

Tibor Klaniczay

Style i historia stylów

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/3, 305-335

1969

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TIBOR KLANICZAY

STYLE I HISTORIA STYLÓW

1

Kategorie stylów — poza twórczością historycznie określonego czasu — mogą również w większości wypadków oznaczać pewne wielokrotnie występujące właściwości sztuki. Większość, jak np. manieryzm, realizm, ekspresjonizm itd. już swoją etymologią wyrażają możliwość podwójnej, zresztą nieuniknionej, interpretacji. Tym bardziej nie stanowią tu wyjątku nazwy stylów, które — jak gotyk czy barok — niewiele mówią o swym początkowym znaczeniu lub nie wyrażają jego istoty. Nauka tak opróżniła te pojęcia z treści, że — niezależnie od systemu danych stylów historycznych — określać one mogą różne typy zjawisk stylowych.

Głównej przyczyny, dla której jedno słowo posiadać może dwa znaczenia — ściśle historyczne z jednej strony, a formalne i typologiczne z drugiej strony — szukać należy w samych stylach i w ich charakterze. Nowy styl zawsze zależny jest od poprzedniego; dokładniej — od całej serii poprzednich. Można by rzec, iż w pewnej mierze syntetyzuje on, łączy rozliczne elementy dawniejszych stylów. Łatwo na przykład odkryć w baroku rysy przypominające gotyk, renesans, manieryzm lub nawet sztukę grecką czy późny antyk, nie poddając tym samym w wątpliwość swoistości stylu barokowego. Podobnie w każdym niemal stylu odnaleźć możemy elementy prekursorskie wobec stylów późniejszych. Wracając do baroku, nietrudno rozpoznać w jego literackich lub artystycznych dziełach właściwości, które potem okazały się charakterystyczne dla

[Tibor Klaniczay (ur. 1923 w Budapeszcie), zastępca dyrektora Instytutu Historii Literatury i członek korespondent Węgierskiej Akademii Nauk, autor prac *Zrinyi Miklós* (1954), *Reneszánsz és barok* (1961) i *Marxizmus és irodalom tudomány — Marksizmus a nauka o literaturze* (1964); współautor i redaktor sześciotomowej *A magyar irodalom története — Historii literatury węgierskiej* (1964—1965).

Przekład (skrócony) według wyd.: T. Klaniczay, *Styles et histoire du style*. W zbiorze: *Littérature hongroise — littérature européenne. Études de littérature comparée*. Publiées par l'Académie des sciences de Hongrie à l'occasion du IV^e Congrès de l'Association internationale de littérature comparée. Akadémiai Kiado, Budapest 1964.]

romantyzmu, realizmu czy nawet surrealizmu. Rozpatrzmy to zresztą na konkretnym przykładzie.

Barok często nie umiał wyrazić złożonych sprzeczności swej epoki inaczej jak wychodząc od rozmaitych fikcji i wybierając zdecydowanie nie-realne tematy. Uwzględniając jednak, że sztuka barokowa w dużej mierze posiada charakter propagandowy i że celem jej między innymi było zachęcić do wierzenia, przekonać, spowodować działanie, musiała ona nieprawdopodobny temat oblekać w pozory rzeczywistości, inaczej bowiem dzieło nie zyskałoby zaufania czytelników. Tak narodzić się mogły w baroku elementy realistyczne, a nawet naturalistyczne. W wielu barokowych dziełach artystycznych lub literackich cechy te są tak oczywiste, że część krytyki, jeśli podchodzi do zagadnienia powierzchownie, dostrzega tam realizm. Tak więc jeden z wielkich malarzy baroku, Caravaggio, niekiedy uważany jest za realistę, przedstawia bowiem swoje postacie ze zdumiewającą wiernością. A przecież to „realistyczne” przedstawienie człowieka podporządkowane zostało efektem świetlnym tak wyrafinowane nierealnym, i oba te zjawiska łączą się nierozzerwalnie, nakładając jedno na drugie. Prawdopodobieństwo postaci Caravaggia usprawiedliwia oświetlenie, bardzo dalekie od naturalności, bowiem bez „artystycznego” sztucznego światła postacie te przestałyby żyć, stając się pospolitymi figurami z *papier mâché*. Oto czym są „realistyczne” cechy u malarza barokowego, które pojawiają się tu celem osiągnięcia barokowego sposobu przedstawienia jako konieczności stylu barokowego.

Czasem dostrzegamy, że charakterystyczne elementy jakiegoś stylu pojawiają się wcześniej, w powiązaniu z pewnymi gatunkami lub tematami. Na przykład w gatunkach dawnej prozy, wykorzystujących niespodziankę, wydarzenia cudowne i nieprawdopodobne, nadludzkich bohaterów (legandy, powieści rycerskie, powieści przygodowe itp.), odkrywamy charakterystyczne cechy stylu romantycznego. Natomiast za realistyczną uważa się często komedię, której celem jest ośmieszenie ludzi i społeczeństwa, pokazywanie ich takimi, jakimi są, bez idealizacji, i która była dawniej gatunkiem literackim bardzo bliskim codziennej rzeczywistości. A przecież nie identyczność stylów zbliża komedie Plauta, Machiavela czy Moliera do naprawdę realistycznego *Rewizora* Gogola; to konkretne właściwości gatunku i tematu tworzą zjawiska analogiczne w komedii antycznej, renesansowej, klasycznej i realistycznej.

Bezpośrednie przedstawianie rzeczywistości, bez jej transponowania, wyolbrzymiania, idealizacji, odmalowywanie typowych rysów i zjawisk codziennego życia — odnaleźć można często już w sztuce i literaturze antycznej jako elementy różnych stylów, lecz dopiero w XIX w. staje się ono podstawową zasadą przedstawienia artystycznego. W tym właśnie okresie elementy „realistyczne”, zaznaczające się w poprzednich epokach,

stają się charakterystycznymi rysami nowego stylu, wtedy właśnie rodzi się realizm. To samo prawo działa również wobec innych stylów. Każdy styl jest specyficznym systemem elementów formalnych; system ten jest bowiem funkcją określonego sposobu artystycznego widzenia. Przekształcenie dawnego stylu, narodziny nowego dokonują się wtedy, gdy pisarze lub artyści radykalnie zmieniają swój sposób widzenia, swoją koncepcję zewnętrznego i wewnętrznego świata człowieka, społeczeństwa, natury. W tym momencie powstaje nowy układ formalny, tworzy się nowa hierarchia, kształt dotąd nie znany, a pewne ukryte, drugorzędne, poprzednio podporządkowane elementy zwyciężają, stając się zjawiskiem określającym zasadniczo charakter nowego stylu.

Stąd właśnie pochodzi ta dwoistość: pewne cechy stylu, istniejące w różnych epokach, są zarazem podstawowymi elementami, służącymi do zdefiniowania systemu historycznie określonego stylu. Tak więc mamy elementy stylu barokowego, naturalistycznego, impresjonistycznego oraz systemy stylistyczne — barokowy, naturalistyczny i impresjonistyczny, co w nieunikniony sposób powoduje, że terminów stylistycznych używamy w podwójnym przecież znaczeniu; wyeliminowanie w pełni tej dwoistości jest bardzo trudne. Chcąc określić bowiem pewne zjawiska, trudno nie mówić o „realistycznych” elementach w dziełach literackich renesansu czy baroku, podobnie jak o elementach „ekspresjonistycznych” w manieryzmie El Greca i tak dalej. Choć lepiej unikać dwuznaczności, najważniejsze, aby oba znaczenia tego samego pojęcia nie mieszały się w świadomości historyka literatury czy sztuki.

Co gorsza, pewne podstawowe kategorie stylistyczne posiadają jeszcze trzecie znaczenie, które skomplikowało problem i doprowadziło niekiedy do zupełnego chaosu terminologicznego, utrudniającego zrozumienie: rozmaite teorie przekształciły barok, klasycyzm, romantyzm czy realizm w kategorie estetyczne.

Wielu przedstawicieli badań stylu sądzi, że w całej historii sztuki odkryć można stałą przemienność dwóch wielkich stylów. Zmniejszenie liczby stylów, wytworzonych w przebiegu historycznej ewolucji do dwóch podstawowych, przemiennych nurtów, stało się możliwe dlatego, że — jak mówiliśmy — poszczególne style zawierają elementy, które istniały lub nawet przeważały w innych. Sam Wölfflin, uwypukliwszy podstawowe właściwości formalne renesansu i baroku, spostrzegł niebawem, że omawiane elementy znaleźć można także w innych epokach, już poza historycznymi granicami wspomnianych stylów. W logicznej konsekwencji doszedł do twierdzenia, że systemy stylistyczne, odkryte w renesansie i baroku, stanowią w końcu historyczną manifestację dwóch wielkich, odwiecznych stylów artystycznych. To ahistoryczne uogólnienie systemów stylistycznych otwarło drogę kuszącym i coraz liczniejszym teoriom styli-

stycznym, opartym na eklektycznie dobieranych faktach i zjawiskach stylistycznych arbitralnie oderwanych od swych dziejowych korelacji. Stworzyło to rozliczne możliwości budowania zawiłych teoretycznie konstrukcji i intelektualnej żonglerki. Teorie rodziły się jedna po drugiej, próbując uchwycić istotę historii sztuki i literatury w wiecznej walce i przemianie klasycyzmu i romantyzmu, baroku i klasycyzmu, romantyzmu i realizmu. Tak więc renesans i klasycyzm stawały się formami historycznych wcieleń odwiecznie istniejącego realizmu; to znów renesans i realizm stawały się historyczną manifestacją klasycyzmu. Z drugiej strony gotyk lub barok raz objawiały się jako odwieczny romantyzm, raz jako niepokonywalny barok.

A zatem style — lub raczej dwa podstawowe style — zmieniły się w dwie fundamentalne zasady estetyczne, dwa przeciwstawne aspekty sztuki. Jeśli idzie o pojęcie stylu, przekształcone w kategorię estetyczną, musiało ono ostatecznie stać się przeciwieństwem swego pierwotnego znaczenia historycznego: dostrzec to można u niektórych teoretyków „wiecznego baroku”, na przykład u Eugenio d’Orsa (*Du Baroque*, 1936). D’Ors tak dalece rozszerzył i uogólnił pojęcie baroku, rozciągnął je w zbiorowisko tak ogólnych, możliwych do odnalezienia w każdej epoce zjawisk ideologicznych, estetycznych i psychologicznych, że straciło wszelkie podobieństwo do swego pierwotnego, historycznie określonego znaczenia. O ile sporo dzieł, pochodzących z epok poprzedzających lub następujących po baroku, mieściło się dobrze w definicji D’Orsa, wiele dzieł istotnie barokowej literatury i sztuki trzeba było zeń wyłączyć. Badanie stylów idące w tym kierunku — ostatecznie niszczy samo siebie: teoria stylów stała się antyhistoryczną koncepcją odwiecznej walki dwóch tendencji, dwóch zasad estetycznych.

W walce tej autorzy podobnych teorii nigdy nie są bezstronni. Wprowadzają do dualizmu stylów (lub raczej podstawowych zasad estetycznych, jakie się z nich rozwinęły) oceniający punkt widzenia, rozdając sympatie zależnie od własnego widzimisię. Z polemiki, z antagonizmu dwóch stylów wyłania się wreszcie opozycja dobrej i złej sztuki, wewnątrz której przewaga jednego stylu urasta do pojęcia wartości estetycznej. Fanatycy „wiecznego baroku” umieszczają ostatecznie w zakresie swej definicji baroku te dzieła sztuki, które uważają za cenniejsze. Formalistyczne teorie *Geistesgeschichte* chętnie stawiają na piedestale barok ujęty ahistorycznie i podniesiony do rangi kategorii wartości estetycznej (niektórzy specjaliści postępują tak obecnie w odniesieniu do manieryzmu), sądzą bowiem, że w manifestacjach stylu barokowego i w związanych z nimi koncepcjach ideologicznych — znajdują się elementy antycypujące ideologie i tendencje stylistyczne XX wieku. D’Ors i inni znawcy, tworząc swe koncepcje baroku, kierowali się własną ideologią i własnym gustem. Uważali

jednak, że prekursorem nowoczesnych tendencji jest nie sztuka baroku, ujmowanego jako system historyczny, ale „barok” ponadczasowy, odwieczny, skonstruowany arbitralnie na bazie pewnych rzeczywiście barokowych zjawisk, pozostawiający wolne pole dla zupełnego subiektywizmu.

