

Voisé, Waldemar

"Albrecht Dürer", Jan Białostocki, Warszawa 1970 : [recenzja]

Kwartalnik Historii Nauki i Techniki 17/1, 128-130

1972

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.



Jan Białostocki: *Albrecht Dürer*. Warszawa, 1970. Wydawnictwo „Ruch” ss. 90 nlb. 4, ilustr.

„Piękno tkwi w naturze” — pisał Dürer i dodawał, że aby je poznać, trzeba posłużyć się nauką jako narzędziem: pozwala ono artyście zgłębić tajniki natury i wyrazić to, co piękne. Tak więc naturę i piękno, tj. — mówiąc innymi słowy — to, co konkretne i to, co abstrakcyjne, wiążą zasady nauki i sztuki, między którymi nie istniała wówczas różnica tak wielka jak dziś. W świadomości Dürera — „uczzonego-artysty” czy też „artysty-uczonego” — toczyła się, jak pisał Panofsky, „nieustanna walka rozumu i intuicji”. Mimo to sztuka jego ma charakter jednolity i przemawia do nas z całą siłą artystycznego wyrazu.

Podobnie jak wielki Leonardo da Vinci, również Dürer uważał malarstwo za najszlachetniejszą ze wszystkich sztuk, a zmysł wzroku za najdoskonalszy sposób ludzkich zmysłów. Podczas swego pobytu w Italii Dürer bez wątpienia zetknął się z włoską teorią sztuki i wiele jej zawdzięczał. Uderza nas zwłaszcza pokrewieństwo zasadniczego założenia obu wielkich artystów: i Leonardo, i Dürer uważają malarstwo za środek poznawczy, przy którego pomocy odkryć można wiele tajemnic natury. „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 1513 r.

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

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 zwraca się on do potomnych: [...] „niemieccy malarze mają nie-małą 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 pogodzą nawzajem praktyczne doświadczenie (*Brauch*) z teoretyczną wiedzą (*Kunst*), żadnemu innemu narodowi nie będą ustępować”. Troszcząc się o przyszłość sztuki swego ojczyznego 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 ostatnim dziesiątku piętnastego stulecia (głównie dzięki lekturze Witruwiusza, której liczne ślady widać we wszystkich dziełach Dürera) ożywiły się podczas drugiej podróży do Italii (lata 1505—1506). Mimo, że w latach następnych wiele uwagi poświęcał teorii malarstwa, to jednak dopiero u schyłku życia ogłasza wyniki swych rozważań o postaci trzech książek: *Pouczenia o mierzieniu*, *Wskazówki o umacnianiu miast, zamków i wsi*, oraz *Cztery księgi o proporcjach ludzkich*.

Prace te jednak 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 za-

kresu geometrii oraz studium z dziedziny naukowej antropometrii, kładąc podwaliny pod rozwój naukowego języka niemieckiego”.

Tak pisze Jan Białostocki w wydanej niedawno przez „Ruch” i pięknie ilustrowanej publikacji składającej się z trzech części: właściwego tekstu o sztuce wielkiego artysty oraz dwóch „dodatków” — wypowiedzi Dürera o sobie i sztuce oraz wypowiedzi artystów i myślicieli o sztuce Dürera. Jest to już trzecia pozycja, jaką na ten temat ogłosił autor w języku polskim, stanowiąca syntezę dwóch poprzednich¹. Ma ona tę przewagę nad nimi, że czytelnik — mając do dyspozycji ilustracje — na każdym niemal kroku może dokonywać konfrontacji sztuki z myślą o sztuce.

Szczególnie interesujące są poglądy Dürera na temat wychowania estetycznego młodej generacji malarzy. 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 uczoney-humanista. Choć jego program wychowawczy zbliża się do tez 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, zbliżył się jednak Dürer w pewnej mierze do poznawczej postawy Leonarda wobec sztuki. Widocznie 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. W *Pouczeniach o mierzeniu* łączył Dürer naukę o geometrii Euklidesa i Ptolemeusza z praktycznym doświadczeniem robotników „dniówkowych”, wznoszących gotyckie katedry.

W dziełach swych rozwinął także Dürer — syn złotnika — 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.

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”.

Dziś, gdy malarstwo i grafika Dürera nie straciły niczego z swej aktualności, jego dzieła teoretyczne stanowią przedmiot pasjonującej analizy, która pozwala nam lepiej zrozumieć atmosferę, w której ten wielki artysta żył i tworzył.

