

WOJCIECH SUCHOCKI
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza

ZDZISŁAW KĘPIŃSKI (1911–1978)

W roku 1959 ukazał się drugi tom pomnikowej, zbiorowej pracy pod redakcją Michała Walickiego *Drzwi Gnieźnieńskie*. Zawierał obszerne studium Zdzisława Kępińskiego *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich*¹. Choć czterdziestoosmioletni wówczas autor miał już ugruntowaną pozycję dzięki osiągnięciom na rozległych polach działań badawczych, krytycznych i organizacyjnych, to publikację tę przychodzi uznać za jego *tour de force* jako historyka sztuki. Skłaniają do tej opinii takie jej właściwości, jak podjęcie wielkiego tematu, objawiona rozległość erudycji, solidność i finezja warsztatu, waga wyniku dociekań, a nie na ostatku – jakość pisarska; wreszcie – zapowiedź charakteru, wagi i jakości dzieł, które miały powstać, pośród nich serii prac podsumowujących długo noszone tematy, wyniku wzmożonej pracy ostatnich lat autora, których wydania nie doczekał. Były i takie, których nie ukończył...

Skupienie uwagi na tym i kilku innych, wybranych dziełach ma pozwolić na wydobywanie ze splotu jego wielorakich działań i zawarcie w zwięzłym studium wizerunku historyka sztuki, w sposób dający miarę postaci². Jeśli oczekivalibyśmy odeń samookreślenia co do reprezentowanego kierunku badawczego, to zdani byłibyśmy na uwagi zdawkowe. Kępiński nie był bowiem skłonny do formułowania deklaracji teoretyczno-metodologicznych, a bywało, że z takich wywodów pokpiwał. Toteż nie należy przeoczyć fragmentu zamykającego wprowadzenie do rozprawy o *Drzwiach*: „Nieodzownym warunkiem odczytania treści symbolicznych jest prawidłowe, możliwie precyzyjne określenie postaci zjawiska i odczytanie jego bezpośredniego znaczenia, do którego w dalszej płaszczyźnie nawiązuje znaczenie przenośne. Sformułowanie odpowiednich postulatów metodycznych, opracowane przez Erwina Panofsky’ego [...] wykazało swą pełną przydatność przy rozwiązywaniu zawiłych dróg, którymi posuwały się skojarzenia form i znaczeń w umysłach ludzi średniowiecza”³.

To, co występuje tu pod mianem treści symbolicznych lub tytułowej symboliki, znaczenia przenośnego, czy też skojarzenia form i znaczeń, a określa oś przyjętej perspektywy badawczej, w kolejnym wybitnym dziele Kępińskiego zostanie już określone jako program ikonologiczny i analiza ikonologiczna, stanowiące zawartość części poświęconej treściom badanego dzieła⁴. Termin ten, a zarazem metodologiczny akces, już się w jego pismach bodaj nie pojawi, określenia wcześniej przywołane i inne jeszcze – przez literackość,

¹ Z. Kępiński, *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich*, [w:] *Drzwi Gnieźnieńskie*, red. M. Walicki, t. 2, Wrocław 1959, s. 161–381, il. 168.

² Przedstawienia biografii naukowej Zdzisława Kępińskiego, uwzględniające różnorodność obszarów jego działalności, zawarte są we wspomnieniach pośmiertnych: K. Kalinowski, *Zdzisław Kępiński*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1978, nr 2, s. 201–205; *Bibliografia prac Zdzisława Kępińskiego* (opr. D. Matyaszczyk), *ibidem*, s. 205–207; A.S. Luba, *Profesor Zdzisław Kępiński in memoriam*, *ibidem*, s. 207–208; E. Iwanoyko, *Zdzisław Kępiński (1911–1978)*, „Kronika Miasta Poznania”, 1979, nr 2, s. 128–130. Już w czasie druku niniejszego tomu RHS ukazała się książka *Oko i myśl. O Zdzisławie Kępińskim*, red. M. Haake, Poznań 2012 (przyp. red.).

³ Kępiński, *Symbolika...*, s. 163.

⁴ Z. Kępiński, *Wit Stwosch w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Oltarz Salwatora*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 208, il. 127.

poetyckość, symboliczność lub ogólność – będą służyły, jeśli wywód zażąda, nazwaniu sposobu otwierania się przedstawienia na złożone struktury znaczeń, stawiające się w nim na ogół bez zaznaczenia przejścia, niepostrzeżenie, w sposób oczywisty jako odsłaniane kolejno składniki tych struktur.

Już w pierwszych zdaniach *Symboliki Drzwi Gnieźnieńskich* znajdujemy wskazówki co do sposobu pojmowania zadań badacza, wynikających z poglądu na strukturę dzieła w jego kontekstowych odniesieniach. Czytamy, że Drzwi są „nie tylko przedmiotem dekoracyjnym [...], lecz są także plastyczną konkretyzacją pewnych treści literackich”, że ów „wątek literacki [...] został zredagowany w sposób odzwierciedlający pojęcia epoki”, że w zabytku wyraziły się „nie proste stwierdzenie faktów, lecz zawarte w nich problemy ideowe”⁵. Przy tym „udokumentowane stwierdzenie bazy literackiej” ma zasadnicze znaczenie „dla badań zmierzających do ustalenia w sposób przekonujący środowiska i czasu, w których zabytek powstał”⁶.

Sposób rozumienia zarówno struktury znaczeniowej dzieła, jak – i w związku z nim – postępowania interpretacyjnego, wydobyć możemy z uwag zamykających tekst, do których, jako wielorako ważnych i znamiennych, przyjdzie jeszcze powrócić. O stosunku twórcy koncepcji bordiury do scen żywota św. Wojciecha powiada Kępiński, iż wybiera takie, „które usposabiają go bądź do uwag moralizatorskich, bądź do ukazania ukrytego w nich ogólniejszego znaczenia. Obraca się oczywiście w granicach, jakie zakreślają mu praktyki interpretacyjne epoki oraz znajomość symbolicznej literatury i odpowiednich wzorów ikonograficznych”⁷. Toteż, w określeniu najogólniejszym, bordiura jest „płaszczyzną wykładni znaczenia moralnego i mistycznego legendy o świętym Wojciechu”⁸.

Czytamy dalej, że „ze względu na treści bordiury więź jej i główną narrację należy określić przede wszystkim jako więź symboliczną. [...] Symbolika ta [...] – to typowy język przenośni poetyckiej, język poetycki. Dopiero w powiązaniu scen głównych i motywiki bordiury ujawnia się [...] nurt wielkiej poezji o niezwykłej lotności skojarzeń, poruszającej sile wymowy i niezwykłym pięknie plastyki obrazowania, czerpiącej z wielorakich źródeł, z dorobku różnych epok i różnych kultur dostępnych ludziom średniowiecza, jak jeszcze raz o tym się przekonujemy w stopniu znacznie szerszym, niż to uwzględniają pojęcia o tej wielkiej epoce”⁹. Nie tylko podkreślenia artystycznej jakości i rozległości źródeł nie powinniśmy w tym zdaniu przeoczyć, ale też niby nie koniecznego, a znamiennego podkreślenia wielkości epoki. A zaraz potem przebłyskującego rysu pisarstwa Kępińskiego, podjęcia owej poetyckości, patosu dzieła w poetyce własnej, wyzwania sprostania mu słowem: „Olbrzymiego piękna tego pomnika nie sposób będzie chyba odtąd kontemplować inaczej, jak z uwzględnieniem tych wspaniałych poetyckich skrzydeł, które spiszowi dają lotność, które suchemu konkretowi przedstawionych faktów dodają pulsującą krew żywego wzruszenia i w jednostkowej historii ukazują potwierdzenie moralnych refleksji pokoleń. Nie ujmując nic z wartości plastycznych zabytku możemy stwierdzić, że jest on zarazem potężnym dziełem literackim – eposem oplecionym wątkami uczuciowej liryki i filozoficznej refleksji”¹⁰.

Charakterystyczne dla kompletowania w tym obszernym studium wizerunku dzieła-bohatera będzie – poddane dyktatowi jego krok za krokiem przemierzanej struktury – aktywizowanie rozmaitych odniesień, a to epoki z jej odkrywaniem swoistościami, tradycji przekazywanej w piśmie i obrazach, jej pasm szczególnie płodnych, bliskich obrazowych odniesień, twórcy z jego wiedzą, wyobraźnią, osobowością i rangą, aktywnej roli dzieła w dyskursie światopoglądowym, a też z rzadka – uzasadnianie własnych poczynań. W bordiurze Drzwi znajduje Kępiński „bogaty materiał do studium nad specyfiką średniowiecznego sposobu artystycznego myślenia, a nawet spekulatywnego, w którym obrazowanie odgrywa tak znaczną rolę, zaś element skojarzeniowy bywa traktowany z taką powagą, jak i argument logiczny”¹¹. To ostatnie podkreślenie przychodzi potraktować jako odnoszące się także do postępowania badawczego; wszelako dla skojarzeń trzeba najpierw otworzyć pole. To, z którego czerpie obrazowy, poetycki język bordiury Drzwi, kieruje ku jednej z jego szczególnych właściwości, określanej przez dobór motywów. Rozmaitość źródeł, z których były czerpane, jest wielka; pośród nich – rola antyku, do której autor powraca, charakteryzując osobowość twórcy.

⁵ Kępiński, *Symbolika...*, s. 161.

⁶ *Ibidem*, s. 162.

⁷ *Ibidem*, s. 268.

⁸ *Ibidem*, s. 257.

⁹ *Ibidem*, s. 269.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, s. 271.



Zdzisław Kępiński, z archiwum autora

Ta zaś zasługuje na podziw i to ze względu na rozmaite odsłaniane jej cechy, które w argumentacji zajmą istotne miejsce. „Wolta kompozycyjna jest brawurowa” – konkluduje Kępiński zestawienie kazania *De vinea Dominica* Hugona od św. Wiktora z pracami w winnicy na bordiurze i ukazaniem się Chrystusa św. Wojciechowi w cyklu głównym, i rozwija: „Nam, patrzącym dziś z perspektywy innej epoki i z trudem posuwającym się za tropami, jakie pozostawiła bystra na ścieżkach metafizyki scholastycznej myśl koncepcyjna gnieźnieńskiego twórcy, ujawnia się w danym wypadku nie tylko czujność, z jaką panuje on nad całością problematyki treściowej, wykorzystując każdą okazję do parabolicznych rzutów poetyckiej wyobraźni, ale także siła i konkretność powiązań między obrazami z żywota Wojciecha a głosami marginesu treściowego, który rysuje bordiura”¹². Gdy podążamy za wywodem, gromadząc dane do charakterystyki twórcy, takie jak „kultura literacka, twórcza siła i polot powiązań skojarzeniowych oraz talent metaforyczny”, wchodzimy na trop pewnego rysu argumentacji badacza, włączającej odkrywaną w wywodzie i budowaną rangę twórcy jako probierz rozstrzygnięć, a przy tym w związku z akcentowaniem powiązań z antykiem, jak we frazie mówiącej o „wspaniałej, pławiącej się w nurcie antycznych tradycji plastycznej formy dzieła”¹³. Bowiem „pofolgowanie swemu smakowi do klasyki antycznej”, ale przede wszystkim wyrafinowanie i zamiłowanie w „kunsztownych, wysmakowanych przez erudyte przenośniach” pozwala – w tym wypadku, w związku z nazwaniem postaci walczącej ze smokiem – uznać, że „paralela ze świętym Jerzym jako zbyt łatwy akord odcięłaby się w profilu wielkiej fugi kompozycyjnej”, i zebrać argumenty kierujące ku Herkulesowi¹⁴. Ranga twórcy pozostaje istotnym argumentem w dociekaniach Kępińskiego, czynnym nie tylko w rozważaniu hipotez znaczeniowych, ale choćby atrybucyjnych, jak będzie to w przypadku kompletowania *oeuvre* Wita Stwosza, a które to rozstrzygnięcia zwięzłe ujmując zdanie odnoszące się do rzeźby Chrystusa Zmartwychwstałego od św. Sebalda: „Wymaga też ona atrybucji autorskiej na swoją miarę”¹⁵.