Obserwując z bliska proces deformacji historii stylów, ową dehistoryzację teorii, którą ukazaliśmy — trudno nie dostrzec, że podobnie postępowała doktryna, która sprowadzała całość problemów sztuki do pozycji realizmu i antyrealizmu. Co prawda przy rozumieniu ewolucji sztuki jako odwiecznej walki tendencji realistycznych i antyrealistycznych — zgodnie z metodą postulowaną przez Lukácsa — ujmujemy dzieła sztuki przede wszystkim od strony treści, a to wydaje się zdecydowanie przeciwstawiać formalistycznym konstrukcjom *Geistesgeschichte*. Podobieństwo jest jednak oczywiste: punktem wyjścia jest tu również historycznie określony system stylowy; opierając się zaś na tym, że elementy stylu realistycznego odnaleźć można w najróżniejszych epokach, doktryna owa z jednej strony uogólnia ahistorycznie kategorię realizmu, z drugiej podnosi ją do rangi wartości estetycznej. Choć pozbawiony historycznego znaczenia realizm utożsamia się z zasadnie ujętą kategorią estetyczną, a mianowicie z podstawową marksistowską tezą autentycznego „odbicia” rzeczywistości — koncepcja wiecznego realizmu doprowadziła w głównych punktach do „rezultatów” analogicznych do idei formalistów.

Na bazie dwoistości realizm—antyrealizm ukształtował się schemat, który odnaleźć można poprzednio: style renesansowy i klasyczny kwalifikują się jako tendencje realistyczne, barok, romantyzm i różne współczesne kierunki jako tendencje antyrealistyczne. Co więcej, i tutaj obserwujemy całkowitą dekompozycję historycznych kategorii stylu, bowiem większość dzieł sztuki renesansu nie odpowiada kategoriom realizmu Lukácsa, natomiast dzieła romantyczne na przykład nie są w pełni „antyrealistyczne”. By posłużyć się jedynie przykładami literackimi, zwolennicy tej teorii uważają romantyka Hölderlina za klasycystę, za realistów zaś — Waltera Scotta, naturalistę Zolę i symbolistę Adyego.

Mimo starań, by w centrum uwagi umieścić kwestię odtwarzania rzeczywistości, teoria „wiecznego realizmu” Lukácsa, przyjmuje jako kryterium (podobnie jak inne konstrukcje teoretyczne) pewien smak i styl; tym samym fundamentalna zasada estetyki marksistowskiej miesza się z pojęciem jednego z wielkich stylów historycznych. To więc, w czym właściwości owego stylu były mniej lub bardziej dostrzegalne, okazuje się — choćby mimowolnie — autentycznym artystycznym odtworzeniem rzeczywistości. Krótko mówiąc: to, co odpowiadało danemu gustowi, zakwalifikowano jako „realistyczne”. Podobnie jak teoria „wiecznego baroku”, doktryna „wiecznego realizmu” stała się usprawiedliwieniem określonego gustu, tendencji stylowej związanej z pewną epoką.

A zatem mimo wysiłków teorii realizmu Lukácsa, która starała się naprostować formalistyczne teorie stylu, rezultat pozostał błędny. Było to zresztą nieuniknione, bowiem obie teorie sprowadzić można ostatecznie do jednej z niezbyt precyzyjnych tez Hegla: formułę wiecznej walki klasycyzmu i romantyzmu zapożyczył on od Schlegla, a następnie rozwinął. Teorie stylu od Wölfflina do d'Orsa są subiektywnymi idealistycznymi deformacjami koncepcji Hegla. Natomiast teoria antagonizmu realizm—antyrealizm, choć stara się formułę heglowską rozwinąć z materialistycznego punktu widzenia, spokrewnia się z jej modernizacjami, nacechowanymi idealizmem obiektywnym. Dobrym przykładem jest estetyka Benedetto Crocego, który próbuje rozwiązać fundamentalne problemy sztuki przy pomocy formuły poezja — niepoezja. Ponieważ neoheglista Croce opiera się na tym samym dziewiętnastowiecznym guście i faworyzuje ten sam realistyczny styl ubiegłego wieku co estetyka Lukácsa, wyrosła również ze źródeł neoheglistowskich, oceny obu filozofów będą na ogół identyczne. Mimo istniejących różnic spojrzenia, obaj przyjmują konserwatywny punkt widzenia i są obcy sztuce współczesnej. Wszystko, co według teorii Lukácsa kwalifikuje się w przeszłości jako realistyczne, według Crocego zaliczone zostaje do kategorii „poezji”; natomiast zjawiska „antyrealistyczne” są w estetyce Crocego najczęściej potępione jako *cattivo gusto* [zły smak]. I ciekawe, że we włoskim życiu intelektualnym idee estetyczne Crocego i Lukácsa były często mylone, wielu zaś uczniów Crocego reprezentujących dziś estetykę Lukácsa kontynuuje bez żadnego załamania początkowy kierunek swej działalności.

Teorie, które przyswajają czy rozwijają heglowską formułę klasycyzm—romantyzm (subiektywnoidealistyczne, obiektywnoidealistyczne oraz te, które podają się za materialistyczne) zbliżają się do siebie i równocześnie różnią od koncepcji marksistowskiej swym konsekwentnym ahistoryzmem. Chcąc czy nie chcąc, każda z tych teorii czyni z gustu i stylu o ograniczonej wartości historycznej kryterium oceny estetycznej i pragnąc usprawiedliwić ten proceder w tym, co dotyczy przeszłości, ocenia dzieła sztuki i literatury, odrywając je ahistorycznie od ich pierwotnych korelacji.

Moim zdaniem style nie są pojęciami wartościującymi estetycznie, lecz kategoriami historycznymi. Style to zjawiska bynajmniej nie wieczne: rodzą się i umierają zgodnie z pewnymi prawami. Do zagadnienia stylów podchodzić więc można jedynie z punktu widzenia historycznego. Przeciwnie niż ahistoryczne teorie stylu, pojęcie stylu jako zjawiska historycznego sięga daleko w przeszłość i przyniosło trwałe i ważne wyniki. Jednakże koncepcja historii stylów, która zdobyła mocną pozycję w nauce burżuazyjnej, opiera się również na bardzo dyskusyjnych postulatach. Przeprowadzimy więc teraz jej krytykę.

2

Punkt widzenia i metodę historii stylów stworzyła historia sztuki, bowiem właśnie w architekturze i sztukach pięknych cechy stylu są najwyraźniejsze. Posługując się modelem historii sztuki, historia literatury i muzyki próbowała następnie uchwycić ich rozwój jako serię następujących po sobie stylów, choć w nauce o literaturze zasada historii stylów, a zwłaszcza zastosowanie pojęć historii sztuki natrafia do dziś na częste sprzeczności. Niemniej w zachodnich badaniach o charakterze historycznym triumf zasady historii stylów można uznać za generalny. Całościowe omówienia, syntezy historii sztuki, literatury i muzyki w większości są skonstruowane i uporządkowane chronologicznie według stylów; wychodząc od stylów — następujących po sobie w historycznej ewolucji — starają się zrozumieć i wyjaśnić problemy różnych sztuk. Jeśli idzie o rozmaite teorie historii stylów, różnorodność jest oczywiście bardzo duża, trudno więc na tym miejscu podejmować dyskusję z każdą z istniejących koncepcji. Ograniczymy się zatem do przedstawienia rozprawy, posiadającej znaczenie zasadnicze, rozprawy, która streszcza i wyraźnie ujmuje główne stanowiska współczesnej nauki Zachodu. Idzie o pracę C. J. Friedricha *Style as the Principle of Historical Interpretation*, którą uznać należy za wyraz aktualnych zachodnich poglądów choćby dlatego, że ukazała się w jednym z najpoważniejszych i najbardziej znanych w świecie pism poświęconych estetyce, w „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” (t. 14, 1955).

Friedrich widzi główny czynnik ewolucji sztuk w stylach lub raczej w serii następujących po sobie stylów. Jego zdaniem historia sztuki jest tożsama z historią następujących po sobie stylów: każdy z nich reprezentuje bowiem nie tylko pewną epokę sztuki, ale również historii. Sama historia może objawiać się w serii epok stylowych. Styl jest więc nie tylko istotą sztuki danej epoki, ale także istotą historii tej epoki. Według tej koncepcji wszystkie zjawiska historii można wyprowadzić ze stylu; jeśli jednak idzie o sam styl, nie sposób go wyjaśnić przez inne zjawisko. Friedrich omawia wszystkie możliwe wyjaśnienia, dotyczące pochodzenia różnych stylów — nie wyłączając wyjaśnienia socjologicznego — stwierdza jednak, że żadnego przyjąć nie można. Dochodzi więc do wniosku, że w płaszczyźnie stylów nauka musi ostatecznie zrezygnować z wyjaśnienia „dlaczego”, interpretując styl po prostu jako „część tajemnicy tworzenia”. Ten styl o boskim pochodzeniu jest oczywiście zarazem także pewną normą estetyczną, „częstkową próbą zmierzającą do realizacji piękna”. Częstkową, gdyż na planie historii autor nie stawia żadnego stylu wyżej od innego; zaś wewnątrz stylu wartość artystyczna jest zależna od czystej, doskonałej realizacji danego stylu.

Styl posiada więc wartość względną: w danej epoce stanowi klucz oceny estetycznej. Inaczej mówiąc, w okresie romantyzmu na przykład, istnieje romantyzm doskonały i niedoskonały lub po prostu dobry i zły, to jest posiadający wartość artystyczną lub jej nie posiadający. Jednakże, aby określić to, co stanowi o doskonałości realizacji poszczególnych stylów, trzeba sprowadzić istotę każdego z nich do podstawowej formuły, fundamentalnej zasady; czysta manifestacja stylu będzie najdoskonalszym formalnym wyrazem tej zasady, podstawowego doświadczenia epoki. Friedrich wierzy na przykład, że „istota” stylu barokowego tkwi w *the cult of power* [kulcie siły].

Tak więc, zdaniem Friedricha, napędem, siłą sprawczą sztuki, a nawet historii, są style pochodzenia transcendentnego, których istotę sprowadzić można do jedynej formuły, będącej zarazem kluczem do jego zrozumienia i oceny. Wyznając historyczną teorię stylów, znakomity autor idzie niemierniej w tym samym kierunku subiektywnoidealistycznym, formalistycznym i zgodnym z *Geistesgeschichte*, który ukazałem omawiając ahistoryczne uogólnienia stylów.

Dokonując krytyki tej koncepcji historii stylów, musimy najpierw odpowiedzieć na pytanie, czy samo pojęcie historii sztuki i literatury jako historii stylów znajduje dostateczne uzasadnienie. Teza ta zakłada równość różnych historycznych systemów stylu, sprowadzając złożoną problematykę różnych dziedzin sztuki do jednolitej podstawowej zasady przez ich zgrupowanie w serie sukcesywnych stylów. Otóż style posiadają jednakową wartość jedynie w świetle koncepcji formalistycznej; są równe tylko jako systemy specyficznych elementów formalnych. W konfrontacji ze swą doniosłością, z czynnikami ekonomicznymi i społecznymi, które wywołały lub wpłynęły na ich powstanie, natychmiast tracą swą rzekomą wspólną naturę i trzeba ustalać między nimi wyraźne bardzo rozróżnienia. Przede wszystkim odróżnić trzeba style uniwersalne, tzn. style epok, warianty stylowe oraz tendencje lub prądy stylowe [*styles universels, styles d'époque, variantes stylistiques, tendencies ou courants stylistiques*].

