

Voisé, W.

"Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki", Jan Białostocki, Wrocław 1956 : [recenzja]

Kwartalnik Historii Nauki i Techniki 2/1, 160-166

1957

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej Bazhum, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych tworzonej przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie ze środków specjalnych MNiSW dzięki Wydziałowi Historycznemu Uniwersytetu Warszawskiego.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



w pełni gotowości swych wszystkich umiejętności i znajomości rozlicznych zagadnień. Leonardo-uczony nie może być dlatego w żaden sposób oddzielony od Leonarda-inżyniera czy artysty.

W dalszej części komentarza Zubow daje krótki przegląd publikacji manuskryptów Leonardowych oraz opracowań naukowej spuścizny wielkiego Florentczyka, omawiając pokrótce ważniejsze prace, z ich wadami i zaletami. Przegląd ten, aczkolwiek niepełny, pozwala na orientację w tego rodzaju opracowaniach. Trudno zresztą wymagać od autora, aby w krótkim, zwięzłym komentarzu mógł wyczerpać cały materiał dotyczący Leonarda.

Przy opracowywaniu po rosyjsku tego rodzaju dzieł, jak *Wybór pism przyrodniczych Leonarda da Vinci*, rzuca się w oczy potrzeba wprowadzenia, jeśli chodzi o nazwiska cytowane w tekście, — obok fonetycznej pisowni alfabetu rosyjskiego — również właściwej pisowni alfabetem łacińskim. Wykluczyłoby to możliwość nieporozumień i podniosłoby niewątpliwie już i tak wysoką wartość książki.

Na zakończenie warto przypomnieć, że literatura polska posiada jedno tylko wydanie dzieł Leonardowych: doskonały, lecz szczupły dwutomowy wybór w opracowaniu i przekładzie Leopolda Staffa. Wybór ten⁵ stanowi już dziś swojego rodzaju rzadkość bibliograficzną.

H. Jost.

Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki. Opracował Jan Białostocki. Wrocław 1956. S. CIII + 213 + 80 ilustracji.

W dziejach nauki o sztuce szczególną wartość mają dziś dla nas poglądy wielkich twórców na istotę i wartość dzieł sztuki. I to przede wszystkim poglądy przybrane w formę mniej lub więcej usystematyzowanej teorii, nie zaś luźno wypowiedziane tzw. „myśli o sztuce“ zawarte w korespondencji, aforyzmy na ten temat, wypowiedzi malarzy, kompozytorów itp. Te ostatnie bowiem (choć niewątpliwie często bardzo interesujące) nierzadko jednak sprawiają zawód, będąc nikłym odbłaskiem refleksji nad sztuką człowieka, który tworząc — genialne nieraz — dzieła, jakże był nieporadny wówczas, gdy przyszło mu wypowiadać się w słowach, które przecież służyły mu przede wszystkim do porozumiewania się z otoczeniem w codziennych, prozaicznych sprawach. I na pewno nie jest przypadkiem, że p i s a ć o sztuce w ogóle potrafili najlepiej p i s a r z e i że np. właśnie Goethemu udało się w znacznej mierze zrealizować tak trudny — zwłaszcza w odniesieniu do sztuki — postulat Słowackiego, aby „język giętki powiedział wszystko, co pomyśli głowa“. Prócz tego zaś ten, kto stworzył jakieś dzieło sztuki, bardzo często nie umie wyjaśnić, na czym polega istota procesu twórczego, geneza dzieła, kształtowanie się wyobraźni itp. (nie darmo już Platon przestrzegał, że artyści często najmniej wiedzą o tym, jak sami tworzą).

⁵ *Leonardo da Vinci, Pisma wybrane.* Wybór, układ, przekład i wstęp Leopolda Staffa, wyd. II. Wydawnictwo J. Mortkowicza, Warszawa-Kraków 1930. Te spośród wypowiedzi Leonarda, które weszły do *Pism wybranych*, podane zostały w tekście recenzji w tłumaczeniu Staffa.