¹² *Ibidem*, s. 185.

¹³ *Ibidem*, s. 218.

¹⁴ *Ibidem*, s. 193.

¹⁵ Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, Warszawa 1981, s. 20.

W przeglądzie zawartych w *Symbolice Drzwi Gnieźnieńskich* świadectw postawy badawczej Autora nie pominiemy i tych napomknien, które dotyczą intencji, pojęcia zajmującego istotne miejsce w rozważaniach krytycznych o ikonologii¹⁶. Uogólniające określenie znaczenia działań twórcy Drzwi, jako odsłaniających w bordiurze „niewidoczne w obrazach głównych intencje psychiczne postępowania Wojciecha, wyrażone językiem mistycznej przenośni, językiem epoki”, jest podwójnie znamienne; wskazuje na intencję wyrażenia intencji, a także określa właściwy dla epoki sposób tego wyrażania¹⁷. W raz jeszcze sumującym charakter dzieła ustępie „patrzenie okiem twórcy” uzupełnia o czynnik emocjonalny, stwierdzając, że konstruktywne idee komentarza zawartego w bordiurze rządzone są swoistą logiką, która jest współczynnikiem koncepcji literackiej, będącej nie tylko podstawą koncepcji formalnej, „ale i składnikiem emocji, których dostarczają nam łącznie plastyka i pełnia wielostronnych skojarzeń intelektualnych (w układzie nierozzerwalnym i niepodzielny), kiedy patrzymy na najwspanialszy bodaj pomnik naszej kultury artystycznej okiem jego twórców, choć już nie ich żrenicami”¹⁸.

Z pracy o Drzwiach weźmy jeszcze najbardziej zwięzłe sformułowanie tezy dotyczącej źródeł motywiki bordiury, jako zasadniczo francuskich, z tym, że „zakotwiczenie bordiury w plastyce francuskiej było może pośrednie – poprzez kotwicę leodyjsko-turnezyjską, uzupełnioną ewentualnie pewnymi włóknami reńsko-kolońskimi”¹⁹, by ku innym tekstom Kępińskiego sięgnąć po sformułowanie zasady budowania hipotez oraz uzasadnienie posługiwania się postępowaniem, które w tej i innych jego pracach ma znaczenie zasadnicze. Wobec przywołanej i innych stwierdziłby zapewne tyle: „Nie jest możliwe skonstruowanie innej hipotezy w sposób zgodny z metodą naukową formułowania hipotez tak, ażeby przynosiły jednolite tłumaczenie wielu nieskoordynowanych zjawisk i nadawały im sensowną koherencję”²⁰. Główną zaś drogę do wyłonienia owych zjawisk, przy pozostawianiu nieodmiennie dzieł w centrum uwagi, otwierała analiza porównawcza.

Od *Symboliki Drzwi Gnieźnieńskich* po szczególnie pod tym względem znamiennej jedną z prac poświęconych impresjonizmowi analiza porównawcza stanowi rdzeń wywodu Kępińskiego, zakreśla pole dociekań, inicjuje wyprawy ku znaczeniom, różnicuje rangę zjawisk. W *Ołtarzu Salwatora* miała nie tylko pomóc wypełnić podstawową lukę w badaniach nad twórczością bohatera pracy, jako że: „Sprawa związków Stwosza ze sztuką jego czasów, przede wszystkim zaś związków konkretnie uchwytnych, potwierdzonych używaniem motywiki znanej nam z dzieł innych artystów epoki, pozostawała dotąd niemal odłogiem”²¹. Miała, i to w swojej rozległości, ugruntować faktyczność, historyczność związków i wydobywanych z nich znaczeń, a także, wbrew stereotypowi traktowania „wpływologii”, ukazać i potwierdzić indywidualność twórcy. Warto to zilustrować obszernym przytoczeniem:

„Jeżeli analiza porównawcza szczegółowo przeprowadzona wykazuje tak skomplikowaną genezę koncepcji stwoszowskiej i taką obfitość źródeł inspiracji, to nie na skutek ubóstwa inwencji Mistrza. Mamy przed sobą przedstawiciela epoki, w której tego rodzaju postępowanie było powszechnie przyjęte w następstwie założeń estetycznych, przyznających obiektywną wartość zrealizowanemu dziełu, a nie jego subiektywnemu uwarunkowaniu, stąd też formuła raz stworzona stawała się dobrem obiektywnym, dostępnym innym twórcom, tak jak natura.

Wnioski, do których doprowadzić ma przeprowadzona analiza [...] należy rozumieć w ten sposób, że bogactwo źródeł inspiracji, korekty przeprowadzane na gruncie wartościującego porównania przez Stwosza własnego pomysłu z rozwiązaniami podobnego zadania u innych mistrzów, wybór i krzyżowanie inwencji wskazują na niezwykle wysiloną pracę, pełną poczucia odpowiedzialności za każdą sprecyzowaną ostatecznie formułę; wskazują na wolę uzyskania optymalnego efektu przez wyciśnięcie esencji z całej sumy doświadczeń własnych i doświadczenia całej epoki”²².

Epoka, obecność historycznego kontekstu, towarzysząca dociekaniami o Drzwiach, została w *Ołtarzu Salwatora* wzmożona, co obwieszczał już tytuł, a jasno zostało dopowiedziane, jako że w pracy miała się

¹⁶ Por. np. O. B ä t s c h m a n n, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984, zwłaszcza § 23, § 37, *passim*.

¹⁷ Kępiński, *Symbolika...*, s. 187.

¹⁸ *Ibidem*, s. 259.

¹⁹ *Ibidem*, s. 251.

²⁰ Stwierdził to, rozstrzygając sprawę miejsca narodzin Wita Stwosza, Kępiński, *Wit Stwosz*, s. 8.

²¹ Kępiński, *Wit Stwosz w starciu...*, s. 7.

²² *Ibidem*, s. 150.

odbić „nie tylko historia materialnego obiektu” ale „treść historyczna epoki, w której powstawał nie tylko odzwierciedlając największe starcie ideologii religijnych czasów nowożytnych, lecz wyrażając aktywną wolę walki w owych zmaganiach”²³. Wszelako dzieło pozostaje niezmiennie w ognisku uwagi badacza; podkreślone z naciskiem jego zaangażowanie w spór ideowy o potężnym napięciu i skutkach przebiega bez uszczerbku dla jego swoistości i jakości, ba, z nich czerpie znaczenie. „Aspekty ideowe ołtarza Stwoszewskiego tak silnie związane są z jego problematyką artystyczną, że uświadomienie ich sobie nie zatracą, lecz przeciwnie, podnosi skalę przeżywania go jako dzieła sztuki. Dlatego chcemy ukazać go w jego integralności, scalając wszelkie intencjonalnie w nim obecne pierwiastki intelektualne, uczuciowe i formalne”²⁴. Nie pozostaje to bez znaczenia dla poetyki tekstu, przejmującego patos dzieła i dziejącej się historii, pojmowanie dzieła jako działania.

To zaakcentowanie integralności dzieła, osobliwości scalenia rozmaitych pierwiastków, oznacza jednak nabieranie przez idee szczególnego wyrazu dopiero w dziele, a uczestnictwo dzieł sztuki w ideowych debatach określa jako czynne, a na drodze do rozstrzygnięć – pierwotność czy też nadrzędność danych obrazowych. Ujmuje to – w podsumowaniu przemian wyobrażeń miejsca Narodzenia, od grotty, przez stajenkę, do ruiny domu Dawidowego, i ich stosunku do objawień św. Brygidy – następująca konkluzja Kępińskiego: „Jest to cenna wskazówka dająca pojęcie o roli pierwiastka ideowego, w danym wypadku dogmatycznego, w oczach artystów epoki, którzy nawet z naocznymi wizjami świętych liczyli się tylko o tyle, o ile służyć mogły potrzebom ideologicznego wyrazu, a odrzucali z owych wizji i reformowali to, co leżało poza pionem ideowym”. Toteż, zapewne znając objawienie św. Brygidy, Stwoszewski nie idzie „literalnie za tym tekstem, lecz niemniej wnikliwie go interpretuje”²⁵.

Toteż i tym razem rekonstrukcja wyobraźni twórcy, jako istotnego współczynnika w polu generującym dzieło, wymaga badawczego podjęcia. Kępiński podkreśla, iż próbę tę wobec Stwoszewskiego podejmuje jako pierwszy, przyjmując charakterystykę tej wyobraźni przez „gatunkowe” ukierunkowanie, a zarazem radykalnie rozszerzając, przez wskazanie „przemiennej roli inspiracji graficznych czy nawet malarskich”. Za słabość dotychczasowych badań stwoszewskich uznaje „traktowanie wyobraźni tego twórcy jako jednostronnie rzeźbiarskiej. [...] Tymczasem ogromne trudności, na jakie natrafiało poszukiwanie genezy wątków stwoszewskich we współczesnej lub nieco wcześniejszej rzeźbie, tłumaczą się przede wszystkim tym, że Stwoszewski, nie snycerz jedynie, ale i malarz, a nadto rytownik, posiadał widzenie obrazowe, zdolne nie tylko wyrażać się równie dobrze językiem miedziorytu czy obrazu lub konkretnie przestrzennej rzeźby, ale i na odwrót, pozwalające mu korzystać ze spotkanej wizji graficznej lub malarskiej dla własnych realizacji w reliefie lub pełnej plastyce”²⁶.

Aspekt ten, jak w *Symbolice Drzwi*, jest jednym z wielu, z których splotu, w erudycyjnym, inkrustowanym finezyjnymi pointami wywodzie wyłania się wielowymiarowy wizerunek dzieła i jego uwikłań, z naciskiem w *Ołtarzu Salwatora* na jego udział w starciu idei. Toteż – wobec przedstawienia Wniebowzięcia – powie Kępiński, iż apoteoza ta „staje się prawdziwym manifestem skrajnej ortodoksji”²⁷, i skonkluduje: „Dlatego też ołtarz odzwierciedla nie tylko dziejami swoimi klęskę katolicyzmu w dobie reformacji, ale zawiera i pozwala nam odczuć cały patos napięcia i dramatycznej dialektyki momentu historycznego. Jego wymowę historyczną, zawartą w teologicznym słownictwie ikonograficznej obrazowości, należy dodawać do artystycznej, plastycznej wagi tego dzieła i pojmować obie jego sfery łącznie, aby zrozumieć pełnię ludzkich treści i twórczego ładunku zawartego w ostatnim wielkim dziele Wita Stwoszewskiego. Za dramatem dzieła i dramatem Mistrza ujawnia się dramat epoki”²⁸. To zdanie nie tylko najzwięźlej ujmuje znaczenie dzieła, ale też zakrój i efekt badania.