Pewne style, jak renesans, barok, klasycyzm, romantyzm występują równolegle we wszystkich gałęziach sztuki, nie tylko w plastyce, ale także w literaturze czy muzyce. Odpowiadają one również wielkim epokom historycznym z właściwymi im ideologiami i formami życia. Nie tylko sztuka, ale cała historia cywilizacji europejskiej przeżyła epokę renesansu czy baroku. Renesans czy barok nie są więc jedynie pojęciami oznaczającymi style, lecz stanowią także kategorie historii cywilizacji. Podobnie styl romantyczny reprezentuje wielką całość cywilizacyjną, jej projekcję w formę i sztukę. Pochodzenie nazwy jest tu całkowicie obojętne. Pojęcie renesansu nie narodziło się ze stylu, lecz z kategorii historii cywilizacji; natomiast naukowe pojęcie baroku powstało jako kategoria stylu i prze-

szło do historii cywilizacji z historii sztuki. Romantyzm także nie pojawił się jako kategoria stylu, lecz jako termin, określający nową koncepcję, nowe odczucie życia, postawę psychologiczną, która pojawiła się w początkach XIX wieku; następnie zaś zastosowany został do historii, a wreszcie do filozofii i stylu.

Kategoria klasycyzmu reprezentuje także styl całej epoki cywilizacji i od trzech poprzednich różni się w jednym tylko punkcie: podczas gdy sztukom renesansu, baroku i romantyzmu odpowiada pewna ideologia lub dokładniej grupa ideologii, które nauka nazywa tradycyjnie ideologiami lub tendencjami ideologicznymi o charakterze renesansowym, barokowym lub romantycznym, nie używa się terminu: „ideologia klasycystyczna” czy „filozofia klasycystyczna”. A przecież sztuce klasycyzmu także odpowiada określona epoka historii ideologii i filozofii — racjonalizm i Oświecenie, które moglibyśmy nazwać filozofiami klasycyzmu, podobnie jak sam klasycyzm można by nazwać stylem racjonalizmu i Oświecenia. Klasycyzm odpowiada więc również wielkiej epoce rozwojowej cywilizacji europejskiej jak barok czy romantyzm. Dlatego nie należy przejmować się tym, że termin „klasycyzm” oznacza — w naszej świadomości i w potocznym użyciu tego słowa — stronę formalną, a co za tym idzie, mniej byłby odpowiedni do określenia ideologii i zjawisk historii cywilizacji. Nie zmienia to w niczym istoty rzeczy, ponieważ badać musimy same przedmioty, zjawiska i korelacje istniejące obiektywnie, a nie kaprysy rozwoju terminologii naukowej.

Natomiast styl romański i gotyk różnią się istotnie od pojęć poprzednio omawianych. Nie dlatego, że nie mówimy w literaturze o wyraźnie określonych stylach romańskich i gotyckich: historia literatury sama dostrzega epoki literackie wyrażające tendencje współbieżne, analogiczne do sztuki romańskiej lub gotyckiej. Tutaj jeszcze chodzi po prostu o przypadkową ewolucję praktyki terminologicznej. Istotna różnica tkwi w tym, że mimo zbieżności każdego z tych okresów z pewnym okresem historii cywilizacji, nie stanowią one w historii europejskiej etapów równie fundamentalnych jak na przykład renesans czy barok. Cywilizacja renesansowa nie nastąpiła po cywilizacji „gotyckiej”, lecz po cywilizacji wieków średnich lub przynajmniej po tym okresie średniowiecza, który z grubsza biorąc trwał od X wieku po renesans. Ten długi okres historii cywilizacji i ideologii — w przeciwieństwie do poprzednich — odpowiada nie jednemu, lecz dwu wielkim kolejnym stylom. Zmiana stylów oznaczała nie początek zupełnie odmiennego okresu, lecz jedynie nową fazę wielkiej epoki. Styl romański i gotyk należą więc także do stylów uniwersalnych albo raczej do „stylów epok”, lecz ich rola i historyczne znaczenie są bardziej ograniczone.

Obok omawianych dotąd stylów epok istnieje rodzaj stylów podrzęd-

nych, które choć stanowią mniej lub więcej niezależny system form, pozostają jednak odmianami jakiegoś wielkiego stylu. Zaliczam tu na przykład manieryzm i rokoko, często podnoszone do rangi wielkich stylów uniwersalnych, tak dalece, że w pewnych koncepcjach występowały nawet historyczne epoki manieryzmu i rokoka. Niektórzy historycy węgierscy twierdzą, iż także u nas po renesansowym wieku XVI i barokowym XVII nastąpił XVIII wiek rokoka. Stojąc na gruncie koncepcji czysto formalistycznej, można by rzeczywiście wyobrazić sobie podział sztuki od XVI do XVIII wieku na ekwiwalentne okresy renesansu, manieryzmu, baroku i rokoka. Przyjrząwszy się jednak tym stylom z punktu widzenia treści, odkrywamy, że manieryzm wchodzi w ramy stylu renesansowego, a rokoko — barokowego: były one końcowymi etapami ewolucji tych wielkich stylów, zjawiskami ich dekompozycji, a co za tym idzie — ich przejścia w następny styl. W dalszej części eseju spróbuję zilustrować pokrótce to twierdzenie na przykładzie zaczerpniętym z literatury węgierskiego manieryzmu.

W dziełach najwybitniejszego węgierskiego poety początków XVII wieku, Jánoša Rimaya, badacze odkryli liczne elementy stylowe, którymi różnił się od swego mistrza, Bálinta Balassiego, największego poety węgierskiego renesansu. Biorąc pod uwagę, że elementy te są wyraźnie spokrewnione ze stylem barokowym, wielu specjalistów uznało Rimaya za pierwszego węgierskiego poetę baroku. Nowa analiza jego twórczości wykazała jednak, że Rimay reprezentuje jeszcze konsekwentnie ideologię humanistyczną, przynależną do renesansu; że był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tendencji neostoickich w humanizmie węgierskim i że jego postawa człowieka i artysty różni go wyraźnie od takiego na przykład barokowego pisarza jak współczesny mu Pázmány czy Zrinyi, którzy należą już do następnego pokolenia. Składniki formalne, spokrewnione być może z barokiem, nie są środkami stylistycznymi organicznie związanymi z radykalnie nową treścią: stanowią raczej nowe warianty formalne, ułatwiające przetrwanie treści o „jeszcze” renesansowym charakterze. Co ciekawe, ta nowa odmiana oznaczała najczęściej również intensyfikację, nadmierny jakby rozwój pewnych elementów stylu renesansowego. Rimay jest więc poetą renesansu, który różni się od swych mistrzów tym, że reprezentuje manierystyczne warianty stylowe renesansu, ale ściśle jest z nim związany, gdzie idzie o fundamentalne kwestie problematyki artystycznej, a przede wszystkim o tło społeczne i ideologiczne. Tak więc badacz wierny spojrzeniu formalistycznemu widzi w manieryzmie wielki niezależny styl lub też wiąże go z barokiem, badacz głoszący prymat treści dostrzega w nim jedynie późną odmianę stylistyczną renesansu. Trudno też traktować rokoko inaczej niż jako późny wariant baroku.

Istnieją wreszcie odmiany stylów, które nie są fazami jakiegoś wielkiego stylu, dającymi się wyróżnić w czasie, ale które posiadają określone wyróżniki socjologiczne. Jako przykład przytoczę *biedermeier*. Badacze marksistowscy niezbyt się nim interesowali, przekonamy się jednak prędzej czy później, że jest to szczególna odmiana klasycyzmu. *Biedermeier* — albo raczej forma życia, jaka się z nim łączy — jest zjawiskiem równoległym do klasycyzmu, zwłaszcza w krajach, gdzie istniała stosunkowo liczna i wyrzucona poza nawias postępu klasa drobnomieszczaństwa. *Biedermeier* oznacza formę życia i gust, które są charakterystyczne nie dla odważnego kapitalistycznego przedsiębiorcy, lecz raczej dla pracowitego „*Bürgera*”, który wyzwolił się właśnie z okowów cechu i nie chce ryzykować swej spokojnej egzystencji i drobnomieszczańskiego bezpieczeństwa. Rozprzestrzenił się on zwłaszcza w Europie środkowej i wschodniej, gdzie tak zwana pruska droga do kapitalizmu sprawiła, że pozycję gospodarczo przywódczą zachowała przez pewien okres arystokracja i szlachta, sama wprowadzając wyzysk kapitalistyczny i popierając rozwój ustroju burżuazyjnego, podczas gdy właściwa burżuazja pozostawała na razie skromnym mieszczaństwem (*Bürger*). Charakterystyczne cechy *biedermeieru* nie ograniczają się jednak do zacofanej części Europy ani do okolic roku 1800. Ów sposób życia i odpowiadający mu styl odnaleźć można wszędzie tam, gdzie klasycyzm natrafia na warstwę społeczną o charakterze drobnomieszczańskim. Dlatego też kolebki i pierwszych wcieleń podobnego stylu szukać należy w Holandii, poczynając od połowy XVII wieku, gdzie równoległe z filozoficznymi tendencjami racjonalizmu bardzo rozwinęła się klasycystyczna architektura. W dziełach takich malarzy jak Pieter de Hoch czy Terborch nietrudno rozpoznać właściwości stylowe, które przywodzą na myśl *biedermeier* albo nawet mogą być zań uznane.

Na koniec, w trzeciej grupie stylów, z braku lepszego terminu zwanych tu tendencjami lub prądami stylowymi, umieścić można style, które nie są i nie mogą być obecne we wszystkich, lecz tylko w niektórych gałęziach sztuki. Ten rodzaj stylu częsty jest zwłaszcza na przestrzeni ostatnich stu lat. Impresjonizm to w pierwszym rzędzie styl malarstwa, który odgrywa także ważną rolę w rzeźbie, muzyce, poezji lirycznej, a nawet literaturze prozatorskiej. W dramacie ma już dużo mniejsze znaczenie, a trudno wyobrazić go sobie w architekturze. W tym samym czasie w powieści i dramacie dominuje naturalizm, który toruje sobie drogę do wszystkich innych sztuk, gdzie dużą rolę odgrywa obiektywne przedstawienie — to znaczy do malarstwa i rzeźby. Trudno jednak mówić o poezji lub architekturze naturalistycznej. W tejże samej epoce w poezji przeważa symbolizm, w architekturze i sztukach dekoracyjnych *modern style*, secesja, która zresztą przenika do innych rodzajów: dla przykładu przy-

pomnijmy malarstwo Csontvaryego, obfitujące w elementy *modern style* i symbolizmu.

Te cztery wielkie prądy stylowe pojawiają się niemal równocześnie w ostatnich dziesiątkach XIX wieku — lecz żaden nie zwycięża powszechnie, żaden nie ogarnia wszystkich sztuk na raz. Jeśli idzie o początek i rozkwit, istnieją pewne różnice czasowe: symbolizm pojawia się jako pierwszy w poezji Baudelaire'a, zaś początki *modern style* umieścić można obok początków impresjonizmu i naturalizmu. Trudno przecież uznać je za kolejne ogniwa rewolucji — na wzór baroku, klasycyzmu, romantyzmu! Chronologiczną zbieżność wymienionych tendencji stylowych unaocznia najlepiej ówczesny gust: ten, kto pod koniec wieku entuzjazmował się impresjonistycznym malarstwem, zazwyczaj lubił czytać naturalistyczne powieści i utwory poetyckie symbolistów, zaś własne mieszkanie ozdabiał secesyjnymi przedmiotami. Temu samemu smakowi odpowiadał więc nie jeden styl, lecz różne tendencje stylów równoległych.

W tej to ostatniej grupie stylów mieści się — moim zdaniem — realizm. On też nie posiada charakteru uniwersalnego, ponieważ wskutek praw, którymi się rządzi, zwyciężył w niektórych tylko sztukach: powieści, dramacie, malarstwie i rzeźbie. W poezji, a jeszcze bardziej w muzyce, możliwości realizmu są wysoce problematyczne. Elementów stylu realistycznego wymaga co najwyżej muzyka programowa lub opera czy liryka o bardzo konkretnym opisowym charakterze; nie można brać go pod uwagę w odniesieniu do architektury. Jednakże realizm jest nie tylko jedną z tendencji stylowych, które pojawiły się między romantyzmem a sztuką współczesną, rozpoczynającą się w prądach awangardowych; jest wśród nich niewątpliwie tendencją najważniejszą. Zwłaszcza w literaturze realizm to tendencja stylowa, określająca zasadnicze cechy epoki — choć poezja w przeważnej mierze obrała inne style. Dominacja realizmu jako tendencji stylowej w tym okresie wynika stąd, że najważniejszym gatunkiem literackim stała się powieść, a więc gatunek podstawowy dla realizmu.