Historia nauki o sztuce szczególnie wiele zawdzięcza wielkim mistrzom Odrodzenia. Oni to, często łącząc w jednej osobie walory twórcy i równocześnie pisarza, przekazali nam nie tylko wielkie swe dzieła, lecz i swoje poglądy na istotę i rozwój tej gałęzi sztuki, którą sami reprezentowali. W okresie Odrodzenia zjednoczyły się bowiem dwie dziedziny: twórczość artystyczna i poznanie naukowe, czego owocem było powstanie naukowej teorii przedstawiania rzeczywistości w dziele sztuki.

Obok wielu zagadnień ważnych z punktu widzenia historii nauki o sztuce, ta właśnie problematyka jest dla dziejów naukowego ujmowania świata szczególnie interesująca. Wiąże się ona przede wszystkim z przełomem w stylu myślenia: myślenie „jakościowe” — tj. operowanie kategoriami takimi jak np. „człowiek”, które implikują inne kategorie jakościowe, jak np. „śmiertelny” — okazało się nie wystarczające i zaczyna ustępować miejsca myśleniu „ilościowemu”. „Tylko ilość może określić rolę przyczynową jakości” (A. Rey). Stąd właśnie wywodzi się dominująca rola matematyki w epoce Odrodzenia i tu tkwi geneza zjawiska, które Abel Rey nazwał „le mathématique de la Renaissance”. Leonardo pisał w *Paragone*: „Zadne dociekanie ludzkie nie może się zwać prawdziwą wiedzą, o ile nie przeszło próby dowodu matematycznego”. Wielką wagę posiadają więc dla nas zwłaszcza pisma genialnych malarzy renesansowych z Leonardem da Vinci na czele. Jego *Paragone delle arti* jest skarbnicą wiadomości, dotyczących ówczesnych poglądów na różne gałęzie sztuk i rodzenie się naukowej interpretacji zjawisk (zob. wydanie wrocławskie z 1953 r. z komentarzem Jana Białostockiego. Jest to tom I *Tekstów źródłowych do dziejów teorii sztuki* wydawanych przez Państwowy Instytut Sztuki pod redakcją Juliusza Starzyńskiego. Omawiany na tym miejscu tom poświęcony Dürerowi jest piątym z kolei tomem tej serii).

Owa zmiana w stylu myślenia — które z „jakościowego” staje się teraz „ilościowe” — wiązała się niewątpliwie z tym, że przemiany zjawisk zachodzące w przyrodzie usiłowano sprowadzić do przebiegów dokonujących się w przestrzeni. Zjawiska natury stały się odtąd przedmiotem rachunku, a więc stały się mierzalne. Galileusz pisał, że filozofię należy odczytywać z ksiąg natury, która zapisana jest jednak odmiennym językiem aniżeli nasz zwykły codzienny język: *egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri sono triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile intenderne umanamente parola (Il saggiaiore)*. Kepler zaś podkreślał z całym naciskiem: *Ut oculus ad colores, auris ad sonos, ita mens hominis non ad quaevis, sed ad quanta intelligenda condita est*. To niezwykle interesujące zagadnienie omówił Dagobert Frey w swej książce *Gotik und Renaissance* (Augsburg 1929), którą z tego punktu widzenia można by — jak sądzę — wykorzystać także i dlatego, że zawiera bardzo gruntowne dociekania na temat naukowo-teoretycznych założeń sztuki gotyckiej, renesansowej i nowożytnej.

