

PRZEDMOWA DO WYDANIA POLSKIEGO

W okresie międzywojennym nazwisko Henryka Wölfflina należało do najbardziej znanych w dziedzinie nauki o sztuce. Do tego rozgłosu w niemałym stopniu przyczyniła się książka Wölfflina *Die klassische Kunst*, zawierająca niezwykle wnikliwą analizę formalną wybranych dzieł sztuki włoskiej dojrzałego renesansu i poprzedzającej ją sztuki Quattrocenta (tłumaczona na liczne języki europejskie, m.in. również na język polski). Niewątpliwie jednak sławę wybitnego historyka i teoretyka sztuki w szerokim kręgu przedstawicieli nauk humanistycznych przyniosła Wölfflinowi dopiero praca *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, do której on sam największą przykładął wagę; w niej bowiem przeszedł Wölfflin od opisu i analizy dzieła sztuki do teoretycznych uogólnień i dał pełny wykład nowej metody badawczej.

Podstawowe pojęcia historii sztuki, które czytelnik polski do rąk dziś dostaje w tłumaczeniu Danuty Hanulanki, ukazały się drukiem w r. 1915 jako owoc pięcioletnich przeszło przemyśleń i z miejsca zyskały sobie ogromną poczytność, o czym najlepiej świadczy aż dwa-naście wydań książki w samym tylko języku niemieckim. Doskonale zbudowane, napisane pięknym stylem, dzieło Wölfflina od pierwszej chwili wywierało silny wpływ na każdego, kto się z nim zetknął, dzięki swym nieprzeciętnym walorom dydaktycznym, wynikającym w dużym stopniu ze starannego doboru przykładów, ilustrujących tezy autora. Jasność, precyzja i użyteczność wypracowanych przez Wölfflina pojęć budziły powszechne przekonanie, iż pojęcia te są odzwierciedleniem niewzruszonych praw artystycznego widzenia, rządzących sztuką. Wśród rosnącego entuzjazmu, którego nie były w stanie osłabić głosy krytyczne Augusta Schmarsowa, Oskara Wulffa, Hermana Vossa, Maksa Dvořáka i Benedetta Croce, *Podstawowe pojęcia historii sztuki* uznane zostały za wzorowe wprowadzenie metodologiczne w dziedzinę nauki o sztuce, rozumianej jako nauka o rozwoju form artystycznych.

Chociaż zagadnienia formalne znacznie później wysunęły się na czoło badań nad sztuką w krajach położonych poza macierzystymi obszarami języka niemieckiego (Niemcami, Austrią i Szwajcarią), już w r. 1924 *Podstawowe pojęcia historii sztuki* przetłumaczone zostały

na język hiszpański, w r. 1930 na język rosyjski i w r. 1932, w Stanach Zjednoczonych, na język angielski; w r. 1936 wznowiono tłumaczenie hiszpańskie. Było to nie notowane w dziejach nauki o sztuce powodzenie pracy o charakterze metodologicznym. W tych warunkach również w Polsce nazwisko Wölfflina rychło skupiło na sobie uwagę starszych i młodszych przedstawicieli badań nad sztuką i wciąż jeszcze cieszy się wielkim uznaniem.

Kiedy 17 lipca 1945 r., niemal nazajutrz po zakończeniu działań wojennych, Henryk Wölfflin zmarł w wieku lat osiemdziesięciu jeden, świat zajęty był gojeniem świeżo zadanych ran i śmierć szwajcarskiego historyka sztuki przeszła niepostrzeżenie, mimo że w innych okolicznościach fakt ten niechybnie głośnym by się odbił echem. Ale i wtedy zainteresowanie poglądami teoretycznymi Wölfflina nie zanikło. W r. 1946 ukazało się drugie, poprawione wydanie *Podstawowych pojęć historii sztuki* w języku angielskim, a w r. 1952 książka przetłumaczona została na język francuski, co wyływało z chęci bliższego zapoznania amerykańskich i francuskich historyków i miłośników sztuki z głoszoną przez Wölfflina teorią artystycznego widzenia jako współczesnym narzędziem badawczym.

