

WOJCIECH BAŁUS

## PRZEŁOMY, KRYZYSY, EWOLUCJE

### I

Zasłona z lotem ptaków Raju wzdeła się znowu. I Klarysa zobaczyła – zobaczyła, jak Ralph Lyon odrzucił ją i dalej prowadził rozmowę. Więc, mimo wszystko, to nie była klęska! Teraz już miało się udać – jej przyjęcie. Zaczęło się. Ruszyło z miejsca. Choć wciąż było w niepewności zawieszona. Ona musi na razie stać tutaj. Zdawało się, że ludzie się tłoczą. Pułkownik i Pani Garrod... Pan Hugh Whitebread... Pan Bowley... Pani Hilbery... Lady Mary Maddox... Pan Quin – obwieszczał Wilkins. Zamieniała z każdym sześć czy siedem słów, a oni szli dalej, wchodzili na pokoje; wchodzili teraz już w coś, nie w nic, ponieważ [lub: od chwili kiedy] Ralph Lyon odrzucił zasłonę<sup>1</sup>.

Ten cytat z *Pani Dalloway* Virginii Woolf pamięta zapewne każdy z czytelników słabo dziś (niestety) obecnej w naukowym obiegu historii sztuki książki Wiesława Juszczaaka *Zasłona w rajskie ptaki*. Książka ta – przypomnę – analizowała angielską powieść jako dzieło modernistyczne. Zdaniem badacza, Woolf nie tylko chciała opowiedzieć historię organizacji przyjęcia przez Klarysę Dalloway, ale też zaprezentować na głębszym, niejawnym poziomie przebieg procesu twórczego, dochodzenie do formy jako celu sztuki. Banalny gest odrzucenia zasłony z kolorowego perkalu interpretowany był jako moment, w którym niespójne dotąd elementy kompozycji (czyli w planie fabuły: przyjęcia) nagle zaczęły się składać w całość. Podobnie, a przy tym już w sposób jawny, niezawołowany – argumentował Juszczaak – Woolf postąpiła w kolejnej chronologicznie powieści, *Do latarni morskiej*, gdzie spełnienie dawnej obietnicy o wycieczce morskiej zbiegło się w ostatnim akapicie dzieła z ukończeniem pejzażu przez Lilly Briscoe:

---

<sup>1</sup> V. Woolf, *Pani Dalloway*, cyt. w tłumaczeniu E. Gieysztor za książką W. Juszczaaka *Zasłona w rajskie ptaki albo O granicach „okresu powieści”*, Warszawa 1981, s. 26. Fragment ten w polskim wydaniu, tłumaczonym przez K. Tarnowską (V. Woolf, *Pani Dalloway*, Kraków 2016), znajduje się na s. 262.

Szybko, jakby przywołana przez coś, co było gdzieś tam, odwróciła się do swego płótna. On był tu – jej obraz. Tak, ze wszystkimi swymi błękitami i zielenią, z liniami biegnącymi ku górze i w poprzek, z usiłowaniem czegoś. [...] Spojrzała na schody: były puste; spojrzała na płótno: było zamazane. Z nagłym napięciem, jakby na sekundę jasno zobaczyła to, nakreśliła linię tam, w centrum. Było dokonane; było skończone. Tak, pomyślała, odkładając pędzel w ostatecznym zmęczeniu, osiągnęłam swoją wizję<sup>2</sup>.

Dla Wiesława Juszczaaka ważne było udowodnienie, że autotematyzm, pokazanie samego dochodzenia do celu twórczości, nie było możliwe w wieku XIX i znamionowało epokę modernizmu, ponieważ dopiero wtedy forma i autoteliczność literatury, malarstwa czy muzyki stały się „widzialne”, uwypuklane w tkance dzieła. Nie były one więcej ukrywane za parawanem „realistycznego” opowiadania, przestały być transparentne względem wzniesłego lub codziennego tematu i narracji, wyłącznie opisującej świat zewnętrzny oraz ludzkie doznania<sup>3</sup>. Dlatego badacz nie wnikał głębiej w istotę odrzucenia przez Ralphi Lyona zasłony w rajske ptaki i naturę chwili, w której Lilly Briscoe wykonała ostatnie pociągnięcie pędzlem. Interesowały go one tylko w kontekście dopełniania się dzieła jako formy. A przecież oba opisane przez Virginię Woolf wydarzenia dotyczą czegoś szczególnego i znacznie bardziej fundamentalnego niż charakterystyka modernizmu: momentu istotnej zmiany w procesie jakiegokolwiek kreacji.

