

und Sachlichkeit zeigt er besonders in seinem Herangehen an Attributionsfragen. So beschränkt sich der Verfasser jeweils auf den Nachweis einer Werkstattzugehörigkeit, da er für unmöglich hält, in jedem Fall eine Arbeit einer „individuellen Hand“ zuzuschreiben. Er unternimmt auch keine Versuche, einzelne Werke mit einem konkreten Meister in Verbindung zu bringen. Zu einer Art Manifestation wird in der Einleitung (S. 10) der Bericht über den Stand der Forschungen zur Tätigkeit Simon Leinbergers. „Der Fall Leinberger“ ist polnischen Untersuchungen über das Schaffen Jakobs von Sandez zum Verwechseln ähnlich. Den Stil Leinbergers hat man schon mehrmals analysiert und ihm sogar den quasi sprichwörtlichen Namen eines „Missing Link“ verliehen, obwohl der Künstler selbst ausschließlich aus Archivalien bekannt ist, die ihm jedoch keine einzelne Skulptur zuschreiben lassen¹³. Roller berichtet darüber kurz und kommt nicht mehr wieder auf Leinberger zu sprechen. Mit Recht hält er sich auch aus den Debatten über Jugendwerke von Veit Stoß heraus. Dabei ist das Buch für die Stoß-Forschung nicht ohne Bedeutung. Indem nämlich der Verfasser das

Œuvre der in den siebziger und achtziger Jahren tätigen Werkstatt des Hochaltarretabels in Zwickau darstellt und ihren Stil charakterisiert, widersetzt er gleichsam im Vorbeigehen der von manchen Forschern aufgestellten These, der zufolge die Urheberschaft des Retabels Stoß zuzuschreiben sei. Denn Roller hält immer zu seinen Vorläufern die richtige Distanz und es ist ihm nicht so sehr um eine Diskussion mit ihnen zu tun, als mehr eine eingehende Analyse der Kunstwerke selbst.

Dobrosława HORZELA

VICTOR I. STOICHITA, *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, TAIWPN Universitas, Kraków 2001, s. 263, il. 110.

Do połowy lat 90. ubiegłego stulecia problematyka cienia zajmowała stosunkowo skromne miejsce w pracach badawczych poświęconych historii zachodniego malarstwa czy szerzej, naszej kultury obrazowania¹. Dopiero ostatnie, zaskakująco zsynchronizowane w czasie, chociaż niezależne, zainteresowanie trzech wybitnych

¹³ Vgl. P.M. Arnold, *Hans Leinbergers Moosburger Hochaltar. Höhepunkt bayerischer Altarbaukunst*, Landshut 1990, S. 217–234.

¹ Najczęściej przywoływany jest artykuł: T. DaCosta Kaufmann, *The Perspective of Shadows: The History and the Theory of Shadow Projection*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institute” 38, 1979, s. 258–287. Problemem cienia zajmowali się też polscy badacze: E. J. Olszewski, *Distortions, Shadows and Conventions in Sixteenth-century Italian Art.*, „Artibus et Historie” 11, 1985, s. 101–124, oraz M. Rzepińska, *Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII w. i jego podłoże ideowe*, w: tejże, *W kręgu malarstwa*, Wrocław 1988, s. 115–137. Wśród nielicznych artykułów poświęconych pozamalarskim przedstawieniom cienia należy wymienić: P. Fresnault-Deruelle, *Le reflet opaque: le revenant, la mort, le diable, petite iconologie de l'ombre portée*, „Semiotica” 79, 1990, nr 1–2, s. 137–154.

historyków sztuki zagadnieniem cienia zaowocowało pierwszymi publikacjami, które traktują temat w bardziej całościowy i systematyczny sposób. Książki: Ernsta H. Gombricha *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art* (1995)², Michaela Baxandalla *Shadows and Enlightenment* (1995)³ oraz Victora I. Stoichity *A Short History of the Shadow* (1997)⁴ stanowią aktualny kanon literatury przedmiotu.