W Norymberdze, mieście rodzinnym Dürera, obchodzono jego jubileusz szczególnie uroczystie: hall dworca kolejowego zdobiło olbrzymie powiększenie jego słynnego autoportretu, a na wystawie zgromadzono 730 dzieł oszacowanych na łączną

¹ Na temat wydanej w 1956 r. książki *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, zob. „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1957 nr 1 s. 160—166.

sumę 230 milionów dolarów². Także i w innych krajach zorganizowano wystawę jego dzieł, a afisz wydany przez Francuską Partię Komunistyczną przypomina, że Dürer był autorem projektu pomnika ku czci ofiar niemieckiej wojny chłopskiej w 1524 r.

Tak oto zdobyta za życia sława wiernie towarzyszy swemu ulubieńcowi już niemal pół tysiąca lat. -

Waldemar Voisé

Mieczysław Gębarowicz: *Iwan Fedorow i jego działalność w latach 1569—1583 na tle epoki*. Odbitka z „Roczników Bibliotecznych” R. 13: 1969 z. 1/2—3/4, Wrocław 1970 ss. 185.

Każdy, kto był we Lwowie przynajmniej przez kilka dni, z pewnością wielokrotnie stykał się z nawiskiem Fedorowa cytowanym we wszystkich przewodnikach turystycznych. Jest on chyba tak popularnym w tym mieście, jak np. Staszic w Warszawie. Jeżeli więc zabieram głos w sprawie publikacji poświęconej Fedorowowi to głównie dlatego, że byłem świadkiem powstawania tej znakomitej monografii, a także dlatego, że będąc w różnych instytucjach naukowych we Lwowie, miałem okazję z tamtejszymi historykami nauki i techniki wiele rozmawiać właśnie na ten temat.

Postać znakomitego ruskiego drukarza, pochodzącego prawdopodobnie z Moskwy, a z pewnością rozpoczynającego właśnie w tym mieście swoje pierwsze prace drukarskie za czasów Iwana Groźnego, stanowi w Związku Radzieckim przedmiot nieślabnącego zainteresowania. Co pewien czas odbywają się w różnych miastach, zwłaszcza w Kijowie i Lwowie, sympozja naukowe, na których podsumowywane są wyniki najnowszych badań i analiz materiałów źródłowych. Z badaczami działalności Fedorowa niejednokrotnie dzielili się wynikami swoich analiz zamieszkały we Lwowie polski historyk, prof. dr Mieczysław Gębarowicz. Mimo, że najważniejsze materiały do działalności drukarskiej Fedorowa dotyczące jego pobytu na terenach ówczesnej Rzeczypospolitej są w Polsce, konfrontacja spojrzeń różnych szkół historycznych zapewne przyczyniła się do wielu twórczych refleksji, które wpłynęły na jakość tej znakomitej monografii.

Literatura dotycząca działalności Fedorowa w Moskwie i Rzeczypospolitej jest bardzo bogata. Są to publikacje wydawane w XIX i XX w. zarówno na terenie Polski jak i Rosji oraz Związku Radzieckiego. Z pozycji drukowanych po ostatniej wojnie w Polsce, poza omawianą pracą Gębarowicza, na uwagę zasługuje artykuł W. Budki w *Polskim Słowniku Biograficznym* z 1948 r. (gdzie zresztą podano jego nazwisko zgodne z tym jakie przyjął on podczas pobytu w Rzeczypospolitej: Fedorowicz), i ważny artykuł W. Hubickiego zamieszczony w „Kwartalniku Historii Nauki i Techniki” w 1968 r. pt. *Pierwszy drukarz Moskwy i Lwowa konstruktorem armat. Nieznany list Iwana Fedorowicza*.

Zanim dokonam analizy materiałów zawartych w opracowaniach źródłowych Gębarowicza i Hubickiego, przede wszystkim podam kilka uwag o recenzowanej rozprawie. Na wstępie pragnę zaznaczyć, że sam autor zdawał sobie doskonale sprawę ze skromnego rozmiaru własnego dzieła. W rozmowie powiedział mi m.in., że monografia ta mogłaby być znacznie większa. Z przyczyn technicznych nie mógł przeprowadzić badań w archiwach Wiednia, gdzie znajdują się zapewne materiały, które do opracowania tego mogą wnieść wiele istotnych uzupełnień. Wreszcie autor

² Pisał o tym Pierre Schneider w paryskim tygodniku „Express” (nr 1043 z 5—11 lipca 1971 r.) w artykule zatytułowanym *Moi, Albrecht Dürer*.