Dokończenie procesu malowania obrazu wydaje się prostsze do zrozumienia. Oto nagle następuje ostateczne „rozstrzygnięcie płótna po malarsku” – by użyć ulubionego zwrotu kapistów. Nadchodzi moment, w którym długotrwała niemoc zostaje przezwyciężona i cel zostaje osiągnięty: *finis coronat opus*. Ale i tu jeden aspekt pozostaje tajemniczy: jak rodzi się ów błysk, w którym wszystko się domyka?

Z Klarysą Dalloway jest może nieco trudniej. I w jej przypadku chodzi o pokonanie jakichś kłopotów, ale nie są one czysto artystycznej natury. Bez względu na to, czy za Juszczaakiem potraktujemy przyjęcie jako metaforę twórczości, czy dosłownie, jako organizację wydarzenia towarzyskiego, w obu przypadkach odrzucenie zasłony będzie miało zdecydowanie irracjonalny charakter. Oczywiście nie jako banalny fakt pozbycia się przez jednego z gości poruszonego wiatrem natręta, lecz z uwagi na skutek tej czynności dla bohaterki. Dostrzeżony gest zmienia jej nastrój, a w ślad za tym i generalne nastą-

---

<sup>2</sup> V. Woolf, *Do latarni morskiej*, cyt. w tłumaczeniu E. Gieysztor za: Juszczaak, *Zasłona w rajske ptaki*, s. 28. Fragment ten w polskim wydaniu, tłumaczonym przez K. Klingera (V. Woolf, *Do latarni morskiej*, Toruń 2016), znajduje się na s. 193.

<sup>3</sup> Juszczaak, *Zasłona w rajske ptaki*, s. 12.

wienie do toczącego się wydarzenia. Nagle zaczyna ona panować nad całością imprezy, a więc osiągnięcie zamierzonego celu nie będzie więcej zagrożone. Wyjaśnienie, dlaczego odsunięcie zasłony utwierdziło panią Dalloway w przekonaniu, że przyjęcie się uda, też nie jest trudne. W geście tym odebrała ona zapewne, i to na poły nieświadomie, symptom dobrej atmosfery toczącego się spotkania. Gość wykonał naturalny, nieskrępowany ruch znamionujący swobodę, odprężenie, a nie spięcie, które owocować by mogło np. gniewną reakcją na *faux pas* spowodowane niedopilnowaniem przez gospodynię podpięcia niesfornych zasłon<sup>4</sup>. Aspekt irracjonalny dotyczy samego zwrócenia uwagi na to drobne zdarzenie. Jeżeli w przypadku Lilly Briscoe problemem było, jak rodzi się błysk spełnienia, to tu pytanie brzmi, dlaczego w określonym momencie kierujemy wzrok akurat w tę a nie inną stronę? Przecież gdyby Klarysa Dalloway nie spojrzała na Ralphi Lyona, jej pełna złych przeczuć świadomość jako kreatorki przyjęcia nie uległaby zmianie.

Epizody z powieści Virginii Woolf domagają się jakiegoś nazwania i dookreślenia. Przede wszystkim wskazać trzeba na szereg łączących je wspólnych cech. Otóż (1) oba wydarzenia mogły zajść tylko dlatego, że miały temporalny charakter, że *czas* był kanwą, na której się rozwijały. Następnie (2), oba nakierowane były na jakiś *cel*, który miał wieńczyć toczący się *w czasie* proces. Dalej (3), osiągnięcie owego *celu* było *zagrożone*. *Zagrożenie* to zostało jednak (4) zażegnane przez dość *nagłą zmianę*, pozwalającą na *happy end*. Wreszcie (5), sam moment *zmiany* miał trudne do racjonalnego wyjaśnienia *przyczyny* – właśnie dlatego, że nastąpił nagle i bez widocznych zabiegów ze strony bohaterki. Jedyną różnicą była *odległość*, jaka dzieliła obie protagonistki od celu: w przypadku Lilly Briscoe był to moment tuż przed ostatecznym spełnieniem, natomiast przyjęcie Klarysy Dalloway dopiero „ruszało z miejsca” i wciąż jeszcze pozostawało „w niepewności zawieszony”. Epizody cechuje również pewna dwustopniowość, pojawiająca się w czasie realizacji zamierzenia (1), czyli dążenia do osiągnięcia określonego celu (2). W pierwszym etapie daje o sobie znać *impas*, niepewność, utrata wizji drogi prowadzącej do wykonania zadania, a wraz z tym nie najlepszy stan psychiczny (3). Ta sytuacja zostaje następnie w drugim etapie przezwyciężona (4) przez *nagłe znalezienie rozwiązania* (5) czy poczucie, że wszystko zmierza we właściwą stronę.