Podobnie jak Leonardo, również i drugi wielki artysta doby Odrodzenia, Albrecht Dürer, uważał malarstwo za najszlachetniejszą ze wszystkich sztuk, a zmysł wzroku za najdoskonalszy spośród ludzkich zmysłów. Podczas swego pobytu w Italii Dürer bez wątpienia zetknął się z włoską teorią sztuki i wiele jej zawdzięczał. W pierwszym rzędzie uderza nas pokrewieństwo zasadniczego założenia obu wielkich artystów: i Leonardo i Dürer uważają malarstwo za środek poznawczy, przy pomocy którego odkryć można wiele tajemnic na-

tury. „Pomiary ziemi, wody i gwiazd stały się zrozumiałe przez odrysowanie ich w obrazie i wiele jeszcze rzeczy zostanie poznanych przez odrysowanie w obrazie“ — oto typowo „leonardowska“ myśl, którą znajdujemy w projekcie przedmowy Dürera do jego *Traktatu o proporcjach* z r. 1513.

Odtąd obok wyzwalającego się z więzów rzemiosła artysty staje inżynier, a obie te umiejętności łączą się często w jednej osobie (Leonardo, Michał Anioł). Według Albertiego artysta jest przede wszystkim badaczem natury, matematykiem i technikiem, który właśnie dzięki opanowaniu tych umiejętności władać może w pełni środkami artystycznego wyrazu. Przykładem jest tu kopia Brunelleschiego — owoc wysiłku umysłu uczonego i wyobraźni artysty w jednej osobie (A. v. Martin).

Podstawą wszelkiej ówczesnej twórczości jest — jak już wiemy — rozumowanie matematyczne, będące rozumowaniem konstrukcyjnym. Natura — dotychczas stanowiąca przedmiot biernej kontemplacji — staje się źródłem bogactwa, które należało ujarzmić i wyzyskać. Cały wysiłek ludzkiej myśli zmierza teraz do przetworzenia rzeczywistości, a koncepcje myślowe nie mają żadnego znaczenia, jeżeli nie są częścią składową aktywnej ludzkiej działalności. Od tego czasu stosunki przyczynowe pomiędzy faktami i zjawiskami regulowane są najczęściej przez funkcje algebraiczne, co niedługo znajdzie wyraz w *Regułach* Kartezjusza.

Umysły wielkich twórców Odrodzenia opanowuje żądza poznania wszystkich bez wyjątku tajemnic natury. Leonardo np. planuje wielkie dzieło o anatomii, a zachowane szkice świadczą, że chciał on przedstawić cały system funkcjonowania ciała ludzkiego. W tym celu przeprowadził (naturalnie w tajemnicy) około 30 sekcji zwłok, częściowo w klasztorным szpitalu we Florencji, częściowo zaś w szpitalu papieskim. Zachowały się też szkice Leonarda o anatomii zwierząt, co świadczy o tym, że planowany traktat anatomiczny miał być niemal na pewno pracą o anatomii porównawczej.

Zarówno Leonardo, jak i Dürer starali się nadać nowe znaczenie nauce i sztuce, a zwłaszcza znaleźć taką metodę naukową, która byłaby zdolna sprostać nowym zadaniom. Nie udało się to — jak wiemy — od razu; stało się możliwe dopiero wtedy, gdy potrzeby praktyki (techniki, przemysłu) wyznaczać zaczęły nauce zadania w stopniu nieporównanie bardziej imperatywnym, aniżeli to było możliwe za czasów Odrodzenia.

Tak oto stwierdzamy pokrewieństwo ogólnych założeń naukowych i artystycznych obu wielkich twórców. Mylimy się jednak ten, kto by sądził, że Dürer był głównie naśladowcą myśli obcej — podobnie jak inne są obrazy niemieckiego mistrza od dzieł genialnego włoskiego malarza, tak różne są ich zapatrywania teoretyczne, choć dostrzec można wiele podobieństw pomiędzy nimi.