Odczytując *Podstawowe pojęcia historii sztuki* w pięćdziesiąt bez mała lat po ich napisaniu, na pracę Wölfflina patrzymy zgoła innymi oczyma, niż patrzyło na nią pokolenie Wölfflinowi najbliższe, i dzieło jego spełnia obecnie w stosunku do nas odmienną funkcję niż pierwotnie. Nie sposób bowiem zaprzeczyć, iż *Podstawowe pojęcia historii sztuki* noszą na sobie piętno niepowrotnej przeszłości. Jest tak nie tylko dlatego, że zabrakło wśród nas znakomitego badacza — już na wiele lat przed swą śmiercią Wölfflin mało publikował, jakby zdając sobie sprawę, iż w swych pracach wcześniejszych wypowiedział to, co najbardziej istotne — ale przede wszystkim dlatego, że zmianie uległa sama sztuka i nasze na nią spojrzenie, na jej dzieje i na metody historii sztuki, a także na wiele spraw poza sztuką, o których wbrew Wölfflinowi nie wątpimy, iż są od niej ważniejsze. W tym stanie rzeczy słowo wstępne do *Podstawowych pojęć historii sztuki* jest nie tylko wprowadzeniem w tok wywodów autora, jak byłoby przed dwudziestu laty, ale i osądem. Skoro czas nadał właściwe proporcje wielkości Wölfflina, słuszne będzie ustalić miejsce, jakie w badaniach nad sztuką przypada *Podstawowym pojęciom historii sztuki*.

Odkąd historia sztuki, przewyciężając postawę estetycznego dyletantyzmu charakterystyczną dla wieku Oświecenia, przekształciła się w dyscyplinę uniwersytecką, gdy w r. 1813 Fiorillo objął pierwszą katedrę historii sztuki w Getyndze, nauka o sztuce okresów minionych rozwija się zasadniczo w trzech kierunkach. Z początkiem w. XIX,

w nawiązaniu do wielowiekowej tradycji, najżywiej zaznaczyła się działalność na polu gromadzenia i porządkowania zebranego materiału, stanowiąca właściwą historię sztuki; druga połowa w. XIX przyniosła rozkwit systematycznej nauki o sztuce; na koniec w pierwszym dziesięcioleciu w. XX powstała nauka o sztuce ogólna, skupiająca umysły skłonne do dociekań nad powszechnymi prawami sztuki. Pod wyraźnym wpływem Burckhardta obrał Wölfflin zagadnienia systematyczne za właściwe i wyłączne pole swych badań, wkraczając równocześnie w problematykę ogólnej nauki o sztuce i estetyki.

W *Podstawowych pojęciach historii sztuki* autor zwraca się do czytelnika jako przedstawiciel w pełni wykształconej i na licznych przykładach wypróbowanej metody badawczej, opartej na analizie formalnej dzieła sztuki. Przeświadczony o samodzielności rozwoju sztuki Wölfflin celowo odrzuca gromadzone od lat wokół dzieł sztuki i ich twórców fakty kulturalne i wiadomości biograficzne; nie roztrząsa zawitych zagadnień związanych z przypisywaniem poszczególnych dzieł większym czy mniejszym artystom lub ich uczniom; milczeniem pomija właściwości materialne i techniczne omawianych zabytków. Zajmują go przede wszystkim warunki artystycznego widzenia, wspólne wielu twórcom na długich odcinkach czasu, ustala więc ramy dla tych zespołów form, które wewnątrz ram przybierają postać jednolitych całości stylistycznych.

Na przestrzeni między w. XV a XVIII wyróżnia Wölfflin dwa style: styl linearny, płaski, dążący do form zamkniętych, styl wielości form, jasny; i z drugiej strony styl malarski, wprowadzający głębię, styl form otwartych, posługujący się zasadą podporządkowania wielości elementów jednej zasadzie kompozycyjnej, niejasny. Te dwa sposoby artystycznego widzenia, jedyne dwa w ogóle możliwe, następują po sobie w ustalonym z góry, a niezależnym od kulturalnego podłoża, w którym tkwią, zawsze jednakowym porządku. Rozwój prowadzi od stylu linearnego do stylu malarskiego, od renesansu do baroku. Dzieje innych stylów, czy to poprzedzających renesans, czy następujących po baroku, są tylko cykliczną zapowiedzią lub powtórzeniem jednokierunkowego układu przeciwieństw. Wszelkie bowiem twórcze kształtowanie dokonuje się w granicach jednej z dwóch zasadniczych postaci artystycznego widzenia. Jest rzeczą znamioną, iż, wbrew utartym mniemaniom, nie cofał się Wölfflin przed stosowaniem swoich pojęć do sztuki impresjonizmu, odnajdując w niej znamiona stylu malarskiego (*Kleine Schriften*), a jego następcy próbowali rozciągnąć je na przeciwstawienie statycznej struktury impresjonizmu dynamicznym zasadom ekspresjonizmu, kubizmu, futuryzmu, surrealizmu itp.