Spośród wymienionej trójki klasyków właśnie praca Victora I. Stoichity, profesora Katedry Historii Sztuki Nowożytnej i Nowoczesnej na Uniwersytecie we Fryburgu szwajcarskim, odniosła największy sukces wydawniczy. Może dlatego, że wykracza ona poza ścisłe granice dyscypliny. Autor, uznawany za jednego z najbardziej utalentowanych kontynuatorów metody hermeneutycznej wśród młodszych pokoleń historyków sztuki, sam przyznaje, że „książkę można umieścić na styku historii przedstawienia artystycznego i filozofii” (s. 9). Moim zdaniem, można ją lokalizować również w coraz bardziej znaczącym nurcie publikacji, w których literatura naukowa łączy się z ambicjami popularyzatorskimi. Forma eseju, piękny język, klarowność wykładu, umiejętność uwodzenia czytelnika misternie skonstruowanymi scenariuszami czynią lekturę po prostu przyjemną, nie ujmując oczywiście w niczym jej merytorycznej wartości.

Te walory literackie zostały świetnie przekazane w polskim tłumaczeniu Piotra Nowakowskiego, zaś merytoryczna weryfikacja Anny Baranowej przyczyniła się do wysokiego poziomu polskiej edycji *Krótkiej historii cienia*.

„To cień nadaje malowidłu blasku” – brzmi, przytoczony przez Stoichitę, aforyzm z *Satyr* Nicolasa Boileau. Podążając tak pięknie wytyczonym szlakiem, można zauważyć, że o blasku *Krótkiej historii cienia* stanowi mit, przekazany przez Pliniusza Starszego, łączący początki malarstwa i rzeźby z obrysowaniem linią cienia ludzkiego ciała. Książka nie dotyczy zatem historii cienia w ogóle, ale szczególnej konfiguracji, której elementy zostały podyktowane antycznym podaniem – wzajemnych związków między postacią ludzką, cieniem i obrazem.

Całość otwiera spektakularna analiza dwóch fragmentów z *Historii naturalnej* Pliniusza odnoszących się do początków malarstwa i rzeźby. Stoichita sięga też do późniejszych wersji mitu z *Kształcenia mówcy* Kwintyliana oraz z *Legatio pro Christianis* Atenagorasa. Dokonując interpretacji symboliczno-rytualnego sensu opowieści, Autor ujawnia główne wątki znaczeniowe cienia: cień – matryca obrazu, cień – substytut obecności, cień – uwiarygodnienie żywego człowieka, cień – symbol i uzewnętrznienie duszy, cień –

² E. H. Gombrich, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London 1995. Książka, licząca zaledwie 64 strony, powstała jako suplement do wystawy w National Gallery w Londynie i pomimo bardzo ciekawych spostrzeżeń Autora, ma zdecydowanie skrótowy charakter.

³ M. Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Haven & London 1995.

⁴ V. I. Stoichita, *A Short History of Shadow*, London 1997.

drugie ja postaci. Dalsza część książki, opierając się na przykładach od wczesnego renesansu po drugą połowę XX wieku, bardzo konsekwentnie dokumentuje rozwój tych wątków w zachodniej historii obrazowania cienia.

We wstępnym rozdziale Autor stawia też ważną dla książki tezę, iż u początków sztuki magiczna funkcja cienia i mimetyczna funkcja odbicia nie były rozdzielne. Píše: „zarówno «wyobrażenie, jak i podobieństwo» biorą swój początek w «magii», lecz w pierwszym wypadku jest to magia zastąpienia, a w drugim – magia podobieństwa. Co więcej, wydaje się, że «magia podobieństwa» wynikająca z mimesis może (a nawet musi) wchłonąć projekcję cienia przez przekształcenie jej z tworzywa w istotną cechę podobieństwa” (s. 28). Stoichita poszukuje zaplecza dla tej koncepcji, analizując wzajemne odniesienia między Pliniuszowym mitem, Platońską metaforą jaskini i mitem o Narcyzie. Nobliwą konstelację wspierają również badania reakcji dziecka na cień przeprowadzone przez Piageta w 1927 roku oraz studium Lacana z 1949 roku.

Zadziwiająco słabo, szczególnie w kontraście z błyskotliwą interpretacją tekstu Pliniusza, wypadło nawiązanie do Platona. Stoichita uznaje, że „mity Pliniusza i Platona są w stosunku do siebie równoległe (...) obu interesuje mit początku (dla Pliniusza jest to początek sztuki, dla Platona – początek wiedzy)” (s. 8), przemycając w ten sposób dwie fałszywe sugestie:

podobny, mityczny charakter obydwu historii i ich paralelizm czasowy.

