

Juliusz Gałkowski

Anatomia znawstwa

Sztuka i Filozofia 21, 164-169

2002

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.

Juliusz Gałkowski
(Kraków)

ANATOMIA ZNAWSTWA

Ryszard Kasperowicz, *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona*, Aureus, Kraków 2001, 173 s.

Bernard Berenson nie jest postacią powszechnie znaną. Urodzony na Wileńszczyźnie wyemigrował do Ameryki, ściągnięty tam – wraz z całą rodziną – przez ojca. Niezwykle uzdolniony, dzięki protekcji bogatych przyjaciół odbył studia na uniwersytecie Harvarda. Z czasem w pełni zasymilował się z amerykańskim społeczeństwem, czego najwyraźniejszym dowodem było porzucenie wiary przodków – judaizmu. Bernard Berenson dzięki swoim podróżom, wspaniałym ksiązkom oraz niezwyklej zdolności autokreacji stał się, w pewnym momencie, jednym z największych autorytetów w zakresie sztuki Renesansu. Osiadłszy w Italii, podejmował u siebie szereg ważnych osobistości i poprzez pisma prezentował światu swoje poglądy na sztukę, otrzymując, w pełni zasłużony, przydomek ostatniego estety Europy. I chociaż z czasem jego styl pisarski począł odpychać czytelników, to on sam nigdy nie utracił autorytetu wybitnego znawcy malarstwa.

Książka Ryszarda Kasperowicza jest nie tyle omówieniem życia i działalności Bernarda Berensona, co udaną próbą analizy jego twórczości oraz jej podstaw. Jest to praca istotna, ponieważ w przypadku amerykańskiego znawcy dzieło nie tylko przeżyło swojego twórcę, ale, co więcej, nadal wpływa na nas, chociaż jego autor albo uległ zapomnieniu, albo – co równie często się zdarza – nigdy w świadomości interesujących się sztuką nie zaistniał. Tym bardziej, że jest to w Polsce pierwsza obszerna praca poświęcona Berensonowi.

Jacy są najwybitniejsi malarze Renesansu? Odpowiedź nasuwa się od razu: Masaccio, Botticelli, Rafael. Ale w tej natychmiastowej, niemalże automatycznej wyliczance brak jednego najistotniejszego elementu. Brak namysłu nad przyczyną takiego, a nie innego wyboru. Po raz kolejny kłania się nam duch nieśmiertelnego profesora z Gombrowiczowskiej

Ferdydurke i wielkość poety Słowackiego. Ta bezmyślność jest zatrważająca. Jeżeli Botticelli jest wielkim malarzem, to sztuka innych oceniamy poprzez porównanie z nim. A jaka jest podstawa oceny samego wzorca? Z kim porównujemy Botticellego?

Nie można w sposób laboratoryjny zmierzyć artyzmu dzieła. I tu właśnie jest pole do popisu dla znawstwa, które samo jest sztuką – ale nie opiera się, bynajmniej, jedynie na odruchach i intuicjach. Znaczący to człowiek ogromnej erudycji, nie tylko mający przed oczyma setki dzieł sztuki, ale znający się (*nomen omen*) na literaturze, historii czy filozofii okresu będącego przedmiotem jego zainteresowań. Sam Berenson w swym testamencie określił znawców sztuki w sposób następujący: „Świat zachodni spieszy się dzisiaj bez ładu i składu. Ani odrobiny miejsca nie zostawia spokojnemu wczasowaniu. Niemożliwe są studia bez gorączki i medytacja, powolne dojrzewanie myśli, doskonalenie postawy każdego człowieka. Pragnę stworzyć społeczność, która da możliwość spokojnego wczasowania co najmniej szesnastu szczególnie uzdolnionym studentom. Należy ich wybrać spośród młodzieży, która interesuje się sztuką, literaturą, filozofią i historią nie tylko z punktu widzenia „naukowego”, lecz w sposób empiryczny, tj. opierając studia na bezpośrednim kontakcie z dziełem sztuki, na miłości do tego dzieła – w żadnym razie na kompilacjach. Chciałbym zapewnić tym studentom na przeciąg czterech lat wszelkie możliwości, by dojrzało w nich powołanie *écrivain d'art* lub profesora, by stali się zdolni rozumieć wszystkie dziedziny sztuk plastycznych lub literatury, nie wyłączając beletrystyki i poezji. Nie należy popierać studiów, które by wynikały z samej skłonności do studiowania”¹.

