



Historia stylu u początku XXI wieku

Problemy i możliwości*

Robert Suckale

„Styl” jest kluczowym pojęciem historii sztuki od początków jej istnienia jako nauki¹. Umożliwiał on, jako kategoria historyczna, która powstała w obrębie tej nauki, emancypację od obowiązujących w historiografii podziałów na epoki i koncepcji przebiegu czasu, a nawet w obrębie własnej dziedziny oderwanie się od paradygmatu historii artystów. Jednak jego wyraz i znaczenie ustaliły się raczej poprzez praktykę pisarską historii sztuki, niż zostały określone w sposób pojęciowy poprzez refleksję: „Im dłużej badane jest pojęcie stylu, tym bardziej okazuje się ono w sposób poniekąd wrodzony pojęciem chaotycznym i nie poddającym się analizie” – taką skargą rozpoczyna swoje słownikowe hasło James Elkins². Dzieje stosowania pojęcia zostały już jednak wstępnie opisane³.

Decydująca u początków była przede wszystkim *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) Winckelmanna. Wyobrażenie o epokach stylowych i rozumienie historii określane jako historyzm powstały wspólnie i w ramach tego samego podstawowego poglądu, wg którego każda kultura względnie każda epoka



* W artykule tytułowe zagadnienie rozważane jest w odniesieniu do mediewistyki, zgodnie z tematyką książki, w której został opublikowany: *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, hg. von **Bruno Klein, Bruno Boerner**, Berlin 2006 [Reimer Verlag], s. 271–281.

¹ Artykuł ten opiera się w znacznej mierze na wcześniejszych, własnych pracach, do których nie będzie odwołań w dalszej części; są to przede wszystkim: 1. *Peter Parler und das Problem der Stillagen*, [w:] *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* [katalog wystawy], hg. von **A. Legner**, Bd. 4: *Internationales Kolloquium vom 5.–12. März 1979, Köln 1980*, s. 175–184 [przedruk w: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, hg. von **P. Schmidt, G. Wedekind**, München–Berlin 2003, s. 257–286]; 2. *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts*, [w:] *Stil und Epoche. Periodisierungsfragen*, hg. von **F. Möbius, H. Scurie**, Dresden 1989, s. 231–250 (=Akten des Colloquiums Jena, 27.–30.5.1986) [przedruk w: *Stil und Funktion*, s. 287–302]; 3. *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, tu s. 48–70; 4. *Stilgeschichte*, „Kunsthistorische Arbeitsblätter”, H. 11, 2001, s. 17–26; 5. *Rogier van der Weydens Bild der Kreuzabnahme und sein Verhältnis zu Rhetorik und Theologie. Zugleich ein Beitrag zur Erneuerung der Stilkritik*, [w:] *Meisterwerke der Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Andy Warhol*, hg. von **R. Brandt**, Leipzig 2001, s. 10–4 (Reclam Bibliothek Leipzig, Bd. 20013) [przedruk w: *Stil und Funktion*, s. 409–431]. W dalszej części starałem się zminimalizować przypisy.

² *The Dictionary of Art* 29, London 1996, s. 876–883, tu s. 876.

³ Najczęściej nieuwzględniane było obfitujące w informacje hasło „Stil, styl” w: *Grimms Deutsches Wörterbuch* 18, s. 2905–2930, oraz kolejne hasła, jak np. „Stilart”, „stilisieren” itp. Por. też: **W. Sauerländer**, *Von Stylus zu Stil: Reflexionen über das Schicksal eines Begriffes*, [w:] *Geschichte der Kunst und Gegenwart der Kritik*, Köln 1999, s. 256–276; *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. V, Stuttgart–Weimar 2003, [„Stil (kunstwissenschaftlich)”, autor hasła: **W. Brückle**], s. 664–688; **L. Grassi, M. Pepe**, *Dizionario della Critica d'Arte*, Turin 1978 [„Stile”, autor hasła **L. Grassi**], s. 565–568; **G. Germann**, *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974, szczególnie rozdz. 1; **R. Recht**, *Du style en général et du Moyen Age en particulier*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 46/47(1993/1994), s. 577–593.

miałaby być zamknięta w sobie i (wg słów Leopolda von Ranke) umocowana „bezpośrednio w Bogu”⁴. Historyzm w historii sztuki oznacza postrzeganie cyklopowych murów Myken, katedry kolońskiej, pałacu w Wersalu i Bauhausu każdorazowo jako dzieł opartych na własnych prawach; natomiast muzyki Mozarta i Verdiego słuchamy, jakby przynależały obie do terażniejszości.