Konkretna analiza historyczna będzie musiała odpowiedzieć na pytanie, dlaczego nie powstał uniwersalny styl złotego wieku cywilizacji burżuazyjnej, jaki nastąpił po romantyzmie. Zjawisko to wytłumaczyć można zapewne, wychodząc od charakterystycznych cech kultury i cywilizacji burżuazyjnej oraz ewolucji ideologii. Podobnie przyszłe dopiero badania ujawnią, czy awangardowe kierunki początku wieku — futuryzm, ekspresjonizm, później surrealizm — były niezależnymi tendencjami stylowymi czy też różnymi manifestacjami, różnymi wariantami stylu współczesnego, który można będzie uznać za uniwersalny.

Dokładne zbadanie różnych stylów będzie jeszcze przedmiotem wielu dyskusji. Tymczasem trudno nie przyznać, że renesans, biedermeier, sym-

bolizm to zjawiska różnego rodzaju, o różnej historycznej roli i wartości. Choć każdy styl epoki, wariant lub tendencja stylowa jest specjalnym systemem elementów formalnych, a więc stylem, który może być wyraźnie historycznie określony — różnice w jakości i typie, jakie je dzielą, są bardzo ważne z punktu widzenia historycznej i estetycznej analizy sztuk. Słabość burżuazyjnej historii stylów polega m. in. na tym, że często zapomina ona o tych właśnie różnicach, co zniekształca obraz ewolucji historycznej.

W istocie trudno umieścić rozmaite typy stylów w jednym chronologicznym szyku rozwojowym; wiele z nich bowiem to, jak widzieliśmy, tylko warianty podporządkowane innym stylom, a wiele ważnych stylów traktować należy jako równoległe tendencje stylowe. Dlatego konsekwentna periodyzacja historii literatury czy sztuki jako historii stylów jest *a priori* niemożliwa. To, że renesans, barok, klasycyzm oznaczają epoki, nie uprawnia do twierdzenia, iż manieryzm, rokoko, symbolizm, impresjonizm są również wyznacznikami epok. Jeżeli style epok oznaczają pewien okres dziejowy, to nie dzięki swoim formalnym własnościom, ale dlatego, że chronologicznie, społecznie i historycznie odpowiadają wielkim fazom historii cywilizacji europejskiej. Błędem nauki burżuazyjnej jest więc nie to, że mówi o epokach sztuki, zwanych renesansem, barokiem, klasycyzmem czy romantyzmem, lecz to, że bada i wyjaśnia rzeczywiście istniejące epoki z punktu widzenia stylu i formy i że opierając się na tych założeniach formalnych, tworzy epoki manieryzmu, rokoka, impresjonizmu itd., które nigdy nie istniały. Nauka marksistowska nie może zatem oprzeć periodyzacji dziejów o historię stylów. Podstawowym fundamentem poprawnej periodyzacji mogą być tylko wielkie etapy historii cywilizacji i sztuki, określone z punktu widzenia ekonomicznego oraz z punktu widzenia historii społecznej, etapy, które zawsze idą w parze z narodzinami lub zanikiem jednego czy kilku nowych stylów. Epokom tym odpowiada albo jeden wielki styl, albo kilka kolejnych wielkich stylów uniwersalnych (np. średniowiecze), albo wreszcie kilka równoległych prądów stylowych. Tak więc ogólną periodyzację literatury i sztuki europejskiej ostatniego tysiąclecia można by sobie wyobrazić następująco: średniowiecze (ze stylami romańskim i gotyckim); renesans; barok; klasycyzm (z racjonalizmem i wiekiem Oświecenia w dziedzinie ideologicznej); romantyzm; epoka rozkwitu kultury burżuazyjnej (z realizmem jako dominującą tendencją stylową oraz impresjonizmem, symbolizmem, itd.); wreszcie wielki okres, który trwa do dziś — epoka imperializmu i rewolucji proletariackich, której sztukę i literaturę cechuje przewodnia rola problematyki i ideałów socjalizmu, a także przewaga różnorodnych nowoczesnych tendencji stylowych.

Oto jak przedstawia się schemat periodyzacji, który odrzuca zasadę historii stylów, uwzględnia jednak w pełni ich istnienie i rolę historyczną. Specjalnie używam terminu „schemat”. Istotnie, ewolucja przebiega dziś tak zawikłanie (inaczej u poszczególnych narodów i w poszczególnych sztukach), że wspólną linię nakreślić można jedynie skrótowo. Nauka marksistowska jednak nie może cofać się przed płodną abstrakcją, nawet jeśli sprowadza ona istotne elementy rzeczywistości (w tym wypadku prawa postępu historycznego) do jednego schematu, będącego tylko roboczą hipotezą. Że możliwość wykonania podobnego opracowania istnieje; że należy przeciwstawić podziałowi historii na style podział oparty o społeczny i ekonomiczny punkt widzenia; że wreszcie tak pojęte okresy wiążą się ściśle z określonym stylem epoki bądź kilkoma tendencjami stylowymi — wszystko to można udowodnić, jeśli ukażemy jasno klasową bazę poszczególnych stylów. Teraz więc możemy odeprzeć drugi istotny błąd w omawianej koncepcji, a mianowicie przekonanie, że nie można wyjaśnić genezy stylów.

3

Aby zbadać problem klasowej bazy różnych stylów — czyli, inaczej mówiąc, określić epoki z punktu widzenia historii ekonomiczno-społecznej — najprościej zacząć od dwóch kolejnych stylów, z których każdy jest stylem uniwersalnym, stylem epoki, zbiegającym się z wielkim okresem historii cywilizacji. Stanowią one istotnie przypadek najwyraźniej zarysowany i poczynione obserwacje łatwo będzie później odnieść do bardziej złożonych problemów stylu i epok. Dlatego właśnie zamierzam najpierw przedstawić kwestię klasowego charakteru renesansu i baroku.

W naszych czasach truizmem jest twierdzenie, że renesans to przede wszystkim cywilizacja i sztuka o charakterze mieszczańskim, podczas gdy barok ma głównie charakter szlachecki. Renesans wyrażał dążenia społeczno-polityczne burżuazji europejskiej w początkach ery nowożytnej, jej ideologię i koncepcję świeckiego życia, heroizm, niezwykłą łączywość, która kazała jej poznawać życie po to, by się nim nacieszyć oraz — oczywiście — jej gust, styl ówczesnych dzieł sztuki. Przodkowie nowoczesnej burżuazji, pojawiając się na scenie historycznej i zdobywając ważne pozycje, uczynili niebagatelny wyłom w całym systemie feudalnym. Jednakże rozwój sił wytwórczych nie pozwalał jeszcze wtedy na pełny rozwój kapitalizmu, a równocześnie na dojście burżuazji do władzy. Przyczyny ekonomiczno-społeczne, których nie chcę tu szczegółowo omawiać, spowodowały nawet przejściowo w dużej części Europy wzmocnienie klasy właścicieli ziemskich i asymilację warstwy wyższej burżuazji, wzbogaconej w czasach renesansu, która zaczęła skupować ziemię i tytuły szlacheckie. Ta szlachta, która odzyskuje siły i porządkuje na nowo społeczeństwo,

jest też nosicielką kultury i cywilizacji barokowej. Sprawa nie jest jednak taka prosta, jak się na pozór wydaje.

Zarówno w literaturze burżuazyjnej jak i marksistowskiej częste są jeszcze dzisiaj koncepcje, które łączą dane style z pewnymi krajami, narodami lub instytucjami (np. Kościołem, dworem itp.), starają się wyodrębnić na tej podstawie ich cechę zasadniczą. Niewątpliwie czynniki te odgrywają bardzo ważną rolę w tworzeniu i rozpowszechnianiu stylów; sztuka renesansu jest nierozzerwalnie związana z Włochami; barok z Kościołem katolickim i kontrreformacją, a dokładniej — z zakonem jezuitów; i tak dalej. Aby jednak rozeznąć się z grubsza w kwestii stylów, trzeba wbrew wszystkim tym poglądom uznać potrzeby poszczególnych klas społecznych za fundamentalny czynnik ewolucji stylów.

Poszczególne style rodzą się zawsze w łonie określonego narodu, gdy spełnione zostaną konieczne warunki w dziedzinie ekonomicznej, społecznej, ideologicznej i artystycznej. Jeśli warunki te powstaną, można w zasadzie liczyć na spontaniczny, autonomiczny rozwój, np. niezależną, swobodną ewolucję renesansu czy klasycyzmu w pewnych krajach. W rzeczywistości jednak rzecz wygląda inaczej: styl bowiem powstaje na ogół najpierw w jednym kraju, gdzie niezbędne warunki powstaną po raz pierwszy, i to w sposób najdoskonalszy. Siła napędowa, która stamtąd promieniuje, odgrywa oczywiście ważną rolę w tworzeniu stylu w innych społeczeństwach, gdzie miejscowe, autonomiczne źródła splatają się nierozzerwalnie z wpływem modeli i wzorców już zrealizowanych. Jednakże ewolucja i inicjatywa miejscowa, podobnie jak recepcja wpływu zewnętrznego — wszystko to jest funkcją potrzeb danej klasy. Klasa, która rozpoczyna nową fazę cywilizacji a zarazem żąda nowego stylu, sięga po jego składniki tam, gdzie się znajdują — do własnych lub obcych tradycji, zazwyczaj zaś i tu, i tam. Tak więc czynnikiem decydującym, determinującym jest nie wpływ sztuki, rozwiniętej już w tym czy innym kraju, ale potrzeby klasy, która wkracza w nową fazę ewolucji. Renesans powstał we Włoszech, ponieważ tam właśnie, pod koniec średniowiecza najżywiej rozwinęła się burżuazja. Włoski renesans wyciskał więc zawsze — mniej lub bardziej — swe piętno na renesansowych inicjatywach, wynikających z lokalnych źródeł innych krajów.

Podobnie źródła innych ważnych stylów odnaleźć można w rozmaitych narodach — na przykład klasycyzmu we Francji; tym niemniej we wszystkich tych wypadkach oznacza to po prostu, że w danym kraju po raz pierwszy pojawiły się pewne nowe potrzeby. „Narodowe” pochodzenie stylów wynika z różnic w fazach ewolucji społecznej, nie jest zaś podstawową zasadą, syntetyzującą i determinującą. Koncepcja oparta na narodowym pochodzeniu stylów może dać jedynie wyniki poronione, jak świadczy o tym jedno z wielkich syntetycznych dzieł literatury porów-

nawczej, praca W. Friedricha, zatytułowana *Outline of Comparative Literature* (1954). Książka ta głosi, że renesans jest stylem włoskim, barok — hiszpańskim, klasycyzm — francuskim, romantyzm — niemieckim; aby jednak nie zabrakło wkładu literatury angielskiej w tej ogólnej ewolucji, autor między klasycyzm i romantyzm włącza „preromantyzm” pochodzenia angielskiego, nadając mu tę samą wartość, co innym wielkim epokom stylowym. Doszedłszy do romantyzmu, musi jednak w końcu zrezygnować z kryteriów narodowych. Dlatego też odrzucić należy myśl o narodowym charakterze stylów. Mają one wyraźnie charakter międzynarodowy, uniwersalny; rola poszczególnych narodów w ich tworzeniu nie jest funkcją narodowego geniuszu, lecz społecznej ewolucji, wcześniejszego ujawnienia się pewnych zjawisk społecznych.

W tworzeniu nowego stylu ważną rolę odegrać mogą wszakże pewne instytucje, bowiem klasa, wchodząca w nowy etap rozwoju, uświadamia sobie stopniowo swe nowe interesy, zaś jej sposób życia, widzenia, kultura, smak przystosowują się kolejno do zmiennych okoliczności. Instytucje i organizacje reprezentujące nowe potrzeby danej klasy od samego początku wspierają również konsekwentnie i świadomie kształtowanie się gustu i stylu, które odpowiadają tym nowym potrzebom. Widać to wyraźnie w epokach, gdy sama klasa, a zwłaszcza masy jej szeregowych przedstawicieli nie uznały jeszcze konieczności zmian i są nadal świadomie przywiązane do starego smaku.