Zwróćmy jeszcze uwagę na to, że uwypuklenie tego aspektu wzmocnione zostało tezą, dotyczącą całości ikonografii chrześcijańskiej. Jej rozwój, pisze Kępiński, „okazuje się w ogóle przy bliższym wejściu nie cyklem ilustracji pojęć teologicznych, rozwijających się w następstwie dążenia do coraz bardziej subtelnego ujęcia prawd wiary, lecz pasmem nieustannej polemiki i agitacji na rzecz pewnych tez, ale przeciwko tezom przeciwnym, głoszonym zwłaszcza przez ruchy podejmujące od wewnątrz Kościoła

²³ *Ibidem*, s. 7.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 54.

²⁶ *Ibidem*, s. 7–8.

²⁷ *Ibidem*, s. 84.

²⁸ *Ibidem*, s. 98.

rzymskiego lub z pokrewnych pozycji wyjściowych krytykę systemu ortodoksyjnego. Rozwój ten jest więc na wskroś dialektyczny²⁹.

Gdyby chcieć tę próbę charakterystyki orientacji badawczej Kępińskiego najzwężiej podsumować, to nie od rzeczy byłoby sięgnąć po formułę, w jakiej Oskar Bätschmann zawarł postępowanie Erwina Panofsky'ego, stwierdzając, że pytaniami zawartymi w swoim schemacie trójstopniowego postępowania, komplementarnie łączącego rozumienie i wyjaśnianie, dociekał on tego, co w dziele sztuki jawi się w świetle reguł historycznych i osobistych motywów. Skoro jednak takie postępowanie odróżniał Bätschmann od interpretacji, która powinna odpowiadać na pytanie, co dzieło sztuki sprawia przez się i jako ono samo, to nietrudno w nastawieniu Kępińskiego dostrzec stałą obecność tego właśnie wyzwania³⁰.

Jednak dzieła Kępińskiego dotąd przywoływane umożliwiają i każą podjąć i inne ważne wątki jego naukowej biografii. Najpierw obecność w niej Stwosza i konteksty tej obecności. Trop prowadzi wstecz, do czasu kiedy w powojennej dekadzie podjął działania na wielu polach, z których w historii sztuki zapisał się zwłaszcza współudział w badaniach nad architekturą wczesnoromańską i odkryciach w Kruszwicy, w podziemiach katedry poznańskiej, w Trzemesznie, a przede wszystkim kolumn i całego zespołu rzeźb romańskich w Strzelnie – ale też w roku 1953 opublikował dwa teksty o sztuce Odrodzenia³¹. W obu sztuka Stwosza zajęła ważne miejsce.

Stała bowiem w ośrodku dyskusji o początku Odrodzenia w Polsce, związanej z pracami nad I częścią podręcznika akademickiego historii sztuki polskiej. O jej charakterze, powodach i kontekście dobrze informuje sposób postawienia sprawy przez Kazimierza Budzyka, odnoszącego się do publikacji o Ołtarzu Mariackim (autorstwa Tadeusza Dobrowolskiego i Józefa E. Dutkiewicza): „Uznanie wszystkich tych wartości, jakie podkreśla się u Stwosza, za dorobek średniowiecza, powoduje, iż bezprzedmiotowa staje się podkreślona przez Engelsa rewolucyjność Odrodzenia. [...] średniowiecze zmierza ku schyłkowości, a równocześnie realizm średniowieczny stopniowo dźwiga się na coraz doskonalsze etapy rozwoju i w momencie osiągnięcia schyłkowego upadku wznosi się na szczyty artyzmu... [...] Jeżeli w dziele Stwosza rzeczywiście istnieją wszystkie te elementy, jakie klasycy marksizmu dostrzegają u wielkich mistrzów renesansu, to mimo obciążeń tradycją sztuki gotyckiej trzeba uznać go za przedstawiciela Renesansu, a nie za twórcę schyłkowego okresu średniowiecza”³².

Kępiński uznaje te argumenty, lecz robi to w poszerzonej i zmienionej perspektywie. Zmierzał do tego, by w badaniach nad Odrodzeniem nastąpiła zmiana stosunku do sztuki 2. połowy XV w., rewizja łączenia go wyłącznie z wpływem Włoch oraz zakwestionowanie odcinania go od rodzimych zjawisk artystycznych. Stwierdzał, że w sztuce 2. połowy XV w. życie zbiorowe klas społecznych, natura, codzienności wyrażone są lepiej i pełniej niż w wieku XVI, a i wtedy są wynikiem naturalnego rozwoju, a nie przejawem italianizmu³³. Od połowy XV w. w sztuce polskiej zwycięża prąd idący od „wielkiego realistycznego przełomu” w sztuce północnoeuropejskiej, istotnie renesansowy, którego przełomowy charakter nie polega na cechach formalnych, lecz na nowym stosunku sztuki do świata i człowieka³⁴.

Nawiązując do dyskusji w nauce światowej, rozległą polemikę – wspartą przywołaniem autorów radzieckich, a cały tekst „rytmizując” odwołaniami do Engelsa – przeprowadził z „wielkimi”, od Burckhardta poczynając, zwłaszcza z Antalem i Focillonem, obszernie – co może nie obojętne – cytując ich twierdzenia, następnie poddawane krytyce, z tym ostatnim zwłaszcza w sprawie „kwalifikacji” sztuki Van

²⁹ *Ibidem*, s. 170–171.

³⁰ Por. Bätschmann, *op. cit.*, s. 72.

³¹ Z. Kępiński, *O początkach sztuki Odrodzenia*, „Materiały do Studiów i Dyskusji”, IV, 1953, nr 1, s. 214–258; Z. Kępiński, G. Chmarzyński, *Sztuka polskiego Odrodzenia jako wyraz ideologii społecznej*, Polska Akademia Nauk, Materiały dyskusyjne sesji naukowej Odrodzenia, Warszawa 1953.

³² K. Budzyk, *O syntezę polskiego Renesansu*, „Pamiętnik Literacki”, XLIII, 1952, z. 1–2, s. 47–49; cyt. za Kępiński, *O początkach...*, s. 216, 217.

³³ *Ibidem*, s. 215.

³⁴ *Ibidem*, s. 217.

Eycka³⁵. U Dvořáka znajdując wsparcie dla poglądu o otwieraniu nowej epoki przez Van Eycka – w sposobie widzenia świata, konkludował: „Jest to więc zjawisko na wskroś renesansowe”³⁶.

Stwierdzając brak zainteresowania nauki polskiej tym problemem, podkreślał jego kluczowe znaczenie, jako że uznanie przełomowego i przyszłościowego znaczenia realizmu w sztuce północnej, jego charakteru odrodzeniowego, wspierało też tezę o nowożytnym i renesansowym charakterze włoskiego Quattrocenta³⁷. Przy tym podkreślał, że „postępowe, renesansowe treści” sztuki północy podejmują „walkę ze światopoglądem średniowiecznym” na gruncie własnej, narodowej tradycji romańskiej i gotyckiej, co dowodzi organicznego związku tego nurtu z życiem społeczeństw³⁸.

Wywód, ubezpieczony „postępowością” i „renesansowością” w walce ze „światopoglądem średniowiecznym”, autonomizując formy, tradycję, zakorzenienie w rodzimoci, zmierza do dobitnej, kluczowej konkluzji: „Renesans nie jest formacją ekonomiczno-społeczną, tylko ruchem kulturalnym, światopoglądowym – w ostatecznej instancji ruchem ideowym. Nie mamy żadnego prawa datować go tak, jak datujemy formacje ekonomiczno-społeczne”. Pytanie rozstrzygające brzmi: „od kiedy nowa orientacja na życie, człowieka i świat staje się kierunkową rozwoju.” Odpowiedź wyłoni twórczość, będącą jej kluczowym przykładem: sztukę Wita Stwosza i jemu współczesnych³⁹.

Sprawa utrzymania stwierdzeń na temat realizmu sztuki Stwosza jeszcze w pismach Kępińskiego powróci, kiedy nie będzie już potrzeby przemysłnego tkania wywodu tak, by w zgodzie z pojmowaniem istoty nadzwyczajnej rangi tej twórczości zapewnić jej stempel „postępowości”. Uzyskiwała go jako kluczowy wyraz „nowej kierunkowej rozwoju”, której określenie i dostrzeżenie jej znamion miało przekonać o słuszności przesunięcia cezury, wyznaczającej w polskim kontekście początki sztuki „politycznie poprawnej”. Znamiona te to „odkrycie świata i człowieka (tj. ujrzenie świata i człowieka w ścisłych wzajemnych związkach i w uwarunkowaniu prawami przyrodniczymi i społecznymi), powstanie kultury o specyficznej mieszczańskiej ideologii, odbicie bezpośrednio w kulturze pełnego rozwarstwienia klasowego i jego antagonizmów, wreszcie powstanie pierwszych zrębów antagonistycznej kultury narodowej jako zapowiedzi przyszłego narodu doby kapitalizmu”, a przede wszystkim „po połowie XV w. kształtują się u nas zręby nowożytnego realizmu”, którego inną podstawową zasadą jest „przedstawianie obrazu świata jako wycinka rzeczywistości oglądanej przez pojedynczego człowieka z jednorazowo określonego punktu”⁴⁰. Sztuka polska tego czasu określa człowieka, obok przyrodniczego i psychologicznego, także w uwarunkowaniu socjalnym, a środowiskiem rozstrzygającym o charakterze sztuki staje się mieszczaństwo⁴¹.

Toteż w przedstawieniu Stwosza jako kluczowego artysty tej epoki, w nawiązaniu do arcydzieł – Ołtarza Mariackiego i nagrobka Kazimierza Jagiellończyka, uwypukla Kępiński punkt widzenia mieszczaństwa na jego wewnętrzne konflikty i relacje w obrębie narodowej wspólnoty, przygotowując konkluzję, iż właściwym twórcą Odrodzenia jest „człowiek z malowanych skrzydeł i rzeźbionych wewnątrz naszych ołtarzy XVI w., który swoje oblicze i strój nadał najświętszym dotąd i niedosięgalnym postaciom, dając im swój dom oraz swoje miasto i kraj za ramy ich wystąpień. [...] Stąd początkiem naszego Odrodzenia będzie ów moment, gdy na nagrobku Jagiełły pojawi się pierwszy dramatyczny portret polski ukazujący w sposób prawdziwy pełną napięcia psychikę, a zmarły władca przedstawiony zostanie nie wpośród orszaku żałobnego, lecz wpośród narodu. I ów moment także, gdy na malowidłach ołtarza św. Barbary we Wrocławiu ujrzymy nie tylko pierwsze próby przedstawienia przedmiotów w ich materialnych zróżnicowanych jakościach, barwach, i światłach rzeczywistego świata, lecz gdy ponadto bohaterowie scen przestawszy być symbolicznymi znakami mistycznej gry losu, kierowanego ręką z zaświatów, z prawdziwym drżeniem i napięciem walczyć będą wśród pościgu o swój los i sami podejmować będą rozstrzygające decyzje. Te dwa zabytki, wiążąc się jeden z włoskim, drugi z niderlandzkim korzeniem europejskiego Renesansu, włączają sztukę naszą już przed połową XV w. w ogólny proces Odrodzenia”⁴².