Dlatego też zastanawiając się nad berensonowskim kanonem arcy-mistrzów Renesansu, nie można ograniczyć się jedynie do prostego wyliczenia utworzonego przez amerykańskiego znawcę pocztu wybitnych twórców.

Podstawą koncepcji nowego (a raczej odnowionego) kanonu mistrzów renesansu były tak zwane wartości dotykowe. Dzisiaj jest to teoria zapomniana, zdaniem Kasperowicza nie do końca słusznie (s. 51). Poglądy Riegla związane z widzeniem haptycznym i optycznym, nader bliskie koncepcji berensonowskiej, do tej pory są aktualne i szeroko dyskutowane.

„Kluczowym wyzwaniem malarskim jest konstrukcja trzeciego wymiaru, jako sceny i jako wolumenu postaci. Zatem dla Berensona punktem wyjścia pozostaje struktura płaszczyzny malarskiej i repertuar jej

¹ Za: J. Woźniakowski, „Odrodzenie, Berenson i my”, *Znak* 1959, XI, nr 61–62, s. 1643.

ograniczeń, które artysta musi pokonać. To przewyciężenie dokonuje się wraz z realizacją wartości dotykowych albo też wraz z pobudzeniem naszej wyobraźni dotykowej” (s. 83). Nasze widzenie nie jest zwykłym „przyjmowaniem” przez wzrok kształtów. Wzrok nie dostarcza nam wrażeń trójwymiarowych, tym, co wspomaga nasze widzenie w odkrywaniu przestrzenności otaczającego nas świata, jest zmysł dotyku, dzięki któremu od dzieciństwa jesteśmy w stanie poprawnie budować obraz rzeczywistości.

Berenson zwrócił się, w swojej analizie postrzegania, do psychologii, a konkretnie do dzieła swojego harwardzkiego profesora Williama Jamesa – *Principles of Psychology*. Twórca pragmatyzmu odrzucił toczący się do jego czasów spór pomiędzy natywizmem, a empiryzmem poznawczym, stwierdzając, że nasze doznania są jednością, zarówno bodźców zmysłowych, jak i pewnych zawierających się w naszych zmysłach elementów, np. przestrzenności. W dziełach Berensona znajdujemy także odniesienia do innych współczesnych mu psychologów, obecnie uznawanych za klasyków teorii percepcji, takich jak Galton, Binet czy Ribot.

Ale równie wielki wpływ na Berensona i innych psychologicznych znawców sztuki wywarła niewielka książeczka rzeźbiarza Adolfa von Hildebranda *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Dwuwymiarowe widzenie – zdaniem Hildebranda – wykształca trójwymiarowość, dzięki ruchom oka albo przemieszczeniom w przestrzeni podmiotu poznającego. A poznanie świata opiera się na percepcji przestrzeni. Ludzki umysł, wyobraźnia przestrzenna ma równie wielki wpływ na poznanie świata jak zmysły.

Koncepcja ta ma oczywisty wpływ na pojmowanie działalności artystycznej. „Artysta nie kopiuje otaczającej go natury, ale raczej przekłada przedstawienia rzeczy na kategorie dzieła, produkowane w ścisłym związku z wyobraźnią. Obraz stoi właściwie na drugim biegunie w stosunku do natury, tworząc coś, co Hildebrand nazywa *Wirkungsganzes*, całością oddziaływującą, dynamiczną jednością obdarzoną działaniem, odniesioną do percepcyjnych zdolności pojmowania przestrzeni” (s. 62).