Pierwszą swą teoretyczną pracę o podstawowych założeniach teoretyczno-naukowych malarstwa publikuje Dürer w roku 1525. Drugi jego traktat z tej dziedziny opuszcza norymberską drukarnię w trzy lata później, już jednak po śmierci autora. Oto słowa, w jakich zwracał się on do potomnych: „...niemieccy malarze mają niewielką sprawność ręki i operowania farbami, jakkolwiek brakowało im dotąd znajomości sztuki mierzenia, perspektywy i innych podobnych (umiejętności). Można więc mieć nadzieję, że gdy je zyskają i po-

godzą nawzajem praktyczne doświadczenie (Brauch) z teoretyczną wiedzą (Kunst), żadnemu innemu narodowi nie będą ustępować". Trzszcąc się o przyszłość sztuki swego ojczyznanego kraju, za cel swych prac teoretycznych uważał kształcenie młodych, zdolnych ludzi uczących się malarstwa. Choć tak silnie podkreślał praktyczną użyteczność swych prac, to jednak jego traktaty były czymś znacznie więcej aniżeli większość średniowiecznych rzemieślniczych wzorników, tj. zbiorów przykładów mających na celu ułatwienie wykonywania pracy, jak np. traktat francuskiego architekta z XIII stulecia, Villarda de Honnecourt.

Wiele lat trwała praca Dürera nad teorią sztuki: jego zainteresowania w tym kierunku, obudzone jeszcze w latach 90 piętnastego stulecia (głównie dzięki lekturze Witruwiusza, której liczne ślady widać we wszystkich dziełach Dürera) ożywiły się podczas drugiej podróży do Italii (lata 1505/6). Mimo że w latach następnych wiele uwagi poświęcał teorii malarstwa, to jednak dopiero u schyłku życia ogłasza wyniki swych rozważań w postaci trzech książek: *Underweysung der Messung...*, *Etliche Underricht zu Befestigung der Stett Schloss und Flecken*, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*.

Prace te jednak — jak pisze J. Białostocki — stanowiły wynik „rezygnacji Dürera: były realizacją programu zredukowanego do tego jedynie, co... było najważniejsze". Pisząc o tym, co malarze wiedzieć powinni o proporcjach i perspektywie, stworzył Dürer traktat „z zakresu geometrii oraz studium z dziedziny naukowej antropometrii kładąc podwaliny pod rozwój naukowego języka niemieckiego“.

Podobnie jak w Italii Leonardo, tak w Niemczech Dürer zawarł w swych dziełach zarówno pochwałę malarstwa, jak i program wychowania młodego pokolenia malarzy. Dotąd kształcono ich tak, jak rzemieślników — Dürer pierwszy zażądał, aby malarz był przygotowywany do swego zawodu tak samo, jak uczonego-humanista. Choć jego program wychowawczy zbliża się do też traktatów średniowiecznych (np. Conradusa *De disciplina scholarum*) lub też innych tego typu opracowań renesansowych (Castiglione), to jednak idea jest rewolucyjna: zastosował bowiem Dürer ten program do kształcenia ludzi w zawodzie dotąd uważanym za rzemieślniczy, co było wyrazem niezwykle wysokiego (jak u Leonarda) miejsca, jakie zaczęto przyznawać malarstwu w hierarchii sztuk. Co więcej: choć jeszcze nieśmiało, to jednak zbliżył się Dürer w pewnej mierze do poznawczej postawy Leonarda wobec sztuki. Widoczne to jest w rozwijaniu wszechstronnej działalności twórczej i naukowej, pod którym to względem prześciga Dürer nierzadko bardziej wykształconych, lecz mniej interesujących się wiedzą o świecie niektórych niemieckich humanistów. Szczególnie wiele dokonał na polu badań nad perspektywą, gdyż w okresie renesansu właśnie perspektywa (oparta na ścisłej wiedzy matematycznej przez twórców tej miary, co Brunelleschi, Alberti, Uccello i in.) stanowiła więź, łączącą sztukę z nauką. (Przy okazji omawiania tych spraw warto by może w komentarzu ustosunkować się do opinii Alfreda v. Martina, który twierdzi, że ten właśnie czysto naukowy, matematyczny charakter perspektywy stosowanej przez włoskich mistrzów jest przyczyną, że stosowana przez nich perspektywa jest „reine Linienperspektive, nicht atmosphärische Perspektive wie die der Holländer“). W *Underweysung der Messung* łączył

Dürer naukę o geometrii Euklidesa i Ptolomeusza z praktycznym doświadczeniem robotników „dniówkowych“ (tägliche Arbeiter) wznoszących gotyckie katedry.