Tak zrozumieć możemy rolę Kościoła, a raczej zakonu jezuitów, w formowaniu się baroku. Zważywszy, że najbardziej konsekwentnie popierał ideologiczną odnowę feudalizmu Kościół katolicki i jego grupa szturmowa, jezuita, oczywiście będzie, iż właśnie oni stali się propagatorami kultury i smaku rodzącego się baroku. Tworzenie i upowszechnienie stylu barokowego szło wszędzie w parze z kontrreformacją, więc wśród pierwszych przedstawicieli sztuki i literatury barokowej znajdujemy właśnie wielu jezuitów. Ale barok nie jest stylem kontrreformacji ani jezuitów, jest stylem klasy panującej, która początkowo przeciwstawiała się często Kościołowi, propagującemu kontrreformację, a niejednokrotnie nawet pozostała protestancka przez całą epokę baroku. Wyraźnym dowodem będą Węgry, gdzie powstanie baroku wiąże się z umocnieniem (w początkach XVII wieku) pozycji wielkiej arystokracji. W tej epoce arystokraci węgierscy są jeszcze protestantami, reprezentują kulturę odrodzenia, popierają literaturę i sztukę późnego renesansu; zdobywają też przywileje (prawa z roku 1606), właśnie wbrew katolikom, Kościołowi i jezuitom, popierającym dwór Habsburgów. Formalnie więc kontrreformację, związaną z barokiem, reprezentuje partia przeciwna; kiedy jednak, umocniwszy własną pozycję, arystokracja stanie się klasą świadomą swej władzy i bezpieczeństwa, kiedy zechce umocnić je i obronić — jej orientacja

w kierunku Kościoła katolickiego, zapewniającego lepszą opiekę, stanie się nieunikniona. Doprowadzi to stopniowo do spotkania węgierskiego baroku, kontrreformacji i jezuitów z protestancką arystokracją późnego renesansu. Wystarczyło kilka dziesięcioleci, aby arystokracja ta w większości przeszła na stronę kontrreformacji, stając się reprezentantką kultury i stylu barokowego. Nawet część panującej klasy węgierskiej, szczególnie średnia szlachta, która z tych czy innych względów nie wróciła do katolicyzmu, mogła — choć wolniej — zaspokoić swe nowe potrzeby jedynie w ramach cywilizacji barokowej i — podobnie jak współcześni jej katolicy — nadała swoim dziełom literackim i artystycznym styl baroku.

Tak więc pewne instytucje popierają rozwój nowego stylu, który wszakże nie jest ich funkcją. Zależy on od klasy, której interesy świadomie reprezentują instytucje, organizacje i określone grupy. Zbadanie czynników na pozór sprzecznych z klasowym zdeterminowaniem stylu prowadzi więc w końcu do dokładniejszego wyjaśnienia fundamentalnej roli potrzeb klasy.

Interesy i potrzeby danej klasy grają więc pierwszorzędną rolę w tworzeniu stylów. Jednakże te klasowe ograniczenia dotyczą tylko genezy stylu. Jest faktem znanym, którego nie trzeba udowadniać, że wśród mecenasów i artystów reprezentujących sztukę i literaturę renesansu spotkać można przedstawicieli wszystkich grup warstwy panującej, a także, że sztuka baroku znalazła gościnę wśród burżuazji. Oba te style, choć powstały wewnątrz pewnej klasy i zgodnie z jej potrzebami, stały się własnością, wspólnym stylem wszystkich klas. Jeśli styl zdoła szybko przekroczyć ramy klasy, która go stworzyła, to znaczy, że reprezentuje ona nowe tendencje i nową postawę, której przyjęcie i przyswojenie przez klasy o przeciwstawnych interesach jest wskazane albo nawet konieczne.

Wskutek wielkich przemian ekonomicznych i społecznych renesansu nastąpiła dezintegracja systemu i koncepcji średniowiecza, nie powodując jednak zniknięcia klas, które stanowiły jego oparcie. Dawna klasa panująca usiłowała utrzymać władzę, lecz osiągnąć to mogła tylko nowymi środkami, godząc się ze zjawiskami gospodarczymi, które sprzyjały burżuazji i wykorzystując je nawet dla własnej korzyści. Książęta, feudałowie, pralaci renesansowi byli dalecy od konserwatyzmu, przywiązania do dawnych zwyczajów: współzawodniczyli niemal z burżuazją, gromadząc dobra przy pomocy nowych, bardziej skutecznych środków. Wszystko to wymagało wyższej, bardziej nowoczesnej kultury i otwierało oczy na nieznane dotąd przyjemności; od najbardziej prymitywnych po najbardziej szlachetne — przyjemności umysłu. Tak właśnie renesans — styl pochodzenia burżuazyjnego i o zdecydowanie burżuazyjnych tendencjach — mógł stać się uniwersalnym w sztuce i literaturze i dlatego możemy mó-

wić o jego zwycięstwie w twórczości ludzi i grup, reprezentujących interesy klas przeciwstawnych.

Analogiczne zjawiska zachodzą w przypadku baroku. Choć kultura baroku była w zasadzie obca burżuazji, ta musiała przystosować się do nowej epoki historycznej i do przewagi sił feudalnych. Podobnie jak w renesansie siły arystokratyczne dla osiągnięcia swoich celów mogły podejmować tendencje burżuazyjne, tak też w baroku postawa, formy życia, a co za tym idzie, cała kultura i sztuka burżuazji nabrały cech szlacheckich. W tym okresie mieszczaństwo całej niemal Europy, od Hiszpanii po Polskę, powróciło częściowo w okowy cechów, a zuchwałego przedsiębiorcę renesansu zastąpił skromny mieszczanin, dbały o zdobyte dobra i starający się zachować je dzięki najróżniejszym przywilejom. Otóż postawa, sposób widzenia i gusta tej właśnie burżuazji, zajętej tylko sobą, szanującej autorytety, wrogiej wszelkim zmianom i reformom, musiały być i w wielu względach były podobne do obyczajowości ziemiaństwa. Szlachecki barok mógł więc wówczas zadowolić wymagania wszystkich klas.

Ponieważ ewolucja społeczeństw klasowych ma charakter złożony, istnieją oczywiście zawsze tendencje zdecydowanie przeciwstawne dominującej w danej epoce kulturze, to jest prądom, które się w niej ujawniają.

W epoce renesansu istniały także tendencje mistyczne, ezoteryczne, ascetyczne, przeciwstawne duchowi renesansu. Wielki ruch religijny tej epoki — reformacja — choć również pochodzenia burżuazyjnego i pod wieloma względami opierający się na osiągnięciach humanizmu — jest w swym antyartystycznym obrazoburstwie i ascetyzmie diametralnie przeciwstawny laicyzmowi i hedonizmowi renesansu. A przecież pisarze i artyści reformacji, kiedy tylko pisali i tworzyli, nadając dziełu formę bardziej staranną, na pewnym poziomie artystycznym — posługiwali się elementami stylu renesansowego i tworzyli dzieła literatury czy sztuki w stylu renesansowym. Podobnie burżuazja okresu baroku przejawiała nie tylko tendencje do integracji i podporządkowania się zachodzącym zmianom, ale także — do przemiany rewolucyjnej. Rewolucyjne i niezależne skrzydło angielskiego purytanizmu na pewno nie reprezentowało mieszczaństwa zaskorupiałego w systemie cechów i korporacji, mieszczaństwa *a priori* dostosowanego do postawy i gustów baroku. Taki postępowy pisarz purytański jak Milton, poświęcając się literaturze, traktowanej zresztą przez współwyznawców z wielką nieufnością — nie mógł wyrażać swych idei, przeciwnych nieraz koncepcjom i uczuciom barokowym, inaczej jak poprzez elementy barokowego stylu epoki. Styl epoki jest zatem dla pisarza czy artysty koniecznością, *a priori* określoną formą sztuki, której nie może swobodnie wybierać, wyjąwszy okresy zmian stylu. Po-

chodzenie stylu ma charakter klasowy, ale styl sam w sobie, w tym, co dotyczy jego systemu form, nie ma treści klasowej.

Słuszność tego twierdzenia poświadczają doświadczenia wynikłe z nierównomiernego rozwoju różnych europejskich społeczeństw. Poszczególne kraje nie znajdują się równocześnie na tym samym szczeblu rozwoju. Zwłaszcza w czasach nowożytnych między rozwojem zachodniej i wschodniej Europy zaobserwować można wyraźne różnice. Powstawanie kapitalizmu w Europie wschodniej miało inny rytm i charakter niż w krajach zachodnich i przez długi czas rolę burżuazji spełniały tu inne klasy. Jest to okoliczność ważna, szczególnie z punktu widzenia klasowej bazy renesansu. Na Węgrzech i w Polsce bowiem nie było jeszcze pod koniec średniowiecza wystarczająco silnej burżuazji, która mogłaby stworzyć podstawy nowej mieszczańskiej kultury. Na Węgrzech na przykład — mimo wielkich wstrząsów, jakie pociągnęły za sobą upadek średniowiecznej władzy królewskiej — warunki faworyzowały siły feudalne, których przewaga pozostała nienaruszona. Dlatego też na Węgrzech i w ogóle w krajach wschodnich bazą nowej kultury i sztuki była szlachta. Stylu renesansowego nie przejęła tam szlachta za pośrednictwem własnej burżuazji, ale sama stała się głosicielką odrodzenia, podczas gdy burżuazja była zmuszona pójść za jej przykładem.

Sytuacja taka była możliwa, ponieważ szlachta w tych krajach radykalnie przekształciła się. Na Węgrzech klasą postępową jest w XV wieku tak zwana średnia szlachta; natomiast w wieku XVI nowa arystokracja, wyrosła z wyższych sfer średniej szlachty, zdobywa władzę i dzieli między siebie kraj. Węgierska arystokracja i szlachta w XV i XVI wieku próbowały umocnić dawną feudalną władzę, wprowadzając radykalnie odmienne metody eksploatacji, przechodząc do produkcji towarowej, zwracając się w stronę handlu, gromadząc fortuny o niewyobrażalnej poprzednio wielkości. Wszystko to oczywiście odbywało się równoległe z przyjmowaniem nowej kultury i przyswajaniem idei i obyczajowości renesansowej w sztuce i literaturze. W ten sposób szlachta i arystokracja stały się bazą społeczną węgierskiego renesansu, modyfikując oczywiście w dużej mierze jego charakter w porównaniu z krajami zachodnimi. Taka zmiana bazy klasowej dokonać się może nie tylko w stosunkowo zacofanych warunkach społecznych, ale także w przypadku krajów lepiej rozwiniętych. Ze wszystkich krajów europejskich jedynie Holandia, ojczyzna zwycięskiej rewolucji burżuazyjnej, uniknęła procesu wtórnej feudalizacji, jaka nastąpiła po epoce renesansu. Nie było tam praktycznie szlacheckich posiadaczy ziemskich, stanowiących naturalną bazę klasową baroku; nie mogło więc być mowy *a priori* o szlacheckim baroku. Poza tym Holandia była wówczas krajem niemal całkowicie kalwińskim, co uniemożliwiało Kościołowi katolickiemu, sprzyjającemu rozwo-

