Jan Białostocki

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH



KLASYCY ESTETYKI POLSKIEJ

universitas

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH

SERIA POD PATRONATEM POLSKIEGO TOWARZYSTWA ESTETYCZNEGO

KLASYCY ESTETYKI POLSKIEJ

redakcja naukowa serii

Krystyna Wilkoszewska

Jan Białostocki

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH

wprowadzenie, wybór i opracowanie
Alicja Kuczyńska

Kraków

Podręcznik akademicki dotowany przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Jolanta Białostocka, Marta Grzybowska
and Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2008

ISBN 97883–242–1483–9
TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak



SPIS TREŚCI

Alicja Kuczyńska, Jan Białostocki.
Powiązania estetyki i historii sztuki.
Od ikonologii klasycznej do „ikonologii krytycznej” VII

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH
JANA BIAŁOSTOCKIEGO

1
METODY BADAŃ NAD SZTUKĄ

Rozkwit i kryzys dyscypliny 4
Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką 33

2
IDEA I OBRAZ

Symbole i obrazy 66
Obraz i znak 98
Temat ramowy i obraz archetypiczny: psychologia i ikonografia 126

Okno i oko. Realizm i symbolika refleksów światła
w sztuce Dürera i jego poprzedników 136
Symbolika van Gogha 157
Lot nad kukułczym gniazdem: kompozycja i symbolika 163

3
INTERPRETACJE SZTUKI RENESANSU

Artyści renesansu jako medytujący filozofowie 170
Spory o perspektywę 176
Pojęcie natury w teorii sztuki renesansu 193
Potęga piękna. O utopijnej idei L.B. Albertiego 208
„Chłopska melancholia" Albrechta Dürera 219

4
KATEGORIA STYLU

Styl i *modus* w sztukach plastycznych 230
Kształt czasu. Kryzys pojęcia stylu i teoria Kublera 253
„Barok": styl, epoka, postawa 268
Wskazówki bibliograficzne 301

Alicja Kuczyńska

JAN BIAŁOSTOCKI. POWIĄZANIA ESTETYKI I HISTORII SZTUKI. OD IKONOLOGII KLASYCZNEJ DO „IKONOLOGII KRYTYCZNEJ"

Widzenie artystyczne wypełnia swoją konieczną funkcję w całokształcie kultury.

E. Wind

Stare pojęcie *ikonologii* nadal oczekuje na wypełnienie sensem odpowiadającym naszej współczesności.

H. Belting

WPROWADZENIE

Dokonujące się współcześnie poszerzenie zakresu przedmiotu estetyki[1] skłania do uważnego przyjrzenia się licznym mostom, pomostom

[1] W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O znaczeniu estetyki w czasach współczesnych i o nowej formie dyscypliny*, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, część I, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań

i ścieżkom coraz częściej łączącym estetykę z dziedzinami jej pokrewnymi. Wiązana z nazwiskiem Wolfganga Welscha figura anestetyki[2], różnorodne formuły jej utrwalania potwierdzane przez wielu badaczy, m.in. przez Oda Marquarta czy Richarda Shustermana[3], torują drogę namysłowi nad szeroko rozumianym polem percepcyjnym zjawisk zmysłowych. Współczesny estetyk wychodząc poza tradycyjnie utrwalone kategorie poznawcze swojej dyscypliny odnajduje ślady tego, co estetyczne w nowych rozległych przestrzeniach obyczaju kulturowego, w codzienności, w jej różnorodnych postaciach, a także w zasobach pamięci historycznej. Należy dodać, że tradycyjnie rozumiany przedmiot estetyki ulegając transformacji, niejednokrotnie bywa utożsamiany z wszelkimi postaciami poznania zmysłowego, np. z empirycznym doświadczaniem codziennej rzeczywistości[4].

W związku z tymi zjawiskami pozycja sztuki, usytuowana w rozległej przestrzeni współczesnej *aisthesis*, niejednokrotnie zatraca swój tradycyjnie unikalny charakter na rzecz nowo powstających środków ekspresji, ulegając równocześnie wyrażanemu zakresowo uszczupleniu graniczącemu czasem ze społeczną degradacją. Ostatnio szeroko komentowany w literaturze przedmiotu tzw. *zwrot ikoniczny*[5] w pewnym

1998; W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998; K.H. Bohrer, *Absolutna teraźniejszość*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003; H. Belting, *Antropologia obrazu, Szkice do nauki o obrazie,* tłum. M. Bryl, Kraków 2007; G. Didi-Huberman, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, tłum. M. Loba, Poznań 2000, s. 275–276.

[2] O. Marquardt, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007.

[3] R. Shusterman, *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, *pragmatyzm a życie filozoficzne*, tłum. A. Mitek, Kraków 2005.

[4.] G. Böhme określa je jako „zmysłowe doświadczenie rzeczywistości", „ludzką zmysłowość", w: G. Böhme, *Filozofia i estetyka przyrody w dobie kryzysu środowiska naturalnego*, tłum. J. Merecki, Warszawa 2002, s. 13, 26.

[5] Paralelnie do *„pictorial turn"* W.J.T. Mitchella (W.J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, w: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, s. 11–35). Gottfried Boehm, uczony z Bazylei, znawca historii sztuki uprawianej z pozycji hermeneutycznej interpretował znaczenie obrazu (*Bild*), imago (*Abbild*), pictorialness (*Bildnis*) wyobraźni (*Einbildungskraft*) w kontekście niemieckiej tradycji filozoficznej (Kant, Nietzsche, Heidegger do Gadamera włącznie). Wprowadził pojęcie *ikonische Wendung* (*iconic turn*). Obie koncepcje różnią się od siebie (G. Boehm*, Die Wiederkehr der Bilder*, w: Hrsg. Boehm, München 1994, s. 11–38). W 1994 r. G. Boehm postulował powstanie *Bildwissenschaft*, wiedzy, któ-

sensie minimalizuje owe tendencje, usuwa niejako na ubocze koncentrując się na ich zewnętrznej wizualizacji, której tylko niewielką część zajmują wytwory twórczości artystycznej.

Natłok, wręcz inwazja obrazów dominuje nieomal we wszystkich dziedzinach poznania, obrazy otaczają nas wokoło, istnieją, napierają zewsząd i tłumnie zaludniają wszystkie możliwe sfery.

Problem wzajemnych relacji estetyki i sztuki nie daje się jednak zredukować wyłącznie do ich zewnętrznych powiązań, ale – jak się okazuje w przypadku poglądów Jana Białostockiego – obejmuje wzajemne stymulowanie się i inspiracje teoretyczne. Taka strategia poznawcza staje się niezbędna zwłaszcza wówczas, gdy bliskie sobie dziedziny wiedzy wychodząc poza prezentację właściwych im warstw czysto informacyjnych, jednocześnie zmierzają w stronę interpretacji dzielących je różnic i podobieństw, szczególnie takich interpretacji, które kładą akcent na pogłębienie powiązań estetyki z szeroko rozumianym światem wartości.

W okresie lawinowego rozwoju cywilizacji, mimo narastających procesów umasowienia artystycznych form przekazu, nie dokonała się jednak ich detronizacja całkowita a mariaż estetyki i historii sztuki jedynie powierzchownie może wydawać się marginalny. W istocie bowiem sztuka nadal – niezależnie od znacznego poszerzenia zakresu przedmiotu estetyki – w szczególny, unikalny sposób kształtuje kulturowo ważne formy wrażliwości. Nie tylko – stale jeszcze – tworzy jej wzorcowe modele, lecz również podtrzymuje wysoką pozycję właściwego jej paradygmatu formowania. Język sztuki, jej historia i teoria stanowią istotny element współtworzący – równolegle z innymi sferami poznania – postawy nakierowane na odbiór i obronę wartości nie tylko estetycznych.

W jakim zakresie jest to zadanie efektywne poznawczo dla historyka sztuki? W dyskusjach na temat funkcji historii niejednokrotnie zwracano już uwagę na związek historii sztuki i estetyki. Wyobraźnia,

---

ra objęłaby pomijaną dotąd „logikę obrazów". Za *cultural icons* uznać możemy wszelkie formy wizualnej reprezentacji: a więc zarówno przedstawienia z kręgu tradycyjnej historii sztuki, jak i wytwory kultury „niskiej" związanej z rozwojem reprodukcji technicznej. Inaczej niż Boehm – W.J.T. Mitchell wykorzystuje wątki społeczne, kulturowe, polityczne. Odwołuje się przeważnie do pojęć filozoficznych, natomiast wartość estetyczna przedstawień schodzi w jego interpretacjach na dalszy plan.

umiejętność wywoływania wyobrażeń stanowi istotną część doświadczania przeszłości[6]. Znawca narratywistycznej filozofii historii Frank Ankersmit proponuje wprost, aby „spojrzeć na pisanie historii z punktu widzenia estetyki"[7]. „Doświadczenie historyczne staje się dla Ankersmita – pisze Ewa Domańska – rodzajem doświadczenia estetycznego (co nie oznacza jednak, że jego źródłem musi być dzieło sztuki). Jest ono możliwe, gdy zaistnieje harmonia między podmiotem a przedmiotem doświadczenia i przy założeniu, że jest ono doświadczeniem złożonym, co pozwala oprzeć się mediującym czynnikom tradycji i języka"[8].