Odtąd mówiło się zatem o określonym stylu jakiegoś okresu, jakby był on czymś zamkniętym w sobie i dającym się zdefiniować pojęciowo. Podobnie wtedy zaczęto też mówić o sztuce, a już nie o różnych sztukach i gatunkach, i podobnie o historii. Historię sztuki pojmowano odtąd mniej jako historię dzieł i technik, także nie jako historię artystów i ich zleceniodawców czy intencji i funkcji albo ulubionych tematów i zadań, lecz jako wynik jakiegoś wewnętrznego „rozwoju” owej „sztuki”, przede wszystkim „szkół” i „ludów” względnie narodów. Podczas gdy u Winckelmanna styl objawiał się jeszcze jako wyraz całościowo pojętej kultury, w której odzwierciedla się m.in. klimat, gospodarka, ustrój, religia i życie duchowe danego ludu, to w przeciągu XIX wieku historia stylu zmieniała się wg wzoru klasyfikacji przyrodniczo-naukowej w rodzaj historii cech formalnych, które były rejestrowane za pomocą metody porównań⁵. Czas około 1900 r. wyolbrzymił te tendencje formalistyczne i podkreślające autonomizację sztuki (i historii sztuki). Jednocześnie pisarstwo historyczne uprawiane w sposób przedstawiający i opowiadający, przygotowało grunt pod irracjonalne, biologiczne wzorce myślowe: dzieje sztuki zaczęły być wyjaśniane jako organiczny, przebiegający zgodnie z naturą proces wzrastania, w którym np. „umierający” późny romanizm zastępowany był przez „rozkwitający” wczesny gotyk itd.

Takie terminy odnoszące się do epok stylowych, właściwe dla mającej pretensje uniwersalno-historyczne nauki o sztuce, zostały przejęte nawet przez poszczególnych uczonych z dziedzin pokrewnych, gdyż preferowano historię ducha i kultury zamiast historii władców, dynastii i wojen⁶. Obraz historii formowany w ten sposób był coraz bardziej zwarty w sobie, ale stawał się coraz odleglejszy od rzeczywistości, ponieważ w efekcie historia sztuk została zredukowana do przemian następujących między epokami stylowymi, określanymi jako „malarskie” i „linearne” (Wölfflin), względnie „optyczne” i „dotykowe” (Riegl), względnie „sumujące” i „dzielące” (Frankl). Z uogólnionego w taki sposób pola widzenia zniknęli w końcu także artyści w owej „historii sztuki bez nazwisk”.

Samo pojęcie „stylu” nie wywodzi się jednakże z XVIII stulecia, lecz z antycznej retoryki, z której zasobu pojęciowego zaczerpnięto z uwagi na brak właściwej teorii sztuki. Pojęcie to było częścią nauki o „genera dicendi” (rodzaje stylowe) w rozdziale poświęconym „elocutio” (sposób wyrażania). Styl został tu rozróżniony na wysoki, średni i niski, zależnie od tematu, zadania i adresata. Nauka ta była w średniowieczu chętnie egzemplifikowana na przykładzie *Rota Vergilii*, gdzie *Eneida* stanowiła wzór stylu wysokiego, *Georgiki* średniego, a *Bukoliki* niskiego⁷. Albrecht Dürer na przykład domagał się od malarza wyraźnie: „Jednak każdy powinien umieć wykonać obraz chłopski oraz szlachetny. Następnie zaś pomiędzy nimi powinien być możliwy bardziej średni obraz [to znaczy w środkowym rodzaju stylowym], a to jest również wielka sztuka, żeby w prostych, chłopskich rzeczach umieć

pokazać prawdziwą siłę i sztukę, i prawidłowo się nimi posługiwać.”⁸ Ta nauka o rodzajach stylowych zyskiwała na znaczeniu wraz ze wzrastającym szacunkiem dla retoryki i była coraz bardziej udoskonalana aż po koniec XVIII wieku⁹.

Jednakże przeniesienie pojęciowości sztuki retoryki (względnie poetyki) na sztuki plastyczne sprawiało trudności. Tak jak malarstwo nie zna miar wiersza, tak też ciężko przychodzi mu na przykład przejście tzw. figur retorycznych. Artyści poszukiwali ekwiwalentów. Czasami musiano stosować rozwiązania zastępcze, które wydają się niewystarczające: chętnie dokonywano różnicowania rangi poprzez obfitość bądź skromność dekoracji, złoto (lub jego brak) czy kosztowne pigmenty¹⁰. Jako kryterium stosowano nawet ilość figur. Z kolei rzeźbiarze i snycerze wykorzystywali w celu hierarchizowania stopień plastyczności, a więc trójcę „relief niski – relief wysoki – figura pełnoplastyczna”. Architekci posługiwali się między innymi profilami i ornamentami kształtowanymi w sposób zróżnicowany pod względem bogactwa; właściwie dopiero po 1500 roku dysponowali oni w celu stosownego wyrażenia rangi i godności odpowiednimi, stojącymi blisko retoryki środkami, a to dzięki systemowi porządków architektonicznych.

