

ANTONI ZIEMBA
UNIwersytet Warszawski,
Muzeum Narodowe w Warszawie

JAN BIAŁOSTOCKI (1921–1988)

Jolancie Maurin-Białostockiej

Jan Białostocki uznawany jest za najwybitniejszego polskiego historyka sztuki, który należał do światowej elity uczonych humanistów XX wieku. Znaczenie jego wieloaspektowej działalności – jako uczonego, muzealnika, nauczyciela akademickiego, organizatora życia naukowego i uczestnika życia społecznego – zostało szeroko omówione przez wielu autorów, m.in. Piotra Skubiszewskiego, Sergiusza Michalskiego, Bożenę Steinborn, Lecha Kalinowskiego; poświęcono mu dwie sesje naukowe, w tym jedną o charakterze krytyczno-analitycznym wobec jego dorobku teoretycznego¹. W tym tekście chciałbym się zająć jednym tylko zakresem dokonań Białostockiego – jego postawą metodologiczną i teoretyczną. Ale najpierw – jak zawsze konieczna – biografia...

BIOGRAFIA UCZONEGO

Już sam oficjalny biogram uczonego pokazuje, jak wielką był osobistością nauki światowej; pozwalam tu sobie oprzeć go na danych zestawionych w maszynopisie przez samego Białostockiego, korygując nieścisłości, jakie pojawiły się w różnych publikowanych biografiach uczonego².

Urodził się 14 sierpnia 1921 w Saratowie, zmarł w Warszawie 25 grudnia 1988 roku. W czasie wojny studiował na tajnych „kompletach”. W 1944 roku był więziony w obozach hitlerowskich w Großrosen, Mauthausen i Linzu. W 1946 roku uzyskał magisterium u Władysława Tatarkiewicza na Wydziale Filozofii Uniwersytetu

¹ Dokonania naukowe Jana Białostockiego na różnych polach i w różnych dziedzinach historii sztuki (teorii, historii teorii, ikonografii, ikonologii, muzealnictwa, monograficznego badania artystów i dzieł etc.) omawiają: P. Skubiszewski, S. Michalski, B. Steinborn, [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego, Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa listopad 1998), red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999; a także: F. Bernabei, J. Białostocki: *Formalizm and Iconology*, „Artibus et Historiae”, XII, 1990, s. 9–23; L. Kalinowski, *Jan Białostocki jako historyk sztuki*, „Folia Historiae Atrium”, XXV, 1992, s. 5–11. Krytyczną analizę poglądów i postaw Białostockiego zawierają teksty w tomie *Białostocki* (Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki: *Jan Białostocki – między tradycją a innowacją*, Nieborów 23–25 października 2008), red. M. Wróblewska, Warszawa 2009 (Ryszard Kasperowicz, Michał Haake, Maria Poprzęcka, Ingrid Ciulisová, Ján Bakoš, Wojciech Bałus, Mateusz Salwa, Gabriela Świtek, Stanisław Czekalski, Joanna Kilian, Agnieszka Rosales Rodriguez, Grażyna Bastek). Krytycznie o konserwatywnej roli Białostockiego wobec rodzącej się New Art History (polemicznej historii sztuki) w jej poznańskim odprysku: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2008, s. 16–21, 199–200 i *passim*. Bibliografie prac Białostockiego zestawione są [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki Sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 757–768 oraz w „Roczniku Muzeum Narodowego” XXXV, 1991, s. 311–318.

² Biogram własny Jana Białostockiego z 1987 lub 1988 roku (dwa maszynopisy dwustronicowe, sporządzone w językach polskim i angielskim, oba w posiadaniu AZ). Dane biograficzne podają i omawiają różne aspekty działalności Jana Białostockiego: Stanisław Lorentz, Andrzej Vincenz, Irena Jakimowicz, Juliusz Chrościcki, Tadeusz Chrzanowski, Anna Dobrzycka, Joanna Guze, Paulina Ratkowska, Marek Rostworowski, Andrzej Rottermund i Jacek Woźniakowski w „Roczniku Muzeum Narodowego” XXXV, 1991; zamieszczono tam też liczne artykuły–nekrologi autorstwa André Chastela, Rüdiger Klessmanna, Wilibalda Sauerländera, Lycle de Vries, Wilfried Wieganda oraz Jerzego Łozińskiego, Piotra Skubiszewskiego, Sergiusza Michalskiego, Marii Poprzęckiej, Mieczysława Porębskiego.



Jan Białostocki

Wg A. Małkiewicz, *Z dziejów polskiej historii sztuki. Studia i szkice*, Kraków 2005

Warszawskiego, w 1950 doktorat z historii sztuki w tej uczelni, oficjalnie pod opieką Stanisława Lorentza, w istocie przygotowany pod kierunkiem Walickiego. Edukację pogłębił za granicą, podczas pobytów w Paryżu w 1948 roku oraz na uniwersytecie w Princeton w roku 1958 (Ford Foundation). Całe życie związany był z dwiema instytucjami: Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego oraz Muzeum Narodowym w Warszawie. Na uniwersytecie pracował od października 1945 do 1950 roku jako asystent Michała Walickiego w Zakładzie Historii Sztuki Średniowiecznej, potem, po przerwie spowodowanej usunięciem i aresztowaniem Walickiego z powodów politycznych, od roku 1959 do 1961 jako docent w Instytucie Historii Sztuki, od 1962 roku jako profesor nadzwyczajny, a od 1972 jako profesor zwyczajny. W Muzeum Narodowym podjął pracę jesienią 1945 roku, początkowo wykonując prace zlecone, potem zatrudniony był na stałym etacie jako asystent Walickiego, od 1955 roku był kustoszem, a od 1956 kuratorem Galerii Sztuki Obcej; od 1961 redaktorem naczelnym *Bulletin du Musée National de Varsovie*. Funkcje profesorską w Instytucie Historii Sztuki oraz kuratorską w muzeum piastował do śmierci.

Prowadził wykłady na uczelniach polskich i zagranicznych³. W latach 1973 i 1983 był członkiem rezydentem renomowanego Institute for Advanced Study w Princeton. Ponadto wygłaszał pojedyncze wykłady na bardzo wielu uniwersytetach europejskich, amerykańskich i australijskich – w Anglii, Austrii, Australii, Bułgarii, Czechosłowacji, Danii, Francji, Grecji, Holandii, Jugosławii, Meksyku, NRD, Niemczech Zachodnich, Rosji (ZSRR), Stanach Zjednoczonych, Szwecji, na Węgrzech, we Włoszech. Rozchwytywany za granicą, znajdował chętnie czas na wygłoszenie wykładu w Radomiu lub Kielcach.

Od roku 1963 do 1979 był prezesem Stowarzyszenia Historyków Sztuki, w latach 1972–1988 przewodniczącym Komitetu Nauk o Sztuce PAN, od roku 1964 członkiem, a od 1969 do śmierci wiceprezesem Comité International d'histoire de l'Art (CIHA), w latach 1979–1982 członkiem prezydium Union Académique Internationale, od 1978 roku wiceprezesem, a od 1984 r. do śmierci prezesem Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines (CIPSH przy UNESCO). Był członkiem licznych europejskich akademii nauk⁴. Otrzymał doktoraty honoris causa uniwersytetu w Groningen (1969) i Vrije Universiteit

³ M.in. na Uniwersytecie w Łodzi, w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie (1949–1957 – w okresie usunięcia z uniwersytetu), Rijksuniversiteit w Lejdzie (1963), Yale University w New Haven (1965–1966), Universidad Nacional Autónoma de México (1967, 1976, 1984), New York University (1972; Wrightman Lectureship), Pennsylvania State University (1973), University of Wisconsin w Madison (1972; Rojzman Seminar), Collège de France w Paryżu (1975, 1978), Carlton University w Ottawie (1979), Australia National University w Canberrze (1980), Wellesley College (1982; K.W. Davis Professorship), Cambridge University (1985; Slade Professorship).

⁴ Koninklijke Nederlandse Akademie der Wetenschappen en Letteren w Amsterdamie (1971), Koninklijke Vlaamse Akademie w Brukseli (1971), Akademie der Wissenschaften und Literatur w Moguncji (1973), Polskiej Akademii Nauk (1976), Académie de Bella Artes San

w Brukseli (1987) oraz wiele wyróżnień za działalność naukową⁵, w tym przede wszystkim – „nagrodę Nobla” europejskich historyków sztuki: Warburg-Preis, nadawaną przez senat Wolnego Miasta Hamburga (1981). Został odznaczony wieloma orderami⁶. Wreszcie, last but not least: Jan Białostocki splótł swe losy z wielką historią polityczną, najpierw jako więzień hitlerowskich obozów koncentracyjnych, potem jako sprzymierzeniec polskiej opozycji antykomunistycznej, przewodniczący Kongresu Kultury Polskiej w grudniu 1981 roku i wykładowca niezależnej nauki i kultury w stanie wojennym.