W inspiracji, a następnie we współkształtowaniu nowoczesnego procesu zbliżania zakresów estetyki i historii sztuki nie dające się przecenić zasługi położył w Polsce Profesor Jan Białostocki, wybitny znawca sztuki, światowej sławy uczony, z wykształcenia – historyk sztuki, z wyboru – teoretyk i estetyk.

UCZONY, HUMANISTA, PEDAGOG. SYLWETKA I DZIAŁALNOŚĆ

Jan Białostocki[9] urodził się w Saratowie 14 VIII 1921 jako syn muzyka i kompozytora, Jana Białostockiego i Walentyny Wereninow. W

---

[6] E.T.H. Brann, *The World of the Imagination. Sum and Substance*, Maryland 1991, s. 730.

[7] F. Ankersmit, *Reprezentacja historyczna*, tłum. M. Piotrowski, w: F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie, Studia z teorii historiografii,* red. E. Domańska, Kraków 2004, s. 146.

[8] E. Domańska, *Miejsce Franka Ankersmita w narratywistycznej filozofii historii,* w: F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie, Studia z teorii historiografii,* op. cit., s. 20.

[9] Danych dotyczących biografii intelektualnej Jana Białostockiego jest kilka, jakkolwiek są rozrzucone i często mają charakter fragmentaryczny. W częściowej próbie rekonstrukcji biografii Profesora korzystałam głównie z prac: *Ars auro prior: studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, red. J.A. Chróścicki, W. Cieślińska, J.F. Łoziński, Warszawa 1981; J.A. Chróścicki, *In Memoriam: Jan Bialostocki (1921–1988)*, „Artibus et Historiae 10, no. 20 (1989), s. 9–14; M. Albin, *The Dictionary of Art 1986*, s. 224; P. Skubiszewski, „*Jan Białostocki*", Burlington Magazine 81 (1989): 422; A. Baranowa, *Łzy Kantora,* w: *Ars Longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego,* Warszawa 1999. Jan Białostocki spisał swoje przeżycia w obozie koncentracyjnym w: J. Białostocki, *Künstlerstube*, w: *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*,

1928 cała rodzina przeniosła się do Grodziska Mazowieckiego. W kraju dorastał w atmosferze patriotyzmu i kultu sztuki. W 1938, na rok przed wybuchem wojny, napisał pierwszy tekst z zakresu historii sztuki – o Mattiasie Grünewaldzie. W Warszawie uczęszczał do Gimnazjum imienia Adama Mickiewicza (dawniej gimnazjum nosiło imię Konopczyńskiego)[10]. Ukończył je w 1939. Wybuch wojny a potem okupacja uniemożliwiły mu studia. W czasie okupacji podjął jednak naukę na tajnym uniwersytecie podziemnym. Pod kierunkiem Stanisława Maykowskiego studiował grekę i łacinę. W tym okresie jego nauczycielami byli też filozof Tadeusz Kotarbiński i estetyk Władysław Tatarkiewicz[11]. Po powstaniu warszawskim w 1944 roku razem z ojcem został aresztowany przez Niemców i wywieziony do obozu koncentracyjnego w Linz. Po wyzwoleniu w 1945 wrócił do Polski. Studiował historię sztuki w Uniwersytecie Warszawskim, był uczniem Michała Walickiego. Podjął pracę jako asystent na Uniwersytecie Warszawskim oraz w Muzeum Narodowym u Michała Walickiego. W 1946 napisał pod kierunkiem Władysława Tatarkiewicza pracę dyplomową pt. „Rola wiedzy w doświadczeniu dzieła sztuki". W 1950 profesor Walicki został aresztowany, a Jan Białostocki jako podopieczny Walickiego zwolniony z pracy. Dzięki opiece Stanisława Lorenza – Białostocki uzyskał możliwość pracy, a następnie obrony doktoratu pt. „Flamandzki krajobraz w okresie manieryzmu (1520–1620)". W 1959 powrócił na Uniwersytet Warszawski. W 1962 został profesorem w Instytucie Historii Sztuki

Warszawa 1990, s. 348–352. O jego dokonaniach naukowych istnieje rozległa literatura obcojęzyczna, w kraju pisali o Profesorze m.in. Maria Poprzęcka, Antoni Ziemba, Mieczysław Porębski.

[10] Sprawozdanie z uroczystego przemianowania Gimnazjum im. Konopczyńskiego na im. Adama Mickiewicza zamieścił Expres Wieczorny, 24 XI 1969 r. W uroczystości Jan Białostocki uczestniczył już jako profesor.

[11] Jan Białostocki wielokrotnie wyrażał swoje uznanie dla Władysława Tatarkiewicza i jego osiągnięć w zakresie badania historii estetyki, podkreślał też znaczenie estetyki dla badań w zakresie historii sztuki. Por. Jan Białostocki, *Władysław Tatarkiewicz jako historyk sztuki,* Studia Filozoficzne, 1976, nr 4; tenże, *Tatarkiewicz*, Dialectics and Humanism 1981, vol. 8. Dedykował mu kilka rozpraw np. szkic *Pojęcie natury w teorii sztuki renesansu,* Estetyka 1962, R. 3, s. 203. Podobnie w szkicu *Barok, styl, postawa,* w: *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976. W wielu innych tekstach (por. na przykład przyp. 8 w *Pojęcie natury w teorii sztuki renesansu,* s. 193 niniejszego wyboru) powoływał się na wyniki badań i materiały źródłowe opublikowane przez Tatarkiewicza przede wszystkim w *Historii estetyki*.

Uniwersytetu Warszawskiego. W 1966 Białostocki rozpoczął wydawanie prac o wczesnym malarstwie holenderskim *Primitifs flamands: Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle,* część Belgian Centre national de recherches „Primitifs Flamands" (Internationaal Studiecentrum voor de Middeleeuwse Schilderkunst in het Scheldeen het Maasbekken).

Profesor Białostocki był nauczycielem wielu roczników studentów zarówno na rodzimym uniwersytecie, jak również w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie, na Uniwersytecie Łódzkim, a w pewnym okresie również w Warszawskiej Telewizji. Od 1976 członek PAN, wieloletni kurator (od 1956) Galerii Sztuki Obcej Muzeum Narodowego w Warszawie. Autor ponad 500 prac naukowych publikowanych w kraju i za granicą, w tym pomnikowego dzieła pt. *Sztuka cenniejsza niż złoto* (V wyd. 1991). Wykładał za granicą w licznych instytucjach uniwersyteckich i muzealnych wielu krajów europejskich, w Meksyku i w USA, m.in. w Yale University w New Haven (w latach 1965–1966), w New York University (1972), University of Wisconsin (1972), Pennsylvania State University (1973), Collège de France (1978). Dużym uznaniem cieszy się jego książka *Art of the Renaissance in Eastern Europe,* wydana w 1976 roku. W latach 1963–1979 był prezesem Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Był członkiem kilku zagranicznych akademii naukowych: holenderskiej, Bawarskiej Akademii Nauk w Monachium, belgijskiej i moguckiej, a także Akademii Sztuk Pięknych San Fernando w Madrycie. Otrzymał doktorat *honoris causa* Uniwersytetu w Groningen. W 1981 roku został pierwszym laureatem międzynarodowej nagrody „Aby–Warburg Preis" przyznawanej najwybitniejszym historykom sztuki przez władze miasta Hamburga. Inicjował wymianę koncepcji badawczych pomiędzy lokalnymi ośrodkami europejskimi. Pomysłodawca i wydawca wielu zbiorów pism źródłowych i opracowań: redagował „Bulletin du Musée National de Varsovie" oraz w PWN serię wydawniczą *Sztuka i idee*. Uczony nie stronił od działań organizacyjnych. W roku 1979, po kongresie historii sztuki w Bolonii, Jan Białostocki utworzył wraz z międzynarodową grupą uczonych (André Chastel, Federico Zeri, W. Roger Rearick, Hermann Fillitz) Międzynarodowy Instytut Badań nad Sztuką IRSA (Istituto per le Ricerche di Storia dell'Arte). Jako ówczesny dyrektor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego Profesor wysunął w drugiej połowie lat osiemdziesiątych pomysł powołania czasopisma poświęconego historii sztuki. Pierwszy numer „Ikonotheki"

ukazał się w roku 1990. Równocześnie przez cały czas Profesor Białostocki był głęboko zaangażowany w prace prowadzone przez Muzeum Narodowe w Warszawie. Jako ekspert sztuki był znany i szanowany w całym świecie[12]. Od 1984 roku dyrektor Instytutu Sztuki, prezes Stowarzyszenia Historyków Sztuki w latach 1963–1979, przewodniczący Komitetu Nauk o Sztuce. Wydawca, tłumacz, opiniodawca, organizator, promotor i recenzent licznych prac doktorskich[13] i habilitacyjnych. Autor wielu studiów poświęconych m.in. wybranym dziełom Leona Battisty Albertiego, G.L. Berniniego, Caravaggia, A. Dürera, J. Klaczki, N. Poussina i Rembrandta. Opracował katalogi[14] europejskiego malarstwa w Polsce. Popularyzując metodę ikonologiczną w badaniach nad dziełami sztuki wydawał teksty źródłowe i analizy dotyczące historii sztuki, np. artykuły E.H. Gombricha, Aby Warburga, Ervina Panofsky'ego. W prestiżowej serii Propyläen Kunstgeschichte napisał *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* (1972). Główne prace Jana Białostockiego: *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii* (1961), *The Art of Renaissance in Eastern Europe* (1976), *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych* (1980), *Symbole i obrazy w świecie sztuki* (1982), *Refleksje i syntezy ze świata sztuki* (cykl I 1978, cykl II 1987), *Płeć śmierci (*1999). Jak napisała Maria Poprzęcka we wstępie do książki *Sztuka cenniejsza niż złoto*: „Czerpiemy z niej nie tylko głęboką wiedzę, ale i głębokie wzruszenie. I chyba temu ta

[12] Jan Białostocki opisał działalność Komitetu w publikacjach: *Ankieta Wydziału I PAN w sprawie rozwoju nauk społecznych i humanistycznych w Polsce do r. 1985*, część V, Warszawa 1967, s. 95–102; *II (Drugi) Kongres Nauki Polskiej*, II, cz. I, Warszawa 1974, s. 452–473; *Komitet Nauk o Sztuce PAN 1952–1977*, Rocznik Historii Sztuki, t. XIII, 1981, s. 203–209; zamieszczał regularnie: *Sprawozdania Komitetu*, Rocznik Historii Sztuki, począwszy od t. I 1956.