Etap pierwszy określić możemy jako *kryzys*, gdyż pojęciem tym nazywa się stan niepewności, bólu czy napięcia spowodowany niepewną przyszłością,

---

<sup>4</sup> Gest ten Juszcak (ibidem, s. 85) interpretuje jako tak naturalny, że ukazujący sztuczność spotkania jako rytuału, co pozwala na objawienie się bohaterce przyjęcia jako formy, która powoli zaczyna się dopełniać.

której zarysów nie da się jasno odczytać (3)<sup>5</sup>. W stanie kryzysu cel (2) traci na ostrości, a środki do jego realizacji przestają być oczywiste. To okres, w którym Lilly Briscoe nie mogła dokończyć pejzażu, a Klarysa Dalloway dostrzegła nadchodzącą możliwość towarzyskiej kłęski. Etap drugi to oczywiście *przełom*, czyli – zgodnie ze *Słownikiem języka polskiego* Witolda Doroszewskiego – „moment zwrotny w czym; zwrot, zmiana” (4)<sup>6</sup>.

Przełom na dwa sposoby może łączyć się z kryzysem. Z jednej strony, oba słowa mogą oznaczać to samo. W starożytnej Grecji (a następnie we wczesnym chrześcijaństwie i w średniowieczu), mianem *κρίσις* nazywano ostateczne, nieodwołalne rozstrzygnięcie, efekt zaistnienia jednego z dwóch wzajemnie się wykluczających członów alternatywy: w bitwach zwycięstwa lub kłęski, w medycynie hipokratejskiej wyleczenia lub śmierci, w teologii wyroku zbawienia lub potępienia na Sądzie Ostatecznym<sup>7</sup>, czyli to wszystko, co dziś raczej nazywamy przełomem. Z drugiej strony, oba terminy mogą oznaczać różne fazy toczących się wydarzeń. Jeśli kryzys polityczny jest załamaniem się określonej polityki; rządowy – upadkiem gabinetu w wyniku udzielenia mu wotum nieufności; parlamentarny – utratą większości przez partię lub koalicję rządzącą; naukowy – sytuacją, w której istniejące teorie nie są w stanie wyjaśnić nowo odkrytych faktów; kultury – okresem, gdy „następuje upadek dotychczasowych wartości, a nie wykształcają się jeszcze nowe, które mogłyby zająć ich miejsce”<sup>8</sup>, to odnosi się on do początkowego etapu zachodzących zaburzeń, z którego dopiero po pewnym dłuższym lub krótszym czasie znaleźć można jakieś wyjście. Kryzys w tym rozumieniu jest czymś w rodzaju narastającego muru czy innej stopniowo piętrzącej się przeszkody, przełom zaś oznacza przebicie się przez ową zaporę na drugą stronę, ku założonemu wcześniej celowi<sup>9</sup>. U Virginii Woolf mamy do czynienia z taką właśnie sytuacją. Przełom to irracjonalna chwila (5), w której kryzys zostaje zażegnany dzięki znalezieniu rozwiązania prowadzącego do dokończenia obrazu lub ugruntowaniu się poczucia, że przyjęcie będzie udane. Taki szczególnie moment traktowano w Grecji jako wkroczenie innej niż zwyczajna odmiany

<sup>5</sup> R. Kosseleck, *Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von „Krise“*, w: *Über die Krise. Castelgandolfo-Gespräche 1985*, red. K. Michalski, Stuttgart 1986, s. 64.

<sup>6</sup> [Hasło:] *Przełom*, w: *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, <<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/przelom;5484156.html>> [dostęp: 2 maja 2019].

<sup>7</sup> Kosseleck, *Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von „Krise“*, s. 64–65.

<sup>8</sup> [Hasło:] *Kryzys*, w: *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Warszawa 1998, t. 3, s. 586.

<sup>9</sup> H.G. Evers, *Historismus*, w: *Historismus und bildende Kunst*, red. L. Grote, München 1965 (= *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, t. 1), s. 30.

czasu. Czas linearny, ciągły, *χρόνος*, otwierał się na jednostkową, niepowtarzalną możliwość, na cudowny zbieg okoliczności – na *καιρός*<sup>10</sup>.