jowi barokowej kultury i sztuki, odegranie decydującej roli. A przecież w tym protestanckim kraju nastąpiła także, co prawda stosunkowo krótko, epoka kultury barokowej. Najwybitniejszy holenderski poeta, van Vondel, jest niewątpliwie autorem barokowym; w holenderskim malarstwie można także wyróżnić fazę wyraźnego baroku. Wprawdzie kiedy mowa o holenderskim baroku, historia sztuki pozostaje sceptyczna, podkreślając różnice między siedemnastowiecznym malarstwem niderlandzkim a sztuką innych narodów, uznaną od dawna za barokową. Różnice istnieją rzeczywiście, i to poważne, ale wynikają one bardziej z tematyki niż z systemów stylów. Tak więc holenderskie społeczeństwo burżuazyjne ceniło najbardziej malarstwo rodzajowe, pejzaże, martwe natury, a nie typowe dla baroku kompozycje religijne, mitologiczne czy historyczne. Dlatego też przystosowało barokowe elementy stylowe do własnej tematyki, wymagań i gustów, które różniły się nieco od panującego w Europie smaku. Jeśli jednak holenderski malarz tej epoki, Jan Steen czy Veermer, podejmował temat mitologiczny, zbliżał się bardzo silnie do baroku. Jeśli zaś idzie o dzieła uwieczniające w wielkich kompozycjach uroczyste chwile życia ówczesnej burżuazji, jak np. wielkie haarlemskie płótna Fransa Halsa lub sceny zbiorowe van Helsta — są one również, mimo mieszczańskiego tła i charakteru, nieporównanie bliższe baroku niż np. martwa natura. We Flandrii natomiast, gdzie zwyciężyła reakcja feudalna, gdzie sztuka barokowa miała znacznie głębszy fundament i może poszczycić się wielkimi osiągnięciami, obok obrazów Rubensa znajdujemy powstałe w środowisku mieszczańskim malowidła Teniersa i Brouwera, które wykazują bliskie pokrewieństwo z pracami artystów wolnej Holandii. Przykład holenderski pokazuje więc, że — tak jak w krajach Europy wschodniej szlachta mogła stać się oparciem dla sztuki renesansowej pochodzenia początkowo burżuazyjnego — tak w Holandii bazą społeczną szlacheckiego w swej istocie baroku była zwycięska burżuazja. Zjawisko to wyjaśnić może fakt, że w pierwszej połowie XVII wieku w społeczeństwie holenderskim ujawniły się silne tendencje konserwatywne, zarówno na płaszczyźnie politycznej jak ideologicznej. W życiu intelektualnym ortodoksyjny kalwinizm długo i skutecznie stawiał opór postępowym tendencjom racjonalistycznym i kartezjańskim: był on zakorzeniony w całym społeczeństwie, ale zwłaszcza wśród zamożnej, kierowniczej burżuazji, która korzystała z osiągniętego sukcesu, pragnęła zachować zebrane fortuny i korzystać z nich. W sytuacji i w poglądach burżuazji odnaleźć więc można czynniki, które uzasadniały przyswojenie licznych składników szlacheckiej kultury baroku.

Stosunek wielkich okresów cywilizacji i stylu do różnych klas nie jest więc bynajmniej jednoznaczny, nie można go też ujmować sztywno. Można odnaleźć klasowe korzenie wszystkich stylów, ale żaden styl nie

może stać się tylko socjologiczną przynależnością klasy, która go stworzyła. Style są ściśle związane z pewnymi ideologiami, nie są jednak związane nierozzerwalnie. Jeśli dany styl staje się powszechnym stylem wielkiej epoki, interesy klasowe i ideologie przeciwne klasie, która go stworzyła, i ideologii, z jaką jest związany — ujawnią się również — choć z mniejszymi czy większymi zmianami — w dziełach sztuki stworzonych w tym właśnie stylu.

Słuszna koncepcja klasowych korelacji stylów pozwoli nam także zrozumieć złożone problemy przejścia od jednego stylu do innego. Gdy idzie o styl epoki, zmiana jest równocześnie symptomem zmiany epoki: zniknięcie dawnego stylu i narodziny nowego pozostają w związku z periodyzacją literatury czy sztuki. Badając klasową bazę renesansu czy baroku, możemy dostrzec, że oba wiążą się z decydującą rolą danej klasy w tworzeniu nadbudowy kulturalnej. To jednak, że renesans jest kulturą i sztuką o podstawach burżuazyjnych, barok zaś kulturą i sztuką o charakterze szlacheckim, nie pozwala jeszcze wnioskować, że zmiana stylu czy epoki zależy wyłącznie od pojawienia się przewagi innej klasy. Istotnie, jak stwierdziliśmy w przypadku renesansu czy baroku w pewnych krajach zarówno Europy wschodniej czy Holandii, pierwotną bazą społeczną baroku pozostała ta sama klasa, która stworzyła renesans. W Europie wschodniej renesans rozwinął się w oparciu o szlacheckich feudałów, w Holandii barok narodzić się musiał w łonie burżuazji. Powstanie i utrwalenie się stylu nowej epoki może więc być aktualne i uzasadnione również wtedy, jeśli w interesach, poglądach, sposobie życia klasy decydującej o tworzeniu ideologii i kultury dokonuje się istotna zmiana.

By zilustrować taką zmianę, chciałbym przytoczyć przykład formowania się węgierskiego baroku w początkach XVII wieku: choć zmiany, które zaszły wówczas w życiu dominującej klasy, nie są zbyt widoczne, motywują przecież w pełni powstanie innego stylu. Nowa arystokracja, którą w okresie renesansu utworzyli szlacheccy parweniusze, polujący z niepohamowanym indywidualizmem na fortunę, władzę i honory, wyczuwała już w początkach XVII wieku, że jej obowiązkiem jest utrwalać i bronić zdobytych pozycji ekonomicznych i społecznych, i zaczęła dążyć raczej do porządku i konsolidacji niż do anarchii, sprzyjającej w dużo większej mierze indywidualnym ambicjom i sukcesom. Kiedy dzięki pokojowi w Wiedniu (1606) i prawom z roku 1608, które ratyfikowały i gwarantowały feudalne przywileje, tendencja ta zwyciężyła na dość długo, szlachcica, polującego na fortunę wśród walk i niepewności losu, zastąpił ziemianin, który pomnaża swój majątek i korzysta z bogactwa w pokoju i bezpieczeństwie. Dlatego też w charakterze tej klasy musiała nastąpić radykalna zmiana. I właśnie tej nowej sytuacji odpowiada

kultura i sztuka baroku, której rozpowszechnienie umożliwiła kontrreformacja. Dlatego arystokracja, a wraz z nią szlachta stały się niebawem nosicielami stylu barokowego, bowiem on właśnie, a nie renesans odpowiadał ich gustom i potrzebom.

Zmiana stylu epoki, odbywająca się w ramach tej samej klasy, może również dokonać się podczas powszechnej ewolucji. Tak więc klasycyzm i romantyzm są w całokształcie sztuki i literatury europejskiej tworem burżuazji, co nie przeszkadza, że reprezentują dwa wielkie style, a równocześnie dwie wielkie epoki historii cywilizacji. Podczas gdy klasycyzm był jeszcze sztuką burżuazji dążącej do rewolucji, romantyzm stał się sztuką przewrotów i porewolucyjnych sprzeczności, wysuwających się na pierwszy plan problemów narodowych. Powstanie nowego stylu jest więc tak czy inaczej funkcją radykalnego przekształcenia wewnętrznego społeczeństwa, to znaczy ważnych zmian, które zachodzą w sytuacji klasowej na głównych liniach walki klas, w systemach życia społecznego i ekonomicznego, w formie życia — niezależnie od tego, czy na dalszym planie znaleźć można wznoszenie się nowej klasy czy też radykalną przemianę dawnej.

Z tego społecznego uwarunkowania zmian stylu wynika, że nowy styl nie może powstać bez nowych treści, nowej postawy artystycznej czy literackiej. Nowy system formy, to znaczy nowy styl, tworzy nie autochtoniczny, immanentny rozwój elementów formalnych, ale twórcza siła treści, reprezentującej nowe interesy klasowe. Otóż ten prymat treści w momencie powstawania nowego stylu, nie jest zjawiskiem chronologicznym, ale faktem o charakterze teoretycznym. Podobnie jak dialektyka treści i formy, oraz zakładany *implicite* we wszystkich dziełach sztuki prymat treści, nie jest on także identyczny z prawami genezy dzieła sztuki. Jeśli idzie o chronologiczny proces narodzin dzieła, u jego źródła często leży wyobrażenie formy (np. odczucie rytmu u poety), które później krystalizuje się w sens, znaczenie dzieła, co nie zmienia zresztą w niczym prymatu treści i roli, jaką ona pełni w determinacji formy. Powstawanie ogólnych, charakterystycznych dla nowej epoki, elementów treści i formy dokonuje się pośród złożonych dialektycznych związków, nie zaś wyłącznie drogą absolutnego chronologicznego prymatu treści.

Składniki nowego stylu mogą więc pojawiać się w dziełach charakterystycznych dla wcześniejszej ideologii, przygotowując w ten sposób zmianę o dużym zasięgu. Ideologia epoki, która weszła w okres krytyczny i której dawne treści zamierają, opróżniają się ze znaczeń, często szukać musi nowych rozwiązań formalnych, a nawet zdumiewająco świadomie eksperymentować, by ukryć przebrzmiały charakter swych treści. Nowe, tak zrodzone elementy formy są często bardzo współczesne, skoro mają właśnie pozwolić na utrzymanie przestarzałych treści. Dla przykła-

du przytoczę późny renesans, epokę, kiedy postępowy, racjonalistyczny humanizm był już zubożały i coraz częściej stawał się pustą retoryką, a jego bogata pierwotna treść, której celem było wyzwolenie człowieka, zmieniała się w całkowicie zautomatyzowany intelektualizm. W tym momencie zapanowała moda na tajemniczość, kult emblematów, przekształcanie utworów poetyckich i obrazów w rebusy, na przekonanie, że świat jest labiryntem. Manieryzm odpowiadał temu okresowi renesansu, bowiem ekscentrycznością formy miał właśnie kompensować ubóstwo treści. Czysta retoryka i emblemat, starający się ukryć treść, nie mogły już zadowolić się tradycyjnymi środkami stylowymi renesansu: musiały je rozluźnić lub wyolbrzymić, rozbijając harmonię linii, kolorów, form wiersza, struktur syntaktycznych, kierując się ku intensywniejszym środkom ekspresji i efektem zmysłowym. Wszystko to służyło jeszcze utrzymaniu starych treści, a system tych efektów stylowych, styl manieryzmu, stał się wyrazem późnego, przeintelektualizowanego renesansu, zachowując zresztą i rozwijając wszystkie te osobliwości stylowe także w epoce baroku. Jednakże w ramach stylu barokowego owe elementy stylowe, naówczas nowatorskie i zgodne z gustem epoki, uwolniwszy się z pęt dawnych treści, stały się twórczymi składnikami kompozycji nasyconych nową zawartością. O ile w służbie dawnych treści utworzyć się mogły jedynie mało harmonijne układy nowatorskich elementów stylowych, barok — reprezentujący nową ideologię i zrodzony z potrzeb nowej klasy — wprowadził w nową harmonię sztuki wszystkie „nowoczesne” rozwiązania manieryzmu.