Artyści mogli też tylko z trudem odtworzyć mieszkankę względnie zmianę trzech rodzajów stylowych, jaka wymagana była od dobrej oracji. W pewnym szeroko rozpowszechnionym w późnym XV wieku pouczeniu na temat kazania przedstawiano to tak: niski styl miałby być używany przez kaznodzieję do wyjaśniania nauki, średni wtedy, gdy chwali on lub strofuje, natomiast uroczysty, gdy mówi o chwale Boga¹¹. W przypadku architektury sakralnej można byłoby widzieć analogię w stopniowaniu od korpusu, przez chór, po sanktuarium. W odniesieniu do późnośredniowiecznych retabulów skrzydłowych należy zauważyć, że rzeźby umieszczane w ich szafach są kształtowane z dostojnym patosem, przedstawienia na skrzydłach zewnętrznych natomiast opowiadają realistycznie i w zróżnicowanych odcieniach. Nauka ta stała się o tyle bardziej skomplikowana, że Ojciec Kościoła św. Augustyn w swej *De doctrina christiana* pouczał, iż chrześcijańska przemowa może być utrzymana wyłącznie w „stilus humilis”, ponieważ Chrystus Pan poniżył się, by w betlejemskiej stajence stać się człowiekiem¹².

Znaczenie pojęcia stylu zostało poszerzone już w okresie późnego antyku, a mianowicie na określenie indywidualnego sposobu pisanego i mówienia, co pozostało aktualne do dzisiaj¹³. Ta metafora przeniesiona została następnie na warstwy społeczne, grupy i całe narody. Podobnie wcześniej pojawia się koncepcja stylu czasu: już w XII wieku angielski kronikarz Gerwazy z Canterbury rozróżnia w relacji o pożarze i odbudowie swej katedry stary i nowy styl budowlany w całkiem poprawny sposób¹⁴. W równie odległym czasie wskazać można na istnienie artystyczno-geograficznych pojęć stylowych, najpierw w odniesieniu do określonej techniki: tak więc około 1300 roku pewien angielski sposób haftowania na jedwabiu nazywany jest „opus anglicanum”, a „mos francigenus” to – z niemieckiego punktu widzenia – nowa francuska sztuka budowania z ciosanego kamienia.

Czwartą płaszczyznę znaczeniową w pojęciu styl stanowi określenie jakości. Odgrywała ona wielką rolę w teorii sztuki XVIII i XIX wieku, zwłaszcza



⁴ Johann Joachim Winckelmann 1717–1768, hg. von T. W. Gaetgens, Hamburg 1986.

⁵ W. Sauerländer, *Die Geographie der Stile*, [w:] *Probleme und Methoden der Klassifizierung*. 25. Internat. Kongress für Kunstgeschichte, Wien 1983, Bd. 3, Wien 1985, s. 27–35.

⁶ Np. H. Bechtel, *Der Wirtschaftsstil des deutschen Spätmittelalters*, München–Leipzig 1930.

⁷ E. Auerbach, *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958. F. Quadlbauer, *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse 241/2), Wien 1962. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Bd. 1–2, München 1973, Bd. I, s. 248 i nast.

⁸ „Idoch soll ein jtlicher künen machen ein pewrisch vnd ein adellich bild. Dan vill mittell messiger bild sind dortzwischen zu findn, vnd es ist awch ein grosse kunst, welcher in groben pewrischen dingen ein rechten gewalt vnd kunst kan antzeigen vnd recht prawchen.” – H. Rupprich, *Dürer – Schriftlicher Nachlaß*, Bd. III, Berlin 1969, s. 277. Na temat recepcji retoryki w sztuce okresu wczesnonowożytnego por.: M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971.

⁹ S. Hofer, *Studien zur Stuckausstattung im frühen 18. Jahrhundert. Modi und ihre Funktion in der Herrschaftsarchitektur am Beispiel Ottobeuren* (Kunstwissenschaftliche Studien 56), München 1987.

¹⁰ M. Baxandall, *Giotto* (jak w przyp. 8), tamże również o krytyce takiego sposobu postępowania przez Alberta, która wynika z innego pojmowania przezeń stylu wysokiego.

¹¹ F. Landmann, *Das Predigtwesen in Westfalen in der letzten Zeit des Mittelalters* (Vorreformatische Forschungen 1), Münster 1900, s. 160.

¹² E. Auerbach, *Literatursprache* (jak w przyp. 7), szczególnie s. 25 i nast. błyskotliwe zreasumowanie nauki św. Augustyna podał Ch. S. Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic (to 1400)*, New York 1928.

¹³ Quintilian, *Institutionis oratoriae libri XII*, hg. von H. Rahn, Darmstadt 1995, s. 755 i nast.