W dziełach swych rozwinął także Dürer szereg pojęć z dziedziny estetyki. „Człowiek uczony w sztuce może — pisał on — wskazać przyczynę, dlaczego jedna forma jest piękniejsza niż inna“. Oddzielając zaś piękno dzieła sztuki i wartość estetyczną przedstawionych postaci, znacznie przewyższył najwybitniejszych nawet przedstawicieli myśli teoretycznej swego czasu.

„Syn norymberskiego złotnika — pisze J. Białostocki, — który swych kolegów-rzemieślników chciał nauczyć świadomej i mądrej sztuki renesansu, stał się w tym celu humanistą i sięgnął myślą naprzód. W jego kunsztownej i bogatej, choć nie ukończonej budowie myślowej oglądając możemy triumf badawczego racjonalizmu renesansowego, ale też przeczuwać jego bliskie załamanie“. Analizując bowiem samo pojęcie piękna (czym nie zajmowali się teoretycy włoscy) i rozpatrując krytycznie dawne kryteria estetyczne doszedł do tego, że kwestionował możliwość poznania istoty piękna. Wobec różnorodności przejawów piękna pozostał bezradny.

W ciągu czterech stuleci, dzielących nas od chwili ukazania się traktatów Dürera, jego dzieła, choć naśladowane przez wielu niemieckich teoretyków, nie wywarły wpływu na praktykę artystyczną. Siostra przyjaciela Dürera (Willibalda Pirckheimera) pisała do swego brata: „Otrzymaliśmy właśnie książkę Dürera, poświęconą tobie, o malarstwie i mierzeniu... Przeżyliśmy z nią miłe chwile, ale nasza malarka mówi, że nie potrzebuje jej, bo może bez niej równie dobrze malować“.

Zainteresowanie uczonych pisarską spuścizną Dürera datuje się właściwie od schyłku XIX stulecia, choć już znacznie wcześniej powstało szereg prac o nim (np. Ch. G. von Murr wydał jego *Podróż do Niderlandów* w r. 1779, J. F. Roth ogłosił w r. 1791 *Leben Albrecht Dürers*, a Campe w roku 1828 *Reliquien von Dürer*). W drugiej połowie XIX wieku pojawiły się fundamentalne opracowania zarówno jego twórczości malarskiej, jak i spuścizny pisarskiej. Na pierwszym miejscu należy wymienić podstawowe komentowane publikacje rękopisów, które ogłosili: W. M. Conway (Cambridge 1889) oraz Lange i Fuhse (Halle 1893), oraz szereg opracowań, których autorami byli: M. Lehrs, H. Thode, H. Grimm, P. Kalkoff i in. Potem — już w naszym stuleciu — pisali o Dürerze: H. Wölfflin, M. Hautmann, L. Justi, H. Tietze, E. Flechsig, E. Heidrich (*Dürers schriftlicher Nachlass*, Berlin 1908 i 1920), A. Peltzer (wydanie *Unterwegsung der Messung*, München 1908), W. Waetzold i wielu innych. Waetzold napisał, że nad prostym grobem Dürera na norymberskim cmentarzu nauka usypała olbrzymią piramidę z książek, rozpraw i przyczynków. Toteż aby nie zbłądzić w gęstwinie erudycji, autor wstępu i komentarza, J. Białostocki, obrał sobie przewodnika, Erwina Panofsky'ego, uczonego, którego praca *Albrecht Dürer* (po raz pierwszy wydana w r. 1943 w Princeton) doczekała się w roku bieżącym piątego wydania.