Także lista przyjaciół Jana Białostockiego jest wielce wymowna. Przyjaciółmi z młodości byli wybitni uczeni, pisarze i humaniści m.in. Ihor Szewczenko (Sevcenko), Andrzej Vincenz i Artur Międzyrzecki, potem Julia Hartwig i Joanna Guze. Prawdziwym starszym przyjacielem i mentorem Białostockiego był Michał Walicki. Z wielkich uczonych – historyków sztuki – wystarczy wymienić, dokonując ledwie wyboru z całej rzeszy bliskich znajomych: Erwina Panofsky’ego, Williama S. Heckschera, Ernsta Gombricha, Philippa Fehla, Wilibalda Sauerländera, Ottona Pächta, Ottona von Simsona, Juliusa S. Helda, Gerda von der Ostena, Wenera Hofmanna, Georga Kauffmana, Anneliese Meyer-Meintschel, Rodolfa Pallucchiniego, Jana Gerrita van Geldera, Horsta Gersona, Francesco Valcanovera, Federico Zeriego, André Chastela, George’a Zarneckiego, Charles’a Sterlinga, Jeana Adhémara, Jacques’a Thuilliera, Philippe’a Philipota, a w Polsce: Jerzego Łozińskiego, Lecha Kalinowskiego, Adama Miłobędzkiego, Piotra Skubiszewskiego, Mieczysława Złata czy Mieczysława Porębskiego. Ta imponująca lista nazwisk obrazuje pozycję Białostockiego w generacji wielkich uczonych, którzy nadali kształt dwudziestowiecznej historii sztuki. Nie tylko współtworzył z nimi naukę i Wielką Teorię dziejów sztuki, lecz także miał ważny osobisty udział w życiu tych ludzi. Słynna jest opowieść o tym, że to Jan Białostocki na niegdysiejszym kongresie w Wiedniu pogodził Ernsta Gombricha i Ottona Pächta⁷; albo ta, jak straszliwie przemoczony po jakiejś ulewie w Princeton został w czasie pierwszej wizyty u Panofskych przebrany w suche ubranie i słynne pantofle („kapcie Panofsky’ego”), które dano mu do domu i których używał potem, trochę na pamiątkę. Znał też słynnych humanistów spoza kręgu historyków i historyków sztuki, jak Jeana d’Ormessona, z którym współpracował w CIPSH.

POLA ZAINTERESOWAŃ

Jan Białostocki należał do ludzi, o których mawia się „tytan pracy”; był niezwykle płodny jako pisarz nauki; stworzył ponad 500 poważnych prac naukowych. Uważa się, że był uomo universale, że zajmował się sztuką dawną wszechstronnie i w całości, że przeczytał o niej wszystko i mógł pisać o wszystkim. Sam jednak zdefiniował swe zainteresowania i pola badawcze następująco i w znamiennej kolejności: „historia teorii sztuki i problemy metody, ze szczególnym naciskiem na ikonografię i ikonologię; sztuka późnego średniowiecza i renesansu; Dürer; Rembrandt; ikonografia XIX wieku”⁸. Nie napisał, choć bardzo chciał (życia już nie starczyło), planowanej wielkiej syntezy dziejów myśli o sztuce, ale opracował wielotomową antologię źródeł do historii teorii i historiografii artystycznej: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500 roku* (1978, reedycja z uzupełnieniami bibliograficznymi: 2005); *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600* (1985; reedycja z uzupełnieniami bibliograficznymi – w druku), *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, 1994). Wydał i opracował też fundamentalne zbiory tekstów Dürera (*Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*, 1956), Poussina (*Poussin i teoria klasycyzmu*, 1953) oraz tekstów o Berninim (*Dwugłós o Berninim*, 1962), o Rembrandcie (z Janiną Michałkową, *Rembrandt w oczach współczesnych*,

Fernando w Madrycie (1978), Bayerische Akademie der Wissenschaften w Monachium (1980), Sächsische Akademie der Wissenschaften w Lipsku (1980), Det Norske Videnskaps-Akademi w Oslo (1982), Akademia Clementina w Bolonii (1986) oraz Académie des Sciences, Arts et Lettres w Paryżu (1986). Działał w niezliczonych radach instytucji naukowych (np. Institut für Menschenwissenschaften w Wiedniu, Radzie Papieskiej ds. Nauki i Kultury).

⁵ Nagrodę Herdera uniwersytetu w Wiedniu (1970), polską Nagrodę Państwową I stopnia (1978), Nagrodę Polskiego PEN Clubu (1979), nagrodę Fundacji Jurzykowskiego w Nowym Jorku (1981), nagrodę Reuchlina miasta Pforzheim (1983), Premio Canaletto Republiki Włoskiej oraz Theo Wornland-Kunstpreis w Monachium (1988).

⁶ Złotym Krzyżem Zasługi (1955 – jakby w zadośćuczynieniu za okres uwięzienia obozowego podczas okupacji oraz odsunięcia od nauki na uniwersytecie w okresie stalinizmu), Krzyżami Polonia Restituta: Kawalerskim (1962), Oficerskim (1972) oraz Komandorskim (1980); Corona d’Italia (1946) i Ordine del Merito Republiki Włoskiej (1988).

⁷ S. Michalski, *Jan Białostocki a ewolucja historii sztuki po roku 1945*, [w:] *Ars longa...*, s. 64–65.

⁸ Cytowany wyżej biogram własny Jana Białostockiego, s. 1.

1957). W dziedzinie metodologii do dziś korzystamy z wydań w jego opracowaniu: Erwin Panofsky, *Studia z historii sztuki*, (1971, tam zwł. Posłowie: *Erwin Panofsky (1892–1968), myśliciel, historyk, człowiek*) oraz tomu *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich (1976), a nade wszystko z syntetycznego podręcznika *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych* (1980), jak też z licznych artykułów w zbiorach prac Białostockiego: *Teoria i twórczość* (1961 – tam wprowadzał m.in. pojęcia: „temat ramowy” i „obraz archetypiczny”), *Pięć wieków myśli o sztuce* (1957, 1976 – zagadnienia manieryzmu, kategorie baroku, analiza i krytyka ikonologii); *Sztuka i myśl humanistyczna* (1966 – rozróżnienie pojęciowe „styl” i „modus”), *Refleksje i syntezy ze świata sztuki* (1978 – problem barokowej teorii sztuki, kategorie rokoka, pojęcia innowacji, nowatorstwa, nowoczesności w sztuce dawnej), *Symbole i obrazy w świecie sztuki* (1982 – relacje słowa i obrazu w dawnej sztuce), *Refleksje i syntezy ze świata sztuki – cykl drugi* (1987 – historia sztuki a historia idei, koncepcja muzeum w „wiedeńskiej szkole” historii sztuki, Aby Warburg, literackość historii sztuki). Część tych artykułów zawarta została w zbiorczych tomach: *Stil und Ikonographie* (1966, reedycja 1981), cieszącym się w swoim czasie wielką poczytnością wśród uczonych i studentów zachodnich, oraz w *The Message of Images* (1988). Dodać do tego trzeba wiele tekstów w innych edycjach zbiorowych, kongresowych czy seminaryjnych oraz czasopismach, tekstów takich jak – wybierzmy tylko kilka tematów – *Słowo i obraz* (1982) czy *Kryzysy w sztuce* (1985 – rozróżnienie między kryzysem a fulguracją). Wszystkie swe teksty Białostocki publikował (najczęściej najpierw) w językach obcych, tu jednak posługiwać się będziemy dla uproszczenia odwołaniami do ich wersji polskich.

W kolejnym deklarowanym przez siebie polu zainteresowań, w zakresie sztuki późnego średniowiecza i renesansu, Białostocki napisał kilka fundamentalnych książek: *Les Primitifs flamands: Les Musées de Pologne* (1966), *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* (Propyläen Kunstgeschichte VII, 1972), *The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary, Bohemia, Poland* (1976) oraz *Il quattrocento nell'Europa Settentrionale* (1989, wyd. fr.: *L'Art du XVe siècle des Parler à Dürer*, 1993 ; po polsku *Sztuka XV wieku od Parlerów do Dürera*, tłum. G. Przewłocki, 2011). Do tego dochodzą liczne artykuły problemowe na temat pojęć późnego gotyku oraz renesansu i manieryzmu w sztuce europejskiej i polskiej, te ostatnie podsumowane w tekście *Die Kunst der Renaissance in Polen: Auswahl, Aneignung, Ablehnung* (1991)⁹.

Paradygmat artysty północnego renesansu budował Białostocki wokół osoby Albrechta Dürera, rozdartej między melancholię a racjonalizmem, wyobcowaniem a przyswojeniem włoskiego modelu kultury, statusem wytwórcy przedmiotów – rzemieślnika – a statusem twórcy – artysty, potrzebą stabilnego systemu ideologicznego a innowacją reformacji; dążącego zarazem do pogodzenia owych opozycji. Miejscem prezentacji tej wizji są m.in. książki *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki* (1956) i *Dürer and his Critics, 1500–1971* (1986) oraz artykuły: *O teorii sztuki Albrechta Dürera, Chłopska Melancholia, Albrechta Dürera, Opus quinque dierum..., Dürer i reformacja, Dürer i humaniści*¹⁰.

Ów paradygmat artysty geniusza, w którego umysłowości i twórczości ogniskują się w konfliktowym zderzeniu binarne opozycje światopoglądowe, a zarazem łączą się linie „długiego trwania” różnych tradycji kulturowych i artystyczno-formalnych („tematy ramowe”) – skłaniał Białostockiego do zajęcia się także Rembrandtem, funkcjonującym w opozycji między tradycją ikonografii biblijnej a nową reformacyjną lekturą Pisma, między konwencją obrazu a przekazem słowa, między nakazem schematu ikonograficznego a literalnością zapisu biblijnego – opozycji rozwiązywanej w imperatywie innowacji, ujawniającej głębszą treść danego „tematu ramowego”, czyli ramowej formuły ideowej (artykuły: *Rembrandt i protestancka ikonografia, „Polski jeździec” i jego interpretacje, Zagadka Rembrandta uśmiechniętego, Grzesznik jako bohater w sztuce Rembrandta*¹¹, *Lievens i Rembrandt*¹²; ponadto wczesny katalog wystawy *Rembrandt i jego krąg* z 1956 roku). Fundamentalne, przełomowe znaczenie w zachodniej nauce i jej badaniach nad Rembrandtem i malarstwem holenderskim XVII wieku miały syntetyczne artykuły: *Ikonographische Forschungen zu Rembrandts Werk*

⁹[W:] *Die Renaissance im Blick der Nationen Europas*, (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 9), Wiesbaden 1991, s. 293–318.

¹⁰J. Białostocki, *O teorii sztuki Albrechta Dürera*, [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, wyd. 2., Warszawa 1976, s. 32–73; idem, *Chłopska Melancholia, Albrechta Dürera*, ibidem, s. 74–81; idem, *Opus quinque dierum: obraz Dürera Chrystus wśród mędrców żydowskich i jego źródła*, [w:] idem, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 81–104; idem, *Dürer i Reformacja*, [w:] idem, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 234–267; idem, *Dürer i humaniści*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 112–126.

