*Buijc B.* 74  
*Bullen J.B.* 76  
*Burckhardt Jacob* 5, 19, 21, 65, 72  
*Burne-Jones Edward* 127  
*Burney Charles* 109  
*Byron George Gordon Noel* 120
- Cahn Walter* 95, 96  
*Calo Mary Ann* 6  
*Canova Antonio* 120, 128  
*Carpaccio Vittore* 29, 30, 96  
*Carpenter Rhys* 5  
*Caracci Agostino* 105  
*Carlyle Thomas* 117  
*Carracci Annibale* 105, 115, 123  
*Carracci Lodovico* 107, 111, 115, 123

\* Kursywą zaznaczono nazwiska autorów opracowań, redaktorów i tłumaczy.



*Indeks osób*

- Carrier David* 89  
*Cast David* 76, 79  
Castagno Andrea del 104  
*Casteras Susan P.* 42  
Castiglione Baldassare 136  
Cavaceppi Bartolomeo 100  
Cavalcaselle Giovanni Battista 76, 77, 78, 79  
Cennini Cennino 122  
Cézanne Paul 6, 25, 72  
Chateaubriand René 102, 120, 129  
Cimabue 70, 101, 104  
*Clark Kenneth* 5, 7, 18, 28, 29, 50, 95  
Coleridge Samuel Taylor 45, 117  
Correggio 61, 90, 96, 107, 111, 113, 123, 126, 128  
Costelloe Mary (Berenson) 80, 127  
Crivelli Carlo 123, 126  
Croce Benedetto 61  
Crowe Joseph Archer 76, 77, 78, 79  
Cycero 60, 98, 148
- Dahlhaus Carl* 149  
Dante Alighieri 101, 120  
David Jacques Louis 117  
Degas Edgar 6, 85  
*DeLaura David J.* 17, 75  
Délécluze Étienne-Jean 117  
Dobrowolski Witold 142  
Duccio 90, 96, 123, 126  
Domenichino 48, 116  
Donatello 117  
Dürer Albrecht 93, 110  
Duveen Joseph 5, 10, 22
- Eastlake Charles 123  
*Einem Herbert von* 101  
Eliot George 75  
Emerson Ralph Waldo 19, 157  
Erazm z Rotterdamu 93  
*Estreicher Karol* 82
- Faleński K.* 137  
*Fernor Patrick L.* 18  
Ficino Marsilio 135  
Fidiasz 100, 117  
Fiedler Konrad 61, 64  
Filostratos Flawiusz 37  
*Fixler Michael* 12, 13, 15  
Flaxman John 101, 102, 103, 120  
Foster Jonathan 76  
Fra Angelico 78, 96, 114, 115, 118, 122, 123  
Fra Bartolommeo 78, 118  
Franciszek I 111  
Frazer George 18  
*Frazer George S.* 45  
*Freedberg Sidney J.* 5, 27  
Frey Carl 80  
*Friedlaender Walter* 98  
Fry Roger 23, 64  
Furtwängler Wilhelm 61  
Füssli Johann Heinrich 103, 111, 113, 114
- Gaddi Taddeo 101  
Galton Francis 59  
Gardner Isabella Stewart 10, 22  
Gentile da Fabriano 104, 120, 123  
Ghiberti Lorenzo 103  
Ghirlandaio Domenico 118  
Giorgione 22, 44, 61, 124  
Giotto 16, 25, 33, 34, 54, 55, 58, 68, 70, 78, 79, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 101, 103, 104, 109, 110, 111, 116, 118, 122, 123, 126  
Gimpel René 11  
Gladstone William 117  
Goethe Johann Wolfgang 7, 8, 10, 62, 67, 101, 108, 128, 131, 133, 139, 144, 147, 150, 151, 152  
*Gombrich Ernst Hans* 55, 61, 97, 98, 99, 100, 132, 134, 135  
Gozzoli Benozzo 118, 123

