

Zygmunt Ważbiński

"History and its Images. Art and the Interpretation of the Past", Francis Haskell, New Haven-London 1993 : [recenzja]

Ochrona Zabytków 48/2 (189), 238-239

1995

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.

z możliwie maksymalną intensywnością. Jeśli możemy być dumni, że my z dawien dawna w Europie, to bez żadnej potrzeby dodatkowego uzasadniania, samą prezentacją zabytków złotniczych możemy to w całej rozciągłości potwierdzić. Przykłady? Choćby takie dwa: Z obserwacji materiału zabytkowego wynika, że w Polsce bardzo wcześnie pojawił się typ kielicha renesansowego, przyjęty z Italii i tu — obok Hiszpanii — najbardziej się rozpowszechnił. We Francji i w Niemczech znany jest z realizacji datowanych dopiero na drugą połowę XVII stulecia. Popular-

ność u nas kielichów renesansowo-manierystycznych, wobec trwania przy monstrancjach i rękawiarzach postgotyckich próbowałem już przed laty wyjaśnić odrębną ich funkcją³²; nie kwestionowanym także przez protestantów użyciem kielichów podczas liturgii dla konsekracji wina w Krew Pańską oraz kontrowersyjnym, wręcz budzącym gorący sprzeciw zastosowaniem monstrancji dla kultu Eucharystii i Świętych Pańskich; tu trzymano się form gotyckich dla podkreślenia wierności tradycji i ciągłości wiary, zaś w przypadku niekontrowersyjnych kielichów można

było sobie pozwolić na nowoczesną formę. Po drugie: w Polsce tylko zachowały się wczesne przykłady monstrancji augsburskich promienistych z ramionami, jak np. w Czernej k. Krakowa, które następnie bardzo silnie zacięły na stylu wytwórczości polskiej 2. połowy XVII wieku³³. Ten bezpośredni kontakt z najważniejszym dla Europy Środkowej centrum wytwórczym należy uważać za udowodniony w zakresie argentinów kościelnych. Dalsze badania winny przynieść odpowiedź na pytanie dotyczące analogicznych powiązań w zakresie złotnictwa świeckiego.

Michał Woźniak
(Zakład Muzealnictwa)

32. M. Woźniak, *Złotnictwo toruńskie...*, op. cit., s. 297.

33. M. Woźniak, *Wpływy augsburskie w złotnictwie gdańskim XVII-XVIII stule-*

cia, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLVII, 1985, s.112–122; tenże, *Frühe Augsburgsger Sonnenmonstranzen in Polen und der Danziger Goldschmied Andreas I. Mackensen*,

„Pantheon”, XLV, 1987, s. 90–97.

Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven — London 1993, s. 558, il. 262

Obszerna praca Francis Haskella¹ jest refleksją historyka sztuki nad dziejami tej dyscypliny. Ta bowiem, zdaniem Autora, powstała wówczas, kiedy historycy zainteresowali się sztuką; lub inaczej — kiedy dzieło sztuki stało się przedmiotem badań historycznych, traktowanym na równi z dokumentem pisanym.

Punktem wyjścia dla autora jest szesnastowieczna archeologia, a ściślej medale i numizmaty. Na publikacje Jacopa Strady (1553), Eneasza Vico (1555) i Sebastiana Erizzo (1559) składały się nie tylko reprodukcje antycznych medali znajdujących się w ówczesnych zbiorach włoskich, ale także opisy tych zabytków pod względem formalnym i treściowym. Odkryto, że medal nie tylko „pokazywał” wizerunek władcy (awers) ale także informował o jego czynach (rewers). Wówczas to

sformułowano w zarysie tezę, której konsekwencje okazały się brzemiennie dla dalszej ewolucji dyscypliny: dzieło sztuki stało się — niemal na równi z dokumentem pisanym — przedmiotem badań. Odkrycie to wykorzystali archeolodzy francuscy XVII i XVIII wieku (opat Bernard de Montfaucon, hr. Caylus, Voltaire). Tak powstały przesłanki do ukształtowania się historii jako dziedzin kultury. Nastąpiło to ostatecznie w XIX wieku.

Haskell z tych względów poświęcił najwięcej uwagi historiografii dziewiętnastowiecznej. Na jej rozwój wywarła istotny wpływ Wielka Rewolucja Francuska. Odebranie kościołowi majątków (1789), ustanowienie Republiki (1792) a następnie obalenie religii (1793) uświadomiły — i to zarówno elicie jak i masom — ogrom dóbr kulturowych, jakie

zostały zgromadzone przez pokolenia. Część z nich trafiła na rynek antykwarski, większość natomiast — i to najbardziej wartościową — zabezpieczono, deponując ją w powołanych *ad hoc* składnicach, zanim weszły do muzeów. Niektóre z tych składnic, jak np. ta usytuowana w paryskim klasztorze Petits Augustins, zorganizowana przez Gabriela François Doyena we wrześniu 1790 r. a rozbudowana w okresie Terroru (1792–94) przez jego ucznia Aleksandra Lenoira, odegrały szczególną rolę w dziejach francuskiego muzealnictwa. Składnica w Petits Augustins, zgodnie z postulatami oświaty rewolucyjnej, miała wyselekcjonować obiekty dla Luwru, które pełniłyby rolę „wzorców dla artystów”. Jednakże składnica paryska już w 1795 r. przekształciła się dzięki staraniom Lenoira w Musée des

1. Francis Haskell (ur. 1928) jest profesorem historii sztuki na Uniwersytecie Oksfordzkim oraz członkiem najbardziej liczących się organizacji międzynarodowych, zajmujących się dziedzictwem artystycznym. W roku 1977 otrzymał prestiżową Mitchel Prize w zakresie historii sztuki. Jest jednym z najlepszych mówców

(o czym mogli się przekonać polscy historycy sztuki przy okazji Jego wizyt warszawskich) oraz najpoczytniejszym piarzem w zakresie historii sztuki.