[13] Profesor Białostocki był recenzentem mojej pracy doktorskiej pt. *Poglądy estetyczne Marsilia Ficina* napisanej pod kierunkiem Władysława Tatarkiewicza.

[14] Profesora ustawicznie zarzucano próbami o ekspertyzy dzieł sztuki. Znany był z tego, że mimo nawału obowiązków starał się nie odmawiać prośbom. Obok licznych zgłoszeń ze świata znawców sztuki warto wskazać również na prośby pochodzące z mniejszych środowisk, które również pragnęły zasięgnąć opinii Uczonego: np. Stowarzyszenie Miłośników Ziemi Tarnogórskiej prosiło o pomoc w sprawie obrazów pochodzących z okresu od XVI do XIX w. ze szkół holenderskiej, flamandzkiej i włoskiej. Profesor Jan Białostocki w swoim protokole zwrócił uwagę na portret mężczyzny jako na dzieło szczególnie cenne, przypisywane Corneliusowi de Vos (1584/5–1651), barokowemu artyście, jednemu z najlepszych portrecistów XVII-wiecznej Antwerpii.

książka zawdzięcza swą nieprzemijającą wartość”[15]. Maria Poprzęcka trafnie uchwyciła sens właściwości cechujących działalność Uczonego. Wybitny popularyzator historii sztuki wykładał jasno, klarownie i z osobistym zaangażowaniem najtrudniejsze jej problemy. Nasycał je pasją, która udzielała się czytelnikom i słuchaczom. Z własnych seminaryjnych kontaktów z Profesorem zachowuję w pamięci Jego niezwykłą wprost erudycję, skromność, prostotę i życzliwość w dzieleniu się swoją wiedzą ze słuchaczami. Postawa ta zjednywała Mu szacunek, przyjaźń i podziw otoczenia. Pełna pasji akceptacja reguł pracy badawczej nie uwalniała jednak Jana Białostockiego od twórczego niepokoju i wątpliwości metodologicznych czy namysłu nad kwestiami typu np. „czy historykowi sztuki wolno być literatem”. Dodajmy, że równocześnie Uczony znajdował czas, aby samemu pisać wiersze[16]. W 1988 w czasie zebrania Polskiej Akademii Nauk Profesor zasłabł i został przewieziony do szpitala[17]. Zmarł w Warszawie 25 XII 1988. Wśród jego licznych studentów i wychowanków znajdują się: Juliusz A. Chróścicki, Zygmunt Wązbiński, Maria Poprzęcka, Sergiusz Michalski, Lech Brusewicz, Małgorzata Szafrańska. Małżonka Profesora Jolanta Białostocka jest również historykiem sztuki.

OBLICZA IKONOLOGII NA ROZDROŻU. MIĘDZY FAZĄ ROZKWITU A FAZĄ ZMIERZCHU

Na spuściznę naukową Jana Białostockiego można współcześnie spojrzeć co najmniej z dwojakiego punktu widzenia. Istotny wydaje się przede wszystkim klimat intelektualny towarzyszący początkom zainteresowania przyszłego badacza historią sztuki. Poglądy Jana Białostockiego kształtowały się w okresie teoretycznych napięć, w których ścierały się, a następnie przez pewien czas współistniały ze sobą – trak-

[15] M. Poprzęcka, *Wstęp*, w: J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto,* Warszawa 2004.

[16] Jan Białostocki, *Do paraboli dzwonowatej, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie,* 1992, t. 35, 1991, s. 27; Jan Białostocki, *Samotny dzień zapłakał...*, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie,* 1992, t. 35, 1991, s. 31–32.

[17] Podaję dane za: Juliusz A. Chróścicki, op. cit.

tując tutaj ów spór jak najbardziej ogólnie – dwie koncepcje badania historii sztuki.

Z jednej strony funkcjonował jeszcze rozwinięty i święcący przez długi czas triumfy kult badania formy reprezentowany głównie przez tzw. wiedeńską szkołę historii sztuki, a w niej m.in. przez takich uczonych jak Alois Riegl czy Heinrich Wölfflin.

Jan Białostocki niejednokrotnie odwoływał się do ich prac, jakkolwiek w kwestiach podstawowych zadań historii sztuki reprezentował zdecydowanie odmienne stanowisko. Do zasług Riegla należy to, że był „prekursorem (…) w dziedzinie interpretowania sztuki nie przedstawieniowej”[18]. Życzliwie ustosunkowany do poglądów Riegla znawca jego idei Ksawery Piwocki uznał, że „stosowany przez Riegla system opisu przede wszystkim cech formalnych dzieła sztuki i bezpośredniej ich interpretacji zmierzał ku ujawnieniu zasadniczych podstaw ich formowania”[19]. Lansowane przez Riegla „centralne zasady kształtowania” opierały się na „rozumieniu i rozpatrywaniu pod tym kątem istoty formy danej gałęzi sztuki”[20]. Pogląd ten autor uzasadniał przekonaniem, że „dzieło sztuki (…) jest przede wszystkim fenomenem materialnym jako forma, farba, przestrzeń, posiadającym określoną strukturę. Opis więc tej ostatniej musi być podstawą analizy”[21].

Heinrich Wölfflin – według zwięzłej opinii Lecha Kalinowskiego, „celowo odrzuca gromadzone od lat wokół dzieł sztuki i ich twórców fakty kulturalne i wiadomości biograficzne, nie roztrząsa zawiłych zagadnień związanych z przypisywaniem poszczególnych dzieł większym czy mniejszym artystom lub ich uczniom; milczeniem pomija właściwości materialne i techniczne omawianych zabytków. Zajmują go przede wszystkim warunki artystycznego widzenia, wspólne wielu twórcom na długich odcinkach czasu, ustala więc ramy dla tych zespołów form, które wewnątrz ram przybierają postać jednolitych całości stylistycznych”[22].

---

[18] K. Piwocki, *Wstęp,* w: *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 9.

[19] Tamże, s. 1.

[20] Tamże.

[21] A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, Wien 1901, cyt. wg K. Piwocki, op. cit., s. 10–11.

[22] L. Kalinowski, Przedmowa do wydania polskiego, w H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 12.

Drugi nowy kierunek – w pewnym sensie opozycyjny wobec sygnalizowanego wyżej nurtu – promował odmienny model myślenia poszukujący uzasadnienia wartości dzieła w treściach istniejących nie tylko w obrazie, ale i poza samym obrazem. Nurt ten reprezentowali m.in. Ervin Panofsky. Aby Warburg, Fritz Saxl. Światowy rozgłos uprawianej przez nich metody ikonologicznej znalazł uzasadnienie dzięki „odczytaniu" znaczeń ukrytych w przedstawianych obrazach rzeczywistości. Były to interpretacje odwołujące się niejednokrotnie do odległych – zarówno tematycznie, jak i chronologicznie – treści źródłowych ukazywanych w zawoalowanej postaci przez malarza. Założony w Londynie przez Warburga Instytut przyjął jako swoje programowe zadanie funkcjonowanie przede wszystkim jako „studium tradycji klasycznej", a więc poszukiwanie i interpretację wpływu myśli starożytnej na różnorodne postacie szeroko rozumianej kultury.

Meandry ikonologii – wojenne i powojenne

W związku z przejęciem władzy przez Hitlera, a potem wybuchem wojny zagrożeni profesorowie emigrowali z Niemiec, wśród nich znalazł się twórca ikonologii. Wyjazd Panofsky'ego do USA doprowadził w konsekwencji do pewnych jej uproszczeń[23]. Panofsky skupił się głównie na popularyzacji swojej metody i osiągniętych wyników. Amerykańska pragmatyczna wersja ikonologii stała się przede wszystkim ikonografią traktującą sztukę jako środek komunikacji wykształconych elit[24]. W tym powojennym okresie teoria Panofsky'ego musiała poddać się zmaganiom z abstrakcyjnym ekspresjonizmem w sztuce i psychoanalizą w humanistyce.

---

[23] W tej sprawie poglądy są podzielone. Są opinie sugerujące, że Erwin Panofsky w Ameryce „was encouraged to develop theory in the German tradition, selfdistanced from its American location but steeped in a culturally-based viewpoint". C. Landauer, *Renaissance and the renascence of the Renaissance*, Renaissance Quaterly, June 22, 1994.