¹¹ Wszystkie przedrukowane [w:] Białostocki, *Symbole i obrazy...*, rozdz. VI: *Rembrandt*.

¹² Przedruk [w:] Białostocki, *Refleksje i syntezy... Cykl drugi*, s. 135–150.

(1957, zweryfikowana wersja 1981; po polsku *Badania ikonograficzne nad Rembrandtem*, 1982)¹³ oraz *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltanschauung. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jahrhundert* (1984)¹⁴.

Wiekami dziewiętnastym Białostocki zajął się stosunkowo późno, ale za to obszernie, skupiając się na ikonografii pojętej jako „ikonosfera” (pojęcie Mieczysława Porębskiego) złożona z przenikających się i zmiennych „tematów ramowych”¹⁵.

MISTRZ IKONOLOGII? BIAŁOSTOCKI WOBEC PANOFSKY’EGO

Umierając w 1988 roku, Jan Białostocki pozostawił swych uczniów i adherentów oraz swych krytyków i przeciwników w „pustym miejscu” – w kłopotliwym stanie nierozpoznania jego pozycji w metodologii dziedziny. Umknął „strukturalizacji”, pozycjonowaniu, „etykietowaniu”. Jedni chcieli uznać go za „mistrza ikonologii” (André Chastel)¹⁶ – realizatora projektu metodologicznego Erwina Panofsky’ego; za tego, który ramową koncepcję Panofsky’ego miał wypełnić materiałem dzieł sztuki i ich interpretacji w sposób, jakiego nie udało się Panofsky’emu zrealizować w sposób doskonały, bo precyzujący rzeczywiste możliwości metody i określający jej ograniczenia. Inni widzieli w Białostockim jedynie (czy aż) „apostola ikonologii”, czyli inteligentnego i błyskotliwego propagatora i popularyzatora, który w parakaznodziejskim natchnieniu, siłą retoryki zręcznego słowa, ominął logiczne pułapki i niespójności metody, jej doktrynalne uproszczenia oraz rozmaite zagrożenia deformacją i wypaczeniem (wyluczając się tym samym z zalewu tzw. „panofszczyzny”, rzeszy owych – jak o nich mawiano – „bastardów Panofsky’ego”, krytykowanych za uproszczone, ba: prostackie zastosowanie metody do odcyfrowywania wykoncypowanych „ukrytych treści” i „symbolizmów” w kolejnych działach sztuki). Niektórzy – nieliczni – znajdowali Białostockiego jako autora autonomicznej koncepcji metodologicznej: ikonologii krytycznej (Sergiusz Michalski)¹⁷; ikonologii społecznej – czyli wzbogaconej o poziom rozpoznania uwarunkowań materialno-społecznych oraz o zsocjologizowaną koncepcję Cassirerowskich „form symbolicznych” przeprojektowaną na relację autor–dzieło–społeczność, na sytuację dzieła wobec uwarunkowań polityczno-gospodarczo-społecznych oraz ideologii społecznych (Stanisław Czekalski¹⁸); ikonologii inkluzyjnej – wciągającej w ikonologię konfrontacyjnie inne postawy metodologiczne: kontekstualizm postmarksistowski, Jungowską psychologię głębi, badania struktury dzieła, analizę dawnej teorii sztuki, refleksję nad formą w ramach koncepcji modusów (tenże Stanisław Czekalski); ikonologii krytycznej politycznie i antynacjonalistycznie – jako analizy relacji dzieł powstałych w danym regionie polityczno-geograficznym wobec ideologizacji narodowościowych i abstrakcji politycznych – różnych „wspólnot wyobrażonych” (italocentryzm a multiregionalizm kultury północnej – tak Ingrid Ciulisová¹⁹; centrum a peryferie, metropolityzm a prowincjonalizm, hegemonia centralistycznych ośrodków władzy a kulturotwórcza rola etnicznych regionalizmów, geografia artystyczna jako geografia makro- lub megaregionów w opozycji do nacjonalno-dynastycznej panhistorii – tak Ján Bakoš²⁰; dodajmy do tego fascynację Białostockiego George’em Kublerem²¹, skłaniającą go do przekucia ikonologii w projekt globalistycznej historii sztuki jako systemu wiązek symptomów kulturowych – panregionalnych, ponadeuropejskich i multiregionalnych). Inni wreszcie w ogóle negowali ikonologiczne zaetykietowanie Białostockiego. Sergiusz Michalski wskazywał przede wszystkim na jego ustawiczną i wielostronną krytykę założeń ikonologii (mimo całej sympatii uczynionej do niej i do dyskursu Panofsky’ego), na jego „nigdy do końca nie sformułowane antyikonologiczne intuicje” i na postawę otwartą na strukturalizm, estetykę recepcji, hermeneutykę obrazu, choć nie na

¹³ Pierwsza wersja [w:] „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 8, 1957, s. 195–210; nowa, [w:] J. Białostocki, *Stil und Ikonographie*, 2. wyd., Köln 1981; wersja polska [w:] idem, *Symbola i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 277–307.

¹⁴ „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 47, 1984, s. 421–438.

¹⁵ Zob. np. Białostocki, *Symbola i obrazy...*, rozdział VII: *Romantyzm*, s. 346–459.

¹⁶ A. Chastel, *Jan Białostocki. Un Maître de l’iconologie*, „Le Monde”, 31 XII 1988.

¹⁷ Michalski, *op. cit.*

¹⁸ S. Czekalski, *Ikonologia Jana Białostockiego*, [w:] *Białostocki...*, s. 113–122.

¹⁹ I. Ciulisová, *Against Hegemony: Jacob Burchardt, Jan Białostocki and the Renaissance*, [w:] *Białostocki...*, s. 55–62.

²⁰ J. Bakoš, *Jan Białostocki and Center-Peryphery Problem*, *ibidem*, s. 63–76.

²¹ W. Bałus, *Jan Białostocki a George Kubler: w pogoni za systemem*, *ibidem*, s. 77–98.

bezpośrednie metod tych teorii i metodyk zastosowanie²². Piotr Skubiszewski widział w metodyce Białostockiego „polifonię metodologiczną”²³ – nie pytając wszakże, gdzie leżały w pismach Białostockiego owej polifonii kontrapunkty; jakby sugerując, że była to (o paradoksie!) polifonia bez kontrapunktu, w każdym razie bez kontrapunktu w interpretacjach ikonologicznych. Mniej życzliwi (tak, byli i są także tacy) nazywają Białostockiego pogardliwie zwykłym eklektykiem, jak to było słycać w głosach reprezentantów „pознаńskiej szkoły historii sztuki” (tak zwanej, choć naprawdę nieistniejącej) w czasie obrad, a zwłaszcza w kularach seminarium metodologicznego w Nieborowie w październiku 2008 roku (publikacja odczytanych tam referatów, pt. *Białostocki* z 2009 roku, głosów tych nie przekazuje).

Czy zatem Jan Białostocki był ikonologiem? Czy był ikonologii wyznawcą, czy raczej jej krytycznym użytkownikiem? Jej krytykiem – życzliwym, acz świadomym jej luk, niemożności, ograniczeń? Krytykiem szukającym nowej jej formuły albo formuły wobec niej alternatywnej?

Spójrzmy na teksty Białostockiego. Które można uznać za stricte ikonologiczne, czy choćby tylko ikonograficzne? I jaka jest ich ilościowa proporcja wobec innych tekstów? Trudno policzyć, bo i jego płodność publikacyjna była wielka, i teksty same pojawiały się w różnych redakcjach, reedycjach i przeróbkach. Ale szacując z grubsza, jasne jest, że tego rodzaju utwory stanowią w naukowym oeuvre Jana Białostockiego mniejszość. Są to albo studia nad znaczeniem jednego obiektu, jak *Chłopska Melancholia* Albrechta Dürera, tegoż *Opus quinque dierum...*, *Jeździec polski* Rembrandta czy *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego*, albo wychodzące od jednego obrazu studia nad „wędrowką tematów i motywów”, jak *Judyta* Giorgiona...²⁴ czy *Grzesznik* jako bohater w sztuce Rembrandta, albo też przeglądy ikonograficznych przekształceń tematów, jak *Vanitas: z dziejów obrazowania idei „marność” i „przemijania”...*, *Drzwi Śmierci*, *Księgi wiedzy i księgi próżności*²⁵, różne studia z ikonografii romantycznej i dziewiętnastowiecznej. W zbiorach artykułów Białostockiego teksty ikonologiczne/ikonograficzne na ogół stanowią proporcjonalną mniejszość: W *Teorii i twórczości* na osiem artykułów znajdujemy dwa o tym charakterze (*Opus quinque dierum* oraz *Vanitas*); w *Pięciu wiekach myśli o sztuce* na dwanaście artykułów – tylko jeden (*Chłopską Melancholię* Albrechta Dürera); w *The Message of Images*²⁶ – dziesięć na osiemnaście, czyli tylko trochę więcej niż połowa; w *Symbolach i obrazach* – osiemnaście na dwadzieścia dziewięć (wyjątkowo dużo – z racji tytułu i tematycznego zakresu tomu); w *Refleksjach i syntezach* i ich Cyklu drugim – zgoła żadnego! Już choćby ta przybliżona statystyka wskazuje, że rzeczywiście ikonologia nie była wcale centralną metodą, metodologią ani metodyką Białostockiego.

Te wymienione teksty, a także takie, które krytycznie (choć ostatecznie aprobatywnie) omawiały ikonologię: *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką* (1957), *Erwin Panofsky – myśliciel, historyk, człowiek* (1971), *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych* (1980)²⁷ – dowodzą, że Jan Białostocki nie tyle przyśwoił, przyjął metodę Panofsky’ego za swoją, lecz że w istocie uczynił ją przedmiotem krytycznego oglądu. Niewątpliwie z nadzieją jej wykorzystania, ale przez przereklamowanie jej założeń, przeformułowanie, poszerzenie lub skonfrontowanie z innymi perspektywami badawczymi. Paradoksem może się wydawać to, że widział w niej nie tyle możliwości doktrynalnego wykorzystania, wyczerpania, wypełnienia, ile poszukiwał jej luk, „pustych miejsc” do uzupełnienia albo wręcz jej dysfunkcji dla ich rozwiązywania. Chyba to właśnie bawiło go intelektualnie, bo fascynowało w zastosowaniu do materii dzieł sztuki i kulturowych artefaktów.