³⁵ *Ibidem*, s. 224–232.

³⁶ *Ibidem*, s. 236.

³⁷ *Ibidem*, s. 234, 235.

³⁸ *Ibidem*, s. 239, 240.

³⁹ *Ibidem*, s. 241–242.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 243.

⁴¹ *Ibidem*, s. 245.

⁴² *Ibidem*, s. 247–248.

Kępiński kontynuuje koncepcję argumentacji na rzecz włączenia polskiej sztuki XV stulecia w obręb Odrodzenia, przyjętą w tekście napisanym wspólnie z Gwidonem Chmarzyńskim, jeszcze jaskrawiej podporządkowanym ideologicznej presji, w którym ruch wznoszenia ołtarzy przez mieszczaństwo uznany jest za „jedną z najradykałniejszych reform, jakie zna historia sztuki naszego kraju”, określanej przez treściowość, realizm i charakter antyśredniowiecznej kampanii⁴³. Przykładów wybitnej artystycznej jakości, ale także potwierdzenia tych tendencji, dostarczają i tu nagrobki Jagiełły i Kazimierza Jagiellończyka⁴⁴. Nad rozważaniami dominuje wymóg wykazania w sztuce pretendującej do „włączenia” właściwych cech, przeto „zostaje uaktywniona ideologicznie w bardzo wysokim stopniu i zajmuje nieestetyzującą, lecz bojową postawę, rozstrzygającą o jej związku z nowożytną epoką. Zasada prymatu treści nad formą, kryterium realizmu i kryterium partyjności dają możliwość rozwiązania nierozwiązalnej na gruncie choćby modernizowanych, a w gruncie rzeczy dawnych metod burżuazyjnej historii sztuki, problematyki sztuki polskiej w 2 połowie XV wieku”⁴⁵. Wszelako mimo deklarowanego nastawienia „treściowego” – autorzy przedstawiają obfity rejestr cech formalnych sztuki tego czasu, przynajmniej w równej mierze „postępowych”, wyrażających dążenie ku realizmowi⁴⁶.

Uwagi te są wstępem do tego, co stanowi zasadniczą zawartość tekstu – zwięzle wyłożonej historii sztuki polskiej okresu Odrodzenia, a inaczej – kanonu dzieł sztuki wszelkich jej dziedzin, interpretowanych w przyjętej perspektywie, odnoszonych do dynamiki przemian historyczno-społecznych. Przegląd ten zawiera ciekawe, zwięzłe charakterystyki dzieł i stylistyk, jak choćby interpretacja attyki czy wawelskiego zespołu arrasów⁴⁷. Myśl przewodnią eksponuje znamienna konkluzja opisu Zamościa: „Ze służebności wobec oligarchów sztuka awansuje tu do służby dla ogólnego postępu narodu i ludzkości”⁴⁸.

Sensowność podejmowania kwestii realizmu Stwosza w tej perspektywie kwitował Kępiński po latach w dziele zamykającym badania nad jego twórczością następująco: „Przywykło się mówić o realizmie sztuki Stwosza. Warto w związku z tym zaobserwować, jak ów rzekomy realista, choć z jednej strony dba o prawdę wyglądu szczegółów, to z drugiej beztrudno na murze miasta buduje wykusz, który stojąca obok Anna mogłaby sobie przytroczyć u paska jako sakiewkę, i dodaje drzewo nie sięgające jej nawet kolana. Stwosz, pasjonat w szczegółach, do końca życia nie pojmie systemowego charakteru stosunków wielkości między przedmiotami”⁴⁹. Zaś w *Ołtarzu Salwatora* echo ustaleń epokowej cezury wysłyszec możemy w konkluzywnym rzucie historycznym: „Niestety, na skutek zewnętrznych okoliczności historycznych dzieł Stwosza obok Dürera, Baldunga czy Cranacha los wspólny ostatniego, na długie czasy wielkiego pokolenia twórców sztuki niemieckiej, którego potężny zryw twórczy ma wszystkie cechy tragizmu. Gdyby rozwój tej wielkiej sztuki nie został przecięty i zyskał swą naturalną kontynuację, nie byłoby też mowy o tym, że wielki ton owego czasu stanowił łabędzi śpiew średniowiecza. Tymczasem wielki, ciągły pochód wiodący z przeszłości i nagłe jego urwanie, odwraca uwagę niektórych od nowego charakteru owej sztuki i usposabia do wyrządzającego krzywdę epoce widzenia jej jako zakończenia procesu, nie zaś jako otwarcia bram nowych. Upadek sztuki niemieckiej w czasach podürerowskich ma uzasadnienie w motywach nie artystycznej, lecz czysto socjologicznej natury”⁵⁰.

W *Symbolice Drzwi Gnieźnieńskich* sens cezury oddzielającej średniowiecze od nowożytności różni się zasadniczo od nadawanego mu we wcześniejszych tekstach, traktujących o Odrodzeniu i argumentujących za włączeniem do tej epoki sztuki XV w.; różnica polega na zmianie charakterystyki i określenia rangi średniowiecza. Uprzytomni to zapowiadany powrót do uwag zamykających tę rozprawę i wzmianki o średniowieczu jako „wielkiej epoce”. Nie sposób ich pominąć także z innego powodu. To w nich pobrzmiewa ton osobisty, w tekstach Kępińskiego nierzadki, tym razem jednak o napięciu szczególnym, odpowiadającym zapewne nadawanemu temu fragmentowi znaczeniu. Przywołuję go, z niewielkimi skrótami, mimo obszerności, jako świadectwo czasu, przesilenia, jako komentarz do biografii autora, przed-

⁴³ Kępiński, Chmarzyński, *op. cit.*, s. 3.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 4.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 7–8.

⁴⁶ Por. np. *ibidem*, s. 11–12.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 38–39, 47–48.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 66.

⁴⁹ Kępiński, *Wit Stwosz...*, s. 34.

⁵⁰ Kępiński, *Wit Stwosz w starciu...*, s. 155.

wojennego komunisty, po wojnie członka PZPR, zachowującego osobliwą lojalność wobec „idei”, przy zmiennym dystansie wobec kolejnych „ekip”⁵¹.

Niepostrzeżenie poczynamy dostrzegać ów poruszający pogłos osobistych doświadczeń w ustępach tekstu tyle uzasadnionych tokiem wyводу, ile ponad czasem sięgających ludzkiej kondycji, kiedy autor docieka sensu poetyki dzieła „na tle zadań i celów życia ludzkiego w rozumieniu filozofii epoki”.

„Filozofia ta upatruje cel życia w przewycięzaniu śmierci i osiągnięciu szczęścia wyzwolonego z wszelkiego bólu i niedostatku w raju pozagrobowym. Zło, śmierć i ból widzi jako moce upostaciowane fizycznie w hufcach i instytucjach szatana; dobro, życie wieczne i wiekuiłą szczęśliwość – w hufcach i instytucjach bożych. Stawia ludzkości zadanie życia opartego na mężnym wyrzeczeniu, przejmując nauki filozofów klasycznych o pragnieniach człowieka jako źródle mszczącego się na nim zła, ale dodając naukę o cnocie wyrzeczenia jako o sposobie zdobycia łaski Najwyższego Pana. [...] Filozofia ta przeżyła już swój kryzys po stuleciach panowania nad umysłami ludów Europy. Obca jest dziś wielu patrzącym na gnieźniński zabytek, obca także piszącemu te słowa. A przecież treść żywota gnieźnińskiego, interpretowana głosami bordiury, nie straciła swego emocjonującego działania [...].

[...] plastyczny epos Drzwi Gnieźnińskich jest nie tyle dramatem metafizycznych celów, ile przede wszystkim dramatem charakteru. [...] jest [...] jasnym środkiem artystycznym do wydobycia konsekwencji i stałości postępowania człowieka, którego dzieje dzięki tym cechom, dzięki charakterowi i woli będących gwarancją jego męstwa zasłużyły na wspianą, spiżową surmę chwały.

[...] Męstwo jest treścią tego żywota. [...] Polega ono na odwadze znalezienia się w groźnych sytuacjach i wykonania tego, co bohater uważa za swój moralny obowiązek bez względu na osobisty interes i bezpieczeństwo. [...] Z drugiej strony męstwo Wojciecha polega także i przede wszystkim na pokonaniu osobistych interesów i pokus, na bezwzględny panowaniu nad sobą i zdolności wyrzeczenia. Walka, której motorem jest ten rodzaj męstwa, rozgrywa się już we wnętrzu człowieka. Wypełnia ona bujnym i bohaterskim życiem nawet chwile odosobnienia, nadając im głębię i dramatyczność wyrazu. Dlatego to samotność bohatera może być aż trzykrotnie tematem samodzielnym odrębnych *panneaux* [...].

Idea jako busola męstwa jest także tematem Drzwi i powodem żywotności ich oddziaływania.

Ascetyczne męstwo średniowiecznego chrześcijaństwa, wchłonawszy dziedzictwo Sparty i dziedzictwo Sokratesa, ujawniło w pełniejszy niż starożytność sposób prawdziwą strukturę ludzkiego bohaterstwa, polegającą na pełni odpowiedzialności wewnętrznej. Nie zapominajmy, że nie tylko wynalazczość doktrynerów metafizyki, ale doświadczenia i dążenia całych ludów złożyły się na to, co znamy dziś (lub czego raczej nie znamy) jako średniowieczny system filozofii moralnej.

Jednym z wielkich i zasługujących na szacunek historii zjawisk w tym systemie było pojawienie się zasady najwyższej ofiarności dla idei. Pragnienie idei, której można by poświęcić całe życie, wszystkie osobiste, intymne nawet sprawy i wszystkie nieomal odruchy; pragnienie, zaczynające ożywiać ludzkość na pewnych etapach jej rozwoju, wyraziły średniowieczne społeczeństwa Europy w idealnym systemie chrześcijaństwa. Uzasadnienia metafizyczne tej postawy podobnie jak całość systemu odchodzą od tego czasu stopniowo w głąb historii, ale pozostaje ona nadal cechą jakiegoś większego widać cyklu rozwojowego w ogólnym postępie kultury ludzkiej. Dlatego to obraz i wykładnia dziejów wielkiego świętego polskiego średniowiecza, choć służyć miały propagandzie określonej metafizyki i wyrażone zostały w pojęciach mistyki dwunastego wieku, zachowują swą zasadniczą wartość także i dla naszej epoki, jak zachowują zrozumiałość, choć dostępną dopiero po zastosowaniu nie używanego już dziś klucza literackiej symboliki”⁵².

Ta zrozumiałość związana ze szczególną radością, udzielaną przez znalezienie klucza do twórczości, ustanawia szczególny kontakt z bohaterem dociekań, poczucie rozumienia go jak nikt inny. Kępiński mógł czuć się powiernikiem kilku, a Wit Stwosz zajmował pośród nich zapewne miejsce szczególne. Złożyły się na to rozmaite czynniki, zapewne najpierw przekonanie o nieporównanej jakości artystycznej, potrzeba i skuteczność obrony przed zagrożeniem socrealistycznej eliminacji, a i ponad czterdziestoletnie badania nauczyciela, Szczęsnego Dettloffa, zwieńczone dwutomową monografią, wydaną w roku jego śmierci, z którą Kępiński skonfrontuje, wydane pośmiertnie, swoje Stwosza „dzieła wszystkie”.