W swoim tekście Pliniusz wyraźnie podkreśla, że „początki malarstwa stanowią zagadnienie ostatecznie nie rozwiązane”. Przytacza niemniej jedną datę, mówiąc: „Egipcjanie utrzymują, że już od sześciu tysięcy lat (malarstwo) istniało u nich zanim dostało się do Grecji, ale są to oczywiście czcze przechwałki”⁵. Gdyby jednak Egipcjanie mieli rację, a Stoichita w bardzo przekonujący sposób rozważa powiązania mitu z kulturą Starożytnego Egiptu, to niewykluczone, że odległość czasowa między mitem o początkach malarstwa i Platońską metaforą jaskini byłaby znacznie większa od tej, która dzieli dialogi Platona od *Krótkiej historii cienia*. Istnieje też zasadnicza różnica między podaniem o enigmatycznych korzeniach a dość precyzyjnie datowaną metaforą filozoficzną.

Najpełniejszy zbiór pism Platona został przekazany przez Trasyllosa za panowania Tyberiusza. Biorąc zatem pod uwagę ewentualne związki między przekazem mitu z *Historii naturalnej* i *Państwem*, to chronologia wskazuje raczej możliwość wpływu Platona na Pliniusza. Ustalenie w tym przypadku jakichkolwiek zależności dodatkowo komplikuje fakt, że Encyklopedysta opierał się prawdopodobnie na synkretycznych źródłach.

Rozważanie Platońskiej alegorii jaskini w kategoriach mitu o początkach wiedzy wydaje się

⁵ Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, tłum. I. i T. Zawadzcy, Wrocław 1961, s. 15.

zamierzonym przez Autora, ale trudnym do zaakceptowania uproszczeniem. Tym bardziej, że platonizm mógłby stanowić cenną wskazówkę dla wyjaśnienia nieobecności przedstawień cienia w sztuce średniowiecznej. Jeżeli zatem istnieje jakaś szersza prawidłowość pozwalająca identyfikować początek z cieniem, to wymaga ona zdecydowanie bardziej rzetelnej analizy.

Dwa znakomite spostrzeżenia Autora dotyczą natomiast wzajemnych relacji między Pliniuszowym i Owidiańskim mitem. Po pierwsze wykazuje on, że to dopiero Alberti w *De pictura* dokonał definitywnego rozdzielenia obu historii, nadając dominującą pozycję mitowi o Narcyzie. Po drugie, zauważa intrygującą zbieżność w tradycji portretowej pomiędzy koncepcją początku-odbicia, ujęciem *en face* i *związkiem z tym samym* oraz z koncepcją początku-cienia, ujęciem profilowym i *związkiem z czymś innym*.

Zaakcentowane wyżej wątki przypominają elementy układanki, które, dzięki mistrzowskiej zręczności Autora, zostają połączone i rozbudowane w zaskakująco spójną całość. Wstępna część książki skupia się na ich ujawnieniu, trzon zaś poświęcony jest momentom ich współistnienia w dziejach sztuki Zachodu.

Główne tezy Stoichity zostały najwyraźniej wyeksponowane w czterech rozdziałach. *Cień ciała ze świetną interpretacją* słynnego fresku Masaccia *Święty Piotr uzdrawiający chorych* i dwóch wersji *Zwiastowania* Fillippo Lippiego dowodzi, że już u progu renesansu, kiedy cień wraca do malarstwa, jego konotacja

symboliczna wiąże się z magiczną siłą, odnosi się do duchowej, zewnętrznej w stosunku do modelu, obecności. *Cień na obrazie* stanowi historyczny rys przedstawień, w których cień – projekcja artysty wyraża obecność twórcy we własnym dziele. Dwa bardzo znane z historii cienia epizody: teoria fizjonomiki Johanna Caspara Lavatera i opowieść o Peterze Schlemihlu Adalberta von Chamisso, posłużyły Stoichicie za ilustracje problemu cienia, jako drugiego ja postaci. Autor poświęca też odrębny rozdział fotografii, pokazując, jak w nieoczekiwany sposób medium to łączy po raz kolejny wątki negatywowego odbicia i mimetycznego obrazu.