¹⁴ O. Lehmann-Brockhaus, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahr 901 bis zum Jahr 1307*, Bd. 1–5, München 1955–1960, tu Bd. I, s. 225 i nast.

cza klasycyzmu; zniknęła jednakże z naukowej dyskusji w historii sztuki z uwagi na odrzucenie tej kategorii estetycznej w teorii sztuki okresu nowocześnieści. Pozostałość takiego zapatrywania się na tę kwestię, która trafiła do popularnego wartościowania estetycznego, można jednak odnaleźć w nadal często używanym zwrocie „coś (lub ktoś) ma styl”. Pokrewne z tym jest pojęcie stylizacji, rozumie się wszelako pod nim nie całkiem to samo¹⁵.

To przypomnienie niewystarczającego stanu teoretycznego rozróżnienia pojęć stylowych, ich wieloznaczności, nieostrości w ich stosowaniu i ich zawartości ideologicznej jest konieczne w celu zrozumienia dzisiejszej sytuacji (oraz wyciągnięcia wniosków na przyszłość).

Sytuacja ta wydaje się na pierwszy rzut oka określona przez chętnie stosowanie pojęć odnoszących się do epok stylowych w popularnej literaturze o sztuce. Książki w rodzaju: „Czym jest gotyk” czy seria historii sztuki wydawnictwa Belser itp. stwarzają wrażenie, jak gdyby chodziło o jednoznaczne i całkowicie niepodważalne kategorie. W rzeczywistości jednak nie są one niczym więcej jak pewną pomocą w etykietowaniu, podczas gdy w branży naukowej nastąpił szeroki odwrót od tego rodzaju historii sztuki widzianej poprzez epoki i to właściwie przy braku polemiki w tym względzie¹⁶. Komuż mającemu naukowe ambicje przyszóby dzisiaj do głowy podjęcie próby pisania o florenckiej rzeźbie renesansowej czy malarstwie holenderskim XVII wieku na sposób tradycyjnej historii stylu, zamiast konkretnego wyjaśniania ich dziejów. Ponieważ jednak w historii sztuki granice między literaturą naukową a popularną są płynne, a media opanowujące przemysł kulturalny utrzymują swą publiczność w nieświadomości poprzez to, że uparcie prezentują fałszywą prostotę zamiast trudniejszego, ale prawidłowego spojrzenia, to owa błędna informacja jest nadal systematycznie powielana.

Historia stylów ukazana poprzez epoki zawiera zarazem pewien immanentny błąd: nie da się bowiem usunąć ideologicznych struktur myślowych, dzięki którym ona powstała, bez zniszczenia całej koncepcji. Wychodząc od roli sztuki w społeczeństwie nowoczesnym, podkreśla się jej autonomię i w związku z tym dowodzi się także autonomii jej historii, podobnie jedności sztuk i wiele innych jeszcze. Przebieg dziejów sztuki ukazywany jest jako coś koniecznego na sposób historii naturalnej. Takiemu procesowi podporządkowani są artyści – tylko oni brani są tu pod uwagę – w sposób, który wyklucza traktowanie ich jako działające podmioty, lecz raczej ukazuje ich jak marionetki na sznurku „ducha świata”. To, co świadome w kształtowaniu stylu i form, pomijane jest podobnie jak wielorakie powiązanie twórczości artystycznej z obrazowaniem, zadaniem i funkcją, ale również z miejscem przeznaczenia, adresatami, materiałem itd.

Takie pojęcie stylu, będące ostatecznie karykaturą jakiejś kategorii historyczno-filozoficznej, jest nie do utrzymania. Powinno się nawet pokazać drugą stronę medalu i uczynić je tematem jakiejś ideologicznej historii rozumienia sztuki i teorii sztuki nowocześnieści. Jednym z jej atrybutów jest „harmonizacja”. Hans Sedlmayr naszkicował to następująco: „W koncepcji historii stylu zawarta jest już od momentu narodzin tendencja do pewnej harmonizacji, która z trudem odpowiada rzeczywistości historycznej. Pole-



¹⁵ R. Suckale, *Weltgerichtstafel aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio als programmatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform*, [w:] tegoż, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, Berlin 2002, s. 12–122, tu s. 71 i nast.