⁵¹ Znamiennym, a i groteskowym przejawem partyjności Kępińskiego była formuła wywiadu, którego udzielił „Gazecie Poznańskiej”, organowi KW PZPR, w związku ze sprawą ohtarza z Książnic Wielkich, w którym rozmówcy zwracali się do siebie *Towarzyszu Profesorze – Towarzyszu Redaktorze*.

⁵² Kępiński, *Symbolika...*, s. 269–271.

Za świadectwo dokonania rozstrzygających i podtrzymywanych rozpoznań dotyczących twórczości Stwosza przychodzi jednak uznać opublikowaną o dwanaście lat wcześniej, przywoływaną już, świetną pracę o Ołtarzu Salwatora. We wstępnym rozdziale, poświęconym historii ołtarza, daje zwięzłą charakterystykę twórczości mistrza, ujmującą istotę jego, rzekłbym, psychostylistyki w spotkaniu z socjohistorycznymi uwarunkowaniami, która trwale spaja szczegółowe dociekania tej pracy i późniejszej *summy*. Kępiński podkreśla skłonność Stwosza do rozwijania opowieści i przedstawiania wydarzeń w przeciwieństwie do dominującego w sztuce ołtarzowej ograniczania się do zestawu postaci świętych. Wyobrażenia Stwosza natomiast miała rodzić dramatyczne, pełne akcji obrazy, a ołtarz miał być najlepszym polem do szeroko zakrojonej, wielocłonowej opowieści, połączonej nadrzędną ideą przewodnią. „Dla Stwosza naczelną zasadą jest stawanie się, dzianie się, *das Geschehen* czy *das Werden*, jak to się uwypukla w języku niemieckim, a nie istnienie i konstatacja”⁵³.

O ile krakowski Ołtarz Mariacki zawierał wielość odrębnych scen, to w jednej, głównej scenie *Narodzenia* ołtarza Bamberskiego dzieje się tych scen wiele, świadcząc, że Stwosz szuka wrażenia „życia o nieprzebranym bogactwie w każdym objawieniu”. Choć w okresie norymberskim musi rzeźbić niemal wyłącznie wolno stojące figury „pogłębia się jego psychologiczne traktowanie gestu i fizjonomii ludzkiej, a także poczucie ekspresji struktur formalnych i ich związku z psychologiczną logiką momentu”. W obliczach powoływanych przezeń postaci czujemy intensywność życia i „nawet tam, gdzie potrąca o struny delikatnego liryzmu [...] osiąga wrażenie jakiejś ceremonialnej wielkości, w której jak świętość w monstrancji żarzy się iskra prawdziwego życia – niematerialna poezja momentu”.

W krakowskim ołtarzu i aż po pierwsze lata XVI w. Stwosz skupia się na działaniu, jak gdyby od niego tylko zależało bogactwo życia, bogate rozczłonkowanie przeciwstawia temu, co nie artykułowane – jako nie ożywione. „Życie form i wydarzeń przeciwstawia się jakiemuś nieożywionemu, neutralnemu eterowi, w którym tkwi jak obca zawiesina, starająca się zresztą ogarnąć całkowicie ów eter, jakby od tego zależał jej los”. Natomiast w okresie norymberskim w miejsce antynomii między ruchem i spokojem w rzeźbie Stwosza znaczenia nabiera kontrast form. „Bezwład przeciwstawiony na prawach artystycznego kontrastu ruchowi staje się pełen dramatu – a więc życia!” Na progu starości Stwosz odkrywa, iż zasadniczą cechą życia jest witalność. „Wszystko jest życiem, tak jak wszystko jest formą. I wraz z nową potężną formą stwarza nowy typ, niemal nowy gatunek człowieka”⁵⁴.

Porównanie krucyfiksu Mariackiego z krucyfiksem Wickla jest jednym z przykładów kierunku przemian w twórczości Stwosza, tak podsumowanym: „Krakowski krucyfix uwodzi nas thanatyczną melodią – norymberski swym przedśmiertnym charczeniem przeraża, sprzężając naszą żywotność”. Innym – zmiana wizji kobiety. „Jeżeli jego Maria w krakowskim poliptyku jeszcze nad Nowo Narodzonym pochyla się z kruchością i naiwnym wdziękiem Panny ze *Zwiastowania*, to w norymberskim wielkim *Zwiastowaniu* stoi wyniosłe ze spokojną ufnością, bytu pewnego żyźności łona, w którym Duch Święty sobie upodobał”.

Tak umiejscowione w rozwoju stylu Stwosza dzieło odnosi Kępiński do jego życiowej sytuacji w Norymberdze. „Nie dla zatarcia śladów pozostawionych ongiś, przed 17 laty, na jakichś błędnych ścieżkach, lecz dla wbicia w grunt tamtego miasta słupa, znaczącego nowe drogi i możliwości artystyczne mistrza, potrzebne były Stwoszowi tak szerokie ramy, jakie dla pełnego wyrażenia monumentalnego witalizmu jego sztuki mogła dać tylko wielosceniczna struktura ołtarzowa.

A rozumie dobrze ten starzec sześćdziesięcioletni, czy nawet już siedemdziesięcioletni, że jest to jego szansa nie tylko pierwsza w tym mieście się pojawiająca, ale także na pewno ostatnia!

Oto dlaczego Wit Stwosz idzie do świtającego nagle celu z taką bezwzględnością, że zmusza syna do oczywistego nadużycia władzy dla uzyskania kontraktu i z takim ogniem mistycznym, a raczej głęboko artystycznym, że odsuwa wszelkich pomocników, podejmując i kończąc dzieło *durch ein einzige hand* – jedynie własną ręką”⁵⁵.

Splot spostrzeżeń i interpretacji odnoszących się do kształtowania materii, torów wyobraźni twórcy, przemian jego stylu, rozmaitych rejestrów znaczenia, sytuacji życiowej, różnorodności determinant podejmowanych decyzji w jednolitym toku opowieści, tak charakterystyczny dla pisarstwa Kępińskiego, nie poddaje się sugestii „determinizmu”, zawartej czy to w tytule rozprawy, czy w takim na przykład stwierdzeniu:

⁵³ Kępiński, *Wit Stwosz w starciu...*, s. 12.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 13.

⁵⁵ Kępiński, *Wit Stwosz w starciu...*, s. 14.

„Dojrzałość myślowa tego utworu tłumaczy się temperaturą i klimatem momentu dziejowego i jego jest produktem”⁵⁶. Choć tak określa stosunek poszczególnych obszarów wyjaśniania, nietrudno spostrzec, że zajmuje go przede wszystkim zagadka przebiegu owej „produkcji”, do której dostęp uchylić się może tylko za sprawą pisarskiego kunsztu, który w wysłowieniu poddanej rygorowi spójności hipotezy zbiera wszelkie dane, dopuszczane przez selekcyjne sito struktury dzieła, sięgając osobistego horyzontu mowy, w obrębie którego jakiegokolwiek przepisy „naukowej” stylistyki, choć prowadzą główny szlak, nie mają uprawnień stawiania barier.

Opowieść o ołtarzu w sposobie ujęcia poszczególnych motywów odsłania ożywienie złożonego potencjału ich znaczeń, wskazując zarazem te spośród nich, które spajają całość ołtarzowego dzieła. Próbką zbliżającą do sugerowanej struktury wywodu, łącznie ze wspomnianym wcześniej, porównawczym jego „unerwieniem”, niech będzie fragment poświęcony obecności akuszerek w głównej scenie ołtarza. „Wit Stwosch wygrzebał ten motyw zapomniany, wertując sztychy Mistrza E.S., ale musiał dobrze z młodości pamiętać interpretację treściową, jeżeli podchwycił go jako wyjątkowo sposobny dla ideologii jego ołtarza. Wprowadzając temat Zelomi i Salome, autor ołtarza akcentuje aktualność problemu potrójnego dziewictwa Marii w dobie wybuchu reformacji i składa jednocześnie tym motywem-argumentem deklarację antyreformackiego nastawienia.

Zarazem przez ten motyw uzyskuje powiązanie, przez odwróconą analogię, między Marią i Ewą, a także między konkretnymi scenami *Wygnań z raju za grzech* i *Narodzenia bez grzechu*, co jest wstępem do powrotu łaski czyli powrotu ludzkości do raju. Maria przez motyw niezwykłego dziewictwa jak najsilniej wchodzi w całość dzieła odkupienia, czyli we wspólność dzieła z Chrystusem. Zapożyczenie z Mistrza E.S. zyskuje w tym wypadku wyjątkową doniosłość”⁵⁷.

Znaczeniowa całość ołtarza, do której każdy interpretowany motyw jest odnoszony, zwięźle przedstawiona została następująco. „W sumie daje to trzy chwile, w których Bóg staje na ziemi wraz z człowiekiem: przy stworzeniu człowieka, przy zstąpieniu w ludzkie ciało i przy ostatecznym powołaniu człowieka do społeczności boskiej, co dokładnie odpowiada treściom i przedstawieniom predelli, korpusu i zwieńczenia ołtarza Bamberskiego. Między predellą ze *Stworzeniem Ewy* i *Wygnań z raju* a centralną sceną, ołtarza, *Narodzeniem*, należy dostrzegać nie tyle przestrzeń, co czas; czas oczekiwania na przyjście Zbawiciela. Między *Narodzeniem* a sceną na szczycie – czas oczekiwania na sąd i zamknięcie dziejów. Gdy sędzia zstąpi w dolinę Jozafata, przyniesie wyzwolenie od czasu. Rozpocznie się epoka wieczności. Całość więc poprzez podkreślenie roli Marii odnosi się do dziejów zbawienia. Zwieńczenie wprowadza moment oczekiwania na Sąd Ostateczny”⁵⁸.

Znaczeniowa spójność jest też jednym z wielu nazwanych czynników, decydujących o szczególnym miejscu Ołtarza w twórczości mistrza. „Żadne dzieło wcześniejsze Wita Stwosza nie posiadało ani takiej, jak ten ołtarz konsekwencji i precyzji teologicznego myślenia, ani tak głębokiego ich ujęcia, w którym wszystkie wątki sprowadzają się, w ostatecznym i z plastyczną oczywistością ukazany efekt soteriologiczny, z ukazaniem pełnych perspektyw dziejowych od dnia pierwszego do dnia ostatniego ludzkości.

Ale też żadne dzieło wcześniejsze Mistrza nie powstawało w atmosferze takiego napięcia polemiki religijnej, zmuszającej do pełnej rozważy i pełnej zarazem energii, do przemyślenia następstw każdej deklaracji teologicznej, zawartej w ikonograficznych formułach, i wyzyskania każdego elementu pozwalającego uczynić z zamierzonego ołtarza prawdziwy szaniec wojenny w starciu, mającym rozstrzygnąć o życiu lub śmierci katolicyzmu w Norymberdze”⁵⁹.