Omawiana tu publikacja jest pierwszą większą pracą, jaką w Polsce poświęcono Dürerowi, dotąd bowiem temat ten poruszały nieliczne artykuły Kozickiego, L. Lepszego, Starzyńskiego i Walińskiego. Książkę rozpoczyna gruntowna i obszerna (licząca z górą 100 stron) przedmowa J. Białostockiego pt. *O teorii sztuki Dürera*, w której autor wszechstronnie omówił teoretyczne

pisma Dürera. Następną część tworzą teksty jego pism: naprzód pisma o charakterze biograficznym, potem wybór z listów, wreszcie (ciekawy dla poznania ówczesnej kultury) *Dziennik podróży do Niderlandów*. Z kolei — w drugiej części — zgrupowane zostały fragmenty z pism teoretycznych: naprzód wybór z rękopisów, a potem wybór z pism drukowanych. Z kolei książka zawiera obfite komentarze oraz wykaz najczęściej cytowanej literatury (s. 131—198), indeksy zaś podają wykaz nazwisk miejscowości oraz pojęć i terminów używanych w pracy (s. 199—213).

Warto zaznaczyć, że wielka erudycja autora komentarzy natrafiła nierzadko na przeszkodę nie do przebycia, przeszkodę — trzeba to stwierdzić z żalem — znaną wielu pracownikom naukowym, tj. niedostępność niektórych najnowszych opracowań. Można ostatecznie napisać dobrą pracę o Dürerze bez znajomości np. artykułu ogłoszonego w trudno u nas dostępnym czasopiśmie „Rheinischer Verein für Denkmalpflege...“ — zob. s. 152 (3), ale jest rzeczą niezrozumiałą, że autor nie mógł wykorzystać wydanej w roku 1954 w Berlinie podstawowej pracy H. Ruppricha *Dürers schriftlicher Nachlass...* Ten żenujący stan zaopatrzenia naszych bibliotek w najnowsze pozycje, połączony z trudnościami wyjazdu za granicę w celu zapoznania się z bieżącą literaturą, grozi ustawicznym opóźnieniem badań naszych uczonych i marnowaniem sił na wyważanie otwartych — być może — drzwi.

Skoro mowa o erudycji, to wydaje mi się, że tam, gdzie autor pisze o pojęciu „rinascita“ (s. XXX, przyp. 29), należałoby zwrócić uwagę czytelników na pracę polskiego uczonego Zygmunta Łempickiego pt. *Renesans — Oświecenie — Romantyzm* (Warszawa 1923), gdzie znaleźć można omówienie narosłej wokół tego pojęcia literatury z przełomu XIX i XX stulecia. Podobnie przy okazji omawiania zagadnień perspektywy (s. XLII) wskazane byłoby zacytować prace o Witelonie (skoro o nim tam także mowa) Aleksandra Birkenmajera. Omawiając interpretacje *Melancholii* (s. LXXXIX) J. Białostocki pisze, że przed Panofskym pojmował ją jako duchowy autoportret Dürera M. J. Friedländer w pracy ogłoszonej w Lipsku w r. 1921. Pragnąłbym jednak przy tej okazji zwrócić uwagę na zawierający te właśnie elementy opis tego dzieła w Micheleta *Histoire de France* (w V rozdziale części zatytułowanej *Réforme* z roku 1855). Z literatury zaś niemieckiej (i tak z natury rzeczy najbliższej) warto by było przytoczyć rozważania na temat pojęcia „virtuoso“ zawarte w bardzo cennej książce *Soziologie der Renaissance* Alfreda Martina (Stuttgart 1932).

Co się zaś tyczy ewentualnego kontynuowania badań nad związkami Dürera z Polską, to na uwagę zasługuje nie tylko sprawa zagadkowego Andrzeja z Krakowa (antwerpskiego klienta Dürera), lecz także — być może — środowisko bliskie biskupowi Wrocławia Janowi Turzo, który w roku 1508 nabył jeden z obrazów Dürera (zob. s. 26 i 148). Jan Turzo, syn Jana, a starszy brat Jerzego, ze znanej, osiadłej w Krakowie rodziny posiadającej olbrzymie kopalnie w Polsce i na Węgrzech — kupił ten obraz niedługo po jego wrocławskiej nominacji w r. 1506, a sam był magistrem Uniwersytetu Jagiellońskiego (uzyskał dyplom w r. 1487). Wiadomo np., że Jan Turzo (ojciec) utrzymywał stosunki z Witem Stwoszem. Może więc nie tylko norymberczyk Hessus, sekretarz młodego Jana Turzo, interesował się w kregu biskupim obrazami Dürera?