Z ikonologią Panofsky’ego zetknął się na początku swej podróży po drogach i bezdrożach historii sztuki. W Paryżu, w 1948 roku, czytał w Bibliothèque Nationale „Studies in Iconology” i, jak sam pisał, lektura ta otworzyła mu oczy na nowy świat. Ale, wbrew powszechnemu mniemaniu, nie trzymał się wcale tej drogi przez całe życie. Raczej ją wypróbowywał w coraz to nowych, różnych podejściach. I za każdym razem stwierdzał kolejne ograniczenia, ba, niedostatki teorii Panofsky’ego. Ale zawsze czynił to z szacunkiem, z rewerencją dla

²² Michalski, op. cit.

²³ P. Skubiszewski, *Miejsce Jana Białostockiego w polskiej historii sztuki*, [w:] *Ars longa...*, s. 11–22.

²⁴ J. Białostocki, *Judyta: Znaczenie obrazu Giorgiona w historii sztuki*, [w:] Białostocki, *Symboli i obrazy...*, s. 112–135.

²⁵ J. Białostocki, *Vanitas: z dziejów obrazowania idei „marność” i „przemijania” w poezji i sztuce*, [w:] idem, *Teoria i twórczość...*, s. 105–137; idem, *Drzwi Śmierci: antyczny symbol grobowy i jego tradycja*, [w:], idem, *Symboli i obrazy...*, s. 158–187; idem, *Księgi wiedzy i księgi próżności*, [w:] idem, *O dawnej sztuce, jej teorii i historii*, red. A. Ziemia, M. Poprzęcka, S. Michalski, tłum. G. Przewłocki, Gdańsk 2011 (w druku).

²⁶ J. Białostocki, *The Message of Images: Studies in the History of Art*, Vienna 1988.

²⁷ J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, [w:] idem, *Pięć wieków...*, s. 249–274; idem, *Erwin Panofsky – myśliciel, historyk, człowiek*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 387–420 (przedruk [w:] J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 304–344); J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.

intelektualnego rozmachu projektu mistrza Panofsky'ego. Przyjęło się uważać, że Panofsky zapanował nad umysłem Białostockiego niemal niepodzielnie, że „przez Panofsky'ego” czytał on innych autorów, na przykład Aby'ego Warburga²⁸. Otóż nie, tak nie było. Tak Warburg, jak i Cassirer, a także jak inni wielcy twórcy teorii byli dla Białostockiego autonomicznym wyzwaniem intelektualnym.

BIAŁOSTOCKI WOBEC WARBURGA

Białostocki sprzeciwiał się od początku monokausalności jakiegokolwiek teorii czy metody. Owszem, wychowany w tradycji neokantowskiej, chętnie przejmował myśl Ernsta Cassirera i jego kategorię „form symbolicznych”. Prowadził refleksję i badania nad „przekształceniami ikonograficznymi”, nad długim trwaniem „tematów ramowych” – różnych wszakże od „form symbolicznych”, a ujawniających się w kulturze jakby w poprzek tych form, w religii, języku, sztuce, obyczaju społecznym etc. – tematów, takich jak: drzwi śmierci, oko i okno w obrazie, kobiety zwyciężczyni (Judyta i in.), pielgrzym, thiasos – orszak bóstw morskich, uczony pośród swych ksiąg, księgi wiedzy i księgi próżności, pluton egzekucyjny (bohater wobec wrogiego tłumu), śmierć bohatera i pokonany wódz, ogród rozkoszy (*locus amoenus*) i inne. Ale ich przekształcalność, potencja stałej transfiguracji i przybierania nowych znaczeń – na pewno wspierana przez tradycję atlasu Mnemosyne Aby'ego Warburga – nie oznaczała wcale potwierdzenia mniemanej stabilnej systemowości kultury, trwałego mechanizmu jej działania, tak jak tego chciał Warburg: „twardej” dialektyki obrazów migrujących przez dzieje i geografie – owej apodyktycznej dialektyki apollinińskiego rozumu (*Ethosformeln*) i dionizyjskiego (albo „dybukowego”) emocjonalizmu (*Pathosformeln*). Oznaczała dla Białostockiego coś przeciwnego: zmienność formuł pod wpływem wielorakich, też zmiennych, czynników, czynników zewnętrznych wobec dzieła, wobec jego ramowej formuły i wewnętrznej „struktury, formy, funkcji i znaczenia” – jak to stale definiował Białostocki – czterech składników immanentnych każdego dzieła sztuki. Z myśli Warburga brał Białostocki, może pod wpływem lektury książki Gombricha o hamburskim uczonym²⁹, jedną ważną sytuację badawczą: „badanie najgłębszej i najbardziej istotnej przemiany w pojmowaniu sytuacji człowieka w świecie – przejścia od orientacji mitycznej do naukowej” [podkreśl. AZ], „zwycięstwo rozumu nad lękiem, nad mityczną mentalnością, nad magią, nad mrocznym elementem ludzkiego ducha”³⁰. A także – napięcie między formułowaniem, przybieraniem formy rozumowej i emocjonalnej a świadczeniem historii, byciem symptomem każdorazowej formacji kultury, napięcie między byciem estetycznie uformowanym dziełem sztuki a wartością historycznego świadectwa.

Doceniał „odejście przez Warburga od jedynych, wyłącznych norm wartościowania”, „pluralizm stylistyczny”, „budowanie historii ludzkiego wyrazu przekazywanego za pośrednictwem form kultury [poprzez] dzieła sztuki zachowujące dlań równe znaczenie (...) obrazy Rembrandta i Botticellego, ryciny z czasów niemieckiej reformacji, z ich prymitywizmem (...), aż po znaczki pocztowe, plakaty i użytkową fotografię – jako równouprawnione dokumenty”³¹. Szczególnie cenne dla Białostockiego było u Warburga to, że „w każdej dziedzinie (...) pragnął przekraczać tradycyjne granice podziałów (...) Nie chciał krępować się ustalonymi zakresami dyscyplin naukowych, granicami okresów historycznych, ogólnie przyjętymi pojęciami stylistycznymi, z dawien dawna uznanymi gatunkami artystycznymi”³². Sam Białostocki niejako powielił owo „transgraniczne” podejście do kultury i tak jak tamten „pielgrzymował” do Nowego Meksyku, tak i on odbywał „eksploracyjne” podróże do Meksyku, który stał się dla niego mitycznym Nowym Łądem, ukochanym obszarem peryferiów Starego Świata, nieomal krainą mitu i objawienia (objawienia tożsamości kultury ponad eurocentryzmem tradycji historii sztuki i kultury). Dla osobistych poglądów Białostockiego przywołał przykładów latynoamerykańskich zestawianych z „polskim prowincjonalizmem”, a także popularna książka o sztuce Ameryki prekolumbijskiej i lacińskiej, są wielce wymowne i ważne, acz łatwe do niesłusznego zlekceważenia.

²⁸ G. Świtek, *Triumf uczoneści. Posłanie Aby Warburga według Jana Białostockiego*, [w:] Białostocki..., s. 99–111.

²⁹ E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London 1970.

³⁰ J. Białostocki, *Posłanie Aby Warburga: historia sztuki czy historia kultury?*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy... Cykl drugi*, s. 190 i 201.

³¹ *Ibidem*, s. 196.

³² *Ibidem*.

Mnemosyne Warburga interesowała Białostockiego nie jako systematyzująca „matryca” historii kultury (jak ją określił), nie jako „stały repertuar wyrazowy”, „atlas ilustracji z komentarzami wyjaśniającymi rolę antyku w rozwoju florenckiego renesansu... poświęcony udowodnieniu stabilności owych »form patetycznych«. Raczej – jako zapis zmiennej powtarzalności różnych formuł, dla której Białostocki znajdował uzasadnienia w Warburgowskiej koncepcji historii sztuki jako historii obrazu, historii obrazów i historii obrazowania – obrazu i obrazowania symbolicznego, poddanego oddziaływaniu wszystkich „form symbolicznych”: języka, religii, literatury, przesądu i magii – słowem: całej historii. Odtwarzanie historii nie miało być u Warburga – dostrzegał Białostocki – systemem stabilnym i utrwalonym, lecz „procesem budzenia pamięci, ożywiania zatartego wspomnienia o tym momencie historii, w którym obraz powstał”³³. Warburg pozostał dla niego „mistrzem non finito, mistrzem nieukończenia” – dowodem na to, że podziwiana przez Białostockiego „niezrównana erudycja”, „racjonalność i integralność metody”, naukowość ujęta w misyjny rygorizm, „jak służba wojskowa” i „jak religijny obowiązek”, może nie być wystarczająca do zamierzonej weryfikowalności bądź falsyfikowalności „prawdy naukowej”. Tą drogą miał podążyć „uczeń” Warburga, Panofsky, ale czy naprawdę ta droga była Białostockiemu bliższa? Z tekstu artykułu o Warburgu wynika raczej, że ukochaną przez polskiego uczonego spuścizną Warburga były książki *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* Cassirera oraz *Europejska literatura i łacińskie średniowiecze* Ernsta Roberta Curtiusa... Zastanawiające, że w artykule tym Nachleben myśli Warburga wyznaczają albo prace Fritza Saxla i Edgara Winda (za którym skądinąd Białostocki nie przepadał), albo (opisani paternalistycznie, ale przychylnie) młodzi niemieccy dyskutanci z nowej generacji historyków sztuki zwalczającej ikonologię Panofsky’ego, uczestniczący pod wodzą Martina Warnkego w słynnym kongresie w Kolonii w 1970 roku (Białostocki podaje jako miejsce kongresu Hamburg, w którym właśnie odbywała się wystawa poświęcona Warburgowi). Owi „młodzi” byli Białostockiemu o tyle bliscy, że tak jak on wzywali do społecznie skontekstualizowanej historii sztuki (wszakże w wydaniu neomarksistowskim, które, rzecz jasna, Białostockiemu nie mogło być ani miłe, ani akceptowalne). Panofsky zaś wcale nie jest w tym artykule omawiany jako główny następca Warburga, a jedynie jako ten, który anektował termin „ikonologia”. Oto zapewne przykład owych „antyikonologicznych intuicji” Białostockiego, o jakich pisał Sergiusz Michalski³⁴.