[24] Później w latach 80. w konsekwencji tych procesów w miejsce ikonologii zaczęło wysuwać się rozumienie sztuki jako części codzienności wraz z jej rytuałami. Por. Ján Bakoš, *From Iconology to Semiotics,* ARS 1–3/1998, s. 40. Por. J. Białostocki, *Idee i obrazy*, w: *Teoria i twórczość*, op. cit., s. 20–25.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej przedstawiciele ikonologii powracając do Europy doprowadzili poprzez oryginalne osiągnięcia w sferze interpretacji obrazów wręcz do swoistej kanonizacji metody ikonologicznej. Jednak na dłuższą metę utrzymanie tej pozycji – dominacji a następnie jedynowładztwa promowanej analizy – nie dawało się utrzymać.

Dla uczonych pokolenia Białostockiego ikonologia była godnym uwagi ożywczym kierunkiem intelektualnym niosącym możliwość odkrywania w dziełach coraz większej liczby nowych znaczeń, które niejednokrotnie sięgały daleko poza lansowane dotąd modne uwarunkowania formalne. Jan Białostocki, w toczącym się ówcześnie sporze o kształt historii sztuki opowiedział się wyraźnie po stronie nowego nurtu. Było to stanowisko tym bardziej uzasadnione, że miał świadomość ogólniejszego wymiaru podejmowanych badań; ikonologia w istocie miała prowadzić do rozstrzygnięć znacznie ogólniejszych niż badanie samej sztuki, miała zmierzać do ukazania roli pamięci o przeszłości i jej wpływie na kulturę.

Zarysowana wyżej sytuacja stanowi pierwszy ogólny, historyczny kontekst uzasadniający przestrzeń zainteresowań i osiągnięć Uczonego. Kontekst ten narzuca się przede wszystkim poprzez pryzmat metod badawczych ikonologii, którą Profesor – w okresie apogeum jej rozwoju – interpretował i na szeroką skalę przyswoił polskiej humanistyce. Związek wczesnych poglądów Jana Białostockiego z koncepcją wybitnego reprezentanta ikonologii Ervina Panofsky'ego zaowocował wieloma próbami szeroko rozbudowanych interpretacji znaczeń obrazu przedstawianej rzeczywistości: należą tu m.in. interpretacje obrazów Sandro Botticellego, Albrechta Dürera (np. *Melancholia*) czy wybranych wątków archetypicznych typu np. *Vanitas*[25].

Jest to podstawowe – ale nie jedyne – narzucające się skojarzenie myślowe dość powszechnie wiązane w świadomości społecznej z nazwiskiem Profesora Jana Białostockiego.

---

[25] Por. J. Białostocki, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 11–13, 91–104, 106–136.

Ambiwalencja czy logika programu

W percepcji współczesnego odbiorcy ten typ lektury jego tekstów może zasadnie współistnieć również z innym podejściem, które daje się określić jako poszukiwanie w twórczości Jana Białostockiego zapowiedzi stopniowego wyzwalania się Uczonego z wszechwładzy wątków treściowo-historycznych i całego szeroko rozbudowanego przez ikonologię znakowego *instrumentarium* używanego w analizie dzieł. Twórcza interpretacja zasad ikonologii i przemyślane posługiwanie się nimi pozwalały Uczonemu stosować je w prowadzonych badaniach i równocześnie przełamywać dostrzeżone w metodzie ograniczenia, wychodząc poza nie.

I jest to drugi narzucający się ważny wymiar lektury dzieł Jana Białostockiego: można go nazwać wartościująco-metodologicznym. Twórczość Jana Białostockiego mieści się bowiem – co jest istotne z punktu widzenia choćby fragmentarycznej próby oceny jego dorobku – w nurcie antycypacji późniejszych, nowoczesnych projektów badawczych w zakresie historii sztuki. Należy dodać, że ta propozycja, a więc studiowanie stopniowych przekształceń ikonologii klasycznej i ich przechodzenia – w zmienione postacie – znajduje w twórczości Białostockiego swoje uzasadnienie przede wszystkim w późniejszej fazie jego pracy badawczej (np. w książce pt. *Obrazy i symbole*), jakkolwiek pojedyncze sygnały świadczące o swoistej, własnej interpretacji społeczno-kulturowych tez ikonologii (np. precedensy w nowym pojmowaniu istoty obrazu) można zauważyć w pracach Uczonego już znacznie wcześniej. Sam Uczony wyraźnie określił swój dystans wobec wąskiego traktowania nowej metody, pisząc: „Jak każda metoda, także ikonologia rozumiana skrajnie lub doktrynersko, nie może uczynić zadość pełni walorów i różnorodności zagadnień, wiążących się ze światem sztuki. Takie doktrynersko zawężone widzenie «ikonologiczne» krytykowano w ostatnich latach niejednokrotnie”[26].

[26] J. Białostocki, Wstęp, w: *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, s. 7. Dalej dodaje: „W samym centrum metody w Instytucie im. Warburga Uniwersytetu Londyńskiego powstające prace jego obecnego dyrektora Ernsta Gombricha podejmują inną problematykę i akcentują jednostronność «ikonologicznego» podejścia”. Obszerniej oceną uwag krytyków ikonologii (takich jak E. Forssman, R. Berliner, O. Pacht, R. Klein) J. Białostocki zajmuje się w szkicu, *Posłowie. Ervin Panofsky (1892–1968) myśliciel, historyk, człowiek*, w: *Ervin Panofsky. Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 407–410.

Jan Białostocki był więc świadomy ustawicznej zmienności więzi między wersją bytu *w obrazie,* tzn. zamkniętego w nim oraz bytu *poza nim* (kodującego). Było dla niego oczywiste, że więź ta utrzymująca się długo w określonych epokach[27] podlegała transformacjom i nie uzyskiwała charakteru trwałego, ponadczasowego. Zresztą warto zauważyć, że konsekwentne podważanie magicznej jedności obrazu i tego, co obrazowane, weszło na trwałe do zestawu środków stymulujących doskonalenie artystycznego poznania otaczającego świata. Proces ten ujawniłby się w pełni wyraźnie szczególnie wówczas, gdyby – co ostatnio zauważyli współcześni – „pokusić się o historię obrazów, która wyszłaby poza ścisłe ramy historii sztuki odziedziczonej po Vasarim"[28].

W pracach Jana Białostockiego sugestie te (w postaci zapowiedzi) ujawniają się najczęściej w interpretacjach dzieł wychodzących w swoich znaczeniach poza sztukę epoki, w której powstały. Na przykład w okresie renesansu widać je m.in. w analizie magicznej wartości piękna, co zaprezentował Białostocki przywołując poglądy L.B. Albertiego[29]. W tym kontekście zaproponowany przez Białostockiego sposób odczytania renesansowego systemu estetycznego zajmuje miejsce szczególne. Uczony dokonał pewnej reorganizacji materiału badawczego wskazując na to, że Alberti nie tylko usiłował sformułować (czy raczej przypomnieć) istotne racjonalne historyczne elementy definicji piękna, ale równocześnie dostrzegł właściwe mu cechy niedyskursywne. Określenie ich zamknął w niedookreślonej formule „oddziaływanie magii piękna"[30]. Formuła ta nabrała nowego znaczenia w jednoczesnym zestawieniu z typowym dla renesansu kultem wiedzy matematycznej czy geometrii jako dziedzin zapewniających sztuce walor naukowości. Współistnienie matematyki i metafizyki nie było w dziejach badań nad

---

[27] Por. np. badania Uczonego nad stylem gotyku, *Spór o późny gotyk. Z dziejów pojęcia i terminu*, w: *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa 1966, s. 95, 96.

[28] Jak zauważył G. Didi-Huberman*, Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, op. cit., s. 275–276.

[29] Np. w nowej interpretacji malarstwa renesansowego G. Didi-Huberman wskazuje na dzieła Fra Angelico i na jego dążenie do wskazania na to, co niewidzialne, a nie do oddania podobieństwa do rzeczywistości (representing the unrepresentable). G. Didi-Huberman, *Fra Angelico*: *Dissemblance and Figuration*, transl. by Jane Marie Todd, s. 2.

[30] J. Białostocki, *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa 1966, s. 58.

sztuką zjawiskiem odosobnionym. Historia malarstwa w różnorodny[31] sposób obficie poświadczała procesy wspomagania i zastępowania reprezentacji rzeczywistości jej iluzją, metaforą, symboliką itp. Jak wiadomo, pewne pierwotne obrazy wręcz czerpały swoją rację bytu i siłę z kierowanej wprost do odbiorcy sugestii o zakodowanej *w nim* – nadzwyczajnej, niematerialnej, tajemniczej, pozostającej *poza nim* mocy, która z istoty swej nie poddaje się dyskursywnemu poznaniu.

Białostocki zwraca uwagę na to, że L.B. Alberti, erudyta, doskonały znawca historii architektury i doświadczony architekt praktyk[32] omawiając poszczególne pojęcia piękna pisał o zjawisku piękna jako o pewnej egzystencjalnej „konieczności" rozumianej w sensie metafizycznym. „I co ludzka sztuka może stworzyć tak trwałego – pytał z emfazą Alberti – żeby było dostatecznie uodpornione na niszczycielskie działania człowieka? Jedynie piękno może wyjednać łaskę krzywdzicieli, uśmierzyć ich zapędy i doprowadzić do tego, że nie wyrządzą mu szkody"[33]. W konkluzji dodał: „Piękno i dostojeństwo są najlepszą obroną przeciwko zagrożeniu budowli i jej możliwemu zburzeniu". Jednak paradoksalnie jakby uznając ten argument za niewystarczający, sięgał w uzasadnieniu swojej tezy również po argumenty praktyczne. Jak więc czytamy dalej: „piękno jest niemałą pomocą dla wygody i trwałości".

