

ZDARZENIA – KSIĄŻKI – LUDZIE

EXCERPTA SUMMAE ICONOLOGIAE

Kiedy od r. 1933 zaczął się z Niemiec wielki exodus Żydów i intelektualistów, kiedy pewien chairman pewnego amerykańskiego uniwersytetu mógł powiedzieć: „Hitler jest moim najlepszym przyjacielem, gdyż potrząsnął drzewem, a ja teraz zbieram jabłka”, dokonano się znamienne przesunięcie w nauce światowej. Najlepiej dostrzec je można w historii sztuki, zresztą ta dyscyplina jest mi najbliższą, a książka, o której piszę, do niej właśnie należy.

Do r. 1933 absolutny prymat w tej dziedzinie należał do Niemców. Od Winckelmanna poczynając tam i w tym języku narastała budowla wiedzy, której liczni odmawiają właściwości nauki, ale która tym bardziej jest właśnie wiedzą. Szkoły i prądy tworzyły się wśród ludzi piszących po niemiecku, a udział Francuzów, Amerykanów, Włochów, Anglików, Rosjan czy przedstawicieli innych narodów był raczej uzupełniający niż współtwórczy. Jest ponurym paradoksem, że właśnie Hitler przyczynił się do zasadniczej zmiany w tej dziedzinie. Jeszcze zanim doszło do procesu norymberskiego, historia sztuki przekroczyła bariery językowe i nie tylko językowe. Przystawiając się na inną mowę dyscyplina ta bowiem przeistoczyła się również w swej wewnętrznej strukturze, czasem w metodzie, a z pewnością przede wszystkim w sposobie wypowiedzania się. Ujął to zresztą najtrafniej właśnie Panofsky w obfitującym w elementy autobiograficzne studium: *Three Decades of Art History in the United States (Impressions of a Transplanted European)*¹: „...język niemiecki pozwala niestety na deklamowanie najzupełniej trywialnych myśli spoza gęstej kurtyny pozornej głębi i — na odwrót — wielość znaczeń utaja w jednym terminie”. I konkluzja: „In short, when speaking or writing English, even an art historian must more or less know what he means and mean what he says”².

ERWIN PANOFSKY: *STUDIA Z HISTORII SZTUKI*, WYBRAŁ, OPRACOWAŁ I OPATRYŁ POSŁOWIEM JAN BIAŁOSTOCKI, PIW WARSZAWA 1971, S. 467, IL. 319, CENA 120.— ZŁ.

¹ Esej ten opublikowany został jako „epilog” w: E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City N. Y. (1955).

² „Krótko mówiąc: jeśli mówi się lub pisze po angielsku, to nawet historyk sztuki musi mniej więcej wiedzieć co myśli i rozumieć co mówi”.

Obecnie po skromnych jaskółkach (bodaj pierwsze większe tłumaczenie Panofskyego na nasz język to był *Gotyk i scholastyka* drukowany w r. 1958 w *Znaku*), otrzymaliśmy nareszcie duży wybór pism tego znakomitego uczonego, który zmarł w r. 1968, pozostawiając tym niewątpliwie ogromną lukę w historii sztuki, ale równocześnie przekazując następnym pokoleniom nie tylko ogromny ładunek myśli, ale również bardzo liczną grupę uczonych, których bezpośrednio lub pośrednio wychował, a więc rzecz można śmiało: szkołę.

Przybliżenie wyboru jego dzieł szerszemu kręgowi odbiorców w naszym kraju jest niewątpliwie zasługą głównego apostoła ikonologii w Polsce — Jana Białostockiego, który okazałych rozmiarów tom nie tylko opatrzył przedmową i posłowiem o charakterze zarysu biograficznego, ale spowodował podjęcie trudu przekładu przez różnych tłumaczy i teksty ich ujednolicił, a ponadto książkę wyposażył w bibliografię prac uczonego i zadbał o okazały zestaw ilustracji.

