

ACADEMIA panorama sztuka

SZTUKA WPŁYWOLOGII



Dr Marcin Zgliński

jest historykiem sztuki,
kieruje pracownią
Katalogu Zabytków
Sztuki w Polsce w IS
PAN. Wykłada historię
sztuki nowożytnej
na Akademii Sztuk
Pięknych w Warszawie.

Jest adiunktem
w Międzywydziałowej
Katedrze Historii
i Teorii Sztuki ASP.

marcin.zgliński@ispan.pl



Ocena oryginalności dzieł artystycznych – utworów
muzycznych, malarskich czy architektonicznych
– wciąż się zmienia. I bywa motywowana ideologicznie.

DR MARCIN ZGLIŃSKI

dr Marcin ZglińskiInstytut Sztuki
Polska Akademia Nauk, Warszawa

Wniesławnym 1948 r., na fali walki z formalizmem i kosmopolityzmem w kulturze, na łamach „Sowieckiej Muzyki” opublikowano karykaturę. Ukazuje ona fronton konserwatorium w Leningradzie, z którego z kolei wysuwa się fronton jego moskiewskiego odpowiednika, z tego zaś mechanicznym krokiem wymaszerowuje szereg „klonów”, małych Szostakowiczów, co dodatkowo akcentuje dołączony do rysunku złośliwy wierszyk. W taki właśnie sposób totalitarna władza, narzucająca zasady tzw. socjalistycznego realizmu, piętnowała nie tylko wielkiego artystę, ale też wybitnego pedagoga, szkodzącego jakoby muzyce radzieckiej przez odmowę komponowania właściwych symfonii i kantat, ale też przez demoralizację całego pokolenia i rozprzestrzenianie swoich złych wpływów znad Nowy także pod Kreml.

Trzy stulecia wcześniej, w 1633 r., hiszpański malarz i teoretyk sztuki Vincenzo Carducho piętnował zębny wpływ wywierany na malarską młodzież przez innego geniusza znanego szerzej jako Caravaggio: „Słyszałem, jak jeden z entuzjastów naszej sztuki mówił, iż już przyjdzie na świat tego człowieka zapowiadało ruinę i kres malarstwa i porównywał je do tego, jak to u kresu świata Antychryst swymi fałszywymi cudami i niezwykłymi czynami poprowadzi do zguby wielu ludzi, którzy – oglądając jego pozornie tak godne podziwu dzieła, lecz naprawdę zwodnicze, fałszywe i przemijające – mówić będą, że jest on prawdziwym Chrystusem”.

„Właściwe” i „złe” wzory

Znamienne, że zarówno tradycja akademicka, na której gruncie stał Carducho, jak i socrealizm, będący w wielu aspektach wypaczoną kontynuacją akademizmu, zakładały, iż esencją twórczości jest naśladowanie wzorów, często eklektycznie zespolonych w całość o pożądanych właściwościach. Ale wzory te musiały być właściwe, a wpływy – „dobre”. W istocie bowiem, wpływając łupinką niniejszej łódzkiej (ograniczonej rozmiarem popularyzatorskiego artykułu), na bezkresne wody oceanu problemów związanych z funkcjonowaniem w kulturze wpływów i związanych z tym różnych metod komparatystycznych, musimy pamiętać, że bardzo często liczyła się tu kwestia wartościowania i oceny. Rozpoznany „wpływ”

w zasadzie prawie nigdy nie jest neutralny, nie jest tylko odnotowanym suchym faktem lub parametrem jak w naukach ścisłych. Nie tylko artyści i teoretycy, ale też przede wszystkim historycy poszczególnych dziedzin każdy przejaw wpływów i zapożyczeń traktują zazwyczaj, w zależności od światopoglądu, jako coś korzystnie lub niekorzystnie odbijającego się na dziele, rzucającego blask lub cień na samego twórcę. Wprawdzie z pozytywistyczną, ewolucjonistyczną koncepcją badań powiązań pomiędzy twórcami i dziełami zasadniczo rozprawiono się przed stuleciem, tworząc ironiczny termin „wpływologia”, ale nie znaczy to, iż nie ma się ona wciąż bardzo dobrze, zarówno w badaniach, jak i w powszechnym odbiorze twórczości przez jej nieprofesjonalnych miłośników. Niedawno po koncercie utworów Mieczysława Karłowicza pełna



34-letni Rembrandt, malując swój autoportret (na sąsiedniej stronie), zapożyczył kompozycję z obrazu Tycjana, ale nie przyniosło mu to ujm.

pasji dyskusja melomanów dotyczyła tego, co wzięł on z Ryszarda Straussa, co z Piotra Czajkowskiego i czy to, co przypominało Skriabina, było wynikiem bezpośredniego wpływu, czy może kongenialnie wyrosło na gruncie analogicznych inspiracji.