Jan Białostocki, żywo zainteresowany historyczną wędrówką i transformacją wątków wizualizujących przemijanie, nieubłagany upływ czasu, jego figury typu *Vanitas*, dostrzegał w wypowiedziach Albertiego nostalgię za formami przeciwstawiającymi się niszczącemu działaniu czasu. Możliwości te odnajdywać miał artysta właśnie w twórczości artystycznej i jej wytworach, „których trwanie w czasie jest bardzo długie, gdy ludzie, wydarzenia, instytucje giną szybko (...) Natomiast życie dzieł sztuki, jeśli ich nie zniweczy przypadek czy zamierzone zniszczenie trwa nadal w późniejszych okresach (...) i w dalszym ciągu emitują

[31] G. Didi-Huberman pisze, że wtedy „należałoby zmierzyć się z wizualnością obrazów – zgodnie z ruchem fenomenologii ryzykując zawieszenie na chwilę dokładność ich widzialności, której wymaga na początku wszelkie podejście ikonologiczne. Obrazów, o których mówiliśmy, nie sposób zanalizować tylko poprzez ich opis, poprzez procedury, które wprowadzają w dzieło, aby dotknąć obszaru „sztuka" – w humanistycznym i akademickim znaczeniu", op. cit.

[32] L.B. Alberti znał doskonale rozmiary zniszczenia budowli antyku, Białostocki pisał o tym we *Wstępie* do traktatu o malarstwie, LB. Alberti, *Traktat o malarstwie*, tłum. Lidia Winniczuk, Warszawa 1963, s. III–LXVIII.

[33] J. Białostocki, *Wstęp*, op. cit., s. 54.

z siebie zawartą w nich ekspresyjną energię, zakodowaną przez twórców”[34].

Alberti uważał, że przez piękne rzeczy przebija boska potęga stojąca za nimi i dzięki temu piękno chroni przed zniszczeniem przedmioty, których jest udziałem. „Jest to zaiste – komentuje Białostocki – opinia odważna, nigdy przedtem o ile wiem i później niespotykana w literaturze poświęconej teorii sztuki”[35].

Czym są rzeczy piękne dla dzisiejszego człowieka, pytał Alberti. „Nie są już obrazem sił żywotnych tkwiących we wszelkiej materii Boga samego, lecz obrazem ludzkiej zdolności tworzenia, która jest jedyną rzeczą, jaką dzisiejszy człowiek może przeciwstawić swej własnej mocy niszczenia”. Związane z kategorią piękna pojęcie twórczości Białostocki ukazuje zajmując się skomplikowanym przetwarzaniem obrazu rzeczywistości jako podstawy twórczości artystycznej.

Poglądy Albertiego stanowią – w tym ujęciu – charakterystyczny przykład połączenia i przetworzenia dwu tradycji teoretycznych: *antycznej*, która w znacznym stopniu sprowadzała się do wyliczania elementów doskonałości estetycznej oraz *renesansowej*, zorientowanej na metafizykę neoplatońskiej proweniencji[36].

Autor *Potęgi piękna* mimo wysokiej oceny zarówno idei, jak i trwałości piękna jako zjawiska i jako kategorii nie pozostawał wobec pomysłu Albertiego bezkrytyczny. Dystans do omawianej koncepcji znajdujący wyraz już w podtytule szkicu (*O utopijnej idei L.B. Albertiego*) jest wsparty ponadto następującym rzeczowym komentarzem: „pogląd Albertiego dotyczący piękna i godności jako ochrony przed zniszczeniem wyraża nie tyle jego doświadczenia ile pragnienia”[37].

„Ikonologia krytyczna”

Panująca po drugiej wojnie światowej swoista moda na ikonologię nie hamowała jej krytyki. Dość wcześnie pojawiły się i stopniowo za-

[34] J. Białostocki, *Rozkwit i kryzys dyscypliny*, w: *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, op. cit., s. 16.

[35] J. Białostocki, *Potęga piękna. O utopijnej idei Albertiego*, op. cit., s. 54.

[36] Omawia je szeroko A. Chastel w pracy pt. *Marsile Ficin et l’art,* Geneve–Lille 1954.

[37] J. Białostocki, *Potęga piękna,* op. cit.

czynały przybierać na sile głosy oceniające krytycznie zarówno samą metodę, jak i zakres jej stosowania. Istotne elementy oceniające wniosła praca W.J.T. Mitchella[38], który jednak – pomimo wielu zastrzeżeń wysuwanych pod adresem metody ikonologicznej – doceniał osiągnięcia badawcze Erwina Panofsky'ego i przyznawał, że na podstawie jego koncepcji można stworzyć ikonologię krytyczną (*critical iconology*) pozwalającą zyskiwać pełniejszą wiedzę o obrazach. Jak zauważył Belting, autor w „nowy sposób użył pojęcia ikonologii w książce pod tym właśnie tytułem. W jego ujęciu termin nie określa metody wyjaśniania obrazów za pomocą tekstów, ale metodę odróżniania obrazów od tekstów. Jego «krytyczna ikonologia», jak ją nazwał, nie czyni rozróżnienia między obrazami i «visual culture» jako pojęciem nadrzędnym"[39].

Również na gruncie polskim krytyczna ocena ikonograficznego opisu znajduje swój wyraz m.in. w tekstach Piotra Skubiszewskiego, Teresy Kostyrko[40], Ksawerego Piwockiego. Zdaniem Piwockiego „nawyk ikonograficznego opisu powrócił w latach powojennych w naszej praktyce naukowej w związku z modnym a najczęściej bardzo powierzchownie pojmowanym systemem interpretacji zwanym ikonologicznym"[41].

Argumentacja krytyków ikonologii odwoływała się do współczesnej sztuki abstrakcyjnej, w której sama forma i jej wymowa czy wyraz są „tematem" dzieła. Białostocki zdawał sobie sprawę z braku możliwości szerszego zastosowania jej klasycznej wersji do sztuki niefiguratywnej. Metody te odnosząc się z powodzeniem do sztuki figuratywnej nie mogły jednak sprawdzać się w zastosowaniu do rozwijającej się sztuki nowej. Ponadto Białostocki jako zwolennik ikonologii, a zarazem wrażliwy odbiorca i badacz sztuki współczesnej, w pewnym momencie dostrzegł – zdecydowanie wyraźniej niż inni zwolennicy metody ikonologicznej – jej ograniczenia wynikające z przeniesienia zainteresowań badaczy z samego obrazu na to wszystko, co pozostaje poza jego kadrem. Ich fascynacja przerostem tzw. treści w znacznym stopniu ogra-

---

[38] W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, text, ideology*, Chicago 1986.

[39] H. Belting, op. cit., s. 19.

[40] T. Kostyrko, *Erwina Panofsky'ego „koło metodyczne"*, w: *Wartości, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, red. J. Kmita, Warszawa 1975, s. 195–219.

[41] K. Piwocki, op. cit.

niczała podmiotowość odbiorcy i jego wrażliwość na obraz[42]. Paradoks ten celnie określił Kubler pisząc: „W ikonologii słowo jest ważniejsze niż obraz. Obraz nie wyjaśniony przez żaden tekst jest dla ikonologa bardziej nieczytelny niż teksty pozbawione ilustracji. Dzisiejsza ikonologia przypomina spis tematów literackich uszeregowanych wedle tytułów obrazów"[43].

Zdaniem Białostockiego teoretycy i historycy polemizujący z metodą często zawężali jej zakres: „systemu metodologicznego przedstawionego przez Panofsky'ego – pisał – nie można sensownie nazwać ikonologią, ponieważ ikonologia jest tylko jednym jego elementem. System Panofsky'ego nie jest ikonologią, lecz systemem historii sztuki opartym na przekonaniu, iż odczytanie dzieła lub grupy dzieł nie może ograniczyć się do sfery formalno-przedmiotowej, musi rozciągnąć się na sferę znaczeń umownych i w ostateczności winno dotrzeć do ich wewnętrznego sensu stanowiącego symptom postawy ideowej grupy ludzkiej, która je wydała"[44].

Dostrzegając niewątpliwie niepodważalną wielkość dawnej sztuki Białostocki jednocześnie rozumiał niuanse jej współczesnej mu postaci, a zarazem poważnie traktował potrzebę zachowania *iunctim* między przeszłością historii sztuki a jej współczesnymi formami[45]. Z tego

---

[42] W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, text, ideology,* op. cit. Por. też: Donald Preziosi: *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven 1989, s. 112.

[43] G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, tłum. J. Hołówka, Warszawa 1970, s. 193. Oceniając ikonologię Kubler uważa, że „metoda ta jest wówczas najbardziej skuteczna, kiedy osierocone obrazy mogą zostać ponownie połączone z tekstami, których pierwotnie były mniej lub bardziej bezpośrednią ilustracją".

[44] J. Białostocki*, Posłowie,* w*: Erwin Panofsky (1892–1968) myśliciel, historyk, człowiek*, op. cit., s. 407.