W istnieniu dwóch postaci artystycznego widzenia upatrywał Wölfflin

odbicie absolutnych praw rządzących sztuką i dlatego swój gmach teorii sztuki budował bez pośpiechu, z wielkim spokojem, w niezachwianym przekonaniu, iż wznosi konstrukcję wieczną. Było w tym znamię swoistej obiektywności i szlachetnej dumy z odkrycia prawdy, tym dziwniejsze, iż głębokie przeświadczenie Wölfflina o słuszności głoszonych tez nie wynikało bynajmniej z zasadniczych przesłanek filozoficznych — filozofia w ogóle nie zaznaczyła się bezpośrednio w jego teorii sztuki — a w sposobie powiązania ze sobą obu rodzajów artystycznego widzenia nie było konieczności wynikania, właściwej logicznym systemom. W gruncie rzeczy pojęcia Wölfflina są tylko mistrzowskim uogólnieniem i wyciągnięciem wniosków z opisów i analiz, dokonywanych na dowolnie wybranym materiale doświadczalnym.

Doskonały znawca sztuki renesansu i baroku, wrażliwy jej odbiorca, wytrawny esteta, w każdym zdaniu przemawia Wölfflin z urzekającą prostotą, równocześnie zaś z największą powagą, dając do zrozumienia, iż chodzi o sprawy wielkie i głębokie, dotyczące istoty artystycznej twórczości, do których roztrząsania każdy, nawet najbardziej nieśmiały, jeśli tylko umie pilnie słuchać i uważnie patrzeć, może zostać dopuszczony.

Czytelnika wprowadzonego w zagadnienia nauki o sztuce nie przestaje niepokoić pytanie, w czym dzieło teoretyczne Wölfflina jest historycznym dokumentem rozwoju metod historii sztuki, w czym natomiast wyraża współczesną myśl nauki o sztuce.

Kiedy Wölfflin tworzył swoje pojęcia o renesansie i baroku, sztuka „poklasyczna” w. XVI (1525—1590) oceniana była w jednych przejawach jako późny renesans, w innych zaś jako wczesny barok. Jednakże wkrótce po ukazaniu się *Podstawowych pojęć historii sztuki* prace analityczne poświęcone sztuce w. XVI doprowadziły do wykrycia między renesansem a barokiem nowego stylu: manieryzmu, którego jednolitość odczuwa się dziś w znacznie większym stopniu niż kiedykolwiek przedtem. I jeśli nawet nie przyznamy manieryzmowi tej wyłączności, jaką nieraz przypisać jesteśmy skłonni sztuce renesansu i baroku, to sam nie dający się zaprzeczyć fakt istnienia manieryzmu sprawia, iż zakłócony, zmacony, zepsuty został jasny, czysty, wyraźny obraz, stworzony przez Wölfflina. Dialektyczne przeciwieństwo renesansu i baroku jest w tym świetle przeciwieństwem „ponad manieryzmem”. Z historycznego punktu widzenia uzupełnić je trzeba charakterystyką przeciwieństwa między renesansem a manieryzmem i między manieryzmem a barokiem. W ten sposób przeciwieństwo między renesansem a barokiem straciło całą siłę bezpośredniego stosunku funkcjonalno-przyczynowego, stało się tylko porównawczym przeciwstawieniem dwóch epok, teraz już nawet nie sąsiadujących z sobą, więc tworem czysto pojęciowym. Tym

samym zatracona została logika zmian widzenia artystycznego, przechodzącego od widzenia linearnego do widzenia malarskiego. Pominięte bowiem w tym procesie zostało widzenie manierystyczne.