¹⁶ Np. w opracowaniu: *Kunstgeschichte, eine Einführung*, hg. von H. Belting i in., Berlin 1985, poza kilkoma stronami w tekście Hermanna Bauera (s. 158 i nast.) nie znajdziemy nic na temat stylu i jego historii.

ga to na tym, że pierwotnie pojęcie stylu przeniesione zostało ze zwartości cechującej pojedyncze dzieło sztuki na zwartość epoki artystycznej, którą w ten sposób ukazuje ono zbyt harmonijnie¹⁷. Z drugiej strony, tenże Hans Sedlmayr w swojej książce z 1948 r. nadał drugiemu rozdziałowi tytuł „W poszukiwaniu utraconego stylu”, w którym analizuje on i utyskuje na utratę stylistycznej jednolitości w okresie nowoczesnym. Znajdują się tam jednak również rozważania na temat „przymusu jedności” i „pluralizmu stylowego”, które zasługują na kontynuację¹⁸. I tak na przykład w obszarze ochrony zabytków fatalne skutki, aż po nowoczesne przepisy budowlane, miało propagowane szczególnie przez ruch „Heimatschutz” wyobrażenie o jednolitym stylu¹⁹. Dopiero jednak Trzecia Rzesza prawdziwie forsowała wyobrażenie o tym, że „nowe przekonania” miałyby znaleźć wyraz w nowym „stylu”: ujednoczeniu ludzi odpowiada znormalizowanie stylu budowlanego²⁰. Również lata 50. XX w. charakteryzują się zadziwiającą stylistyczną jednolitością, która wszelako podobnie jest wynikiem silnej, egalitarnościowej ideologii powojennej. Historia wyobrażenia o „jedności” w sztuce i zarazem w nowoczesności byłaby bardzo pożądana²¹. Wymagałaby ona także ukazania równolegle historii możliwości rozwijania się jednostki.

Należałoby także w sposób krytyczny ukazać wyobrażenie o biologicznym charakterze tego rodzaju pojęć stylowych i historii stylów i „wyrwać je z korzeniami”. Bowiem jego pojęciowe konsekwencje, w rodzaju „późnego gotyku”, przynoszą oddziaływanie w najwyższej mierze ciągle wprowadzające w błąd²².

Refleksji wymaga również powszechna w kręgach znawców metodyka rozróżniania rąk i leżące u jej podstaw poglądy na temat stylu osobistego. W sposób pozbawiony refleksji jest ona ukształtowana pod wpływem nowoczesnych wyobrażeń na temat sztuki i artystów. Tutaj z kolei oryginalność odgrywa rolę niewspółmiernie dużą jako istotna cecha wielkiego artysty lub dzieła albo podobnie też jednolitość twórczości artystycznej. Spojrzenie kieruje się zbyt jednostronnie na formę i fakturę obrazów. Taki rodzaj krytyki stylowej załamał się w sposób spektakularny, jak to okazało się na przykładzie Rogiera van der Weydena²³.

Nieвозможна jest jednak całkowita rezygnacja z krytyki stylowej. Nie da się jej usunąć z praktyki historyka sztuki. Potrzebuje on bowiem metody, która dzięki porównawczemu wyszukiwaniu podobieństw w dziełach sztuki umożliwiałaby ich datowanie i lokalizowanie²⁴. Jednakże wyłącznie intuicyjne lub quasi-grafologiczne uchwycenie jakości formalnych nie jest środkiem do uzyskania nośnego osądu, szczególnie gdy artyści zdolni są do posuniętego aż do mimikry dostosowywania i malowania w różnych stylach, co staje się od późnego XV wieku chętnie stosowaną formą demonstracji wirtuozerii artystycznej. Znaczący musi przekształcić się w historyka sztuki, musi dokonać hermeneutycznej refleksji wyobrażeń, które czyni na temat danego artysty i jego epoki, po to, by swe osądy oprzeć na podbudowie ugruntowanej historycznie. Powinien on oddzielić biografię twórcy od analizy dzieła, ponieważ dawny pogląd co do istotnych w tym względzie wymagań zastępuje nowe dezyderaty określane przez takie czynniki jak gatunek, temat, typ i cel, które wszystkie muszą być wzięte pod uwagę.



¹⁷ Wg L. Dittmann, *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967, s. 217, przyp. 2.

¹⁸ H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948, s. 65 i nast.

¹⁹ Pomijając już wątpliwe teorie, jak np. teza Moellera van der Brucka o „stylu jako zasadzie” (przekonaniu, postawie, sposobie myślenia), M. van der Bruck, *Der Preußische Stil*, Berlin 1916, lub W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, neu hg. von W. Keiser, München 1961.

²⁰ W. Pinder, *Zur Möglichkeit eines kommenden großen Stiles*, [w:] tegoż, *Reden zur Zeit*, Leipzig 1934, s. 5–25. H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (jak w przyp. 18), s. 78, mówi o stylach zuniformowanych jako „systemach totalitarnych”.

²¹ Podobnie w odniesieniu do kategorii pluralizmu, jednakże w tym przypadku byłoby to trudniejsze z uwagi na jej świeżość.

²² F. J. Sladeczek, *Was ist spät an der Spätgotik? Von der Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe*, „Unsere Kunstdenkmäler” 42(1991), s. 3–23.