*Indeks osób*

- Górnicki Łukasz 136  
*Grabska Elżbieta* 116  
*Greenberg Clement* 23  
Guercino 120  
*Gully Anthony Lacy* 42  
Gurney Edmund 74  
*Guze Joanna* 102
- Hadley Rolin N. van* 22  
Haendel Georg Friedrich 105  
*Hale John R.* 76, 104, 110, 121  
Hamann Johann Georg 117  
*Hammond Florence* 20, 116  
D'Hancarville P.F.H. 101  
*Hanulanka Danuta* 72  
*Haskell Francis* 97, 104, 119, 122, 123  
Hazlitt Wiliam 39, 41, 44, 46  
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 71, 154  
Helmholtz Herman von 58, 62  
*Helsingier Elisabeth K.* 38, 41, 42  
Herbert Zbigniew 25  
Herder Johann Gottfried 67, 73, 142  
Hering Eduard 58  
*Hertz Pawel* 14  
*Heurck Jan van* 156  
*Hewison Robert* 42  
Hildebrand Adolf von 61, 62–71, 149  
Hinks Roger 18  
*Hofmann Werner* 64  
Hogarth William 105  
Holbein Hans Mł. 93  
Holst Niels von 128  
Homer 101, 108  
Hoogh Peter de 28  
Hopkins Gerald Manley 156  
*Huizinga Johann* 136  
Hume Tobias 136  
*Hutton Edward* 79
- James Henry 14, 96  
James William 56, 57, 58, 59
- Mrs. Jameson 47, 76  
Jan van Eyck 103, 123  
Jarves James Jackson 47, 48  
Jean-Paul 117  
Johnson Samuel 109  
Joyce James 156  
*Juszczak Wiesław* 102
- Kant Immanuel 135  
*Karpiński Wojciech* 7  
*Kemp Martin* 57  
*Kemp Wolfgang* 156  
*Kitowska-Lysiak Małgorzata* 44  
*Klenze Camillo von* 97, 116, 118, 121  
*Klukowa Maria* 60  
*Kopszak Piotr* 23  
*Krawczyk Jarosław* 44, 45, 50  
*Krońska Irena* 147  
*Kurek J.* 137  
Kwintylian 97
- Landino Cristoforo 71  
*Landow George P.* 42, 121  
*Langbaum Robert* 158  
Lanzi Lodovico 103  
Lassus Orlandus (Orlando di Lasso) 21  
Lauk Ewa 57  
*Lausberg Heinrich* 37  
Lawrence T. 128  
Layard Austin Henry 123  
Lear Edward 96  
Lee Vernon (Violet Page) 49, 127, 157  
Leon X 108  
Leonardo da Vinci 22, 61, 83, 91, 96, 97,  
110, 111, 112, 117, 124, 128  
Lenbach Franz von 93  
Lermolieff Ivan patrz Morelli Giovanni  
*Levine George* 45  
Liebermann Max 93  
Lindsay Henry 121, 123, 126  
Lippi Filippino 103