Erwin Panofsky urodził się w Hannoverze, studiował we Fryburgu i Berlinie, ale definitywne ukształtowanie się jego osobowości dokonało się w Hamburgu, w kręgu intelektualistów skupionych wokół słynnej biblioteki Aby Warburga. Jest szczęśliwym zbiegiem okoliczności, że ukazanie się wyboru jego pism poprzedziło w ubiegłym roku opublikowanie polskiego przekładu *Esseju o człowieku* Cassirera³, będącego streszczeniem poglądów filozofa, który wywarł ogromny wpływ na metodologiczne zasady wyłożone przez Panofskyego. W nieco buddenbrookowskiej atmosferze starego hanzeatyckiego miasta, o wiele bardziej niż inne w tym kraju otwartego na świat, dokonało się uformowanie nie tylko tego uczonego, ale całego środowiska naukowego, które w okresie dojścia Hitlera do władzy wyemigrowało do Anglii i Stanów Zjednoczonych. I znów paradoks: w okresie gdy na stosach płonęły dzieła Heinego, kiedy podjęto pierwsze działania prowadzące w konsekwencji do ludobójstwa, Hamburg opuścili nie tylko uczeni pochodzenia semickiego, ale także cała biblioteka Warburga, która przeniesiona do Anglii stała się tam jedną z najaktywniejszych placówek naukowych znanych pod nazwą „Warburg and Courtauld Institute”, początkowo kierowana przez Saxla, obecnie przez Gombricha.

Twórczość naukowa Panofskyego, a słowo „twórczość” jest tu wyjątkowo uzasadnione, gdyż był on mistrzem nie tylko myśli lecz i pióra, rozpada się więc na dwie jak gdyby fazy: niemiecką i angielską (czy raczej amerykańską). Poza właściwościami językowymi, o których była już mowa, nie ma między tymi dwoma etapami jakiejś ostrej granicy i wczesna *Idea*⁴ należy nadal do czołowych osiągnięć uczonego. Jest to

³ E. Cassirer, *Essej o człowieku, Wstęp do filozofii kultury*, Warszawa 1971.

⁴ E. Panofsky, *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin 1924. Drugie, poprawione wydanie tej książki ukazało się w r. 1960 w Berlinie, a tłumaczenie angielskie dopiero w r. 1968, a więc w roku śmierci au-

po prostu droga poszerzania horyzontów i doskonalenia warsztatu naukowego, droga od założeń metodologicznych i studiów nad dawnymi doktrynami, do wcielenia w życie zasad i do ujrzenia dziejów sztuki w inny niż dotychczas sposób.

W tym pobieżnym omówieniu nie ma oczywiście miejsca na relacjonowanie metody ikonologicznej, której twórcą był Panofsky: zresztą w wydanym obecnie tomie czytelnik znajdzie odautorskie jej ujęcie, jak też ważny komentarz Białostockiego. Podkreślić trzeba z jednej strony, że istotniejsze od kanonów jest mistrzowskie zastosowanie, które uczony demonstruje na dziełach rozmaitych epok i stylów, z drugiej zaś to, na co jego polski wydawca zwraca uwagę: że w miarę upływu lat uczony coraz niechętniej powracał do zagadnień metodologicznych, że z perspektywy swej coraz większej wiedzy zapewne coraz sceptyczniej mógł oceniać wszelką próbę kodyfikacji zasad, które w rękach i umysłach mniej wytrawnych łatwo prowadzić mogły do wypaczeń i jednostronności, a jeszcze za życia Panofskyego wywołały metodologiczną reakcję Kublera⁵. Trójstopniowe drażnienie wgłąb znaczeń: od oglądu przedmiotów i rzeczy przedstawionych w dziele sztuki, poprzez ich właściwe odczytanie (ikonografia) aż do wyjaśnienia kryjących się poza nimi wartości symbolicznych — demonstrowane jest w pięknych analizach architektury gotyckiej, przedstawienia „Imago Pietatis”, w przejawach artystycznych neoplatonizmu we Włoszech, w trzech rycinach Dürera, a nawet w formie chłodnicy Rolls-Royce'a, w której — w sposób dowcipny i jakże słuszny zarazem — dostrzegł dwojakość cechującą od wieków sztukę Anglii.