Taka podstawa teoretyczna, jaką znajdujemy w dziele Berensona, pozwala nam na dokładne zrozumienie jego koncepcji estetycznych odnoszących się do malarstwa włoskiego quattrocenta i cinquecenta. W renesansowej Italii możemy wyróżnić – jego zdaniem – dwa zasadnicze nurty myślenia malarskiego: wenecki i florencki. Ten pierwszy jest malarstwem koloru, barwy. I za ich pomocą tworzący nad laguną artyści starali się ukazać bogactwo świata. Berenson do tego pojmowania sztuki dokłada

jeszcze rozważania historyczno-socjologiczne; sam nastrój *Serenissimi* z jej radosną kulturą. Dlatego też przestrzeń w weneckim malarstwie tworzona jest poprzez stosowanie barwy oraz światła i cienia. I na tym tle można określić wspaniałość twórczości artystów florenckich, którzy „poświęcili się całkowicie studiom nad absolutnie najważniejszym problemem malarstwa jako sztuki plastycznej, mianowicie nad przedstawieniem postaci ludzkiej w przestrzeni” (s. 52). Czy w tej sytuacji może dziwić zachwyty Berensona nad antycznym reliefem? Zachwyty ukazujący czytelnikom jego dzieł, co tworzyło zasady, które pozwalały mu na uznanie jakiegoś obrazu za arcydzieło.

Dlatego też właśnie przestrzenność jest podstawą konstrukcji berensonowskiego kanonu arcy mistrzów malarstwa italskiego renesansu. Piero della Francesca, Cosimo Tura, Giotto, Masaccio czy Botticelli – oto są wielcy, dający nam wizję prawdziwego piękna. „Kanon doskonałości Berensona jest, by tak rzec, wielofunkcyjny, zadowoli bowiem zwolenników czystego konturu (Botticelli, Piero della Francesca, Simone Martini), twardego modelunku (znowu Piero, Masaccio, Luca Signorelli), dynamicznego ruchu (Pallaiuolo, Botticelli), miękkiego definiowania kształtów (Correggio). Wymienione środki formalne nie wykluczają się nawzajem, ponieważ mogą służyć realizacji tych samych walorów ekspresji i konstrukcji świata widzialnego, o ile koncentrują się wokół przedstawień postaci ludzkiej. Formy się zmieniają, ale cel malarstwa pozostaje ten sam – poprzez ustalone prawa formowania plastycznego nasycić figurę ludzką takim wyrazem, by reakcja estetyczna, na zasadzie lustrzanego refleksu, wzbogaciła duchową kondycję spektatora” (s. 126–127, przyp. 48).

Ale omawiany tutaj czwarty rozdział książki Ryszarda Kasperowicza nie ograniczył się jedynie do prezentacji myśli Berensona. „Rewolucja czy restauracja? Przebudowa kanonu” przynosi nam o wiele więcej. Jest to skrócona historia ponownego odkrywania Renesansu w czasach nowożytnych, od Winckelmanna do Berensona. To już nie jest monografia jednego autora, ale opatrzona literaturą prezentacja pejzażu pewnej epoki, będącej niewątpliwie źródłem naszego widzenia sztuki. A w tle widnieje postać Vasarięgo – niewątpliwie ojca i patrona wszystkich miłośników włoskiej sztuki XV i XVI wieku.

Dlatego wręcz koniecznym był ostatni rozdział w napisanej przez Kasperowicza książce, prezentujący berensonowską wizję sztuki. Ale i tutaj autor ciągnie swoje rozważania od samego początku, czyli od Platona. Whitehead miał rację, pisząc, że cała filozofia to tylko zbiór przypisów do dzieł twórcy Akademii.