²³ J. Sander, *Niederländische Gemälde im Städel 1400–1500* (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2), Mainz 1993, tu s. 350. Por. też R. Suckale, *Rogier van der Weyden* (jak w przyp. 1), s. 409 i nast.

²⁴ Oczywiście uwzględniając przy tym przyrodniczo-naukowe metody datowania, takie jak dendrochronologia czy metoda C-14, oraz wiedzę o kulturze materialnej, a w szczególności kostiumoznawstwo.

Analizy stylowe przyszłości albo staną się analizami historycznymi, albo znikną. Historia stylu postępowała w odniesieniu do wieków nowoczesności inaczej niż w przypadku epok poprzedzających, ponieważ całkowicie różne były sztuka i jej uwarunkowania. Dla braku świadomości historycznej w nowoczesnej historii stylu symptomatyczne jest to, że wyparty z niej został najodpowiedniejszy dla dawniejszej sztuki aspekt pojęcia stylu, a mianowicie nauka o rodzajach stylowych, na rzecz przekonania o artystycznej jedności dzieła sztuki. Konieczne jest jednak przywrócenie tego spojrzenia na historyczną rzeczywistość. Pomocne w tym będzie, być może, uświadomienie sobie, że nowa sytuacja jest w tym i innych punktach tylko wynikiem przemiany stosunków artystycznych, a nie świadomego działania. Uzmysławia to relacja krytyka Jules'a Castagnary z pierwszej wystawy impresjonistów w 1874 roku²⁵. Postulował on, aby grupa dokonywała rozróżnień: dobrzy malarze mieliby rozpoznawać, że niektóre tematy wymagają impresjonistycznego sposobu malowania, inne jednak odmiennego, bardziej drobiazgowego. Przewaga niektórych malarzy polega na ich umiejętności dobrania do tematu stosownej maniery, która będzie mu najlepiej odpowiadać, nie zaś na niewolniczym podejściu do takiego czy innego systemu. Ten osąd Castagnary'ego wypływa z retorycznej tradycji pojęciowej z właściwymi jej „aptum” i „decorum”. Jego supozycja nie przyjęła się jednak. Odpowiedniość formy w odniesieniu do tematu przestała być celem sztuki od czasu nowoczesnego przełomu, nawet jeśli pewne zróżnicowanie form stosownie do tematu i okoliczności dalej było kultywowane w życiu codziennym, na przykład w różnych konwencjach stylowych listów czy przemówień. Nieco przerysowując, można stwierdzić: w momencie kiedy sztuka przestaje być przedstawiającą, staje się ona ostatecznie także bezstylową (w sensie klasycznej retoryki). Nie bez powodu. We wczesnym wieku XX pojawiły się głosy, jak np. Hansa Poelziga, który postulował rezygnację z jakiegokolwiek „stylu”, a w miejsce tego żądał „bezlitosnej rzeczowości”²⁶. Abstrahując od tego, że było to reakcją na sztuczność i formalizm secesji i że powrócił także historyzm uważany już za bezpowrotnie miniony, należałoby również ową „rzeczowość” określić jako normę czy ideał stylowy i jako taką uczynić przedmiotem historii stylu w nowoczesnym sensie. Należy żałować, że historia sztuki nie pociągnęła żadnego uczonego w typie Ericha Auerbacha. Wobec tego pozostaje tylko uczyć się z jego *Mimesis*, jak czynić rozpoznawalnymi w analizie pojedynczego dzieła nadrzędne idee, relacje i siły oraz tego, jak można powiązać analizę formalną z różnego rodzaju punktami spojrzenia, odnoszącymi się do tematu, historii umysłowości, warunków społecznych itd., nie tracąc przy tym z oczu dzieła sztuki i jego jakości²⁷.

Ponieważ nauka o rodzajach stylowych ma za przedmiot właśnie ową różnorodność funkcji dzieł sztuki, to w tym punkcie przeplatają się ze sobą historia stylu i historia funkcji. Pod tym kątem należałoby również raz jeszcze przebadać historię gatunków (podobnie jak dzieje tematów-zadań budowlanych), ponieważ tworzą one z jednej strony pomiędzy sobą pewną hierarchię z malarstwem historycznym na jej szczycie, ale także w obrębie poszczególnych gatunków przeprowadzone zostało rozróżnienie wedle rang.

Historia stylu potraktowana w prawidłowy sposób posiada nadal zadzi-

 ²⁵ J. Renoir, *Renoir My Father*, London 1962, s. 147.

²⁶ *Ästhetische Grundbegriffe*, [„Stil (kunstwissenschaftlich)”, autor hasła: W. Brückle] (jak w przyp. 3), s. 686.