Ewoluuje co najmniej od zarania nowożytności model wielkiego artysty uplasowanego w linearnym rozumieniu sztuki jako procesu historycznego polegającego na rozwoju i postępie, a zwłaszcza mający kulminację w dobie romantyzmu idealistyczny model geniusza-demiurga, nadawał swoistą dynamikę opisywaniu wpływów i właśnie językowi, jakim się

posługiwano. Każdy tytan sztuki objawiał się światu właśnie w ten sposób, iż niczym wąż wylinkę zrzucił z siebie młodzieńczy naskórek wpływów swego mistrza i innych przebrzmiewających autorytetów i przemawiał głosem nowym oraz oryginalnym.

Geniusze i naśladowcy

Już Dante w „Boskiej Komedii” przywołał ucznia przekraczającego sławę (ale przez to i przełamującego wpływ) swego nauczyciela: „Sądził Cimabue, że wszystkich olśniewa,/A dzisiaj Giotto pierwszy staje w rzędzie/I tak, że rozgłos onego przyćmiewa”. Gdy więc opisywano krystalizowanie się stylu wielkich artystów, to zazwyczaj posługiwano się określeniami wskazującymi na postawę aktywnego, świadomego oczyszczania się z wpływów, które są odrzucane czy przezwyjęzane, wreszcie spod których się wyzwala. W przypadku artystów największych faza naśladownictwa, pozostawania pod wpływem autorytetów by-

ności i samodzielności, ugrzęźnięciem w „martwej strefie” epigonizmu.

Oczywiście ów proces absorbowania cudzych pomysłów i obcego stylu może mieć charakter świadomy, intencjonalny, jak i nieświadomiony. W pierwszym przypadku pojawia się cała gama zjawisk: od inspiracji aż po plagiat i fałszerstwo. Inspiracja jest, ma się rozumieć, najszlachetniejsza. Jest ona nawet dozwolona geniuszom, którzy wkraczając na Parnas, nabierają zdolności Midasa: z jakiegokolwiek tworzywa byłby przedmiot, ich dotknięcie i tak zamieni go w złoto. Jeden geniusz może inspirować drugiego, zarówno bezpośrednio, jak i poprzez dystans dziesięcioleci lub stuleci. 34-letni Rembrandt, malując swój autoportret, zapożyczył kompozycję z obrazu Tycjana, ale nie przyniosło mu to ujemy, podobnie jak świadomie nawiązującym do wielkiego weneccjanina Rubensowi czy Velasquezowi. Wpływy i nawet zapożyczenia na poziomie geniuszu są korzystne, jednak w tym swoistym układzie odniesień poniżej linii wyznaczonej przez wielkość nabierają wartości ujemnych, stają się funkcją epigonizmu. I zarazem, jeśli przyjmowano, iż coś w jakimś sensie było nowe, ale niedoskonałe, a jednak wywarło wpływ na wielkiego artystę, to tylko dzięki temu unikało *damnatio memoriae* – wymazania z pamięci (niczym jakaś forma organiczna wprawdzie niedoskonała, jednak stanowiąca niezbędne ogniwo w łańcuchu ewolucyjnym). Tak było np. z fortepianowymi nokturnami Johna Fielda, które przez dziesięciolecia wykonywano od czasu do czasu jedynie dlatego, iż uznawano je za wzór dla nokturnów Chopina. Geniusz czerpiący z twórców przeciętnych nobilituje je, autor przeciętny naśladowujący dzieła genialne przypomina sobie łatkę epigona. Ciekawe zresztą, że im bliżej naszych czasów, im bardziej od artysty wymagało się, by był oryginalny i niezależny, tym gęstsze chmary naśladowców i epigonów unosiły się ponad pejzażem twórczości. Ktoś powie, że tak było zawsze, że zawsze byli caravaggioniści swej doby – i jest to racja, jednak nigdy skala ulegania wpływom liderów nie była chyba tak masowa. Wystarczy przejść się po ekspozycji malarstwa XX w. któregoś z europejskich muzeów narodowych, by zidentyfikować niemal takie same klony wytworów lokalnych *écoles de Paris*. Wystarczy posłuchać dzieł kolejnych mniej samodzielnych uczniów Nadii Boulanger. Inna sprawa, iż wielu z tych, którzy musieli malować jak Picasso, komponować jak Strawiński, projektować domy jak Corbussier, często dziś staje się przedmiotem intensywnych badań. Owa typowość nadaje im jednak szczególnej atrakcyjności. Sam gromadzę monografie europejskich architektów działających w dobie dwudziestolecia międzywojennego i oglądam projekty z jednej strony monotonicznie podobne, a jednak różniące się w fascynujących detalach. Kupuję płyty z nagraniami dzieł kompozytorów zapomnianych (dziś jednak nagrywanych i wykonywanych coraz częściej) i z satysfakcją odnajduję