Cechą całego platońskiego nurtu pojmowania sztuki jest przekonanie, iż dzieło staje się objawieniem wyższej, duchowej rzeczywistości, której piękno objawia się w pięknie artefaktu. Czy to Plotyn, czy Ficino, Shaftesbury, Schiller czy Winckelmann. Oni wszyscy hołdowali wielkiemu Ateńczykowi, w sposób mniej czy bardziej świadomy.

Ale też na przestrzeni dziejów nastąpiła wielka przemiana². I oto już Berenson – człowiek przełomu – wyraźnie wskazuje, że nie istnieje jednoznaczny związek między sztuką a życiem. I że nie ma w niej prostego odzwierciedlenia rzeczywistości, nawet tej idealnej. „Forma plastyczna przekształca wizję świata pod kątem dominujących, zdaniem Berensona niezmiennych, prawideł wartości dotykowych, ruchu i *space-composition*. Sztuka tworzy transformację świata natury, żaden zaś twórca nie jest w stanie podtrzymać bez końca momentu ekstatycznego spełnienia, pogodzenia sztuki i życia” (s. 147).

Ale mimo to Bernard Berenson był bliski tradycji Platona. Sztuka jest, w jego oczach, czymś potężnym i niezmiennym, a przez to przeciwstawia się ona naturze. Jest tym, co w działalności człowieka najwznioślejsze, najpotężniejsze. I można by wymienić wielu pośredników pomiędzy Amerykaninem a Grekiem. Byłby to i Goethe, i wspomniany już Winckelmann, i Pater i wielu, wielu innych. Ale rzecz nie w erudycyjnym wyliczaniu nazwisk, co w ukazaniu wspaniałej tradycji, poddanej koniecznym modyfikacjom, stanowiącej fundament estetycznych koncepcji Bernarda Berensona.

Znawstwo – jako sposób obcowania ze sztuką i jej badania – jest obecnie w odwrocie, w każdym razie w Polsce. W badaniach nad sztuką, z różnych powodów, bardzo często przeważa namysł nad treściami przekazywanymi przez dzieła sztuki plastycznej. Badania formy, jej znajomość – są o wiele mniej rozpowszechnione. Dlatego też wielka jest zasługa Ryszarda Kasperowicza w prezentacji dzieła Berensona. Ten mało znany (chciałoby się napisać, że w ogóle nieznanym) w Polsce autor jest autorytetem w dziedzinie zwanej znawstwem.

Książkę napisano eleganckim językiem, co jest szczególnie widoczne w tłumaczeniach. I, o czym już wspominałem podczas omawiania jej

² „Wywindowanie sztuki na szczyty kontemplacji, emfaticzne podkreślanie nieopowtarzalności indywidualnego doświadczenia estetycznego, zakorzenienie przeżywania sztuki w dynamicznym, jakby nienasyconym przyswajaniu plastycznej struktury, gdzie zmysł widzenia nieustannie wyszukuje węzłowe punkty przecięcia wartości piękna, ekspresji i ich wizualnego fundamentu – wszystkie te elementy czynią z Winckelmanna niekwestionowanego twórcę nowoczesnego modelu obcowania ze sztuką”. R. Kasperowicz, op. cit., s. 141.

treści, dzieło jednego człowieka ukazane jest na tle bardzo szerokiej panoramy myśli o sztuce. Praca dzięki temu może być przydatna jako znakomity wstęp do badań nad teorią sztuki przełomu XIX i XX wieku. Ale połączenie tych dwóch jakości – nowości tematu (w literaturze polskiej) oraz elegancji języka – czynią z *Berensona i mistrzów odrodzenia* jedną z ważniejszych książek związanych z historią sztuki, wydanych w ostatnich latach.

Na koniec jedna drobna uwaga do samego autora: chyba za bardzo zaufał erudycji polskich czytelników. Wstęp do jego książki powinien być dłuższy i zawierać esej biograficzny o Bernardzie Berensonie – i książka, i sam jej bohater, z całą pewnością na to zasługują.