²⁷ E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1949.

wiające możliwości rozwoju, o ile zdefiniujemy jako styl całość norm i zwyczajów w obrębie określonego czasu i miejscowo ograniczonego otoczenia geograficznego i społecznego. Zgodnie z tym style są każdorazowo wyrazem określonych historycznych stanów sztuki i informują poprzez swój konkretny plastyczny wyraz o przemianie społecznie obowiązujących form i formuł obrazowych.

Tematem podstawowym byłaby zatem historia społecznych norm, reguł, struktur rytualnych i ceremonialnych oraz historia ich odpowiedników w sztukach, reagowania na nie przez artystów i ich przenoszenia w normy artystyczne²⁸. Tego rodzaju normą stylową – w najściślejszym sensie – jest na przykład wykonany do tworzenia dokumentów władcy „styl kancelarii”, który dzięki systemowi świadomie skonstruowanych cech pisma i dekoracji odróżnia się od innych dokumentów (na dworze papieskim odpowiednio „styl kurialny”). Historia sztuki obfituje w porównywalne zjawiska. Należy do nich przekształcanie form natury w heraldyce²⁹. Niemal wszystkie dwory książęce kodyfikowały swe zwyczaje, normy i zasady, uprzywilejowane tematy, symbole, kolory itd., z których wynikało coś w typie „stylu dworu”. Zmiana na tronie mogła prowadzić do usunięcia starego stylu i zastąpienia go nowym.

Historia stylu, mogłaby to być także historia mnogości ogólnych norm i wyobrażeń, które ukształtowały kulturę i umysłowość dawnego społeczeństwa europejskiego, rozróżniana na przedstawienia (w węższym znaczeniu) kościelno-religijne oraz (w szerszym znaczeniu) światopoglądowe, jak też na reguły, które były tworzone i na nawyki, które stały się elementem mentalności. Sztuka została przez takowe wielorako ukształtowana.

Do dziejów norm zalicza się także cały artystyczny kodeks, wyobrażenia o obrazie, figurze ludzkiej i jej pięknie, pozie, gestykulacji i wyrazie, należą tu forma i kolor, przestrzeń i pejzaż, ale też na przykład przejęta z antyku i uznawana za powszechnie obowiązującą zasada „variatio” (rozmaitość) oraz historia poglądów estetycznych. Wszystko to należy rozróżnić odpowiednio do epoki i kręgu kulturowego. W takim sensie styl nie jest już tylko formą, lecz także wyrazem określonej postawy duchowej i światopoglądu, które wypowiadają się tak w tematyce, jak i w funkcjach. Jedną z tych możliwości tworzy historia oddziaływania wiodących tematów na styl epoki, problem dotychczas nieco zaniedbany³⁰. Stąd też styl nie może być definiowany niezależnie od nauki i religii, od świadomości społecznej, a wreszcie od stosunków ekonomicznych i politycznych.

Styl jest wszakże poddany stałej przemianie, chodzi o zjawisko określane jako „moda” – rzadko tylko obowiązujące, ale jednak dobrowolnie przez wiodącą grupę względnie większość społeczeństwa naśladowane, stale zmieniające się kształtowanie strojów i uzbrojenia, jak również wyposażenia wnętrz domostw o zindywidualizowanej lub specyficznej dla danych grup przestrzeni aktywności. Moda jest jednak zawsze również wyrazem pewnej wewnętrznej postawy.

Wraz ze zmianą dawnych, przestarzałych wyobrażeń na temat czasowego kontinuum „rozwoju” należałoby jednak poddać badaniu zróżnicowane szybkości i formy przebiegu procesów historycznych. Do tego zakresu należy



²⁸ J.-C. Schmitt, *Normen für die Produktion und Verwendung von Bildern im Mittelalter*, [w:] *Prozesse der Normbildung und Normveränderung im mittelalterlichen Europa*, hg. von D. Ruhe, K.-H. Spieß, Wiesbaden 2000, s. 5–26.

²⁹ L. E. Stamm, *Der „heraldische Stil“*. Ein Idiom der Kunst am Ober- und Hochrhein im 14. Jahrhundert, „Revue d’Alsace” 107(1981), s. 37–54.

³⁰ H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte* (jak w przyp. 18), tu s. 61 i nast. O znaczeniu tematu figury stojącej Madonny z Dzieciątkiem dla XIII–XV w. por. R. Suckale, *Hofkunst* (jak w przyp. 1), tu s. 52 i nast.



³¹ T. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt am Main 1973; tenże, *Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt am Main 1978.

³² K. Graf, *Retrospektive Tendenzen in der bildenden Kunst vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Kritische Überlegungen aus der Perspektive des Historikers*, [w:] *Mundus in imagine... Festschrift Klaus Schreiner*, hg. von A. Löther i in., München 1996, s. 389–420, oraz kontynuacja bibliograficzna w internecie pod adresem: <<http://www.uni-koblenz.de/~graf/retro.htm>>.