*Indeks osób*

- Lippi Filippo 22  
Lipps Theodor 73  
Locke John 57, 58, 135  
Lorenzo di Credi 118  
Lotto Lorenzo 14, 27  
Lotze Hermann 58, 62  
Ludwik XIV 106  
Lukian z Samosaty 37  
Łempicki Zygmunt 143
- Mabillon Jean 96  
Maclehose Louisa 76  
*Madden William* 45  
Maffei Scipione 103  
Manners John 122  
Mantegna Andrea 68, 93, 114, 116, 123, 127  
Margaritone 101  
*Mariano Nicky* 10, 25, 49, 73, 80  
Marrifield Mary 76, 122  
Martini Simone 25, 50, 92, 126  
Masaccio 20, 68, 78, 79, 82, 89, 91, 93, 96, 103, 110, 111, 113, 114, 126  
Masolino 78  
*McComb A.K.* 11, 80  
*McKay Johnson Lee* 155, 156  
Melanchthon Filip 93  
Melozzo da Forli 96  
Mengs Anton Rafael 113, 128  
Meyer Heinrich 116  
Micha<sup>3</sup> Anio<sup>3</sup> 21, 43, 82, 92, 96, 97, 103, 105, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 120, 128  
Michelet Jules 21  
Mickiewicz Adam 133  
Millington Henry 117  
Milton John 40, 105  
*Miłosz Czesław* 158  
Molyneux William 57  
Morawski Kalikst 137  
Morelli Giovanni 60, 76, 77  
*Morra Umberto* 20, 116, 117, 151  
*Mortimer Raymond* 152  
Mozart Wolfgang Amadeusz 71  
*Muczkowski Józef* 74  
Muratow Paweł 14, 25  
Murillo Bartolomé Estéban 93, 96
- Namowicz Tadeusz 150  
*Newall Christopher* 42  
Newman John Henry 122  
*Nochlin Linda* 127  
Northgate James 110, 111  
Norton Charles Eliot 47, 48  
Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) 73  
Oettingen-Wallerstein Ludwig-Kraft-Ernst von 123
- Opie John 111, 113  
Orcagna 78, 116  
*Origo Iris* 25, 49, 73  
*Ormond Leonee* 76  
Ottley William Young 103, 104, 114, 123
- Paillot de Montabert 103  
Palgrave Francis 119, 120  
*Palińska Anna* 116  
Palestrina Giovanni Pierluigi 21  
*Panofsky Dora* 98  
*Panofsky Erwin* 97, 98, 137  
Parmegiano (Parmigianino) 105, 107  
Parrzajos 98, 109  
*Paszkievicz Piotr* 96  
Patch Thomas 103, 104  
Pater Walter Horatio 9, 10, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 44, 45, 46, 56, 71, 75, 76, 80, 124, 127, 128, 144, 146, 149, 152, 153, 154, 155, 156  
*Pawelec Andrzej* 19  
*Pelikan Jaroslav* 19  
*Perpeet Wilhelm* 73

- Perugino 22, 116, 123  
 Petrarka Francesco 137  
 Pesselino 22  
*Phelps Susan* 42  
 Pinturicchio 116  
*Pietrzak-Merta Magda* 140  
 Piero della Francesca 25, 68, 72, 89, 92,  
 93, 96, 102, 117, 119, 126, 127, 146,  
 153  
 Piero di Cosimo 75, 123  
 Pievano Stefano 120  
 Pinturicchio 122  
 Pisano Andrea 88  
 Pisano Nino 88  
 Pius V 110  
 Platon 132, 133, 134, 139, 148, 154  
 Pliniusz 101  
 Plotyn 132, 133  
 Pollaiuolo Antonio 34, 47, 68, 71, 91, 93,  
 96, 104, 126  
*Pomian Krzysztof* 97  
 Pope Alexander 107  
*Pope-Hennessy John* 5  
 Popper Karl Raimund 138  
*Poprzeczka Maria* 116  
 Poussin Nicolas 39, 40, 41, 111  
 Previtali Giovanni 97, 102  
 Prokopiuk Jerzy 147  
 Protarchos 131  
 Proust Marcel 41, 156
- Quai Maurice 117
- Radcliffe Anne G. 95, 96  
 Rafael 16, 38, 51, 61, 71, 92, 96, 97, 99,  
 100, 101, 103, 105, 107, 110, 111,  
 112, 113, 114, 116, 118, 122, 125, 128  
*Read Herbert* 128  
*Rehm Walther* 141  
 Reinach Salomon 49  
 Rembrandt Harmensz van Rijn 96
- Reni Guido 96, 111, 116, 123  
 Reynolds Joshua 105, 106, 107, 108, 109,  
 110, 111, 112  
 Ribot Théodule Armand 59  
 Richardson Jonathan (ojciec i syn) 38, 39,  
 76, 105  
 Riegl Alois 51, 58  
 Rigby Elisabeth 76  
 Rio Alexis-François 48, 117, 118, 119,  
 120, 121, 126  
*Rogers Pat* 106  
 Rogers Samuel 76, 117, 123  
 Rogier van der Weyden 123  
 Romano Giulio 105, 118  
*Rosenberg John* 11  
*Rosenblum Robert* 98, 99, 101, 102, 104  
 Rossetti Dante Gabriel 11, 76, 124, 127  
*Rowland Benjamin* 48  
 Rubens Peter Paul 96, 111  
*Rubin Lee Patricia* 90  
*Rüdiger Horst* 139, 140  
 Rumohr Carl Friedrich 48  
 Ruskin John 38, 39, 41, 42, 43, 44, 46,  
 47, 48, 73, 80, 81, 97, 113, 121, 123,  
 124, 136, 155, 157
- Saisselin Remy G.* 6  
*Samuels Ernst* 5, 18, 19, 22, 23, 56, 74  
 Santayana George 51  
*Schapiro Meyer* 6  
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von  
 117  
 Schiller Fryderyk 105, 131, 134, 147,  
 148, 149, 151, 152  
 Schlegel August Wilhelm 73, 116, 117  
*Schweitzer Bernhard* 67  
*Secrest Maryle* 5, 7, 13, 15, 56  
 Seneka 148  
 Seroux d'Agincourt Jean-Baptiste-  
 -Louis-Georges 102, 103, 114  
 Seymour Hobart 122