INTUICJE, ROZPOZNANIA I KRYTYKA METODOLOGICZNA JANA BIAŁOSTOCKIEGO

Białostocki miewał też, powiedzielibyśmy, intuicje metodologiczne *avant la lettre*. Jego studia nad recepcją wizualną (przeprowadzane czasem w powiązaniu z ikonologią, czasem zupełnie bez) – *Okno i oko. Realizm i symbolika światła w sztuce Dürera i jego poprzedników; Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku; Słownik wizualny Jacopo Bassano i jego stylus humilis*³⁵; a zwłaszcza krótki acz fundamentalny w swoim czasie artykuł *Modes of Reality and Representation of Space in Memlinc’s Donor Wings of the Last Judgement Triptych* (1983)³⁶ – wyprzedzały nadejście mody na „wizualistyczną” historię sztuki, badanie jej „estetyczno-receptywne” i szukające znaczeń w formułach odbioru, „w widzu wpisanym w obraz” (Alpers, Baxandall, Stoichita).

Ikonologia Panofsky’ego stanowiła dla Białostockiego jedną z możliwych platform badania sztuki. Traktował ją jako teorię jednego pokolenia historii sztuki. „Każde pokolenie buduje nowy obraz przeszłości, który wydaje mu się jedynie prawdziwy, który jest jego uświadamianiem sobie historii” – pisał w zakończeniu programowego artykułu *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*³⁷. Widział jej urodę intelektualną („ujmującą pomysłowość ikonologii”³⁸) i przyjmował chętnie – także, a może przede wszystkim, dlatego że była, jak sądził, ostatecznym odejściem od historii sztuki jako historii stylów, od *Kunstgeschichte als Stilgeschichte*,

³³ *Ibidem*, s. 200.

³⁴ Michalski, *op. cit.*

³⁵ J. Białostocki, *Słownik wizualny Jacopo Bassano i jego stylus humilis; Okno i oko. Realizm i symbolika światła w sztuce Dürera i jego poprzedników; Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku*, [wszystkie w:] *Symboli i obrazy...*, s. 59–65, 68–85, 86–102.

³⁶ Pierwodruk [w:] *Essays in Northern European art presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, ed. Anne-Marie Logan, Doornspijk 1983, s. 38–42, po polsku w: Białostocki, *O dawnej sztuce...*, (tłum. G. Przewłocki).

³⁷ Białostocki, *Metoda ikonologiczna...*, s. 272.

³⁸ Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych...*, s. 92

których wielostronną, kompleksową krytykę pojęciową przeprowadził w serii rozpraw (*Późny gotyk, Manierizm, Barok, Rokoko*)³⁹. A także dlatego – że bardziej niż inne teorie i metody ujawniała z jednej strony „strukturę”, „mechanizmy” dziejów sztuki, a z drugiej żywiołową zmienność formuł i ustawiczne przekształcenia ikonograficzne. Szanował też wielce i lubił osobowość i charakter Panofsky’ego, toteż jego krytyka wobec ikonologii była zawsze bardzo powściągliwa i oględna. Ale była!

Białostocki dostrzegał wyraźnie niebezpieczeństwo nieweryfikowalności rozbudowanych, dalekosiężnych interpretacji symbolicznych, „opartych na samosprawdzającej się logice konstrukcji ikonologicznych” (Stanisław Czekalski⁴⁰). Krytykował takie konstrukcje nawet u autorów, których podziwiał, i w książkach, które zasadniczo cenił, jak *Art et humanisme. Florence au temps de Laurent le Magnifique André Chastela* (1959)⁴¹. O ikonologii, która zawłaszcza dzieło do prezentacji wielu znaczeń symbolicznych, niekoniecznie w nim naocznych, i zakłada pansymbolizm treści dzieła, jako o „ikonologii totalnej” pisał: „(...) »ikonologia totalna« w odniesieniu do »drugiej warstwy interpretacyjnej« [rozpoznania treści symbolicznej i metaforycznej przedmiotu] (...) nie da się utrzymać”⁴². Za Ottonem Pächem i jego krytyką *Early Netherlandish Painting* Panofsky’ego⁴³, zwracał uwagę na „dwoistość założeń” koncepcji symptomatyzmu kultury: „z jednej strony występuje tu przekonanie o ukrytych treściach symbolicznych, które zakłada racjonalny, programowy charakter procesu twórczego, z drugiej strony – sprawdzian upatrywany w osobistych skłonnościach indywidualnego mistrza, a w każdym razie programowe branie pod uwagę tych skłonności świadczy o uznaniu czynnika w gruncie rzeczy irracjonalnego”⁴⁴. Stawiał ikonologom zarzut, że „koncentrują się na wykrywaniu wyłącznie »zamierzonych« treści, a pomijają (...) interpretację »ikonologiczną« dzieła jako objawu kulturowego, gdzie – oczywiście – także »niezamierzone« przez artystę, irracjonalne czynniki mają znaczenie (...)”⁴⁵.

Białostocki dostrzegał też w ikonologii pęknięcie wewnętrzne – łatwość oderwania poziomu treści ideowych od wymiaru estetycznego dzieła, jego struktury formalnej i jego oddziaływania przez formę. Próbą zapelnienia tej luki były jego bogate przedsięwzięcia w zakresie badań nad dawną estetyką, teorią i historiografią sztuki. Służyły temu fundamentalne, wymienione wyżej, opracowania tekstów źródłowych, a także analizy wątków i toposów teorii i historiografii artystycznej (artykuły: *Ars auro prior, Terribilità, Potęga piękna: o utopijnej idei Albertiego, The Renaissance concept of Nature and Antiquity* i in.)⁴⁶ oraz interpretacji zjawisk artystycznych przez historyczne pojęcia teoretyczne (np. artykuły „*O Leonardo, czemu się tak trudzisz?*”, *O teorii sztuki Albrechta Dürera, Opus quinque dierum, Słownik wizualny Jacopo Bassano, Dürer i reformacja, Pojęcie manieryzmu i sztuka polska, Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe, Idea Leonarda urzeczywistniona przez Poussina, Gian Lorenzo Bernini i jego poglądy estetyczne, Rembrandt i Lievens*)⁴⁷. „Teoria tworzyła często język pojęć i kategorii, którymi artysta myślał i za pomocą których się wyrażał, nadając im – jeśli był wielkim artystą – zawsze nową, własną, indywidualną treść. Teoria u wielkich mistrzów zrośnięta jest z ich praktyką w jednolity system świadomości artystycznej, krystalizującej się w jednorazowych, niepowtarzalnych dziełach sztuki”⁴⁸.

Wreszcie Jan Białostocki krytykował ikonologię, tak samo zresztą jak formalistyczną historię sztuki i „historię stylów”, za słabe uwzględnienie aspektów społecznych: „I czy nie jest konieczne, by historia sztuki interesowała się tym, jak w zmieniających się warunkach historycznych sytuacje i konflikty społeczne nie

³⁹ J. Białostocki, *Późny gotyk. Rozwój pojęcia i terminu*, [w:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych* (Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Wrocław 1962), Warszawa 1965, s. 17–82; idem, *Manierizm: tryumf i zmierzch pojęcia*, [w:] idem, *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa 1966; idem, „Barok”: styl, epoka, postawa, [w:] idem, *Pięć wieków...*, s. 220–248; *Rokoko: ornament, styl i postawa*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy...*, s. 158–177.

⁴⁰ Czekalski, *Ikonologia Jana Białostockiego*, s. 115.

⁴¹ J. Białostocki, *Sztuka i humanizm florencki. Książka André Chastela*, [w:] idem, *Sztuka i myśl humanistyczna...*

⁴² Białostocki, *Metoda ikonologiczna...*, s. 266.

⁴³ Recenzja [w:] „The Burlington Magazine” 98, 1956.

⁴⁴ Białostocki, *Metoda ikonologiczna...*, s. 267.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Białostocki, *Ars auro prior*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy...*, s. 111–121; idem, *Terribilità, ibidem*, s. 123–128; idem, *Potęga piękna: o utopijnej idei Albertiego*, [w:] idem, *Sztuka i myśl humanistyczna...*; idem, *The Renaissance concept of Nature and Antiquity*, [w:] idem, *The Message...*, s. 64–68.

⁴⁷ J. Białostocki: *O Leonardo, czemu się tak trudzisz?*, [w:] idem, *Pięć wieków...*, s. 17–31; *O teorii sztuki Albrechta Dürera*, *ibidem*, s. 32–73; *Idea Leonarda urzeczywistniona przez Poussina*, *ibidem*, s. 82–89; *Gian Lorenzo Bernini i jego poglądy estetyczne*, *ibidem*, s. 90–115; *Zagadnienie manieryzmu i niderlandzkie malarstwo krajobrazowe*, *ibidem*, s. 177–189; *Pojęcie manieryzmu i sztuka polska*, *ibidem*, s. 190–211. *Opus quinque dierum...*; *Słownik wizualny Jacopo Bassano...*, *Dürer i reformacja; Rembrandt i Lievens – opera cit.*

⁴⁸ Białostocki, *Idee i obrazy: teoria, poezja i sztuka*, [w:] idem, *Teoria i twórczość...*, s. 31.

tylko wpływają na ideologie i na dzieła sztuki, ale także wytwarzają owe szczególne potrzeby posiadania dzieł wykonanych z wielką maestrią artystyczną? Przedmioty o atrakcyjnej formie, pożądane przez człowieka były produkowane zawsze. Ich funkcje (...) były bardzo różne i podlegały historycznej zmienności. Badanie tych właśnie cech atrakcyjnych, badanie przyczyn i sposobu, w jaki ta atrakcyjność była wykorzystywana dla celów religijnych bądź władczych, dydaktycznych bądź hedonicznych, rewolucyjnych bądź reakcyjnych, duchowych bądź materialnych zasługuje na uwagę badaczy (...) historii sztuki⁴⁹.