³³ L. E. Stamm, *Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jh.*, „Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte” 41(1984), s. 85–91.

³⁴ *Ibidem*, s. 85.

³⁵ R. Suckale, *Hofkunst* (jak w przyp. 1), np. s. 60 i nast.

Ilustracja na s. 59: detal architektoniczny, kościół NMP w Ingolstadt, ok. 1520. Fot. R. Kaczmarek

też pytanie o czasy stagnacji, kryzysów i przełomów, o struktury przemian, a także o postępy. Należałoby przy tym zastanowić się, w jaki sposób można by spożytkować historiograficzny model zmiany paradygmatu stworzony przez Thomasa Kuhna³¹.

Styl obejmuje także funkcjonujące w danym okresie rozumienie historii, a zatem tak samo retrospektywne lub nostalgiczne cechy wyróżniające, jak też radykalny odwrót od przeszłości charakteryzujący na przykład awangardę wczesnego XX wieku³².

Ten rodzaj geografii artystycznej, którą rozumie się jako naukę o lokalnych, plemiennych, narodowych lub wręcz rasowych cechach względnie stałych, można uznać za już minioną. Liselotte Saurma-Jeltsch skwitowała to następująco: „Regiony artystyczne istnieją tylko na kredyt”³³. Nowa geografia artystyczna byłaby geografiami przestrzeni historycznych i struktur komunikacyjnych. Musi się przy tym „brać pod uwagę to, że regiony artystyczne obowiązują tylko dla określonych gatunków”³⁴.

Analizowanie stylu dzieła sztuki jest zatem tropieniem artystycznych zasad i norm, którymi posługiwał się twórca, ale także takich, które obowiązywały w kształtującej go społeczności, następnie wpływu tematu, intencji towarzyszących użytkowaniu oraz tradycji, które ukazują, w jaki sposób poprzez materiały i poprzez zwyczaje z nimi postępowano. Ostatecznie zbliżalibyśmy się zatem do historii stylu pewnych ideałów ogólnych i artystycznych, jak też do takiej, która traktuje o prezentacjach rzeczywistości³⁵. Przemieniałaby się ona w konkretną historię sztuki i kultury oraz ich odpowiednich uwarunkowań historycznych.

Tłumaczenie: **Romuald Kaczmarek**

prof. Robert Suckale

Emerytowany profesor historii sztuki (Universität Bamberg i Technische Universität Berlin). Promotor ponad 80 doktoratów i blisko 200 prac magisterskich z historii sztuki. Autor licznych artykułów oraz książek poświęconych sztuce średniowiecznej, m.in. o figurach *Madonn francuskich* (Studien zu Stilbildung und Stilwandel der Madonnenstatuen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300, 1971), *architekturze gotyckiej we Francji* (Gotische Architektur in Frankreich 1130–1270, 1985; wspólnie z Dieterem Kimpelem), *sztuce dworskiej cesarza Ludwika Bawarskiego* (Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern, 1993), a także *sztuce w Niemczech od czasów Karola Wielkiego po współczesność* (Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute, 1998). W ostatnich latach jego zainteresowania badawcze objęły także sztukę Europy Środkowowschodniej. Mieszka w Berlinie.

dr Romuald Kaczmarek

Pracownik naukowo-dydaktyczny Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalista w zakresie dzieł sztuki średniowiecznej.

Summary

ROBERT SUCKALE / History of style at the beginning of the 20th century. Problems and possibilities

Robert Suckale's article deals with the term of style and stylistic analysis in the perspective of contemporary history of art. However, it refers mainly to medieval art. The author has already devoted to this issue a few articles since the 1970s. In the introduction he recalls the origins and history of the term 'style' in history of art. He also focuses attention on its ambiguity and involvement in ideological tendencies up to the 20th century. A style appears as a category separated from historical reality. Hans Sedlmayr indicated these limitations already half a century ago.

Stressing indispensability of stylistic critics in research practice of an art historian, Suckale ascertains the need of a thorough reflection on it. The following factors: genre, subject, type and purpose should be considered in an analysis of a work of art. At the same time as an elementary issue Suckale indicates the necessity of returning to the most relevant aspect of the term style in analysing medieval works of art, namely to a science about kinds of style elaborated in ancient times on rhetoric bases. In referring to history of art it deals with variety of functions. History of style and history of function intermingle at this point – 'Stylistic analyses of the future either will become historical analyses or will disappear.' Suckale allows the term style be present in contemporary medieval studies, although under some conditions: 'History of style, treated in a correct way, still possesses surprising abilities of development as long as we define style as a complex of rules and customs within specific time and site limited geographical and social surrounding. According to this, every time styles express specific historical states of art and through their definite artistic expression they inform about change in socially applied forms and pictorial formulas. (...) Therefore style cannot be defined regardless of science and religion, of social conscience, eventually of economical and political relations.'