Z drugiej strony musimy pamiętać, że ideologia, określająca nowy styl i sprzyjająca jego powstaniu, pojawia się często jeszcze pod postacią starych form. Jest to szczególnie ważne w wypadku, kiedy treści nowej epoki dotrzeć mają do szerokich warstw społecznych. Tak więc początkowo ideały kontrreformacji nie występowały w dziełach stylu barokowego. Ostatnie poszukiwania wykazały, że we Włoszech doktryny te ukazały się po raz pierwszy w formie manierystycznej, panującej powszechnie w epoce soboru trydenckiego. Na Węgrzech pierwsi pisarze kontrreformacji, którzy pojawili się w drugiej połowie XVI wieku, naśladowali jeszcze w stylu najlepsze tradycje humanistów renesansu, a w dziełach ich nie można znaleźć żadnych śladów manieryzmu, epoka ta bowiem stanowiła złoty wiek węgierskiego renesansu. Bardzo charakterystyczne, że w okresie trzech pierwszych dziesięcioleci XVII wieku pierwsi zdecydowanie barokowi pisarze — kardynał Pázmány i inni — bardzo oszczędnie używali barokowych środków stylistycznych. Pázmánya i jego towarzyszy, którzy propagowali kontrreformację, charakteryzowała zupełnie nowa postawa pisarska: absolutnie zerwali z indywidualizmem renesansu, zapominając o sprawach osobistych, intymnych, bez żadnych wa-

hań, podejrzeń i zastrzeżeń oddali swe pióro w służbę ruchu, do którego przystąpili; chcieli działać, przekonywać, zdobywać. Ta postawa, ten cel określają charakter ich działalności, wymagają zastosowania stylu barokowego, ale równocześnie określają w ich dziełach sposób i granice wykorzystania barokowych elementów stylistycznych. W tej epoce, na początku baroku, nie pisarze barokowi, twórcy absolutnie nowego stylu, pragnęli realizować najbardziej uderzające nowości formalne, lecz późni pisarze renesansu i reformacji, którzy usiłowali pozostać modni, używając nowych elementów formalnych, zawiłych i zdolnych zwrócić na siebie uwagę. Przeciwwstawiając się ich manieryzmowi, pierwsi pisarze barokowi musieli zastosować bardziej purytański, łatwiej dostępny styl, zapewniają przy tym, że piszą bez „fioritur” proste, dostępne wszystkim prawdy. Początkowo więc sytuacja była osobliwa: w pełnych manieryzmu dziełach pisarzy protestanckich końca renesansu znaleźć można o wiele więcej nowatorskich i bliskich barokowi elementów stylistycznych niż w istotnie barokowych dziełach Pázmánya. Ale o ile w tamtych utworach zbliżone do baroku elementy nie stanowiły systemu, lecz tylko spóźnione manierystyczne ozdobniki stylu renesansowego, samoistną dekorację, za purytańskim stylem pierwszych pisarzy barokowych kryła się prawdziwa treść baroku, który niebawem objawi się w wielkich nowatorskich kompozycjach artystycznych, przyswajając sobie wszystkie zdobycze stylistyczne używane przez przeciwników — manierystów.

Przy zmianie stylu jesteśmy świadkami koegzystencji, skomplikowanego, nieharmonijnego pomieszania treści oraz stylu nowej epoki ze składnikami treści i formy epoki minionej. Dlatego okresy zmian stylu wymagają szczególnie dokładnej analizy, a jedynym punktem odniesienia może być klasowe tło — źródło nowego stylu, nowego okresu. Kto próbuje uchwycić i zrozumieć zmianę stylu jedynie na podstawie czynników formy, łatwo się zgubi w niepewnej dziedzinie skrajnej subiektywności, odkrywa bowiem coraz większą liczbę już istniejących składników nowego stylu, oddalając coraz bardziej czasowe granice jego narodzin. Tak np. rozpoznając niebłąhą obecność barokowych elementów stylistycznych w utworach manierystów i takie same właściwości formy w utworach renesansu, niektórzy uczeni coraz dalej przesuwali wstecz początek baroku, który wchłaniał w ten sposób coraz większą część renesansu. W końcu pewni badacze cofnęli datę powstania baroku na początek XVI wieku, uznając Michała Anioła za przedstawiciela tego kierunku. Oddzielenie rzeczywistych epok historycznych stawało się wskutek tego zupełnie niemożliwe, co raz jeszcze potwierdza fiasko sposobu postępowania i jednostronny punkt widzenia historii stylu.

Na przełomach epok liczyć się trzeba z równoczesną obecnością dwóch wymieniających się stylów. Epoki nie ustalają się od razu. Widzieliśmy

poprzednio, że w ciągu trzech pierwszych dziesięcioleci XVII wieku odnaleźć można na Węgrzech równocześnie późny renesans i początek baroku. W tej epoce większość utworów literackich i artystycznych idzie jeszcze za stylem późnego renesansu czy manieryzmu i dlatego lata te stanowią część wielkiej epoki węgierskiego renesansu. Jednakże barok pojawia się jako nowy, coraz to żywszy prąd przyszłości. Trzeba więc cofnąć początek węgierskiego baroku na przełom wieku, ale o epoce barokowej mówić można dopiero począwszy od roku 1640, kiedy owa kultura, smak i styl zespolone są już z klasą, która ich potrzebowała — z arystokracją. Jednakże spóźnione, zanikające przejawy renesansu nie zanikły jeszcze zupełnie; styl dawnej epoki może żyć jeszcze jakiś czas w ramach nowej epoki — jako tendencja schyłkowa. Tak to ostatnie ślady węgierskiego renesansu dawały się odczuć w Transylwanii aż do końca XVII wieku, zwłaszcza w architekturze i sztukach pięknych. Możemy znaleźć inne analogiczne przykłady spotykania się stylów i epok. Czy to badać będziemy wymienność baroku i klasycyzmu, czy klasycyzmu i romantyzmu — literatura węgierska jednoznacznie potwierdzi ów charakter zmiany stylów. Romantyzm na przykład pojawia się jako prąd literacki około roku 1810, ale zwycięży dopiero 15 lat później; jeśli idzie o styl klasyczny, to odnaleźć go można w poezji almanachów jeszcze około roku 1840. Błędem jest zatem sztywne dzielenie epok stylowych, a co za tym idzie, okresów literackich i artystycznych, wiązanie ich z jakąś konkretną datą. Zwłaszcza w historii sztuki węgierskiej powstał zwyczaj traktowania kategorii stylowych jako elementów chronologicznych. Opierając się na fakcie, że początki węgierskiego baroku odnieść można do pierwszych lat XVII wieku — choć tylko w literaturze! — wiele wybitnych monografii historii sztuki z ostatnich lat wyznacza początek epoki barokowej na rok 1600. Stąd wszystkie dzieła sztuki, stworzone po przełomie wieków, zalicza się do kategorii baroku, choć sami autorzy często przyznają, że wiele z nich reprezentuje jeszcze renesans lub manieryzm. Styl epoki jest więc kategorią historyczną, a nie elementem mechanizmu chronologicznego. Epoki sztuki reprezentowane przez style epoki nie następują po sobie jak chronologiczne okresy wieków, lecz — by użyć słusznego terminu wielkiego węgierskiego historyka Jánoša Horvátha — jak kolejne artykulacje historyczne złożonej ewolucji. Łączenie tych artykulacji nie dokonuje się poprzez przecięcia linii prostych, ale poprzez spłoty linii krzywych.

Miejmy nadzieję, że dzięki rozpatrzeniu klasowej bazy różnych stylów oraz zmian stylu lub epoki być może zdołaliśmy wyjaśnić rolę stylów w historycznej syntezie sztuki i literatury. Nie są one czynnikami kierującymi, podstawowymi, nie determinują ewolucji sztuki, charakteru epoki. Są to tylko manifestacje często najbardziej uderzające, przejawy czynników ekonomicznych i społecznych określających rozwój i zawierających

się w potrzebach, interesach, a co za tym idzie — gustach danej klasy. Bardzo istotne pytanie „dlaczego” dotyczące narodzin stylu, odsuwane przez niektórych uczonych zachodnich, bynajmniej nie musi pozostać bez odpowiedzi. Nie trzeba tu odwoływać się aż do tajemnicy tworzenia.

Jak widzieliśmy, społeczne, klasowe pochodzenie stylów nie oznacza tym samym ich sztywnego, formalnego przyporządkowania socjologicznego. Nie można nawet powiedzieć, że klasą, która dała początek wielkiej uniwersalnej epoce artystycznej, jest zawsze klasa panująca w owym okresie w sensie politycznym. Burżuazja renesansu nie zdołała zastąpić u władzy szlachty nie tylko w krajach Europy wschodniej ale — wyjąwszy kilka włoskich miast-republik — także na jej zachodzie. Znaczny rozwój ekonomiki, opartej na pieniądzu i produkcji towarowej, w ostatnich stuleciach średniowiecza pozwolił jej jedynie pozbyć się feudalnych pęt i rozpocząć walkę o zdobycie władzy ekonomicznej a nieraz i politycznej lub przynajmniej prawa uczestniczenia w niej. Tak więc, choć burżuazja nie stała się kierowniczą klasą społeczną, odegrać mogła mimo częściowego tylko i lokalnie ograniczonego udziału we władzy — rolę pionierską w kulturze renesansu i *implicite* w tworzeniu jego sztuki. Podobnie przedstawia się sytuacja, jeśli idzie o mieszczański w swym charakterze klasycyzm, który z wyjątkiem Holandii i Anglii zapuścił korzenie w krajach, gdzie burżuazja nie była jeszcze klasą panującą, a nawet najpełniejszy rozwój osiągnął właśnie w jednym z nich — we Francji.

Poprzednio starałem się wyprowadzić prawa odnoszące się do stylów przede wszystkim na przykładzie renesansu i baroku. Analogiczna analiza innych okresów i stylów wymagałaby oczywiście zastosowania wielu czynników modyfikujących, które wyświetliłyby poszczególne różnice. Niemniej w ewolucji literackiej i artystycznej ostatniego tysiąclecia, z grubsza biorąc, działają te właśnie podstawowe prawa i wzięcie ich pod uwagę może stać się pożyteczne także dla badania złożonych problemów innych epok.

4

Pośród nieporozumień i błędów dotyczących stylów jeden z najważniejszych polega na traktowaniu ich jako kategorii estetycznych. Widzieliśmy, że koncepcja stylu jako kryterium oceny estetycznej pełni ważną rolę tak w ahistorycznych teoriach stylów, jak również w teoriach historii stylów; o ile jednak w pierwszych barok lub realizm jest normą absolutną, w drugich dany styl, historyczny stanowi tylko względną normę estetyczną. Jedne i drugie teorie są równie błędne.

Przyznając, że style historyczne rodzą się i umierają, niektórzy znawcy widzą w nich kryterium osiągnięć estetycznych w czasie ich historycznego trwania. Gotyk, renesans, barok, klasycyzm itd. są więc normami

estetycznymi w swojej własnej epoce, a najczystsze i najbardziej dojrzałe przejawy stylu są zarazem dziełami najcenniejszymi z punktu widzenia artystycznego. Przyjęcie tego formalistycznego punktu widzenia w ocenie stwarza poważne trudności, teoretyczne i praktyczne, nawet dla wyznawców tej koncepcji. Wielu sławnych pisarzy i artystów realizowało przecież swe dzieła właśnie w okresie zmiany stylu i ich działalność odbija złożoną mieszaninę różnych stylów lub też przedwczesną obecność któregoś z nich. Przypomnijmy np. Dantego, Giotto, Rembrandta, Goyę itd. Aby odeprzeć trudności, mówi się, że genialni twórcy są wyjątkiem, że znajdują się poza obrębem działania ogólnych praw — co jest niedorzecznością; albo też mylnie pojmuje się kategorie stylu, uznając tych właśnie artystów za najlepszych przedstawicieli danego stylu. J. C. Friedrich, którego rozprawę wspominałem wcześniej, w poważnej pracy zatytułowanej *The Age of the Baroque* (1952) twierdzi, że najbardziej charakterystycznym malarzem baroku jest Rembrandt, zaś H. Hatzfeld w dziełach Racine'a widzi najczystszy wyraz dramatu barokowego (*A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures*. „Comparative Literature”, 1949). Główną trudność stanowi jednak sama zasada: jeśli styl jest w swojej epoce normą estetyczną, należy zdefiniować jego istotę, znaleźć formułę, która jednoznacznie określi kryterium dla barokowego czy klasycznego charakteru danego dzieła. Łatwo więc zrozumieć, dlaczego zachodni badacze stylów czynią ogromne wysiłki, by zdefiniować istotę poszczególnych stylów. Sięgając po przykład w najbardziej rozpowszechnioną dziedzinę badań, tę, która mówi o baroku, można stwierdzić, że olbrzymia bibliografia tego okresu przede wszystkim stara się odpowiedzieć na pytanie: „co to jest barok?”