Może nieprzygotowany czytelnik poczuje się zawiedziony: w grubym tomie znajdzie bowiem studia w przeważającej mierze dotyczące zagadnień bardzo fragmentarycznych. chwilami nawet drugorzędnych. Może zapytać: co nas u licha obchodzą trzy spośród kilkuset rycin Dürera, rozwiązanie tajemnicy „Tymoteusza” van Eycka, czy subtelna analiza Danae Rembrandta? To prawda: w opublikowanym po polsku wyborze dominują studia poświęcone wybranym, wąskim zagadnieniom i oczywiście nie stało tu miejsca dla większych, syntetycznych prac, których przecież Panofsky pozostawił po sobie kilka. Brak tu czegoś monumentalnego, co na burckhardtowski czy wöllflinowski sposób kształtowałoby naszą wizję epoki czy stylu. Jest to jednak wrażenie powierzchowne. Jest to pozór wąskiej strugi światła, które przez soczewkę, poprzez to „mędrca szkielecko i oko” skupia się na jednym szczególe, ale przez ten właśnie szczegół dostrzega wielość innych zjawisk. Studia Pa-

tora. Jest smutną rzeczywistością, że tak ważna placówka naukowa jaką jest Biblioteka Jagiellońska w Krakowie nie posiada żadnego egzemplarza jakiegokolwiek z wydań tej książki.

⁵ G. Kubler, *Kształt czasu, uwagi o historii rzeczy*, Warszawa 1970 (książkę tę krótko sygnalizowałem w *Tygodniku Powszechnym*).

nofskyego nie posiadają nigdy owego przyczyniarskiego charakteru, zjawiska tak typowego dla niemieckiej (i polskiej też niestety) historii sztuki. Jest on bowiem mistrzem panoramy wywiedzionej z jednego, trafnie dobranego przykładu.

Tom zawiera zresztą kilka rozpraw o ogólniejszym charakterze, jak ta o rzeczywistości i symbolu w malarstwie niderlandzkim XV wieku, jak rzecz o architekturze gotyckiej i scholastyce. Szczególne znaczenie posiada krótki artykuł zamykający wybór: *W obronie wieży z kości sioniowej*. Tu, podobnie zresztą jak w znakomitym eseju o sztuce filmowej, Panofsky wyszedł poza sztuki plastyczne. Wyszedł poza sztukę w ogóle: „Wieża odosobnienia, wieża zapewniająca samolubny błogostan i równowagę ducha, wieża medytacji jest także warownią... Sokrates, Erazm z Rotterdamu, Sebastian Castellio, Voltaire, Zola, Teodor Mommsen, siedmiu profesorów z Getyngi, Albert Einstein — wszyscy ci mieszkańcy wież (a jeśli ktokolwiek był mieszkańcem wieży, to oni byli nimi na pewno), podnosili głos, gdy sprawa wolności budziła obawy. I choć głosów tych nie słuchano, a nawet uciszano je, brzmią one nadal w świadomości potomnych”. Są to słowa piękne, mądre i pełne dumy. Dumy, która ujawnia podobnie jak śmierć (o czym Panofsky pisał w innym studium, niepublikowanym w omawianym tu tomie) swój aspekt pozytywny. Jest to również brzemienne przesłanie do innych lokatorów owych wież, które stanowią laboratoria i obserwatoria zarazem.