Geniusz niejako promieniuje blaskiem swej oryginalności. Jednak jego oślepiający blask padający na legiony uczniów i naśladowców kładzie się na nich cieniem.

ła niejako traktowana jak choroby lub przypadłość wieku pokwitania. W popularnych narracjach o wielkich mistrzach, na przykład o „geniuszach renesansu” (mających swe źródło w „Żywotach” Vasariego), Verrocchio w stosunku do Leonarda albo Ghirlandaio względem Michała Anioła stają się niejako statystami, niczym drugorzędni bohaterowie w micie lub hagiograficznej legendzie, z góry postawieni na straconej pozycji, jednak konieczni, by uwierzytelnić wykluwający się geniusz. Michał Anioł poprawia rysunek swego mistrza *de facto* ośmieszając go, a Verrocchio, widząc doskonałość anioła namalowanego przez Leonarda w jednym z warsztatowych dzieł, ma – jakoby – zawstydzony własną niemocą, na zawsze odłożyć pędzel. Tak więc geniusz stoi, niejako promieniując blaskiem swej oryginalności odcięty od tego wszystkiego, co przed nim. Jednak w paradoksalnym procesie inwersji jego oślepiający blask padający na legiony uczniów i naśladowców kładzie się na nich cieniem. Tu bowiem wkracza się w deprecjonującą sferę słowa „uległość”: wpływom się ulega, co jest niejako aktem dożywotniej kapitulacji względem wymogu oryginal-

DR MARCIN ZGLIŃSKI

wpływy mistrzów „pierwszorzędnych”. Tego rodzaju percepcja dostarcza przyjemności i ma wiele wspólnego z takim rodzajem kolekcjonerstwa, gdzie kryterium doboru stanowi właśnie typowość, mieszcząc się cech obiektu w spektrum owej typowości.

Kto pierwszy był

Zresztą to właśnie owi twórcy drugo- i trzeciorzędni, epigoni i spóźnieni naśladowcy w wielkiej mierze stanowią dzisiaj rację bytu dla wielu prac naukowych, są źródłem dla wciąż dobrze się mających badań komparatystycznych. Jak długo jeszcze bowiem rosnące rzesze historyków sztuki, muzykologów czy literaturoznawców mogłyby się zajmować tylko oryginalną twórczością największych? Oczywiście bywa, że te detektywistyczne dociekania ocierają się o banał. Często bowiem owe wpływy są po prostu wyimaginowane albo wynikają ze spłotu różnych czynników, także przypadkowych. Wpływ wynikający z zastosowania przez dwóch twórców podobnych, czy niemal identycznych rozwiązań formalnych nie musi przecież oznaczać, że tworzącemu dzieło Y twórcy B musiało być znane dzieło X twórcy A. Jeśli obaj artyści tworzyli w obrębie tej samej epoki, tego samego stylu, zbliżonych konwencji – mogli dojść do niezwykle podobnych rozwiązań za sprawą przypadku. Z drugiej strony jeśli rozwiązania takie pojawiły się niemal jednocześnie, uruchamia się dyskurs przypominający spory o pierwszeństwo odkryć geograficznych lub naukowych. Znany wszystkim słynny czołowy „temat losu” z V Symfonii Beethovena oraz temat finału znanej tylko specjalistom V Symfonii Étienne-Nicolas Méhula są niemal identyczne, co zauważył już Schumann w 1838 r. Jednak oba dzieła powstały praktycznie w tym samym czasie i trudno domniemywać, że któryś z kompozytorów „ściągał” od drugiego. Jednak są badacze, którzy w takie przypadki wciąż wierzyć nie chcą: pamiętam dobrze tyrady wygłaszane z żarliwą pewnością przez wybitnego historyka sztuki, że malarz X musiał widzieć takie czy inne dzieło wzorcowe, co oznacza, że musiał odbyć podróż np. do Rzymu, choć nie było na to żadnych dowodów źródłowych. Podobieństwa wynikać mogą oczywiście z wielu czynników, nie tylko kulturowych. To, że gigantyczne kamienne konstrukcje przybierały w starożytnym Egipcie i w prekolumbijskiej Ameryce formy piramid, nie znaczy, iż łącznikiem między pradawnymi cywilizacjami była mityczna Atlantyda, czy wręcz kosmici – jak dowodził w wydawanych w ogromnych nakładach książkach Erich von Däniken.