[45] W podobnym duchu idzie H. Bredekamp, który uważa, że Panofsky „also answers the actual challenges of the pictorial turn and visual culture creating in a tone preserving the values of art history. Bredekamp discovers the possible foundations of historic picture science in the work of Aby Warburg – not only in Mnemosyne, his famous unfinished picture atlas, but also in his studies on the propagandistic pamphlets of reformation and the stamps of the Weimar Republic", w: *Erwin Panofsky and the classical tradition*, Irving Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*, Princeton: Institute for Advanced Study, 1995, XIII + 399 s.; vol. 4, 1998.

punktu widzenia znaczące są próby, jakie podejmował Uczony, aby poszerzyć metodę ikonologiczną stosując „ikonologię współczesności", o czym mogą świadczyć takie teksty jak np. szkic o *Van Goghu*, czy odczytanie filmu *Lot nad kukułczym gniazdem*[46]. Możliwe jest też, że m.in. dzięki takim nieortodoksyjnym z punktu widzenia ikonologii klasycznej interpretacjom pewne elementy jej programu metodologicznego nabrały nowego wymiaru i bywają traktowane jako użyteczne w badaniach określonego rodzaju dzieł sztuki. Zresztą Białostocki nie był odosobniony w swoich próbach wychodzenia poza klasyczny interpretacyjny kanon ikonologii, a wątpliwości i niepokoje podzielał z twórcami metody ikonologicznej. Sam Panofsky – zdaniem Beltinga – już w momencie, gdy „przystosował pojęcie ikonologii do historii sztuki", natychmiast ponownie je zawęził do „poddających się rekonstrukcji w oparciu o teksty historyczne – renesansowych alegorii obrazowych; tym samym przemieszczeniu uległ sens pojęcia ikonologii"[47].

Niezależnie od licznych głosów krytycznych, wydaje się, że mają rację badacze, którzy uważają, że współczesne teorie „iconic turn" w pewnym sensie dają się wyprowadzić z badań Erwina Panofsky'ego i jego sposobu traktowania obrazu jako formy trwania pamięci kulturowej[48].

Interdyscyplinarność jako projekt

Niezależnie od sposobu odczytania i oceny prac tradycyjnych ikonologów wypada podkreślić, że twórczość uczonych uprawiających na przełomie wieków historię sztuki stanowiła wyraz starannie przemyślanego projektu odchodzenia od ograniczeń jednej dyscypliny humanistycznej w kierunku tworzenia – w postaci szeroko rozumianej wiedzy o sztuce – podstaw interdyscyplinarności. Jest to jeszcze jeden – być może ważny powód – dla którego przypominamy te poglądy traktując je jako wcześniejsze koncepcje zmierzające w kierunku łączenia ze sobą odmiennych dziedzin humanistyki

Poglądy te znalazły wyraz w tendencji do deautonomizacji wiedzy o historii sztuki. Moda na interdyscyplinarność, moda ożywiana w dużej mierze również przez ówczesne nurty filozoficzne, wzmacniała tę

[46] Obie rozprawy znajdują się w niniejszym *Wyborze.*

[47] H. Belting, *Antropologia obrazu, Szkice do nauki o obrazie,* op. cit., s. 18.

[48] Por. określenie Aby Warburga „formy patosu".

postawę. Jan Białostocki – określając swoje *credo* badawcze – nie miał w tej kwestii wątpliwości. Pisał zdecydowanie: „Podejmując badania nad ikonografią i symboliką historyk sztuki nie może ograniczać się jedynie do własnej dziedziny, tak jak wówczas, gdy analizuje budowę artystyczną obrazu, kolor, kompozycję czy fakturę”[49].

Troskę o to, aby „wielodyscyplinarność” w humanistyce nie stała się jedynie eklektycznym zbiorem poszczególnych przypadkowych opinii, Jan Białostocki również przejął od badaczy skupionych wokół szkoły Aby Warburga. Według projektu niemieckiego uczonego „zasadnicze zadanie historii sztuki, za które uważał interpretację obrazów jako wyrazu kultury, nie mogło być wypełnione jedynie przez samą tylko tę dyscyplinę w takiej formie, jaką posiadała”[50].

OGLĄD DZIEŁA, CZYTANIE DZIEŁA

Ervin Panofsky działał wspólnie z odnowicielem[51] ikonologii Aby Warburgiem, który swoje pomysły teoretyczne inspirowane w znacznym stopniu dziełem Jakuba Burckhardta[52] poparł poważnymi osiągnięciami w sferze praktycznych analiz, przez co szeroko upowszechnił stosowanie metody ikonologicznej[53]. Jego praca doktorska poświęcona była dwom dziełom Sandro Botticellego – *Wiośnie* i *Narodzinom*

[49] J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980, s. 80.

[50] Tamże, s. 83.

[51] Na początku XX wieku Aby Warburg reaktywował pojęcie ikonologii, której nazwa wcześniej wystąpiła w książce: Cesare Ripa *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 1998. Warburg już na początku XX wieku jako pierwszy używał pojęcia ikonologii, nie stworzył jednak rozwiniętej teorii interpretacji ikonologicznej, co uczynił dopiero Erwin Panofsky. Dla tego ostatniego ikonologia oznaczała taką interpretację, która wykracza poza dzieło mogące stanowić dokument epoki bądź osobowości twórcy.

[52] Por. R. Kasperowicz, *Skrytość, Burckhardt i „inne” obrazy, czyli muzyka w myśleniu szwajcarskiego historyka*, w: *Twarzą w twarz z obrazem*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003, s. 191–204.

[53] W 1913 roku Fritz Saxl został asystentem Warburga, a w roku 1921 dyrektorem powołanego przez rodzinę Warburgów prywatnego instytutu naukowego.

Venus. W myśl *credo* badacza wszelkie martwe relikty muszą być odczytywane jako pozostałości ludzkich doznań emocjonalnych[54].

Białostockiemu bliski stał się wyjściowy pogląd ikonologów, którzy uważali, że ogląd podobizny przedmiotu czy realistycznego odbicia rzeczywistości zakłada istnienie jeszcze czegoś, co znajduje się poza bezpośrednio oglądaną powierzchnią. A więc to, co widzimy, jest nie tylko prostym odbiciem rzeczywistości, zawiera bowiem zakodowane dodatkowe, ukryte treści. Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, co ukrywa się pod odwzorowywaną rzeczywistością traktowano jako podstawowe zadanie badacza historii sztuki. Ukryte treści miały mieć wymiar możliwie konkretny, w każdym razie nie czysto psychologiczny. W tym kontekście Białostocki idzie tropem myśli Gombricha i jego stosunku do psychologii. Dla Gombricha „mimo że psychologia tworzenia i odbioru sztuki ciągle pozostaje jednym z najbliższych i najważniejszych sposobów wyjaśnienia zjawiska reprezentacji natury, to pojęcie intencji nigdy nie ma u niego czysto psychologistycznej wymowy. Kwestia obrazowania czy przedstawiania świata widzialnego zawiera w sobie postulat eksplikacji obrazu w kategoriach konwencji stylowych, ikonograficznych i wyrazowych, podporządkowanych określonym celom”[55].

W szkicu *Obraz i znak* Białostocki prezentuje obszernie poglądy ikonologów na rolę tematu, treści i symboliki podkreślając zainteresowanie „zarówno strukturą tematów, jak i mechanizmem, który rządzi ich tworzeniem i przekształceniami”[56]. Jednak trafnie zauważył, że cechuje je dość jednostronnie pojmowany historyzm. Wielkie repertoria „poświęcone ikonografii publikowane od dziewiętnastego wieku miały charakter raczej historyczny i opisowy niż ogólny i systematyczny”[57].

W koncepcji Panofsky’ego zwrot w stronę historii powinien być realizowany według wyraźnie określonego programu. Jego zdaniem „ikonografia i ikonologia stanowią (…) nie dwie odrębne dziedziny badań, lecz kolejne, ściśle od siebie zależne etapy analizy dzieła sztuki, etapy, w których ujawniają się istotne znaczenia dzieła i jego

---

[54] Por. F. Ankersmit, *Zwrot lingwistyczny: teoria literatury a teoria historii*, w: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie,* Studia z teorii historiografii, op. cit.

[55] R, Kasperowicz, *Między wiedzą, widzeniem a chaosem,* Znak 1998, nr 7, s. 129–134.

[56] J. Białostocki, *Obraz i znak*, op. cit., s. 87.

[57] Tamże.

wartości”[58]. Ogląd dzieła zaczyna się od opisu preikonograficznego. Natomiast analiza ikonograficzna pojawia się wtedy, gdy „łączymy motywy artystyczne i kombinacje artystycznych motywów (kompozycje) z tematami lub pojęciami. Motywy tak rozpoznawane, jako wykładniki wtórnego lub umownego znaczenia, można nazwać obrazami, a kombinacje obrazów są tym, co dawni teoretycy sztuki określali jako *invenzioni*. Chętnie nazwalibyśmy je opowieścią lub alegorią. Identyfikacja takich obrazów, opowieści i alegorii należy do dziedziny określanej zwykle jako *ikonografia”*[59].

Poszukiwanie znaczeń ukrytych

Zdaniem ikonologów, geneza teorii znaczeń ulokowana jest przede wszystkim w sferze społeczno-kulturowej. W centrum uwagi znajduje się znaczenie, którego istotę stanowi czas kulturowy, wyraźnie zaznaczony w pierwszej fazie percepcji dzieła. Powszechnie znane i często przywoływane są wyróżnione przez Panofsky’ego trzy rodzaje znaczeń: znaczenie pierwotne[60], znaczenie drugie – tzw. „wewnętrzne lub inaczej treściowe”. Z kolei wymieniany jako trzeci typ znaczeń, określony jako wewnętrzny albo treściowy ujawnia „osobowość” człowieka, osobowość, która „jest uwarunkowana tym, że jest on człowie-

[58] T. Kostyrko, op. cit., s. 38.