Ta pochwała Panofskyego jest czymś naturalnym, gdyż uznanie, jakim cieszył się za życia i które nie wydaje się przygasać po jego śmierci, jest najlepszym potwierdzeniem tego, że nie popadłem tu chyba w bałwochwalczy zachwyt. To z pewnością nie uradowałoby samego uczonego, gdyż chodziło mu nie o tworzenie wyznawców, ale o podniesienie na jak najwyższy poziom dyscypliny, której się poświęcił⁶. Dlatego niech mi będzie wolno podnieść również pewną wątpliwość. Obudziła się ona w czasie lektury rozprawy poświęconej architekturze gotyckiej i scholastyce. Należy ona do najbardziej cenionych i najliczniej tłumaczonych na różne języki i oczywiście nie zamierzam jej podważać (zbyt mało wiedząc zarówno o jednym jak i o drugim), ale pewien niepokój, jaki odczułem, podobny był do tego, który odczuwałem kiedyś, zapoznając się z przed półwieczem niemal toczoną dyskusją o manieryzmie i kontrreformacji. Gdy Pevsner próbował dokonać znaku równania, Weissbach przeciwstawiał mu barok, jako wyraz prądów umysłowych epoki potrydenckiej. Dziś uważa się raczej, że kontrreformacja była nurtem ideowym, istniejącym obok prądów stylowych i oddziaływującym na nie w pewnej, ograniczonej jednak mierze. A gdyby tak człowiekowi nieprzygotowanemu pokazać kilka rzeźb i zapytać, które z nich realizowa-

⁶ Mówi o tym najlepiej esej: *The History of Art as a humanistic discipline*, drukowany w cytowanym powyżej zbiorze: *Meaning in the Visual Arts*.

ły „ideologię” Trzeciej Rzeszy, to wątpię, czy wskazałby on na apetyczne golaski Arno Brekera, natomiast zdziwiłby się, gdyby mu powiedział, że posępne wizje Barlacha zaliczone zostały przez hitlerowców do tak zwanej „entartete Kunst”.

Jest rzeczą oczywistą, że taka korelacja (względnie jej brak) między dziełami sztuk plastycznych, literaturą, nauką i ideologią inaczej przebiega w epokach niejako wielowarstwowych (jaką był schyłek wieku XVI i jakim jest dzień dzisiejszy), a inaczej rozwijała się ona w kręgu średniowiecznego uniwersalizmu, ale zawsze odczuwam wątpiwości, kiedy próbuje się dokonania inżynierii zestawiać z wywodami filozofów. Nie można odrzucić wzajemnych powiązań między wynikami rozmaitych ludzkich poczynań, ale nad tego rodzaju dociekaniem unosi się zawsze niepokojący cień heglowskiego „Zeitgeist”, który tak zaciekle był ostatnio tropiony przez Gombricha.

To tylko mała próbka tego, co może nam dać lektura Panofskyego. Służy ona bowiem do doskonalenia metody pracy naukowej (pod warunkiem, że się jej dogmatycznie nie zawęzi), do nabywania umiejętności dostrzegania praw i spraw ogólnych przez dokładną obserwację zjawisk pozornie drobnych, a także do gimnastykowania umysłu (który ćwiczeń takich wymaga w stopniu nie mniejszym niż nasze ciało). Bowiem jest to nie podręcznik, z którego starodawnym sposobem można by się uczyć dziejów sztuki w chronologicznym wykładzie, ale jest to wzorzec głębokiego i wszechstronnego podejścia do zagadnień związanych z dziejami nie tylko dzieł plastycznych, ale także z przygodami ludzkiego umysłu.

Tadeusz Chrzanowski

Z KORESPONDENCJI AUTORA „WOBEC WSZECHŚWIATA” *

30. 04. 1971.

Uważasz, Michale, że „Kosmos stał się ostatnio modny”. Wątpię. Zainteresowanie podrózkami kosmicznymi nie jest równoważne ogólnemu zainteresowaniu Wszechświatem. Żyjemy, moim zdaniem, pojęciowo w erze przedkopernikańskiej. Stoimy mocno na, szczególnie dla nas na-

* Michał Heller, *Wobec Wszechświata*, Kraków 1970, Wyd. Znak.