Wielu specjalistów wypowiadało się już na temat wyników i niepowodzeń tych doświadczeń. W rozprawie zatytułowanej *The Concept of Baroque in Literary Scholarship* („The Journal of Aesthetics and Art Criticism” t. 5, 1946) René Wellek na podstawie całej istniejącej wówczas bibliografii przeanalizował z niezwykłą starannością wysiłki wiedzy o literaturze, usiłującej określić pojęcie baroku. Odrzucając nienaukowe opinie o wiecznym baroku, musiał stwierdzić, że próby te w żadnym wypadku nie dały zadowalających wyników, czy to usiłowano określić istotę baroku jedynie z punktu widzenia stylu (jak np. Wölfflin), czy też jako wyraz jakiegoś ruchu (jak Weisbach, który uznał go za rezultat kontrreformacji), czy to podchodząc do kwestii z socjologicznego punktu widzenia (sztuka absolutyzmu, kultura dworu itd.), czy wreszcie na podstawie jakiejś zasady filozoficznej lub estetycznej. Wynikiem każdej z tych prób było odkrycie nowego charakterystycznego rysu baroku i ukazanie ważnej (a nawet decydującej) roli wielu dzieł barokowych; wszyscy badacze mylili się jednak sądząc, że znaleźli „definicję”, określenie istoty baroku. Wellek z humorem ukazuje, że chcąc konsekwentnie stosować każdą z tych definicji,

trzeba by uznać za barokowe wiele dzieł znajdujących się poza czasowym zakresem tego stylu lub też wyeliminować wiele innych, od dawna przez cały świat uznanych za barokowe. Tak więc ci, którzy widzą istotne cechy baroku w chrześcijańskim charakterze i wynikającym zeń ascetyzmie, strachu przed śmiercią itd., mają zupełną rację, czyniąc natomiast z tego czynnika definicję, muszą za barokowe uznać wiele dzieł średniowiecza; w oparciu o te teorie należałoby najbardziej typowego poetę baroku, Marinę, usunąć poza ramy tego stylu. Musimy uznać argumentację Welleka za całkowicie słuszną, dlatego też nie możemy przyjąć jako definicji istoty baroku formuł proponowanych w nowych koncepcjach tej epoki, opublikowanych już po ukazaniu się jego rozprawy. Wszystkie późniejsze studia w centrum uwagi umieszczają fakty istotne, których dotąd nie podkreślono lub wręcz nie zauważono; wspomniana już książka Friedricha uwypukla doświadczenia i kult władzy, kilka rozpraw Hatzfelda podkreśla napięcie między treścią a formą, doskonała książka J. Rousseta (*La Littérature de l'âge baroque en France*, 1953) ukazuje rolę nieustannej metamorfozy i charakteru dekoracyjności. Dzięki analizie tych zjawisk i wprowadzeniu tych punktów widzenia badacze ci osiągnęli nowe ważne wyniki, lecz oczywiście nie znaleźli definitywnej odpowiedzi na pytanie „co to jest barok?”

Podobnie było z próbami określenia za pomocą jednoznacznej formuły innych stylów. Jest to zresztą oczywiste, skoro styl stanowi złożony system zjawisk formy zmieniających się i nieustannie rozwijających w obrębie danego stylu, które — w pewnej epoce dającej się określić z punktu widzenia historii ekonomicznej i społecznej — pozostają w ścisłym związku z pewnymi zjawiskami kulturalnymi, ideologicznymi, z przejawami zachowania się i smaku. Jednakże te złożone, wciąż zmieniające się zjawiska można jedynie opisać, nie zaś streścić w formie definicji. Mówiąc o istnieniu danego stylu zająć się musimy nie całością, lecz górującymi charakterystycznymi elementami treści i formy; nie właściwością uznaną za istotę stylu, lecz całą grupą właściwości. Jeśli jednak badania naukowe ujawnią wszystkie właściwości baroku, okaże się, że cechy, tak streszczone i opisane, nie występują jednocześnie w żadnym dziele sztuki. Tworzą wciąż nowe połączenia charakterystycznych właściwości różnych stylów: układ danych składników stylowych zmienia się nieustannie — niby w kalejdoskopie — wewnątrz dłużej trwających epok, zależnie od czasu, klasy społecznej, narodu i oczywiście samych pisarzy czy artystów. Przewaga tych czy innych właściwości stylu zależy od niezliczonej ilości czynników i nie sposób tę czy inną grupę cech stylistycznych — zależnych od epoki, społeczeństwa, narodu czy indywidualnej koncepcji — uznać za lepsze lub gorsze, słuszniejsze lub mniej słuszne urzeczywistnienie stylu. Przeciwnie, skoro nie można „kanonizować” jednej z możliwości i niezliczonych wa-

riantów zastosowania stylu epoki i jeśli nie można określić „najlepszej”, „najczystszej” manifestacji stylu, nie można też uznać sposobu i stopnia manifestacji stylu za kryterium oceny estetycznej.

Jeśli styl nie może być normą nawet sam dla siebie, tym bardziej nie można uważać jednego stylu za bardziej wartościowy niż inny. W miejscu, jakie zajmuje w historii, każdy styl jest uzasadniony: w swojej epoce barok był równie aktualnym, równie „dobrym” stylem co poprzednio renesans; nie powinno cenić się romantyzmu wyżej niż klasycyzmu, a realizmu wyżej niż renesansu. Styl jest faktem historycznym i uwzględniając to, że na wszystkich szczeblach ewolucji możliwe jest tworzenie arcydzieł artystycznych, hierarchizacja stylów wedle ich wartości jest *a priori* błędna. Z faktu, iż w swojej epoce każdy styl jest nowoczesny i potrzebny, nie wynika jednak, że nie ma postępu, że następujące po sobie systemy stylowe nie wnoszą nic nowego do rozwoju sztuki. W obrębie każdego stylu realizują się nowe artystyczne zadania, niemożliwe do urzeczywistnienia wcześniej. W ramach romantyzmu np. zrealizowało się poczucie historyzmu, zasada oryginalności oraz kilku innych zasad, dawniej nieobecnych w sztuce, a które odtąd stanowią jej integralną część. Realizm zdołał ukazać większe bogactwo stosunków społecznych i międzyludzkich niż wszystkie poprzednie style. W naszych czasach sztuka spełnia jeszcze szersze zadania, ma w sposób bogatszy, bardziej różnorodny i głębszy niż poprzednie epoki reprezentować i wyrażać problemy świata i człowieka. Kolejne epoki zbiegające się ze stylami literackimi i artystycznymi doskonale odzwierciedlają coraz wyraźniejszy postęp sztuki i literatury. Wynika stąd logicznie, że gdy zabraknie warunków historycznie koniecznych dla danego stylu, nie może on wytworzyć wybitnych dzieł sztuki, nie dlatego że zastąpił go styl estetycznie lepszy, ale dlatego że niejako przedawnił się, że miejsce jego zajął styl bardziej r o z w i n i ę t y. Niech mi będzie wolno zilustrować to twierdzenie banalnym porównaniem: gdy idzie o moralną wartość pracy, szacunek, jakim się ją otacza, nie bierzemy pod uwagę tego, czy ktoś cały dzień ciężko orze koniem, czy też traktorem, choć to drugie jest znacznie bardziej wydajne. Póki nie będzie wystarczającej liczby traktorów, często chłop pracujący przy pomocy siły zwierzęcej odniesie zwycięstwo we współzawodnictwie o moralną ocenę pracy. Ale kiedy nie będzie już ani kawałka ziemi, którego nie orałoby się traktorem, nawet najdoskonalsze wyniki orki konnej przestaną kogokolwiek interesować, a człowieka, upierającego się przy koniu, uznano by nie za bohatera, lecz za szaleńca. Może być nawet bardziej pracowity niż stu traktorzystów, jego postępowanie i tak zostanie ocenione jako przestarzałe, a więc szkodliwe, a on sam słusznie spotka się z dezaprobatą, ponieważ nie wybrał nowocześniejszej, praktyczniejszej i bardziej dla społeczeństwa pozytywnej for-

my pracy. W podobnym sensie przedawnia się styl i działalność artystyczna, związana z takim przestarzałym stylem, traci swoją wartość.

Na zniknięcie skazane są nie tylko style przeszłości; styl nam współczesny też zaginie i zastąpi go inny, lepiej rozwinięty, bardziej nowoczesny. Pozwala to powrócić do kwestii teorii, które zmieniały pewien styl w kategorię estetyczną, by traktować go jako wieczną zasadę oceny artystycznej. Widzieliśmy, że ostatecznie teorie te dążyły do usprawiedliwienia własnego gustu, czyniąc z najbardziej odpowiadającego im stylu — baroku czy realizmu — normę prawdziwej sztuki. A przecież nawet jeśli realizm był aktualnie systemem współczesnym, nawet jeśli wariant współczesnych tendencji stylowych, uznających barok za swego prekursora, wyznacza główny kierunek obecnego rozwoju artystycznego — to i tak teorie usiłujące normatywnie i ahistorycznie uzasadnić swoje twierdzenia są fałszywe. Nie możemy bowiem stylu naszych czasów uznać za ostateczny ani obowiązujący po wieczne czasy. Nasza ocena estetyczna nie może więc opierać się na dzisiejszym guście, choćby nie wiedzieć jak nowoczesnym, gdyż wcześniej czy później on także okaże się przestarzały.

Dla artysty styl jest faktem obiektywnym, obowiązującym językiem dla wszystkich sztuk, w którym artystycznie wypowiadają się ludzie danej epoki, danej fazy ewolucji, ekonomicznie i społecznie określonej w historii. I podobnie jak język jest obojętny wobec zasięgu i tendencji treści, tak styl pozwala wyrazić najbardziej sprzeczne dążenia. Lecz podczas gdy język związany jest ze społeczeństwem, z narodem, to styl — z fazami postępu.

Każda z tych ważnych faz posiada nie tylko właściwe sobie cechy ekonomiczne i społeczne, ale także — jako ich odbicie — elementy odzwierciedlające ideologię, obyczaj, sposób widzenia epoki, słowem, jej treść charakterystyczną. Treść ta jest bardzo różnaita, złożona, i różnicuje się wyraźnie, w zależności od klas o przeciwstawnych interesach. Jednakże w ideach człowieka średniowiecznego o świecie, społeczeństwie, stosunkach międzyludzkich odnaleźć można bezspornie wiele składników wspólnych przedstawicielom przeciwstawnych klas owej epoki, a różniących się od poglądów wcześniejszych lub późniejszych epok. Rozwój techniki, środków produkcji, sił wytwórczych dokonuje nieustannie gwałtownych zmian w myśleniu, i tak tworzą się idee zbiorowe, charakterystyczne dla danej epoki, a ponieważ chodzi tu o społeczeństwo klasowe — pełne sprzeczności, ujawniające się w dialektycznej jedności antytez. Styl epoki jest zbiorowym systemem idei ogólnych, zbiorowych, typowych dla danej epoki. I podobnie jak idee, treści dzieła literackiego i artystycznego nie są, i nie mogą być, identyczne z całokształtem zbiorowych idei epoki, gdyż nie zawierają wszystkich sprzecznych elementów, tak i forma danego dzieła powstawać może jedynie z wybranego zgrupowania składników formal-

nych, przynależnych do stylu epoki. Forma dzieła nie jest więc identyczna ze stylem, lecz z wybranym zespołem pewnych składników stylu, adekwatnych do treści i umożliwiających jej najlepszą ekspresję. Artysta wybiera nie styl, lecz tylko elementy formy tego obiektywnie danego stylu ze względu na treść, zasięg i sposób ich wykorzystania. Tak więc kwestia stylu oddziela się całkowicie od zagadnień oceny estetycznej. Ta zależy od słuszności idei, ich prawdy, doboru elementów formy wyrażających najwierniej treść, jedności obu tych czynników oraz wierności wobec rzeczywistości. Styl jest jedynie historycznie określonym pryzmatem, który artysta zaprezentować może lepiej lub gorzej.

Styl nie jest zatem fundamentalną zasadą, systematyzującym punktem widzenia dla syntezy historycznej i oceniającym punktem widzenia dla estetycznej kwalifikacji. Badania stylistyczne są jednak niezbędne dla jednej i drugiej. Znajomość stylu pozwala usytuować dane zjawiska literackie i artystyczne w historii i chroni przed poważnymi błędami w ocenie estetycznej. Analiza stylu to niezbędny szczebel w badaniach, szczebel, którego nie można opuścić, a który stworzony został nie po to, byśmy się na nim zatrzymali, ale byśmy mogli, przechodząc na wyższy poziom, pomyślnie rozwiązywać najistotniejsze zadania historii sztuki i literatury.

Przełożyła *Wanda Błońska*