[59] E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, tłum. K. Kamińska, w: *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 13. Dalsze cytaty i nawiązania do koncepcji Panofsky’ego pochodzą z tego wydania.

[60] Pierwszy typ znaczeń nazwał pierwotnymi albo oczywistymi; składają się na nie dwa znaczenia: przedmiotowe i wyrazowe. Znaczenie przedmiotowe jest to mechaniczne postrzeganie i identyfikowanie pewnego obiektu na podstawie nabytego wcześniej doświadczenia. Powszechnie znany jest podany przez Panofsky’ego przykład mężczyzny, który zdejmuje kapelusz. Na poziomie znaczenia przedmiotowego układ barw i kształtów identyfikujemy jako mężczyznę, a zmianę ich konstelacji jako zdjęcie kapelusza. Znaczenie wyrazowe natomiast jest zidentyfikowaniem psychologicznego nastawienia obserwowanego mężczyzny poprzez „wczucie się”. W tym przypadku odczytujemy usposobienie danej osoby, jej stosunek do nas, humor itd. Drugi rodzaj znaczeń to znaczenia wtórne albo umowne. Na tym poziomie zdjęcie kapelusza odczytujemy w sposób rozumowy jako gest pozdrowienia, a więc a nie uczuciowy, jak na pierwszym poziomie. E. Panofsky, op. cit., s. 13–14.

kiem XX wieku, o określonej przynależności narodowej i społecznej; jest uwarunkowana jego wykształceniem, dotychczasowym doświadczeniem życiowym i obecnym środowiskiem, a ponadto jest także określona jego osobistym sposobem reagowania na świat i stosunkiem do rzeczywistości, który – gdyby znalazł ujęcie w kategoriach rozumowych – zasługiwałby na nazwę filozofii"[61]. Konkluzja tego wywodu jest oczywista: po to, aby zrozumieć znaczenie jakiejś czynności, należy zaznajomić się z „ponadempirycznym światem zwyczajów i tradycji kulturowych, swoistych dla pewnej cywilizacji"[62].

W ten sposób Panofsky dochodzi do pytania, które staje się zasadniczym elementem programu badawczego Jana Białostockiego: jak pamięć przeszłości wpływa na kształtowanie się kultury? W jaki sposób dokonuje się ów przebieg i jak możemy badać jego fazy?

Jako przykład ikonograficznego odczytania obrazu Panofsky podaje *Ostatnią Wieczerzę*. Na obrazie znajduje się grupa mężczyzn siedzących przy nakrytym do posiłku stole. Znajomość ikonografii daje informację o tym, w jaki sposób i przy pomocy jakich motywów na różnych obszarach kulturowych i w różnym czasie przedstawiano poszczególne tematy. Wiedza ta stanowi zarazem wstęp do dalszej interpretacji dzieła sztuki. Wiedza z zakresu historii typów oraz znajomość źródeł literackich pozwala ustalić, że jest to *Ostatnia Wieczerza*. Dla Panofsky'ego ikonologia oznacza taką interpretację, która wykracza poza samo dzieło sztuki jako dokument epoki bądź subiektywnych doznań twórcy, który z kolei może nie być świadomy ukrytych znaczeń w swoim dziele.

„Intuicja syntetyczna"

Z filozoficznego punktu widzenia koncepcja Białostockiego stanowi swoiste pośrednio filozofujące uogólnienie (czy może tylko odpowiedź) na dwojaką inspirację źródłową, tj. poglądów Hegla i myśli Kanta. Projekt Panofsky'ego z jednej strony sytuował się w kontekście Heglowskiego pojmowania sztuki jako „bezosobowej ekspresji", równocześnie z drugiej strony eksploatował postkantowskie pojęcie sztuki

---

[61] E. Panofsky, tamże.

[62] Tamże.

jako formy symbolicznej. Jan Białostocki – podobnie jak inni ikonolodzy – akceptował Cassirerowską koncepcję człowieka jako istoty tworzącej symbole. W historii form symbolicznych zwraca uwagę na dzieła uczonych, którzy „koncentrowali się na świecie motywów i obrazów, które związane są z podstawowymi aspektami życia człowieka i natury, powracają i pojawiają się wciąż na nowo w sztuce, mitach i w poezji”[63].

Dla Białostockiego poza *iunctim* bazującym na empirii historycznej ważne jest to, co – jak formułował później wspominany już Didi-Huberman – powstaje pomiędzy przemijaniem i trwaniem. Didi-Huberman w samym centrum myślenia o obrazie umieścił czas, bo – jak pisał – „pragnął ukazać złożone sekwencje różnych form czasu, moment pomiędzy tym, co było, a tym, co będzie, trudno uchwytne *iunctim* zastygłe w nieustannym procesie zmian”.

Zgodnie z zasadami ikonologii badacz, aby móc przeprowadzić trafnie interpretację, powinien być „obdarzony tzw. «znajomością» zasadniczych skłonności umysłu ludzkiego”[64].

Znajomość ta jest zawsze uwarunkowana światopoglądowym nastawieniem badacza czy też jego właściwościami psychicznymi. Ale sama intuicja, rozumiana jako określona zdolność intelektualna interpretatora, nie wystarczy, trzeba ją ustawicznie sprawdzać poprzez odwołanie się do historii objawów kulturowych czy też symboli, tak jak je rozumiał Ernst Cassirer, na którego powołuje się Panofsky. Badaczowi potrzebna jest więc „wiedza o tym, jak – w zmiennych warunkach historycznych – istotne dążności umysłu ludzkiego wyrażane są za pomocą specyficznych tematów i pojęć”[65].

SZTUKA I DZIEŁO SZTUKI. SPORY I USTALENIA

Równolegle z napływem przekładów dzieł wybitnych historyków i teoretyków sztuki skupionych wokół projektu Warburga zarówno na

[63] J. Białostocki, *Obraz i znak,* op. cit., s. 89.

[64] E. Panofsky, op. cit.

[65] Tamże.

forum międzynarodowym, jak i krajowym rozwijało się i przekształcało samo pojmowanie historii sztuki, a określenie przedmiotu dyscypliny stało się obiektem ożywionych sporów.

Punktem wyjścia dyskusji było przekonanie, że z perspektywy współczesnej twórczości artystycznej, historia sztuki z trudem tylko mogłaby jeszcze zachować ideę całkowitej autonomii pojęć i metod. „Przedmiot dyscypliny uległ zmianie. W niektórych swych funkcjach – pisze Białostocki – historia sztuki zbliża się do pierwszego członu swej nazwy, do historii: wówczas, gdy gromadzi fakty, gdy stwierdza daty urodzin artystów, odczytuje umowy między kanonikiem i kierownikiem późnogotyckiego warsztatu lub odtwarza na podstawie analizy projektów kolejne fazy przebudowy barokowego kościoła. Ale w innych swych funkcjach historia sztuki, nie wyzbywając się podstaw historycznych, zbliża się nieco do samej sztuki. Interpretacja, wszechstronne odczytanie sztuki jest bowiem pracą twórczą, wymagającą wyobraźni, nierzadko uciekającej się do działania trafnej metafory”[66]. U podstaw programu badawczego Jana Białostockiego leżała koncepcja historii sztuki pojmowanej w sposób szczególny, bliski estetyce. W toczonych ówcześnie w kraju i zagranicą sporach na temat określenia sztuki i dzieła sztuki Jan Białostocki zajmował stanowisko umiarkowane. Mówiąc „historia sztuki (…) zdajemy sobie sprawę z tego, że «sztuka» w istocie nie istnieje, nie ma przedmiotu, który byłby «sztuką»”[67].

Tematem „dziejów sztuki” są więc te poszczególne przedmioty, które znamy wszyscy z doświadczenia, a które nazywamy „dziełami sztuki”. Materią historii sztuki jest namysł teoretyczny obejmujący nie tylko kształty plastyczne, obrazy i rzeźby, ale zajmujący się jednocześnie tym wszystkim, co składa się na świat idei, co współtworzy obrazy.

Jan Białostocki ujął wypowiedź w tej kwestii bardziej konkretnie, wskazując na jeden z powodów istniejącej sytuacji. „Kryzys historii sztuki w naszych czasach niewątpliwie wiąże się z tym – pisał – że radykalnie zmieniło się to, co się za sztukę uważa”[68]. Współcześnie tym procesom sprzyjają dokonujące się równolegle transformacje tradycyjnie pojmowanego przedmiotu badań. Pozycja dzieła zmieniła się, miejsce gotowego produktu, obrazu malarskiego, rzeźby, które ekspo-

---

[66] J. Białostocki, *Sztuka i myśl humanistyczna*, op. cit., s. 158.

[67] J. Białostocki., *Sztuka cenniejsza niż złoto,* op. cit., s. 10.

[68] J. Białostocki, *Wstęp,* w: *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Gdańsk 1966, s. 9.

nowane w muzeach wpisywały się do historii, zajmują zmienne, często jednorazowe wydarzenia, instalacje, procesy, happeningi. Ładunek ekspresji artysty choćby najwyższej próby nie jest w stanie ukonstytuować się w postaci dzieła sam przez się, bez dostatecznie nośnej i skutecznie trafiającej do wyobraźni odbiorcy *impresji, komunikacji* czy innej odpowiadającej im figury oznaczającej rozumienie czy choćby potwierdzenie odbioru. Twórczość artystyczna, której podstawowym poświadczeniem obecności nie jest już dłużej przemiana w przedmiot fizyczny, zaanektowała i przyswoiła sobie inną oznakę zaświadczającą jej istnienie; jest nią właśnie percepcja, komunikowanie z odbiorcą, który zaczął coraz częściej bywać traktowany jako współtwórca dzieła.