Analityczny tekst Białostockiego o Panofsky'm – *Erwin Panofsky (1892–1968), myśliciel, historyk, człowiek* (1971) – został błędnie uznany za opis własnego systemu, za manifest adaptowania teorii Panofsky'ego. Błędnie, gdyż w istocie jest to zdystansowany opis teorii i metody, wskazujący te aspekty, na które autor mógł reagować entuzjastycznie, ale i te, które spotykały się ówczesnie z krytyką, rzetelnie przezeń przytaczaną i rozważaną (Erik Forssman, Giovanni Previtali, Robert Klein, Rudolf Berliner, Otto Pächt, Ksawery Piwocki; w innych tekstach przytaczane są krytyki Creightona Gilberta, Meyera Schapiro, Henriego Zenera, George'a Kublera, Kurta Forstera, Mieczysława Porębskiego, Svetlany Alpers i in.). Bronił koncepcji Panofsky'ego, ale tylko jako operatywnego systemu pojęciowo-interpretacyjnego, a nie jako systemu jedyne czy centralnego w historii sztuki. „System Panofsky'ego tworzył się jako proces narastający, jako wyraz ustawicznego krystalizowania się w formie teoretycznej jego świadomości metodologicznej i pojęciowej. Narastał i dojrzewał nieustannie. Zmieniałby się pewnie i dalej, gdyby można było zatrzymać przebieg ludzkiego życia”, „Jak każdy system myślowy był próbą sprowadzenia do pojęciowego i metodologicznego uproszczenia...” Nie zakładał więc ani stabilności systemu, ani jego wszechogarnialności, uniwersalności, pełnego pokrycia z materiałem historyczno-artystycznym. Pisał w konkluzjach artykułu: „(To) historyk sztuki buduje świat sztuki. (...) Jego treść zmienia się, przekształcana przez myśl badacza, który konstytuuje go zgodnie z własną koncepcją kosmosu kultury (...). Umysł badacza jest jak wypukłe zwierciadło koncentrujące wzrok na pewnych obiektach, jakościach, problemach, treściach i wartościach. Jedni ukazują nam obraz zasnuty mgłą, lecz piękny; obraz innych jest nieostry, lecz wzruszający; jeszcze inni ukazują go nam w zwierciadle o absolutnej ostrości widzenia każdego szczegółu, lecz gaszącym życie sztuki⁵⁰. Traktował więc system Panofsky'ego jako konstrukcję historiograficzno-światopoglądową, nie jako rekonstrukcję historycznej prawdy. Jako konstrukt możliwy i operatywny, ale nie ostateczny. W artykule *Historia sztuki i historia idei* pytał: „Czy istnieje rzeczywistość (...) jedna, podstawowa, pierwsza przyczyna znajdująca odbicie w przekształceniach wszystkich dziedzin kultury, czy to raczej – jak dziś skłonni jesteśmy mniemać – skomplikowany mechanizm powiązań i sprzężeń, w którym każdy fakt i każde oddziaływanie zmienia układ całości, stanowi o ostatecznej formie zjawisk ukazujących się nam jako organiczna, jednolita struktura?”⁵¹ W książce *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych* podkreślał: „Związki dzieła z kontekstem są rozliczne i niezmiernie złożone, posłużenie się tylko jedną strukturą jako przyczyną, bądź racją wytworu kulturowego, wydaje się zabiegiem dość ograniczonym⁵²; i dalej: „Historia sztuki to nauka złożona. Składa się na nią wiele sposobów badania (...). Wiązka włókien [tj. różnych oddziałujących na siebie dyscyplin i metod] (...), w czym historia sztuki przypomina swój przedmiot badań, samą sztukę. (...) Tak jak dzieło sztuki jest pojęciem zmiennym o niezamkniętych granicach, również historia sztuki nie może być dyscypliną zamkniętą (...) W pozbawionym przegród domu nauk humanistycznych trzeba zachować ruchome i łatwo przesuwalne ściany, przezroczyste i elastyczne, umożliwiające swobodne przejście⁵³. Wojciech Bałus pisał, że „Jan Białostocki myślał w kategoriach systemowych⁵⁴. Tak, ale nie miał to być, jak świadczą powyższe deklaracje metodologiczne autora, system sztywny, jednoogniskowy, sprowadzalny do ikonologii⁵⁵.

⁴⁹ Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, s. 34–35.

⁵⁰ Białostocki, *Erwin Panofsky – myśliciel...*, s. 416–417.

⁵¹ J. Białostocki, *Historia sztuki i historia idei*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy... Cykl drugi*, s. 23.

⁵² Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, s. 76.

⁵³ *Ibidem*, s. 130–131.

⁵⁴ Bałus, *op. cit.*, s. 77–85, cyt. na s. 81.

⁵⁵ O formułowanym przez Białostockiego postulacie ikonologii otwartej, elastycznej, chłonej inne podejścia teoretyczne i metodologiczne oraz doświadczenia innych nauk – patrz też inne jego prezentacje metody ikonologicznej: *Metoda ikonologiczna...*, oraz *Iconografia e iconologia*, [w:] *Enciclopedia Universale dell'Arte*, t. VII, Venezia 1962, s. 163–174; *Iconography*, [w:] *Dictionary of the History of Ideas*, t. 2, New York 1973, s. 524–542.

BIAŁOSTOCKIEGO DYSCYPLINY PROJEKT WŁASNY

Stanisław Czekalski próbował, z wielką dozą inteligencji i wnikliwości, odtworzyć ten system własny Białostockiego⁵⁶ – ów „dom o przesuwalnych ścianach”. Słusznie stwierdzał, że „Białostocki proponował widzieć system Panofsky’ego elastycznie, jako wskazujący dobry kierunek, ale przy tym otwarty na możliwości doskonalenia w ustawicznej konfrontacji z krytyczną refleksją i osiągnięciami różnych dziedzin nauki”. Wyzwaniem dla tak pojętej ikonologii miało być badanie „relacji między intencjonalnym dziełem sztuki, czyli jego treścią świadomie zaprogramowaną przez artystę, a znaczeniem bezwiednym, wykraczającym poza jego intencje, stanowiącym symptom (...) »ogólnych i zasadniczych skłonności ludzkiej psychiki« [Panofsky], które wyrażają się (...) w różnych przejawach kultury”⁵⁷. Te relacje mogła badać teoria modusu (dialektyka stylu i modusu)⁵⁸, wykreowana przez Białostockiego, która znalazła głośny oddźwięk w piśmiennictwie zachodnim⁵⁹, a także kategoria „tematu ramowego” jako funkcjonującego między Jungowskim „obrazem archetypicznym” a Białostockiego teorią „przekształceń ikonograficznych”, poddanych uwarunkowaniom historycznym, kulturowo-społecznym⁶⁰. Miało to być pole badania rozpięte między antropologicznymi i ogólnoliterackimi topoi (historią idei) a konkretem materialnych artefaktów i ich społecznym kontekstem. Ikonologię chciał przeto Białostocki usytuować w badaniach nad „materialnym, ekonomicznym, politycznym i społecznym uwarunkowaniem twórczości artystycznej”⁶¹ – i to właśnie byłoby spełnieniem postulatywnych założeń projektu Panofsky’ego. Zgodnie z nimi, chodzi bowiem o „zrozumienie dzieła sztuki jako symptomu sytuacji ideologicznej, która je wytworzyła”⁶², a to ostatecznie nie jest możliwe w ramach trzech poziomów interpretacji w modelu Panofsky’ego, utrzymującym się w paradygmacie „autonomicznej historii idei (Geistesgeschichte)”. Trzeba, uważał Białostocki, odrzucić zarówno zupełnie autonomiczną historię idei, jak i zupełnie autonomiczną historię sztuki. Trzeba je na stałe złączyć. A „w konsekwencji poszerzyć postępowanie interpretacyjne o następny, czwarty poziom (... i) zapytać, jakie sytuacje społeczne i gospodarcze znajdują wyraz – przy zmieniających się warunkach historycznych – w owych wewnętrznych sensach formułowanych w języku idei [„wewnętrznym sensie dzieła” wg Panofsky’ego, „sensie formy symbolicznej Cassirera”].” Czyli tworzyć teorię, którą Białostocki nazywał „ikonologią społeczną”⁶³. Nie była to jednak, jak pisze Czekalski, „przedziwna inkluzja marksizmu w ramy ikonologii”, lecz proste poszerzenie wyzwania o społeczną historię sztuki, żywo uprawianą wcześniej i wtedy przez rzesze badaczy (od Martina Wackernagla po na przykład Johna Michaela Montiasa). Do marksizmu bowiem miał Białostocki stosunek ambiwalentny, odrzucał go ideologicznie z oczywistych powodów, w wyniku życiowych doświadczeń, ale doceniał konkretne wyniki i dokonania badawcze neomarksistów o tyle, o ile budowały właśnie ową społeczną, społeczno-gospodarczą bądź społeczno-polityczną, historię sztuki (np. Frederick Antal, Rudolf Chadraha, Herbert Zschelletzschky, Martin Warnke, Klaus Herling), zwłaszcza skierowaną na kontekst odbioru i sytuację historycznego widza (Michael Baxandall). Chodziło też o włączenie w nową poszerzoną perspektywę socjologiczno-ikonologiczną kontekstualistycznych badań nad historią teorii i historiografii sztuki oraz nad mecenatem i patronatem artystycznym (jak to właśnie czynili niezwykle przez Białostockiego cenieni Warnke i Baxandall oraz Francis Haskell). Ów „projekt rekonstrukcji konkretnych przyczynowych związków między sztuką a innymi obszarami kultury, dający się uchwycić metodami stricte historycznymi, bez sprowadzania ich do roli symptomów jakiejś jednej zakładanej przyczyny fundamentalnej” (jak pisze Czekalski) zakładał, że kategoria „symptomu” nie jest jedyną funkcją dzieła – Białostocki stwierdzał bowiem: „Stosunek dzieła do układu czynników determinujących może być bardzo różny i takie funkcje, jak »wyrażanie«, »odbijanie« i »symbolizowanie«, są niewystarczające, by go jednoznacznie opisać. (...) są bardzo ogólne i wieloznaczne.