Dokonane w pracy o Ołtarzu Salwatora rozpoznanie wyróżników stylistyki i rangi artystycznej sztuki Stwosza utrzymało się w wielkiej monografii; wzbogacone poruszającymi interpretacjami dzieł – stanowiło podstawę podjęcia problemów przyrodzonych zadaniu ogarnięcia „dzieł wszystkich”. Idąc sformułowaną drogą budowania hipotez, Kępiński daje tu istotny wkład zwłaszcza co do słabiej dotąd zbadanych rozdziałów żywota Stwosza oraz propozycji atrybucyjnych. Dotyczy to między innymi rozstrzygnięć odnoszących się do wczesnego okresu życia i działalności, przypisania rzeźb, które tworzą przedkrakowski okres twórczości, czy też włączenia do tego okresu krucyfiksu z Rottweil, a także propozycji zmian datowania niektórych dzieł. W większości przypadków wątpliwe dotąd przypisania dzieł Kępiński przesądza na

⁵⁶ *Ibidem*, s. 43.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 148.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 97.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 98.

rzecz autorstwa Stwosza. Najgłośniejszym dokonaniem atrybucyjnym okazało się, opublikowane jeszcze za życia Kępińskiego, a w monografii mocno potwierdzone, poszerzenie malarskiego *oeuvre* Stwosza o ołtarz z Książnic Wielkich. Wobec dyskusji, która towarzyszyła ogłoszeniu tezy, a którą niestety tylko po części uznać przychodzi za merytoryczną, przedstawiona przez autora argumentacja mocno uzasadnia jej postawienie, a jej autor, już „zza grobu” jasno odpowiada: „Projekt ołtarza książnickiego jest dziełem Wita Stwosza. [...] Sam w sobie poliptyk w Książnicach Wielkich pozostanie nieocenionym pomnikiem wielostronności twórczych mocy mistrza”⁶⁰.

Podejmując wyzwanie, któremu sprostać z pewnością czuł się zobowiązany, Kępiński stworzył dzieło, które ze względu na rangę tematu i walory jego opracowania, znajduje miejsce w światowej historii sztuki. Zakończmy uwagi na jego temat przywołaniem przykładu jakości pisarstwa Kępińskiego, przekonującego, że doznania patosu dzieła nie wystarczy odnotować, że nie sposób, mówiąc o dziele, nie ulec mu, a raczej – nie próbować znaleźć słów usiłujących sprostać przekazaniu jakości jego doznania. To fragment opisu dzieła, będącego zwieńczeniem, według tezy autora, odkrycia przez Stwosza, że zasadniczą cechą życia jest witalność, a przy tym dzieła, które miało, wraz z innymi dziełami Stwosza o tej tematyce, oddziałać na twórczość Dürera – krucyfiksu Mikołaja Wickla.

„Nad tak heroicznie pojętym i tak dumnie jawiącym się ciałem wznosi się dramatyczna głowa męczennika. Straszna jest jego twarz. Rzęzenie zdaje się jeszcze chrapliwie wydobywać z krtani niezdolnej złapać ostatniego tchnienia. Szczęka opadła już twardo, w oczach zaszklila się odrażająca pustka bielma śmierci. Ostre pasma wielkiego pukła włosów jeżące się jak kolce i rozwarte jak palce dłoni są wołaniem do winnych tej śmierci poniesionej za grzechy ludzkości. Nic w tym obrazie nie apeluje do współczucia i nie ma tu żadnej pożywki dla melancholijnej, modlitewnej zadumy patrzącego, jak dotąd bywało u Stwosza. To głowa nie baranka ofiarnego ani cierpiętnika – lecz bohatera walczącego ze śmiercią do ostatnich swych sił tak, jak walczył całym swym jestestwem przeciw złu. Samotny wznosi się na swoim drzewie męczennickim nad światem – potężny i niepokonany wbrew śmierci – demagogiczny jak prorok, w którego głosie drży wiatr gorącej pustyni. [...] Ta głowa, to oblicze stanowi jedną z największych kreacji artystycznych w dorobku europejskiej cywilizacji”⁶¹.

Drugim obok Wita Stwosza wielkim twórcą sztuki sprzed wieków, na którego twórczości skupiała się badawcza uwaga Kępińskiego, był Jan van Eyck. Jakość i charakterystyka sztuki ich obu tworzyła zręby argumentacji wytyczającej początki nowożytności w tekstach z początku lat 50. Z czasem ukazywały się obszernie studia poświęcone dziełom van Eycka; kolejno: *Madonnie kanclerza Rolin*, *Małżeństwo Arnolfinich*, „*Tymoteuszowi*”⁶². Właściwe Kępińskiemu pojmowanie procesu historycznego badania sztuki, którego pierwszym świetnym owocem była *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich*, przyniosło i tym razem wyniki frapujące, choć nie w równym stopniu przekonujące. Znakomite studium o *Madonnie kanclerza Rolin* zawdzięcza swoją moc najbardziej „koniecznemu” zespoleniu erudycji w sferze dziejów, tekstów i „ikonosfery” epoki z poczuciem jakości i znaczeniowych niuansów malarskiego medium; studium o rzekomym Tymoteuszu, nieuchronnie konfrontowane z erudycyjną etiudą Panofsky’ego, tym się od niej między innymi różni, że wywód Kępińskiego trzyma się znacznie ściślej danych obrazowych, a moment opuszczenia obrazu po to, żeby się puścić na rozległe obszary umysłowości epoki, jest wciąż dyscyplinowany, nadzorowany przez obraz. Studia vaneyckowskie to kolejne potwierdzenie, że teksty Kępińskiego budujące jego wizerunek i pozycję historyka sztuki, finalizujące przemyślenia równolegle gromadzone przez lata, poświęcone są postaciom i zjawiskom wybitnym.

Tak jest i wtedy, gdy zwraca się ku czasom nowym. W próbie związęłego ujęcia obszarów i szlaków, którymi jego zainteresowania tu podążały, wskazać trzeba, z jednej strony, na wydobywanie historycznego i teoretycznego zaplecza uznanej za szczególnie ważną, rdzenną koncepcji malarstwa, której sekundował i którą współtworzył jako krytyk, organizator, muzealnik, profesor Akademii i malarz. Wydało to pod-

⁶⁰ Kępiński, *Wit Stwosz*, *op. cit.*, s. 101, 107. Można żałować, co w pracy wynikało zapewne z jej charakteru, określającego m.in. proporcje fragmentów poświęconych poszczególnym dziełom, że – zarówno w perspektywie odparcia zarzutów, jak i zwłaszcza szczególnych predyspozycji – nie podjął Kępiński bardziej wnikliwej analizy relacji między „językiem” malarskim, także w porównaniu z ołtarzem z Münsterstadt, a rzeźbiarskim Stwosza.

⁶¹ *Ibidem*, s. 86–87.

⁶² Z. Kępiński, *Madonna Kanclerza Rolin*, „Rocznik Historii Sztuki”, VII, 1969, s. 107–161, przekład francuski z niewielkimi zmianami *La Vierge de Nicolas Rolin et l’histoire de France au XV^e siècle*; i d e m, *Jan van Eyck: „Małżeństwo Arnolfinich” czy „Dawid i Betsabe”*, „Rocznik Historii Sztuki”, X, 1974, s. 119–164; i d e m, *Jan van Eyck’s „TYM. ωθEOC” – Portrait of Jean de Croy?*, „Artium Quaestiones”, I, 1979, s. 27–54.

stawowe w literaturze polskiej opracowania impresjonizmu, a także szereg tekstów poświęconych twórcom współczesnym; tu także widzieć należy artykuł poświęcony doktrynom kolorystycznym, być może przygotowanie do większej pracy teoretycznej, o której wspominał. Z drugiej strony – pasjonowało go wydobywanie i ukazywanie siły oddziaływania na sztukę i kulturę nurtu myślowego, w istocie splotu wielu tradycji, który za tytułem jednej z prac nazwijmy hermetycznym; wyraziło się to najlepiej w książkach o Mickiewiczu i o Wyspiańskim.

Książka *Mickiewicz hermetyczny*⁶³, choć jej przedmiot umieszcza ją poza wyznaczonym polem tego tekstu – w historii literatury, w której to środowisku badawczym nie odbiła się donośnym echem – warta jest wspomnienia nie tylko dlatego, że jest dziełem merytorycznie ważkim i przekonującym, a pisarsko smakowitym, ale dlatego, że wieńczy jeden z zapewne długo zaprzatających autora tematów, taki przy tym, który zwłaszcza w ostatniej fazie życia był bodaj głównym polem namysłu i bodźcem podejmowania tematów także z dziedziny historii sztuki. Przekonanie o istotności oddziaływania na rozmaite obszary kultury synkretycznego nurtu dociekań, łączących dziedziny i poglądy takie jak kosmogonia, kosmologia, teozofia, hermetyzm, metempsychoza czy palingeneza, rozpowszechnianych między innymi przez wolnomularstwo, przekonanie, które w przypadku interpretacji dzieł Mickiewicza stawiało w centrum uwagi pisma Jacoba Böhme, związane było i z tym, że fundamentalne pojęcia i wywody tych dociekań rodziły wyobrażenia, które utrwalane były zarówno w obrazach poetyckich jak, i zwłaszcza, wizualizacjach – diagramach, schematach, symbolach, personifikacjach, obrazowych opowieściach z ukrytym znaczeniem. Znajomość tej sfery obrazowości, a przy tym duchowego klimatu czasu romantyzmu czy *fin de siècle*'u, pozwalała rozpoznawać i motywować obecność takich znaczeń.

Takie rozpoznania stały się też głównym wątkiem pracy o dziele Stanisława Wyspiańskiego⁶⁴. Podsumowująca wieloletnie dociekania autora, które zaczął publikować na dziesięć lat przed śmiercią, kreśli „pełny” obraz twórczego żywota Wyspiańskiego, od dzieciństwa do śmierci, a twórczość hierarchizuje, odnajdując jej zasadnicze spoiwo we wcześniej odkrytym i trwale, coraz intensywniej obecnym, wspomnianym nurcie myślowym, a przy tym związku między pracami plastycznymi a dramatami „w zakresie filozoficznej jedności ich gruntu”⁶⁵. Jej znamienne, a przy tym charakterystyczne dla autora, właściwości, rozległa baza erudycyjna z wyraźnie wyartykułowaną hierarchią okoliczności historycznych ważących na badanej twórczości, rekonstrukcja osobistych motywów artysty, tym razem śmiało wkraczająca w obszary psychologii, wnikliwość analiz wybranych dzieł i wykazanie jakości artystycznej także tych spoza „głównego nurtu”, wreszcie sugestywność i pisarska jakość opowieści – przesądziły o zajęciu przez nią miejsca podstawowej syntezy twórczości plastycznej Wyspiańskiego, choć jej osobisty charakter i zdecydowany sposób stawiania ryzykownych hipotez wywołały równie zdecydowaną polemikę⁶⁶. Jak i co pisał Kępiński i dlaczego budził sprzeciw – niech zasugeruje przywołanie jednych z ostatnich zdań książki:

„Dnia 28 listopada 1907 roku w prywatnej klinice doktora Rutkowskiego zamknął oczy w obecności ciotki Stankiewiczowej i przyjaciół: Chmiela, Nowaka, Pareńskiego oraz Rutkowskiego. Nieśmiało, za pośrednictwem Adama Chmiela proszony o to przez ciotkę, zgodził się przyjąć księdza i sakramenty, mimo że nie wierzył w prawdy kościoła ani chrześcijaństwa, a tylko w metempsychozę i palingenezę – w wieczne powroty duchów mających nie wypełnione do końca obowiązki wobec tego świata”⁶⁷.