*Indeks osób*

- Shaftesbury Anthony Ashley Cooper,  
third Earl of 46, 143, 144  
Signorelli Luca 68, 93, 114, 126  
*Simpson Colin* 5, 7  
Sismondi Jean-Charles-Leonard Sismon de  
120  
Sokrates 19, 131, 139  
*Sprigge Sylvia* 8, 9  
*Stammler Wolfgang* 141  
Starke Marianna 76  
*Steegman John* 97, 120, 121, 122  
*Steegmuller Francis* 48  
Steiner George 119  
Stricker Salomon 59  
Stubbs William 96  
Stumpf Karl 58, 62  
Sugoriusz 134  
*Sullivan James W.* 75  
Superville David Pier Giottino Humbert  
de 103  
*Sutton Denys* 5  
Swinburne Charles Algernon 76, 124  
Symonds John Addington 21, 71  
Szekspir William 108
- Thomson Anthruster 127  
Tintoretto 32, 42, 43, 96, 108, 113  
Tischbein Johann Heinrich Wilhelm 97  
Truman Harry 144  
*Trunz Erich* 101  
Tura Cosimo 35, 68, 93, 96, 102, 126  
*Tuveson Ernest Lee* 135  
Tycjan 22, 61, 96, 97, 107, 108, 111, 112,  
113, 118
- Uccello Paolo 103, 123  
Urquhart F.F. 96
- Vasari Giorgio 37, 39, 46, 47, 75–93, 90,  
91, 92, 93, 98, 113, 114, 120, 125  
Velasquez Diego 93  
*Venturi Lionello* 61, 97  
Vermeer van Delft 28, 50  
Veronese Paolo 108  
Vischer Friedrich Teodor 73  
Vischer Robert 73  
*Vogeler Martha S.* 17  
Volkelt Johannes 73
- Waagen Gustaw 123  
Wackenroder Wilhelm Heinrich 116  
*Waetzoldt Wilhelm* 97  
Walwrojeński Albert 12  
*Wellek René* 157  
Wergiliusz 108, 137  
*Whelchel Harriet* 42  
Wilde Oscar 124  
Winckelmann Johann Joachim 10, 46,  
99, 100, 101, 102, 108, 115, 127, 128,  
136, 138, 139, 140, 141, 142, 143,  
144, 145, 146, 150, 151, 152, 153,  
154  
*Wind Edgar* 60, 61, 87, 134, 148  
*Wolicka Elżbieta* 44, 139  
Wölfflin Heinrich 58, 61, 72, 73, 74  
*Wollheim Richard* 25  
*Woodfield Richard* 97  
Wolf Virginia 156  
Wordsworth William 73, 157, 158  
*Wornum Ralph N.* 111  
*Woźniakowski Jacek* 7, 8, 19, 39, 40  
Wundt Wilhelm 58, 62
- Zeuksis 109





## *Spis treści*

Wstęp	5
I. Italian Painters: modele prezentacji	25
II. Italian Painters i dalej – modele teoretyczne	49
III. Vasari i Berenson	75
IV. Rewolucja czy restauracja? Przebudowa kanonu	95
V. Berenson, Winckelmann i inni – – Mit „człowieka pięknego”	131
Bibliografia	160
Indeks	168



614324808



Biblioteka Narodowa  
Warszawa



30001029149344

3.04.01.

Biblioteka Narodowa  
Warszawa



30001029149344



ISBN 83-87887-18-8



ISBN 83-87887-18-8