Monuments Français (1795), a więc w instytucje muzealną, która odegrała w latach 1795–1816 szczególną rolę w dziejach francuskiej kultury. Świdczą o tym wyznania Julesa Micheleta, historyka, który spędził całe dzieciństwo wśród pomników „dawnej Francji” zwiezionych tutaj i eksponowanych przez Lenoira².

Haskell pokazał w sposób niezwykle sugestywny jak kształtowały się pokolenia dziewiętnastowiecznych historyków, od Micheleta, poprzez Burkhardta aż do Huizingi. Na tych przykładach widać jak dokonała się metamorfoza europejskiej historiografii: jak kształtowała się historia kultury starej Europy.

Autor *History and its Images* przyznał szczególne miejsce Johanowi Huizingi. Dał wyraz podziwu dla ogromnej erudycji, wrażliwości a przede wszystkim niezależności poglądów twórcy *Jesieni średniowiecza*. Haskell ukazał postać holenderskiego historyka na tle trwającej od połowy XIX w. dyskusji na temat tzw. „prymitywów flamandzkich”, dyskusji wznowionej przy okazji wielkiej wystawy brujijskiej

w 1902 r., zorganizowanej przez barona Kervyna de Lattenhove i Jamesa Waele. Huizinga przeciwstawił się poglądom swych poprzedników, którzy w malarstwie Jana van Eycka upatrywali początek epoki nowożytnej i wypowiedział pogląd, że niderlandzki „realista” jest jednym z przedstawicieli „jesieni średniowiecza”. Więcej — przestrzegł przed niebezpieczeństwem „*nadmiernego zaufania do obrazów*” jako źródła wiedzy o przeszłości. Portret Filipa Dobrego z hiszpańskich zbiorów królewskich (dzieło naśladowcy Rogiera van der Weydena) nie daje najmniejszego pojęcia o ciemnych stronach osobowości jego władcy; w tym względzie bardziej obiektywne informacje zawierają źródła pisane. W ten sposób zamknęło się koło historii. Czy oznacza to, że doszliśmy do punktu wyjścia, do sytuacji z połowy XVI w.? — bynajmniej.

Książka Haskell'a jest wspaniałą i atrakcyjną lekturą na temat narodzin historii sztuki. Błyskotliwość obserwacji idzie w parze z solidnością faktograficzną. Autor unika uproszczeń: preferuje

niedopowiedzenia. Ale nie jest przez to mniej klarowny.

History and its Images jest cennym uzupełnieniem zbudowanej przez Haskell'a „biblioteki” poświęconej badaniom nad dziedzictwem artystycznym Europy nowożytnej. Filarami tej „biblioteki” są, tłumaczone na wszystkie języki europejskie, książki: *Patrons and Painters. A Study in the relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (1963), *Taste and the Antique. The Luvre of Classical Sculpture 1500–1900* (1981, we współpracy z Nicolasm Penny) i *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France* (1977).

Sądzę, że inspirująca do refleksji książka Haskell'a zostanie wnet przetłumaczona także na język polski. I to nie tylko dlatego, że znajdują się tam wspaniałe strony poświęcone polskim dziewiętnastowiecznym inicjatywom muzealnym (Puławy), ale dlatego, że problematyka tam poruszana — interpretacja europejskiego dziedzictwa kulturowego czasów najnowszych — tak bardzo interesuje młodsze pokolenia Polaków.

Zygmunt Ważbiński
(Zakład Muzealnictwa)

2. J. Michelet, *Histoire de la Revolution française*, Paris 1952, II, s. 538–539.

Jean Habert, Nathalie Volle i inni, *Les Noces de Cana de Veronèse. Une oeuvre et sa restauration*, Musée du Louvre, 16 nov. 1992–29 mars 1993, Editions de la Reunion des musées nationaux, Paris 1992

Książka ta jest zbiorem studiów poświęconych jednemu z najbardziej znanych obrazów Paola Veronese: *Weselu w Kanie Galilejskiej*. Powstała ona przy okazji gruntownej konserwacji malarstwa jaką wykonano na przełomie lat 80-ych i 90-ych naszego stulecia w Luwrze pod kierunkiem pani Nathalie Volle. Okoliczności te zdeterminowały charakter zawartych tam studiów: historycznych, artystycznych i technologicznych. Książka pełniła za-

razem rolę katalogu wystawy poświęconej obrazowi Veronesa.

Historia obrazu obfituje w dramatyczne wydarzenia. Namalowany w 1563 r. dla refektarza weneckiego opactwa benedyktynów San Giorgio Maggiore (modernizowanego właśnie przez Palladia) został zabrany przez Napoleona w 1797 r. do Luwru. Płótno, ze względu na swe kolosalne rozmiary (6,69 x 9,90 m) przecięto na pół i zszyto dopiero w Paryżu. Obrazu nie rewindykowano po

upadku Napoleona: zubożałej Wenecji nie stać było na opłacenie kosztów transportu. Konserwatorzy Luwru przestrzegali po tym (i nie bez racji), że obraz może nie przeżyć drugiej podróży. Poślano w zamian znacznie mniejszy obraz Charles Lebruna *Magdalenę u Faryzeusza* (depozyt w weneckim Palazzo Pisani, siedzibie szkoły muzycznej).

Obraz był kilkakrotnie konserwowany (m.in. w 1799 r. założono dublaż). Podczas ostatnich za-