Książka o Wyspiańskim, jedna z pośmiertnie wydanych syntez, doprowadza nas do epoki, której Kępiński poświęcił wiele uwagi i kilka ważnych publikacji, a które wiążą się ściśle z całym wielkim obszarem jego nie tylko badawczych zainteresowań – sztuką współczesną. To najpierw kilka prac poświęconych impresjonizmowi, pośród nich te, które w polskim piśmiennictwie należą do podstawowych: *Impresjonizm polski*, *Impresjonizm*, wreszcie *Impresjoniści u źródeł swych obrazów*⁶⁸. Chociaż dwie pierwsze stanowią podstawowe opracowania tytułowych zjawisk, o niezaprzeczalnych walorach, a i osobistym stanowisku, to za szczególnie godne uwagi uznałbym to ostatnie, świetne studium.

⁶³ Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980.

⁶⁴ Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 18.

⁶⁶ Por. K. Nowakowska-Sito, *Między Wawelem a Akroplem. Antyk i mit w sztuce polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1996; W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, s. 11, *passim*.

⁶⁷ Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, s. 169.

⁶⁸ Z. Kępiński, *Impresjonizm polski*, Warszawa 1961; *idem*, *Impresjonizm*, Warszawa 1973; *idem*, *Impresjoniści u źródeł swych obrazów*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.

Najpierw dlatego, że jest to książka w zamyśle popularna, a przy tym, co nieczęste, nie rezygnująca z zadania wprowadzenia w najistotniejsze i powikłane czynniki konstytuujące artystyczną jakość malarstwa z jednej, a sieć jego uwarunkowań z naciskiem na ich osobliwie nowoczesne sprzężenie z drugiej strony. Tekst jest przy tym wprowadzeniem do zespołu 251 ilustracji, umożliwiającego następnie samodzielne studiowanie otwieranych przezeń zależności. Następując po znacznie obszerniejszym, systematycznym opracowaniu kierunku – ma też charakter wydobycia z niego aspektów szczególnie ważnych.

Chociaż międzyobrazowy dialog stanowi punkt wyjścia i główny temat książki, jest ona także spojrzeniem przez obrazy i możliwość tego dialogu na kontekst – i on, jego struktura jest bohaterem pierwszej części tekstu. Wypełniająca ją, pobudzona obrazami, opowieść została zbudowana ze świetnym poczuciem syntezy, w języku barwnym i sprężystym, wyzbytym terminologizmów, której każdy niemal, związły ustęp dokłada nowy, istotny aspekt, a czas lektury odmierzają wyraziste konkluzje i pointy. Wplatają się w nią fakty dotyczące powstania niektórych dzieł i ich analizy „w pigułce”, włączone w tok opowieści i wskazujące kluczowe aspekty, z punktu widzenia całości wywodu (np. co z fotografii bierze taki Delacroix czy Courbet, albo co ma do darowania Corot⁶⁹) albo znaczenia działających wtedy czynników dla późniejszych dzieł sztuki. Dane i hipotezy o zdarzeniach niepostrzeżenie zmieniają się w „scenki”, rekonstrukcje przesądające „jak to właściwie było”, napotykać niekiedy opór krytyków pisarstwa Kępińskiego.

Otwiera się przed czytelnikiem tamten czas, czas popularyzowania się kolei żelaznej i parowej żeglugi pasażerskiej, żeliwnych mostów, hal i dworcowych peronów, pawilonów targowych i wypełniających je tłumów, „nowych ludzi”, których pasjonują boks, derby czy polowania, międzykontynentalnej wymiany handlowej, związanych z nią biur i kantorów, których liczba rośnie na „oszałamiającą skalę”, a które dekorowane są obrazami o nowej tematyce, wykonanymi w nowej technice. Tu następuje „najazd”, uszczegółowienie wizji, opis narodzin „kultury masowej lub może lepiej kultury i sztuki popularnej”, „sztuki cywilizacji miejskiej *par excellence*”⁷⁰. Rozwój technik graficznej reprodukcji, w tym litografii, czyni grafikę nową dziedziną tej kultury, ilustracje w czasopiśmie i ich twórcy chwytają obrazy powszedniego życia; rodzi się świeża wizja świata, estetyka reportażu wizualnego, upowszechniana przez prasę. Powstanie fotografii i poddanie się tego medium tendencji naturalistycznej niesie dla artystów rewelacje takie, jak „zupełnie inne typy stosunków między przedmiotami a ramą w polu widoku”, „eksploatacja artystyczna efektów destrukcji obrazu świata, dostarczanych przez obiektyw”, „odkrycie estetycznych walorów działania widokiem fragmentu”⁷¹. Współ z bodźcami tematycznymi, idącymi z grafiki angielskiej, fotografia wraz z grafiką japońską otwierają oczy na inną mechanikę ruchu postaci, umożliwiającą osiągnięcie prawdy przedstawienia.

Rosnąca rola reprodukcji, zarówno prasowej, jak związanej z gwałtownym wzrostem produkcji książek, zbliża nas ku głównemu tematowi *Impresjonistów*, ku zjawiskom, które mogły zaistnieć, a nawet „stają się typowe dla epoki, która jako pierwsza w historii kultur znalazła się w posiadaniu środków obrazowych pozwalających tasować w dłoniach i we własnej pracowni twory wszystkich epok i wszystkich rodzajów oraz wszelkiej rangi”⁷². Pora na motto książki: „Nie natura i nie wyobraźnia – tylko sztukę rodzi przede wszystkim sztuka”. Jego rozwinięcie to zarazem zaakcentowanie jednego z istotnych wkładów książki do myślenia o mechanice przemian w sztuce, toteż warto je obszernie przytoczyć.

„Nawet proste na pozór zadanie odnotowania obserwacji, dokonanej przy śledzeniu zjawisk natury, wymaga na płaszczyźnie twórczości malarskiej nie tylko postrzeżenia, lecz i uświadomienia sobie kategorii wartości malarskich, warsztatowych, w jakich może ono zostać wyrażone – wymaga przetłumaczenia na jakiś element koherentnego języka artystycznego. Taki język nie może być tworzony w całej swej ciągłości na podstawie jednego tylko elementu, ani też nie może przyjąć go i wyrazić przez środki obce całkowicie systemowi już istniejącemu.

Artysta więc zmuszony jest nawet dla najbardziej rewelacyjnego odkrycia w dziedzinie zjawisk wizualnych i ich wartości plastycznej szukać środków wyrazu w repertuarze elementów jakiegoś systemu języka plastycznego i dopiero poprzez taką operację może osiągnąć choćby tyle, że nowość stanie się czynnikiem widomie naruszającym przyjęte zasady porozumienia malarskiego i przesłanką nowego rozwoju całości systemu, wzbogacanego przez dalsze operacje podejmowane w podobnym duchu, przez tegoż twórcę,

⁶⁹ Kępiński, *Impresjoniści...*, s. 17, 58–60.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 13, 12.

⁷¹ *Ibidem*, s. 18–19.

⁷² *Ibidem*, s. 25.

czy też innych kontynuatorów jego tendencji”. I jeszcze w poprzednim ustępie: „Kto wie, czy z biegiem czasu, analizując owe fenomeny głębiej niż to dziś zrobić możemy, nie uchwycimy pewnych reguł gry wyobraźni ludzkiej, operującej w polu zorganizowanym tak, że przy pewnej pozycji i pewnym określonym zadaniu taktycznym cały schemat posunięć staje się *a priori* przesądzony i określony rodzajem jakiegoś modelu, należącego do struktury pola”⁷³.

Odnajdujemy tu przejaw strukturalnego myślenia o sztuce, o wzajemnych stosunkach jej „wielkich i małych struktur”, a i dostrzec możemy podobieństwo do głośnego swego czasu ujęcia procesu zmian w sztuce przez Gombricha relacją schemat – korekta. Przemysłenie tej relacji i ocena zjawisk, których dotyczył, prowadziły Kępińskiego do sformułowania specyfiki relacji, w jakie dzieła impresjonistów wchodziły z dziełami innymi, dawnymi i im współczesnymi. Najzwięźlej: „Adaptacyjny model wykorzystywania składników obcych kultur [...] zostaje zastąpiony przez model problematyzacyjny...”⁷⁴. Oznacza to, że sposób tego nawiązywania ma charakter nowoczesny, dorobek przeszłości traktowany jest nie jako zbiór wzorów do zaadaptowania w ramach własnej estetyki, ale przykładów rozwiązywania problemów malarskich. Jeżeli impresjoniści „biorą jakieś rozwiązanie z przykładów dawnej sztuki, to wybór oznacza z jednej strony dostrzeżenie tam problemu, który można zaktualizować, a stawiając go w wersji zaktualizowanej tym samym posunąć obiektywnie naprzód rozwój sztuki”⁷⁵. Problematyka jest intelektualizowana i poddawana starannej analizie. Mimo podkreślanej w nazwie i obiegowej opinii wrażeniowości jest impresjonizm „pierwszą szkołą nowoczesnej postawy twórczej, wymagającej pełnego uświadamiania sobie wszystkich problemów malarstwa i stosowania tej świadomości z pełnym napięciem przy tworzeniu dzieła”⁷⁶. Trudno się powstrzymać przed podsumowaniem tego ważnego wątku przeciwstawienia analizy – tym razem wczuwaniu się, takim cytatem: „Impresjonista, modernista swojego czasu, nie rzy i nie rzuca łbem malując rozhukanego konia, a przy portretowaniu myśliciela nie marszczy brwi, ażeby pokazać, że obaj wraz z modelem pracują w tym momencie głową”⁷⁷.

To jest prezentacja impresjonizmu, w ślad za wcześniejszym, obszernym opracowaniem, lecz przez formułę pracy bardziej dobitnie narusza ona ustalone stereotypy postrzegania ruchu. Sposób rozważania związków międzyobrazowych – przeciwstawiony przez Kępińskiego badaniom „wpływów” – wynika zarówno ze zdiagnozowania specyfiki podejścia impresjonistów, jak i interpretacyjnej owocności porównania, rozpoznanej i, jak widzieliśmy, świetnie wyzyskanej przezeń także w badaniach sztuki dawnej.

Kępiński wielokrotnie przywołuje rozpoznania dokonane już przez innych, a i zwraca uwagę na zaledwie przygotowawczy charakter swojej książki dla „wniosków, które rzucą wiele światła już nie tylko na historię impresjonizmu poprzez genezę ikonograficzną jego dzieł, ale zapewne także na wiele istotnych zagadnień procesu twórczego w ogóle”. Jednak na początku jednego z rozdziałów, jakby mimochodem, napomyka o powadze swojego przedsięwzięcia – niech ta uwaga będzie zarazem podsumowaniem przedstawienia *Impresjonistów*: „Czytelnik zechce może w tym miejscu zauważyć, że nasze małe studium o źródłach obrazowości impresjonistów nie tylko drobnych konkretów dotyczy, ale wręcz podstaw kulturowych całej sztuki ostatnich pokoleń i mechanizmów rozwojowych, o których na innej drodze trudno byłoby wyrobić sobie konkretne, nie sumaryczne jedynie pojęcie”⁷⁸.