⁵⁶ Czekalski, *op. cit.*

⁵⁷ *Ibidem*, s. 117.

⁵⁸ J. Białostocki, *Styl i „modus” w sztukach plastycznych*, „Estetyka”, II, 1961, s. 147–159 (przedruk [w:] idem, *Sztuka i myśl humanistyczna...*); J. Białostocki, *Charakter: pojęcie i termin w teorii i historii sztuki*, [w:] idem, *Teoria i twórczość...*, s. 46–80.

⁵⁹ Michałski, *op. cit.*, s. 55.

⁶⁰ J. Białostocki, *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne*, [w:] idem, *Teoria i twórczość...*, s. 137–159; idem, *Temat ramowy i obraz archetypiczny. Psychologia i ikonografia*, *ibidem*, s. 160–168. Por. S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Poznań 2006, s. 139–147.

⁶¹ Białostocki, *Metoda ikonologiczna...*, s. 257; idem, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, s. 109–110.

⁶² Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, s. 92.

⁶³ *Ibidem*, s. 92.

Przenoszenie na historyczną rzeczywistość (...) tych cech, które odczytujemy w formie i treści dzieła sztuki, może być zawodne i mylące⁶⁴. Sztuka bywa często „rzeczywistością wyobrażoną”, imaginacją tego, czego w realiach brak, kompensacją, kreowaną konwencją, fikcją, wyreżyserowaną sztucznością sztuki⁶⁵. Jest w tym miejsce na działanie estetyczne, wespół z czynnikami społecznej determinacji konstruuje tę imaginacyjną jakość, jakim ostatecznie jest dzieło sztuki⁶⁶.

W późnym artykule – *Estetyka obrazu* (1983) – zarysował Białostocki kompletny projekt metodologiczny. Badanie symptomów kultury i jej kompensacji ma prowadzić do „przedstawienia możliwych powiązań, uzależnień i funkcji obrazu, pojmowanego (...) jako przedmiot estetyczny [i] jako konkretny, materialny i znaczący przedmiot, powstający i trwający oraz oddziałujący w określonych warunkach historycznych”⁶⁷. Najpierw badanie to stanowiłoby analizę dzieła jako: produktu materialnego, wytworu technologii, struktury formalnej, funkcji społecznej (przeznaczenia i sposobu historycznego odbioru). Potem nastąpiłaby analiza genezy: dzieła jako wytworu historycznego okresu, gustu i stylu, jako wytworu określonego środowiska artystycznego, jako wytworu danej społeczności, jako produktu danej koncepcji sztuki (formuły teoretycznej, poglądów artystycznych), wytworu osobowości artysty. Kolejnym etapem powinno być badanie recepcji i dzieła: jako przedmiotu ocenianego i wartościowanego w historii jego *Nachleben*, jako własności prywatnej bądź publicznej, jako obiektu krytyki bądź admiracji w źródłach literackich i historii społecznego smaku, a także przedmiotu rozmaitych przekształceń, przetworzeń, manipulacji, jak wreszcie przedmiotu analizy naukowej⁶⁸. Tę totalną koncepcję nazwał Białostocki bardzo ogólnie „estetyką obrazu” – znamienne, bo nie „ikonologią” w sensie „wiedzy o obrazie/obrazach” (jak gdzie indziej tłumaczył słowo, niejako wbrew utartemu znaczeniu i powiązaniu go z systemową metodą Panofsky’ego), a jeśli już, to – w semantycznym poszerzeniu – „ikonologią społeczną”⁶⁹. Właściwa ikonologia, ta w wariancie Panofsky’ego, stała się w tym systemie tylko jednym przydatnym narzędziem.

NOWA GEOHISTORIA

Czy ten interdyscyplinarny projekt był tylko utopią teoretyczną, jak go osądzają Sergiusz Michalski („sam nie bardzo wierzył w realność tej koncepcji [tzw. ikonografii społecznej]”⁷⁰) i Stanisław Czekalski („projekt tyleż idealny, co niewykonalny”)⁷¹? Czy może jednak stanowił konstrukcję, która miała – a posteriori – podsumować jakiś zakres prac samego Białostockiego i dawać wskazania na przyszłość? Czy może była to próba usystematyzowania najbardziej, jak sądzę, znaczącego pola działań naukowych Jana Białostockiego – jego walki z ustereotypizowaną geohistorią sztuki europejskiej, tkwiącej w paradygmacie centralizmu, eurocentryzmu, italo-centryzmu bądź frankocentryzmu.

To na tym polu powstały i to przesłanie miały trzy najważniejsze i bodaj najszerzej przejęte przez naukę światową książki Białostockiego: *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* w słynnej serii *Propyläen Kunstgeschichte* (1972, reedycja 1992), *The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary, Bohemia, Poland* (1976) oraz *Il quattrocento nell'Europa Settentrionale* (1989; dalsze wydania: fr. 1993, hiszp. 2001, pol. 2011), a ponadto cytowane niegdyś powszechnie artykuły *Obszar nadbałtycki jako krajobraz artystyczny w XVI wieku*⁷² i *Manieryzm europejski i sztuka polska*, wreszcie niezliczone prace monograficzne i szczegółowe, omawiające i upowszechniające dzieła sztuki europejskiej z terenu Europy Środkowo-Wschodniej i Polski (np. Gdańskie dzieło Joosa van Cleve’a⁷³). W istocie do tej kategorii prac należał też fundamentalny *Corpus des primitifs flamands du XV^e siècle* (1966), a także katalogi wystaw w Muzeum Narodowym (jak Rembrandt

⁶⁴ J. Białostocki, *Sztuka i kompensacja*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy...*, s. 201–216, cyt. na s. 203.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 204.

⁶⁶ J. Białostocki, *Estetyka obrazu*, [w:] *Estetyka i sztuki*, (Mała Biblioteka Estetyki), red. M. Gołaszewska, Kraków 1983; przedruk w: Białostocki, *Refleksje i syntezy... Cykl drugi*, s. 42–54.

⁶⁷ Białostocki, *Estetyka obrazu*, s. 50.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 50–53.

⁶⁹ Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, s. 111.

⁷⁰ Michalski, *op. cit.*, s. 59.

⁷¹ Czekalski, *Ikonologia Jana Białostockiego*, s. 122.

⁷² Białostocki, *Refleksje i syntezy...*, s. 57–69.

⁷³ *Gdańskie dzieło Joosa van Cleve. Z dziejów artystycznych stosunków Gdańska z Niderlandami*, „Studia Pomorskie”, 1, 1957.

i jego krąg, Malarstwo weneckie itp.). Programowymi tekstami-manifestami były w tym zakresie artykuły *A Plea for Internationality* (1978), *Die Internationalität der Kunstgeschichte und Das Comité International d'Histoire de l'Art* (1979), *Perspektywy porównawczej historii sztuki w skali światowej* (1987) oraz *Some values of artistic periphery* – referat wygłoszony na 26. Kongresie Historii Sztuki w Waszyngtonie w 1987 roku⁷⁴, w którym wychodził od koncepcji George'a Kublera (doprowadził kiedyś do wydania w Polsce jego książki *Kształt czasu* i stale chętnie się do niej odwoływał w różnych pracach) oraz Ljubo Karamana (*On the Impact of the Local Milieu on the Art of Croatian Regions*, 1963). Ten aspekt pisarstwa Białostockiego domaga się docenienia, i ostatnio uczynili to Ján Bakoš i Ingrid Ciulisová⁷⁵.

„Zawsze wierzyłem w możliwość patrzenia na sztukę w perspektywie całego globu” – zwierzał się Białostocki we wstępie do *Refleksji i syntez. Cyklu drugim* (1987) – ale dane mu było pozostać „w kręgu europejskiej twórczości i jej zaatlantycznych przedłużeń”. Jednak i w tym kręgu uczony burzył zeschematyzowaną, konwencjonalną „jednonarodową” bądź „centralistyczną” (italo-, franko- albo germanocentryczną) wersję dziejów sztuki. Dokonanie Białostockiego nie spełnia się chyba tylko w tym, że, jak pisał Sergiusz Michalski, „przybliżył sztukę tych obszarów [peryferiów Europy Środkowo-Wschodniej i Wschodniej] badaczom z Europy Zachodniej”, co skutkowało tym, że „jego prace wyznaczają podejście Zachodu do sztuki tych regionów, a nawet kształtują – jak w przypadku (...) programu »Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Osteuropas« z Lipska (...) – aktualne zadania badawcze (...)”⁷⁶. I że był niezbywalnym punktem (także krytycznego) odniesienia dla uczonych na nowo studiujących historyczno-artystyczne zjawiska Europy Środkowej i Środkowo-Wschodniej – zwłaszcza dla Thomasa DaCosta Kaufmanna (wpływ szczególnie widoczny jest w *Toward a Geography of Art* z 2004 roku). Wymienione prace z lat 1972–1989 wskazują na nigdy nieskodyfikowany, ale istniejący w zamyśle autora, systemowy projekt, a przynajmniej spójne zamierzenie.