Książka o Dürerze jako pisarzu i teoretyku sztuki — wymagająca gruntownego i krytycznego omówienia przez historyka sztuki renesansowej — dla historyków nauki jest bardzo interesująca: ukazuje ona narodziny nowoczesnej wiedzy o sztuce, której zręby, powstałe w okresie Odrodzenia, rozbudowywali dalej głównie twórcy i uczeni wieku Oświecenia. Wstęp i komentarze Jana Białostockiego — stanowiące podstawę niniejszych rozważań — uderzają imponującym wkładem pracy, szerokością horyzontów i dążnością do wszechstronnego i głębokiego ujęcia poruszanych zagadnień. Sądzę, że można by je wzbogacić przez rozwinięcie tych zagadnień, które poruszyłem na wstępie obecnego omówienia, tj. problemu ważności Dürera dla historii nauki w dwóch aspektach: historii nauki o sztuce i historii naukowego ujmowania rzeczywistości. Wartość tego cennego wydawnictwa podnoszą liczne (łącznie 80) reprodukcje przeważnie dzieł Dürera, a także innych — głównie współczesnych mu — mistrzów tej miary, co Leonardo da Vinci, Michał Anioł, Jan van Eyck itd.

W. Voisé

Leopold Infeld, *Moje wspomnienia o Einsteinie*. Wyd. „Iskry”, Warszawa 1956, s. 149.

Dużo ludzi pisało o Einsteinie z wielu różnych perspektyw. Nieliczni jednak tylko mogą pisać o Einsteinie z perspektywy swojej współpracy naukowej z tym wielkim fizykiem. Z niej zaś właśnie pisane są *Moje wspomnienia o Einsteinie* prof. Leopolda Infelda. Dlatego są też one tak ciekawe. Tylko bowiem od strony pracy naukowej, wysiłku twórczego, można się zbliżyć do prawdziwego Einsteina.

Zasadniczym problemem naukowym, nad którym koncentrowała się współpraca Infelda z Einsteinem, był problem wynikania równań ruchu z równań pola ogólnej teorii względności. Trzy publikacje — pierwsza z 1938 r., ostatnia z 1949 r. — to ostateczny owoc wieloletniej pracy. Już w pierwszej z nich autorzy otrzymali efektywnie pozanewtonowskie równania ruchu (tj. równania ruchu idące w dokładności w rozwinięciu w $1/c$ poza rząd newtonowski). Dalsze prace poświęcono głównie matematycznemu „wygładzeniu” i logicznemu pogłębieniu teorii równań ruchu.

We *Wspomnieniach o Einsteinie* L. Infeld pokazuje proces powstawania tych prac, tak powiedziawszy, od strony kulis, od strony swoich dyskusji z Einsteinem, osobistych i korespondencyjnych. Ze wspomnień tych można choć częściowo poznać technikę pracy Einsteina: jego żywiołową pasję naukową koncentrującą całą jego osobowość na rozwiązywanym problemie, entuzjazm do rysujących się pierwszych możliwości rozwiązania, surowy, krytyczny do nich stosunek w toku dalszej pracy.

Niesłychanie ciekawe są przytoczone przez L. Infelda w *Moich wspomnieniach* fragmenty korespondencji z Einsteinem.

Między innymi ciekawie rysuje się w nich stosunek Einsteina do idei jednolitej teorii pola. Przy każdym nowym pomysle z nią związanym Einstein jest entuzjastyczny, sądzi, iż znalazł już rozwiązanie. Potem jest zniechęcony, aby jednak przy jakiejś nowej idei powrócić do entuzjazmu.