Stoichicie udało się bardzo skutecznie wytyczyć oryginalny kierunek myślenia o symbolice cienia, przekazując równocześnie wiele inspirujących spostrzeżeń w kwestiach szczegółowych. Wymieńmy w tym miejscu chociażby analizę znaczenia słowa *episkiazein/obumbrabit* w scenie Zwiastowania według Ewangelii św. Łukasza (1, 35) czy odkrycie związku między słynną ryciną Samuela van Hoogstratena *Taniec cieni* a maszyną parastatyczną z *Ars Magna Lucis et Umbrae* Athanasiusa Kirchera. Przytaczając przykład fresku Vasariego *Początki malarstwa* z 1573 roku z jednej strony, z drugiej współczesną adaptację Pliniuszowej opowieści w *Źródłach realizmu socjalistycznego* Wasylija Komara i Aleksandra Melamida z 1982–1983 roku, Stoichita rozszerzył znacznie granice czasowe obecności tego tematu w sztuce. Wcześniej mit o początkach rozważany był

wyłącznie w kontekście klasycyzującego motywu ikonograficznego w malarstwie XVIII i XIX wieku⁶.

Stoichita jest historykiem sztuki nowożytnej i to właśnie w tej dziedzinie demonstruje najwyższe kompetencje. Nic dziwnego więc, że fragmenty *Krótkiej historii cienia* dotyczące sztuki XX wieku nie posiadają na ogół tej samej trafności i „siły rażenia”, co rozbudowane interpretacje dzieł z wcześniejszych epok. Najwyraźniej widać to w ostatnim rozdziale – *W cieniu wielkiego powrotu*, gdzie Autor zestawiał dwie, polaryzujące się gwiazdy powojennej sceny artystycznej: Andy’ego Warhola i Josepha Beuysa. O ile próba poszlakowego śledztwa na temat *Cieni* papieża pop czerpie swój specyficzny wdzięk z przeniesienia warsztatu historyka sztuki nowożytnej na realia sztuki współczesnej, o tyle rozmycie granicy między fotografią Ute Klophaus dokumentującą happening *Oddział odosobnienia* i samą akcją Beuysa można uznać za poważne nadużycie. Trudno bowiem nie dostrzec różnicy między dokumentem a ceremonią oraz między dwiema zupełnie odmiennymi formami artystycznej ekspresji.

Kończąc, wypada zadać pytanie, do jakiego stopnia tytułowa historia cienia jest faktycznie przedmiotem książki Stoichity? We *Wprowadzeniu* Autor powiada: „Historia cienia nie jest jednak historią nicości. Stanowi sposób na uzyskanie wglądu w dzieje zachodnich przedstawień – przez

szczelinę, której istnienie zdradza mit o początkach” (s. 9).

Z przytoczonego cytatu można wnosić, że historia cienia, z założenia, stanowi dla Autora raczej instrument do aktywizacji mitu o początkach niż cel sam w sobie. Tłumaczyłoby to wielkich nieobecnych; wyeliminowanie dychotomii światła i cienia, brak zainteresowania problemem zaniku przedstawienia cienia w sztuce między antykiem i renesansem oraz wręcz *chirurgiczne* wycięcie barokowego tenebryzmu.

Krótką historię cienia można zatem odczytać jako udaną próbę rewitalizacji metafory, która z punktu widzenia współczesnej rzeczywistości medialnej nabiera niezwykle aktualnego charakteru.

Anna PŁAZOWSKA

Metropolen und Kulturtransfer im 15./16. Jahrhundert. Prag – Krakau – Danzig – Wien, red. Andrea Langer, Georg Michels, Stuttgart 2001 (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa, t. 12), 277 S.

Prezentowany tom jest plonem interdyscyplinarnej konferencji naukowej zorganizowanej w r. 1997 przez Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) w Lipsku w ramach projektu badawczego poświęconego problematyce

⁶ Robert Rosenblum datuje najwcześniejsze przedstawienie mitu o początkach malarstwa na 1771 rok. Zob. R. Rosenblum, *The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism*, „Art Bulletin” 39, 1957, s. 279–290. Zauważył to: C. Lock, *A Returning of Shadows*, „Literary Research” 29, 1998, s. 15–26.