Zawierała więc książka o obrazowych źródłach sztuki impresjonistów spory ładunek przemyśleń z zakresu teorii sztuki, w szczególności malarstwa, które otwierały się na to, co w nim miało się dzieć później, aż po nasze czasy, a zwłaszcza – co zdaniem autora zachowywało pozycję szczególną, pozostawało rdzennym obszarem odniesienia, w którym pozostawali twórcy, którym sekundował za życia, i do którego odnosił się także własną malarską twórczością. Zamierzał, jak o tym wspominał, odrębne studium o teorii malarstwa, o charakterze popularnym; być może pozostałością tego zamysłu jest obszerne studium o doktrynach kolorystycznych *Od Newtona do Delacroix*, z impresjonizmem związane o tyle, że doprowadzone do traktowanej często jako podstawa pojmowania zagadnień barwnych przez impresjonistów

⁷³ *Ibidem*, s. 8–9.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 30.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 33.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 34.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 63.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 27.

teorii Chevreula, której zresztą odbiera wagę na rzecz zwłaszcza *Farbenlehre* Goethego i wysłowień na ten temat Delacroix, zapisanych czy to w *Dziennikach*, czy w korespondencji i relacjach innych⁷⁹.

Ta wiedza o malarstwie, wynikający z niej sposób hierarchizowania malarskich jakości, na rozmaite sposoby powraca w tekstach Kępińskiego o twórcach sobie współczesnych, tych, z którymi łączyły go wieloletnie przyjaźnie, z którymi współpracował, których był mentorem. Zaliczyć by je wypadało, jeśli trzeba, do dziedziny krytyki artystycznej, a nie historii sztuki, choć nietrudno dociec związków obu pól pisarstwa. W tej dziedzinie pozostawił Kępiński szereg tekstów drobnych rozmiarami, choć nie znaczeniem; zwłaszcza w katalogach wystaw, także przez siebie organizowanych, czasem zebranych w zbiorowych tomach, jak ważne teksty o Cybisie, Nachcie i Potworowskim⁸⁰. Niekiedy ukazywały się jako niewielkie monografie artystów.

Za zwieńczenie tego obszaru pisarskiej działalności Kępińskiego uznać można książkę o Piotrze Potworowskim⁸¹. Jest po temu wiele powodów. Jest to najobszerniejsza spośród jego prac poświęconych artyście współczesnemu, a nadto proponująca koncepcję monografii, brawurowo przeprowadzoną, która uwydatnia aspekty ważne dla całości badawczej spuścizny Kępińskiego, miejsca, jakie zajął w historii sztuki, dla wizerunku pisarza. Stereotypowy podział na „życie i twórczość” nie może się w niej utrzymać, jako że w biografii artysty jest nie do przeprowadzenia, a zwłaszcza dlatego, że zainteresowanie sobą zawdzięczając twórczości, jako osoba jawi się on dzięki niej i na tyle, na ile twórczość wywołuje „nieartystyczne” o nim dane, wchłaniając je w swoje pole znaczeń. Dzieła prowadzą tu wywód, choć nie od nich się zaczyna, choć je niby na dłużej opuszcza, choć tyle z bliskiej przyjaźni z twórcą byłoby do przekazania. Ledwo pojmując pierwsze słowa książki, z miejsca (lubił Kępiński ten okolicznik) dowiadujemy się, że pójdzie w niej o to, „jak kształtowało się jego oko”⁸². Nie tak celnie rzecz ujmując – w których, spośród znanych nam okoliczności możemy upatrywać jakichkolwiek związków z tym, co widzimy jako obrazy i pomocy w wysłowieniu tego, co widzimy. *Potworowski* to taka właśnie opowieść, w której jest przy tym kawał historii sztuki – jego, kapistów, odchodzącego już pokolenia widzów i uczestników przemarszu awangard, „długiego trwania” malarskich jakości.

To pierwsze *opus posthumum* Kępińskiego nieodparcie podpowiada, by zamykając próbę zarysowania w ciasnych ramach głównych wątków najbardziej zapewne znaczącej spośród wielu dziedzin jego działań – przywołać słowa, którymi zmierzał do końca tamtej opowieści; i tę bowiem drogę „Śmierć przecięła [...] w momencie, w którym staliśmy już w obliczu prawdziwych rewelacji, na największą miarę”⁸³. Myślę o tym, że należące do najważniejszych jego dokonań dzieła miały się dopiero ukazać, ale i o tym, że przeczuwać można było, choćby z ostatnich lat wykładów, frapujące eksploracje kolejnych obszarów⁸⁴, o tym wreszcie – że jego dzieła otwieraniem przestrzeni i dawaniem bodźców myśleniu, jego podejmowaniu, także polemicznemu, usiłowały sprostać randze zjawisk, których dotyczyły.

Lecz Kępiński to przecież nie tylko autor świetnych prac, nie tylko wykładowca uniwersytecki, już od przedwojennego wolontariatu, a w ostatniej dekadzie życia tym zajęciom oddany, to także działacz kulturalny na wielu polach, zwłaszcza w powojennej dekadzie, muzeolog, twórca pamiętnych koncepcji ekspozycyjnych i wystaw, malarz, profesor Akademii... Tu mowa o nim tylko jako najwybitniejszym ikonologu w polskiej historii sztuki, co nie ma znaczyć, że najlepiej rozpoznał zasady tej metodologii i najściślej je „wdrażał”, lecz że przy nastawieniu najtrafniej dającym się objąć tym zaklasyfikowaniem wnosił swoją osobowością „wartość dodaną”. Toteż należałoby odnosić jego formację raczej do narodzin

⁷⁹ Z. Kępiński, *Od Newtona do Delacroix. Doktryny kolorystyczne*, „Sztuka”, 1975, nr 1–2, s. 57–64.

⁸⁰ *Współczesna sztuka polska*, red. A. Ryszkiewicz, Warszawa 1981.

⁸¹ Z. Kępiński, *Piotr Potworowski*, Warszawa 1978.

⁸² *Ibidem*, s. 7.

⁸³ *Ibidem*, s. 37.

⁸⁴ Myślę m.in. o twórczości Hieronima Boscha, której poświęcił ostatni wykład monograficzny; przygotowanie publikacji było na tyle zaawansowane, że w czasie wykładów sięgał do maszynopisu. W intrygujących analizach obrazów wracała zasadnicza, prosta teza: obrazy Boscha to nie niezwykle wykwity nieskrępowanej wyobraźni, lecz precyzyjne wizualizacje fragmentów Pisma Świętego i komentarzy do niego; bliski byłby mu pogląd, że „the triptych does conform to the tradition of Biblical illustration rather than to a genre of symbolic fantasies”. Czy też „it seems to me that we are much more likely to make further progress in the ‘decoding’ of Bosch by reading the Bible and its commentaries than by studying the kind of esoteric lore that has attracted so many of Bosch’s interpreters”. E.H. Gombrich, *Jerome Bosch’s “Garden of Earthly Delights”*, [w:] *idem, The Heritage of Apelles. Studies in the art of the Renaissance*, London 1976, s. 88.

ikonologii, do „fazy warburgowskiej”, do uprawiania nauki po pańsku⁸⁵. Miałyby się na nie składać takie cechy, jak swoiście rozumiany dyletantyzm, względna niezależność od instytucjonalnych rygorów nauki, swobodne poruszanie się między jej dyscyplinarnie wytyczonymi dziedzinami, z „aparatem” badawczym kompletowanym w odpowiedzi na wyzwania rzucane przez dzieła.

Dzieła – bo w tym określeniu orientacji badawczej można, niby trywialnie, zauważyć, że chodzi w niej o obraz, że on jest „przedmiotem”, jego istnienie sprawcą, racją tego postępowania. I nie tylko żartobliwy czy kokietyrny rys dostrzec w wysłuchanej niegdyś deklaracji Kępińskiego: cała moja metodologia sprowadza się do odpowiedzi na pytanie: „Co my widzimy na tym obrazku”. Zaiste – „widzimy” zaś to, co widzieć jesteśmy w stanie dzięki kształconemu doświadczeniu, pozwalającemu wnikać zarówno w to, co w obrazie znaczące być może, jak i w rozległe i rozmaite obszary odniesień, inicjującym zachwytem. A co dalej – opowiada inny klasyk.

„Ale cóż, człowiek nie znajduje satysfakcji w samym cieszeniu się własnym zachwytem. Tak jest ukształtowany: demon poznawania jest tuż, szepcze mu do ucha. Ta przyjemność jest tak intensywna, tak doskonała, chcę poznać jej sekret, chcę poznać jej przyczynę.

Chcę wiedzieć. Oto miejsce, w którym zaczyna się historia sztuki. Czym jesteś, obrazie? Niezmienny obrazie zrodzony z przemijającego życia i wiecznego niepokoju marzeń, co powiesz mi o sobie i o nich? Bo przecież i ty wyłaniasz się »nieśmiertelny z tego efemerycznego bytu, który wydał cię na świat«; jesteś tu ciągle, przybysz sprzed wieków, wciąż jednakowy, nareszcie znajomy. Ale myśl, ale dusza, ale człowiek, z którego powstałeś? Czy można rozwiązać taśmy, którymi go skrępowales, a które nadają mu, szczelnie owiniętemu, zastygłemu i zasłoniętemu, kształt wieczności? Jak wskrzesić tę bieżącą wodę, którą lód utwardził i uszlachetnił?”⁸⁶.

ABSTRACT

This article introduces Zdzisław Kępiński (b. Pruszków, d. Poznań) and his work, as seen from a methodological perspective. He was an art historian associated with the University of Poznań (now A. Mickiewicz University) and the National Museum of Poznań. Kępiński specialized in medievalism and the art history of the 19th and 20th centuries. He was also a literary historian and painter, who taught painting at the local academy of fine arts. Although unwilling to make theoretical and methodological statements, he is presented here as the most outstanding iconologist in Polish art history (confirmed by his study on the Romanesque bronze doors in Gniezno). This does not mean that he was the best at understanding and implementing the principles of this method, only that he greatly enriched it. His attitude can best be described as a combination of a specific kind of dilettantism and a relative independence from institutional constraints (though he was a Marxist), with the freedom of movement between disciplines and research methods formulated in response to the challenges posed by works of art. In order to describe the orientation of Kępiński's research, let us reach for the formula by which Oskar Bätschmann explained Erwin Panofsky's methods. Bätschmann claimed that Panofsky's inquiries within the frame of three levels of iconology, combining both understanding and explanation, elucidated in the work of art that which occurs because of historical rules and personal motives. Dealing with such artists as Veit Stoss, Jan van Eyck, Stanisław Wyspiański or the Impressionists, the scholar tried on the one hand to reconstruct their imaginative world, and on the other the epoch in which they worked. Kępiński also wrote about contemporary artists, with whom he maintained long-lasting friendships, worked with or mentored. This could perhaps be classified as art criticism rather than art history, although it is not hard to find links between the two literary disciplines. Kępiński contributed many texts in this field, brief but important, especially the catalogues of exhibitions, some organized by him, and at times included in joint publications, for example the key writings on Jan Cybis, Artur Nacht Samborski and Piotr Potworowski. As a result, he significantly contributed to the establishment of the canon of Polish art of the third quarter of the 20th century.

(trans. by Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)

⁸⁵ Używam tego określenia w nawiązaniu do charakterystyki zawartej w W. Kemp, *Walter Benjamin i Aby Warburg*, tłum. W. Suchocki, „Artium Quaestiones”, II, 1983, s. 149 i n.

⁸⁶ R. Hughes, *Poetyka Vermeera*, tłum. S. Barańczak, A.S. Labuda, „Artium Quaestiones”, VII, 1995, s. 221.