Globalne sieci wzorów

Zdrowy rozsądek i unikanie „tunelowego myślenia” w tropieniu na siłę wpływów i zależności może jednak znaleźć też poparcie w rzetelnych badaniach. Przykładem mogą być dociekania nad wpływem grafiki na

sztukę, poczynając od XV w. Opublikowana niedawno znakomita praca Zbigniewa Michalczyka „W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku” (Warszawa 2016) w błyskotliwy sposób ukazuje, jak skomplikowana i złożona była globalna sieć tworzenia i dystrybuowania wzorów graficznych i jak wielką posiadała moc sprawczą. Poprzez tę „matrycę wpływów” inwencje wyobraźni największych artystów trafiały, niekiedy po kilku fazach przetworzeń i transformacji, pod pędzle istnych „pacykarzy” na zupełnych krańcach cywilizacji. Można założyć, iż znacznie częściej, niżby nam się wydawało, w dawnej Rzeczypospolitej, cechowi malarze mogli nie zdawać sobie sprawy nie tylko z istnienia Rubensa, ale może nawet i Antwerpii, a jednak dość wiernie odwzorowywali za pomocą rycin uznane kompozycje flamandzkiego mistrza.

Na koniec warto zaakcentować jeszcze jedną kwestię. Przywołałem wyżej nazwisko Nadii Boulanger. Ta francuska koryfeusz muzyki, choć była niezłą kompozytorką, sprawną dyrygentką i pianistką, nie zasłynęła w istocie szeroko w żadnej z tych dziedzin. Wykształciła natomiast około półtora tysiąca muzyków, zwłaszcza kompozytorów, dyrygentów i pianistów z całego świata, w tym całą plejadę Polaków, często jeszcze wciąż żyjących i działających. Skala jej wpływów na muzykę naszych czasów jest niewyobrażalna, lista uczniów wygląda niemal jak wykaz haseł w encyklopedii muzyki XX w. Choć raczej przeciętne utwory Boulanger incydentalnie goszczą na estradach, jej wpływ na kulturę muzyczną był z pewnością nie mniejszy niż Strawińskiego czy Schönberga. Nie da się chyba odnaleźć drugiej osoby o analogicznej skali oddziaływania w przypadku innych dziedzin artystycznych, choćby w sztukach plastycznych. Świadczy to jednak o tym, iż w muzyce wciąż szczególnie istotne pozostaje klasycznie rozumiane rzemiosło, technika, przez co przyznawanie się do zależności od wielkich poprzedników nie stanowi dyshonoru, lecz przeciwnie – jest powodem do dumy. Ma to jeszcze większe znaczenie w odniesieniu do wykonawstwa. To jest jedna z ostatnich dziedzin, gdzie wciąż na poważnie mówi się o szkołach, np. wiolinistycznych lub pianistycznych: rosyjskiej, polskiej czy francuskiej, choć przy narastającej globalizacji podziały te szybko się zacierają. Niemniej do dziś znawcy pianistyki czy wiolinistyki lubią wykreślać i publikować swoiste drzewa genealogiczne, gdzie poszczególne linie idą od Beethovena, przez Carla Czernego, Franza Liszta, uczniów tego ostatniego, aż po współczesność. Ten rodzaj dalekosiężnych wpływów poprzez generacje ma jednak więcej wspólnego z magią lub marketingiem, choć niewątpliwie poprawia samopoczucie wykonawcy, a w wielu wypadkach również słuchaczom.

MARCIN ZGLIŃSKI