W książce *The Art of the Renaissance in Eastern Europe* Białostocki – jak zauważa Ingrid Ciulisová – przeniósł, ale i przekształcił, Burckhardtowską wizję Renesansu (przez duże R) – „z nacjonalizowaną”, to znaczy przypisaną do nacji włoskiej i związaną z polityczną sytuacją tak Niemiec, jak Włoch około 1860 roku. Białostocki wydobyl sztukę regionu, o którym pisał, z nacjonalistycznej, binarnej opozycji włoskiego klasycyzmu i germanizmu, analizując ją w modelu „narodowej” (w sensie wielonarodowej, transnarodowej) sztuki dynastycznej, zderzanej z kategorią rodzimości. Relacja między dynastycznością a lokalnością nacjonalno-etnicznych grup budowała spektrum tego oglądu kultury jagiellońskiej.

Ze swym życiowym doświadczeniem ofiary hitleryzmu wyczulony był Białostocki na pannacjonalizm totalny i totalitarny w syntezach historii sztuki – zwłaszcza teorie centrum i peryferiów jako *Bewegungskräfte* i *Beharrungskräfte* u Josefa Strzygowskiego czy też jako aktywnych generatorów *Sonderleistungen* i pasywnych odbiorców *Ausstrahlungen* germańskiej kultury u Wilhelma Pindera. Wskazywał na zalety i potencje kulturotwórcze „obrzeży Europy”: wielorakość (*diversity*) i współegzystencję formuł w jednym czasie (jak gotyku, renesansu manierystycznego i wernakularnego oraz wczesnego baroku w Polsce około 1600), uwolnienie od presji akumulowania określonej tradycji, która rządzi jednorodną, jednoaspektową kulturą centrum, wielowariantowość adaptacji formuł płynących z centrum, czystość stylistyczną takich adaptacji wynikająca z braku tradycji (włoski renesans w Polsce) albo odwrotnie: wytwarzanie formuł mieszanych (łączenie stylów gotyckich z renesansowo-włoskimi w Polsce, Czechach, Słowacji, na Węgrzech ok. 1500), zdolność do wytwarzania ujęć niekonwencjonalnych ikonograficznie (romańskie Drzwi Gnieźnieńskie) bądź stylistycznie (formuła „rokoka” lwowskiego i późnego baroku latynoamerykańskiego). Zderzenie i wzajemne przepływanie form, „czystych” w centrach, tworzy na peryferiach nowe, niedające się opisać kategoriami stylowymi, znamionnymi dla centrów, jakości – jak ów „styl floralny” ok. 1500, specyficzny dla południowych i wschodnich Niemiec, Czech i Słowacji (a także Polski: kościół św. Anny w Wilnie), który analizował w książce *Il Quattrocento nell'Europa Settentrionale*. Białostocki dostrzegał, że „obrzeża” umykają kategoryzacjom wedle

⁷⁴ J. Białostocki: *A Plea for Internationality*, „*Art History*”, 1, 1978, s. I–IV; *Die Internationalität der Kunstgeschichte und das Comité International d'Histoire de l'Art*, „*Acta Historiae Artium*” 25, 1979, s. 175–178; *Perspektywy porównawczej historii sztuki w skali światowej*, [w:] idem, *Refleksje i syntez... Cykl drugi*, s. 213–224 oraz *Some values of artistic periphery*, [w:] *Word Art: Themes of Unity in Diversity*. Acts of the XXVth International Congress of the History of Art, t. I, University Park–London 1989, s. 49–54; przedruk: „*Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*” XXXV, 1991, s. 129–136.

⁷⁵ Bakoš, *op. cit.*; Ciulisová, *op. cit.*

⁷⁶ Michalski, s. 60

„szkół”, co wykazuje sztuczność konwencjonalnych pojęć historyka sztuki. Posługiwał się w wymienionych książkach i artykułach raczej terminami „środowisko”, „krąg” czy „warsztat”.

Odchodząc od kategorii „metropolii sztuki”, próbował analizować i syntetyzować sztukę makroregionu, traktując na przykład obszar nadbałtycki jako organizm socjologiczny, ekonomiczny i polityczny (*Obszar nadbałtycki jako krajobraz artystyczny*). I jako megaregion ponadetniczny, ponadnarodowy lub wieloetniczny i wielonarodowy, który widział w Europie Środkowo-Wschodniej epoki jagiellońskiej, uwalniając ją od hegemonii nacjonalistycznego konstruktów Mitteleuropa, a zarazem od marksistowsko-komunistycznego konceptu „internacjonalizmu” „ludowej”, „oddolnej” kultury „mieszcząńskiej”, walczącej o autonomię z feudalizmem. Wytworzył – wedle określenia Jána Bakoša – „mega-regional idea of dynastic art”. Idea ta została podjęta w różnych wydaniach przez badaczy po śmierci Białostockiego: Roberta Suckalego i Jiříego Fajta (R. Suckale: książka *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, 1993; Fajt: wystawy *Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnaden* i *Sigismunds Rex et Imperator*, obie 2006; *Europa Jagellonica* planowana na 2012 rok). Thomas DaCosta Kaufmann zaś, choć krytykował *The Art of Renaissance in Eastern Europe* za zawłaszczające przyznanie „Europy Wschodniej” nacjom polskiej, czeskiej, słowackiej i węgierskiej i usunięcie Habsburgów i Niemców z pola badania, w istocie tropem Białostockiego wytworzył w znanej książce *Court, Cloister and City: the Art and Culture of Central Europe 1400–1800* (1995) „trans-nacjonalny model Europy Środkowej jako wielkiego regionu obejmującego Rzeszę Niemiecką, Rzeczpospolitą Polską i dawne Królestwo Węgier” (Bakoš). Nie dane było Białostockiemu odnieść się do tej ostrej krytyki Nicosy Hadjinicolaou, skierowanej przeciw hegemonii modelu centrum–peryferie jako zjawiska politycznej przemocy⁷⁷, ale byłaby ona po myśli polskiego uczonego.

JAN BIAŁOSTOCKI – FORMACJA SPRZED NEW ART HISTORY

W pojmowaniu historii sztuki był Jan Białostocki konsekwentny, choć otwarty na rozmaite optyki i perspektywy; był systematykiem szukającym zgodności między tym, co ogólne, powszechne, typowe, trwałe, tradycyjne, a tym, co jednostkowe, materialnie dane, szczególne, indywidualne. Znał chaotyczny bezmiar zdarzeń w historii, ale wierzył w możliwość nadania mu myślowego ładu, choć odrzucał doktrynerstwo jednorodności. Zachował wiarę w porządek logiczny, przyczynowo-skutkowy, ale wiedział, że nie jest on w stanie wyjaśniać wszystkich zjawisk i że historyk nie ma dostępu do zanikłych w czasie motywacji, uwarunkowań, postaw, zamierzeń ludzkich, które wytwarzały dawną sztukę. Wiedział, że obraz sztuki i jej historię tworzą historycy sztuki, uwarunkowani swą epoką. Że nie może on być w pełni obiektywny. Może być tylko przybliżeniem zaginionej prawdy historycznej, obserwowanej z wielu punktów widzenia. Cenił metody, dążące do zbudowania potencjalnie całościowej Wielkiej Teorii, ale zdawał sobie sprawę i uprzytamniał swym czytelnikom to, że żadna z tych teorii nie odda nigdy skomplikowania dawnej kultury. Wybierał świadomie teorie i je modyfikował, żadnej nie przyznając statusu uniwersalnego klucza do historii.

Był człowiekiem określonej formacji, naruszonej przez New Art History i przez przewrót w historiografii po 1968 roku. Słyszalne na wspomnianym seminarium nieborowskim w 2008 roku zarzuty „wnuków Benjamina” wobec Białostockiego jako rzekomego „dziecka Panofsky’ego” – a mówiąc ostrzej: „bastardów” Benjamina wobec „bastardów panofszczyzny” – że nie wszedł w ponowoczesny dyskurs Foucaulta, Derridy, Lyotarda, Kristevej, choć w tym czasie wykładał w Collège de France w Paryżu, są absurdalne. Dlaczego miałby się tym zajmować, skoro z założenia i przekonania był budowniczym, a nie dekonstruktorem? Trawestując tytuł jego pracy o Leonardzie: Czemuż miał się tym trudzić?

⁷⁷ N. Hadjinicolaou, *Kunstzentren und periphere Kunst*, „Kritische Berichte”, 11, 1983, z. 4, s. 36–56.

ABSTRACT

This article introduces Jan Białostocki (1921–1988), who is considered the most outstanding Polish art historian, and who belonged to the world's elite humanist scholars of the twentieth century. Throughout his life, Białostocki was associated with two institutions: the Institute of Art History at the Warsaw University and the National Museum in Warsaw. He lectured at numerous European and American universities. He was a member of several European Academies of Sciences, and Vice-President of the Comité International d'Histoire de l'Art, Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines. He also received the Warburg-Preis award. Białostocki was the author of over 500 major scholarly publications, including such fundamental works as: *Les Primitifs Flamands: Les Musées de Pologne* (1966), *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (Propylaen Kunstgeschichte VII, 1972)*, *The Art of the Renaissance in Eastern Europe: Hungary, Bohemia, Poland* (1976), and *Il Quattrocento nell' Europa Settentrionale* (1989). His main focus was on iconology, which he developed, often arguing with its founder, E. Panofsky. He proposed the modus theory in art history, which made an important impact on Western art literature, as well as the category of "framework theme" (Rahmenthema). Białostocki also put forward a comprehensive vision of the methods of art history. Accordingly, the study of a work of art would include analysing it as: a physical object; a product of technology; a formal structure; a social function (purpose and historical reception). Then an analysis of its genesis would follow: as a product of a historical period, of taste and style; as a product of a particular artistic milieu; as a product of a community; as a product of a concept of art (such as theoretical formulae, or particular views on art); as a product of an artistic personality. The next step should be the analysis of the reception and the works: as an object being judged and evaluated in the history of its *Nachleben*, as public or private property, as an object of criticism or admiration in literary sources and the social history of taste, as subject to various transformations, manipulations, and finally as subject of a scholarly analysis. Separate from, and very important to Białostocki's interests, and to which he brought a new outlook, was the problem of the relationship between the center/periphery, metropolitanism/provincialism – he fought with the stereotyped geohistory of European art caught in the paradigm of centralism, Eurocentrism, Italocentrism or Francocentrism.

(translated by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)