Jan Białostocki dostrzegając zmieniony, wzrastający udział odbiorcy w percepcji, pisał: „Sztuka (...) przeniknęła w rzeczywistość – i dzisiaj już nie charakter przedmiotu, ale postawa wobec niego pozwala nam na nazwanie jakiegoś przedmiotu dziełem sztuki”[69]. W znanych sposobach myślenia o obrazie rola aktywnego odbiorcy, na którego wskazuje Białostocki, niejednokrotnie bywała mocniej podkreślana, tym bardziej że współcześnie procesom tym sprzyjają dokonujące się równolegle procesy transformacji tradycyjnie pojmowanego przedmiotu badań.

IDEE I OBRAZY. WIEDZA I SZTUKA

Historyk sztuki, współtwórca Instytutu im. Warburga, Fritz Saxl, rozważając sens prowadzonych badań sformułował istotną wątpliwość poznawczą poddając namysłowi znaczenie wiedzy jako warunku pełnego doświadczenia dzieła sztuki: „Czy przyjemność oglądania kubistycznego Picassa – pytał – zwiększy świadomość, że nowy styl ma dwojakie korzenie? A mianowicie – Cezanne’a i prymityw?”[70]

Dla Białostockiego było to pytanie ważne. Podejmując je nie odpowiada wprost, lecz w sposób pośredni uznając znaczenie szeroko rozumianego kontekstu historyczno-kulturowego. Stara się sytuować w

[69] F. Saxl, *Po co nam historia sztuki?*, tłum. K. Kamińska, w: *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, op. cit., s. 18.

[70] Tamże.

nim dzieło i apeluje wprost o rozbudowę „historii sztuki jako centrum integrującego różne metody i postawy humanistyki wokół materialnego zjawiska krystalizującego w sobie i wyrażającego ideowe i społeczne procesy, jakimi jest zawsze dzieło sztuki”[71]. Jednak nie redukuje podmiotowego doświadczenia dzieła do treści przedmiotu.

Sztuka związana jest z historią, potrzebuje z nią kontaktu „Podobnie jak malarz, historyk przedstawia rzeczywistość (historyczną) nadając jej, poprzez znaczenie swego tekstu, znaczenie, którego rzeczywistość nie posiada sama z siebie: historyk sztuki natomiast studiuje znaczące przedstawienia rzeczywistości stworzonej przez artystę”[72].

Myślą tą nawiązuje Białostocki do poglądów cenionego przez siebie Johana Huizingi, który wcześniej zauważył, „że najprostszą drogą do poznania życia historycznego jest droga wiodąca poprzez doznawanie dzieł sztuki”[73].

Ikonologia i estetyka implicite

W ikonologicznym programie kontaktu sztuki z otoczeniem daje się zauważyć pewna analogia między odwoływaniem się do treści społeczno-kulturowych a tym, co Władysław Tatarkiewicz nazywał *estetyką implicite.* Wskazują na to analogiczne w prowadzonych analizach odwoływania do potocznych opinii, różnego rodzaju wypowiedzi z innych dziedzin, materiałów, listów, zapisków, które mieszczą się w szeroko rozumianej Tatarkiewiczowskiej formule *estetyki implicite.* Tatarkiewicz pisał: „Niektóre z myśli estetycznych przeszłości historyk może wyczytać po prostu w rękopisach i książkach, inne natomiast musi odcyfrowywać z dzieł sztuki i literatury, a choćby nawet z form mody i obyczajów. Jest to jeszcze jedna dwutorowość estetyki i jej historii wypowiedzianej explicite i implicite, zawartej w smaku czy w dziełach sztuki”[74].

---

[71] J. Białostocki, *Wstęp*, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Gdańsk 1966.

[72] F. Ankersmit*, Reprezentacja historyczna*, przeł. M. Piotrowski, popr. E. Domańska, w: *Narracje, reprezentacje, doświadczenie. Studia w teorii historiografii*, op. cit., s. 145.

[73] J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, op. cit., s. 19.

[74] W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki,* op. cit., t. 1, s. 13.

Wymowę sygnalizowanej interpretacji problemu pogłębia wyrażane później przez innych badaczy przekonanie, że „obrazy nie zawdzięczają swojej skuteczności jedynie przekazowi różnych rodzajów wiedzy – widzialnych, czytelnych lub niewidzialnych ale przeciwnie, ich skuteczność rozgrywa się stale w splotach, a nawet w powikłanych intrygach wiedzy przekazywanej i rozmieszczanej, niewiedzy tworzonej i przekształconej”[75].

W analizach przeprowadzonych przez Białostockiego jeden z głównych motywów badawczych stanowi pytanie o pierwotność obrazu wobec idei czy idei wobec obrazu. Źródło rozwoju artystycznego stanowi szczególnego rodzaju relacja zachodząca między ideą a obrazem. Zwięźle ujął tę relację Mieczysław Porębski: „Idea w interpretacji Białostockiego to jedno z dwu głównych źródeł artystycznej tradycji. Drugim jest sama tradycja obrazowa”[76].

W kwestii pierwszej Białostocki przyjmował za Warburgiem, że: „Rozumienie obrazu, któremu wizualny kształt nadają sztuki plastyczne, nie jest możliwe bez wzięcia pod uwagę wszystkich czynników złożonego procesu kulturotwórczego, którego obraz jest wynikiem”[77].

Stąd płynie przekonanie o potrzebie wiązania ze sobą różnorodnych jakości, a więc wartości estetycznych i szeroko rozumianych kulturowych. W tym kontekście Białostocki sytuuje np. pogląd Dürera, który pisał: „artysta powinien formować obraz Chrystusa «najpiękniejszego z wszystkich ludzi» na podobieństwo pogańskiego Apollina, który przez starożytnych ujmowany był zgodnie z ich najwyższą normą estetyczną”[78]. W podobnym duchu utrzymana jest interpretacja ryciny *Adam i Ewa* (1504), gdzie Adam występuje w „kształcie Apollina Belwederskiego, a Ewa przybrała piękne ciało Venus”.

W analizach niektórych obrazów właśnie dopiero usytuowanie dzieła w rozległej tematycznie i czasowo przestrzeni kulturowej pozwala wydobyć ukryte w nich treści. W tym zakresie znakomitego materiału dostarczają dzieła wielkich mistrzów renesansu, np. *Narodziny Venus* czy *Primavera* Botticellego. Można je oglądać jako opowieści znanych mitów: np. *Narodziny Venus* jako poetycki opis narodzin bo-

---

[75] G. Didi-Huberman, op. cit.

[76] M. Porębski, op. cit., s. 329.

[77] J. Białostocki, *Symbole i obrazy,* op. cit., s. 13.

[78] J. Białostocki, *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne*, w: *Teoria i twórczość*, op. cit., s. 152.

gini, podobnie *Wiosnę.* Analiza przynosi bardziej złożone, a zarazem może ciekawsze, choć mniej jednoznaczne i pewne wyniki dla poznania subtelnego mechanizmu oddziaływań teorii i praktyki, idei i form artystycznych w dobie quatrocenta.

Dzięki zastosowaniu metody ikonologicznej postała wersja interpretacji sięgającej swoimi źródłami filozofii tego okresu. Tak więc „pod malarską ilustracją modnego tematu kryje się jednak najprawdopodobniej alegoryczna koncepcja miłości zgodna z neoplatońskimi poglądami florenckiej akademii, znanymi z pism Marsilia Ficina".

Concetto i imago

W toku lektury może wydawać się, że Białostocki w swoich pracach najczęściej stosuje zasadę równoległości występowania obu form przekazu: obraz i idea przewijają się i wzajemnie uzupełniają. Autora jedynie przez krótki okres satysfakcjonowało rozstrzygnięcie, jakie zaproponował w swoim czasie angielski estetyk Herbert Read[79], który tezę „idea wyprzedza obraz" uznał za tezę wyjściową w badaniu dziejów rozwoju umysłowego.

Teza Reada jakkolwiek początkowo frapowała Białostockiego, jednak w dość krótkim czasie doszedł on do wniosku, że „choć fascynująca, trudna byłaby do utrzymania w całej rozciągłości". Wypada zgodzić się z poglądem Mieczysława Porębskiego, który uważa, że dla Białostockiego „stosunek między ideą i obrazem jest bardziej złożony niż mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać". Obraz wizualny – pisze Białostocki – zakorzeniony jest głęboko w prehistorii ducha ludzkiego i wzbogacony jest często wartościami magicznymi, dlatego też posiada wyjątkowo silną bezwładność. Wiele tych obrazów kształtowało się wraz z elementarnymi mitami ludzkości, powstawały wraz z odwiecznymi ideami religijnymi; są wśród nich często wyrażane podświadome podstawowe tendencje ludzkiej psychiki[80] wynikające każdorazowo z konkretnych warunków historycznej sytuacji.

---

[79] H. Read, *Icon and Idea*, Cambridge 1955, s. 19. Tegoż w przekładzie polskim: *Sens sztuki*, tłum. K. Tarnowska; tegoż, *O pochodzeniu formy w sztuce,* tłum. E. Życieńska, Warszawa 1973.

[80] J. Białostocki, *Teoria i twórczość,* op. cit.