Z perspektywy połowy w. XX gmach pojęć, wznoszony przez Wölfflina z niewzruszoną wiarą w absolutność poznanej prawdy, jest uwarunkowaną historycznie, idealną konstrukcją. Teoria artystycznego widzenia, chociaż sformułowana w w. XX, korzeniami swymi tkwi w strukturze umysłowej w. XIX i przy całej zawartej w niej pozytywnej ocenie baroku wyrasta z postawy uznania dla akademickiej i eklektycznej twórczości Anzelma Feuerbacha, Arnolda Böcklina, Hansa von Marées, Adolfa Hildebranda i Ferdynanda Hodlera. Świadek głębokich przemian, jakie dokonywały się w pierwszej połowie w. XX na polu całej artystycznej kultury, pozostał Wölfflin wierny estetycznym upodobaniom swej młodości. Dlatego też mimo walki, jaką toczył z naturalizmem w imię wartości formalnych dzieła sztuki, jego przekonanie o wyższości świata widzenia artystycznego nad światem sztuki było odbiciem tradycyjnego pojmowania stosunku sztuki do natury, w którą artysta się wczuwa i którą odtwarza w ramach bądź imitacji, bądź też dekoracji.

Przekonanie Wölfflina o wyższości świata widzenia artystycznego nad światem sztuki szło w parze z przekonaniem o duchowej naturze elementów formalnych dzieła sztuki, niezależnych zarówno od materiału, jak i techniki. A przecież dzieło sztuki, „idea odcisnięta w materii”, jak je określił Hegel, jest w tym samym stopniu tworem duchowym, co materialnym, i w żadnym wypadku istnieć nie może w oderwaniu od materii jako czysta forma. Już w okresie impresjonizmu zaznaczyła się dążność do szukania nowej materii malarskiej i nowej techniki. Dopiero jednak w w. XX, na naszych oczach, dokonana się zmiana pojęcia sztuki. Wyzwolone z więzów klasycznego piękna, któremu towarzyszyło oddzielanie sztuki wielkiej (architektury, rzeźby i malarstwa) od małej (rzemiosła artystycznego), dzieło sztuki nabiera znów, jak przed renesansem, wartości rzeczy ukształtowanej w materii, posiadającej własne prawa powstawania, niezależne od artystycznego widzenia. Jako rzecz materialna nie może być wyjęte z całości życia i dlatego w ramach społecznych przeobrażeń jest zawsze wyrazem określonych treści ideowych, nawet jeśli ma służyć wyłącznie przyjemności estetycznej lub zaspokojeniu potrzeby zbytku.

Mnożenie uwag krytycznych nie wydaje się słuszne (bystry czytelnik sam je sobie dopowie), nie są bowiem one w stanie naruszyć trwałych wartości pracy Wölfflina, za jakie uznać należy: stworzenie pojęć i terminów naukowych, służących do charakterystyki cech stylistycznych wspólnych malarstwu, rzeźbie i architekturze, rozbudowanie psychologii artystycznego wyrazu przez zwrócenie uwagi na właściwą dzie-

łu sztuki funkcję ekspresyjną, na koniec wykazanie, iż jakości formalne, istniejące odrębnie i w pewnym stopniu niezależnie od jakości przedstawieniowych, są niezbędne dla należytej oceny artystycznych i estetycznych wartości dzieła sztuki.

Podstawowe pojęcia historii sztuki ukazują się w tłumaczeniu polskim, ponieważ na polu systematycznej nauki o sztuce są dziełem klasycznym, jak klasyczna jest *Kultura Odrodzenia we Włoszech* Jakuba Burckhardta, *Styl w sztukach technicznych i tektonicznych* Gotfryda Sempera lub *Filozofia sztuki* Hipolita Taine'a. Przede wszystkim jednak ukazują się dlatego, że książka Wölfflina posiada nieprzeciętną wartość heurystyczną i dydaktyczną. W całej swojej działalności naukowej był Wölfflin zawsze w większym stopniu nauczycielem niż teoretykiem; w zadziwiający sposób umiał patrzeć na dzieło sztuki, nade wszystko jednak umiał innym ukazać jego wewnętrzną budowę, a czynił to z taką doskonałością, że sprawy złożone i trudne stawały się jasne i przystępne, nie tracąc swej wielkości. I chociaż nauka o sztuce przekracza dziś granice zakreślone przez metodologię Wölfflina, *Podstawowe pojęcia historii sztuki* trafić powinny do rąk każdego, komu świat sztuki nie jest obcy, bo książka w znakomity sposób uczy sztukę odczuwać i rządzącą nią prawa poznawać. *Podstawowe pojęcia historii sztuki* nie straciły swej wartości dlatego na koniec, iż dzieło Wölfflina jest nie tylko książką o sztuce, ale także książką piękną.

Lech Kalinowski