Opisane przez Virginie Woolf epizody dotyczyły jednostkowych problemów z procesem twórczym. Impas w malowaniu obrazu czy organizacji przyjęcia był stanem kryzysowym, z którego jedynym wyjściem było nieoczekiwane objawienie się rozwiązania czy pewności, że wszystko idzie we właściwym kierunku. Przełom wiązał się w tych przypadkach w sposób konieczny z poprzedzającym go kryzysem. Bo gdyby wszystko toczyło się normalnie, przyjęcie i obraz zrealizowane zostałyby w zwykłym, wypełnionym pracą czasie – w *chronos*, kiedy to nie ma miejsca na przestoje, załamania i niepewność, a w konsekwencji i na zaistnienie *kairos*<sup>11</sup>.

## II

W historii sztuki bardziej znaczące niż jednostkowe przypadki artystów są przełomy związane z procesami dziejowymi. Myśleniem takim nazaczył refleksję nad twórczością Giorgio Vasari, gdy pisał:

Ten sam dług, jaki mają malarze wobec natury, [...] musimy mieć wobec Giotta, florenckiego malarza. Gdy wskutek tylu niszczących wojen zanikło dobre malarstwo, Giotto sam jeden, choć jeszcze urodzony w epoce niedołączonych artystów, dzięki darowi otrzymanemu od Boga, malarstwo ze złej drogi zawrócił i do takiego doprowadził stanu, że mogło być nazwane dobrym.

Zaiste był to wielki cud, że ów wiek surowy i nieudolny wykształcił Giotta tak, iż dzięki niemu rysunek, o którym ludzie owych czasów mało lub żadnego nie mieli pojęcia, ożył z powrotem<sup>12</sup>.

Przełom – „cud” – uczyniony przez Giotta nazwał Vasari odrodzeniem, nadając słowu *rinascita* znaczenie momentu przemiany – chwili, w której niewątpliwie dał o sobie znać *kairos*. Dzięki owemu przełomowi w kolejnych dziesięcioleciach mogło dojść do stopniowego doskonalenia się sztuki, kumulującego się w *perfezzione* wieku XVI<sup>13</sup>:

<sup>10</sup> S. Bielecki, *Kairos (1)*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 8, Lublin 2000, szp. 334.

<sup>11</sup> W *Corpus Hippocraticum* czytamy: „*chronos* jest tym, w czym mieści się *kairos*, *kairos* zaś tym, w czym kryje się niewiele *chronos*”, cyt. za: G. Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do „Listu do Rzymian”*, tłum. S. Królak, Warszawa 2009, s. 85.

<sup>12</sup> G. Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, Warszawa–Kraków 1985, t. 1, s. 282.

<sup>13</sup> H. Karge, *Renaissance. Aufkommen und Entfaltung des Stilbegriffs in Deutschland im Zuge der Neorenaissance-Bewegung um 1840*, w: *Neorenaissance – Ansprüche an*

Chociaż Cimabue dał jakby pierwszy bodziec w sztuce malarskiej, to jednak jego uczeń Giotto, godną pochwałą ambicją poruszony, a wspomagany przez niebo i naturę, jest tym, co wyżej sięgnął myślą i uchylił drzwi prawdy. Potem inni doprowadzili ją do tej znakomitości, jaką błyszczą w naszym wieku<sup>14</sup>.

Myśl, że sztuka może się podnieść z upadku – czy to dzięki jednemu człowiekowi, czy za sprawą czynu zbiorowego – powracała wielokrotnie w kolejnych wiekach. W jej cieniu kryło się też pytanie, czy owej przemiany można dokonać własnymi siłami, czy jedynie w jakimś nadarzającym się szczęśliwym momencie. Heinrich Hübsch w roku 1828 w swej programowej broszurze *W jakim stylu powinniśmy budować?* pisał o zwyczajnym wysiłku wielu twórców: „Malarstwo i rzeźba porzuciły w ostatnim czasie martwe naśladownictwo antyku. Jedynie architektura nie stała się jeszcze pełnoletnia i kontynuuje naśladowanie stylu antycznego”<sup>15</sup>. Natomiast prawie sto lat później Wassily Kandinsky akcentował rolę jednostki działającej w *kairos*:

W mrokach gubią się pierwsze przyczyny naszego posuwania się „w pocie czoła” naprzód i w górę. Pomimo cierpień, poprzez zło i udręczenie. Kiedy z wysiłkiem osiągamy jakiś etap, usunąwszy z drogi leżące na przeszkodzie skały, widzimy, że jakaś niewidzialna a zła ręka ustawia na drodze nowe głązy. Niekiedy zasypują one szlak całkowicie, aż się zupełnie zatracą. Wtedy niezawodnie przyjdzie człowiek, jeden z nas, niby we wszystkim do nas podobny, posiadający jednak w sobie ukrytą, tajemną moc „wizji”. Widzi i ukazuje<sup>16</sup>.

Zapoczątkowane przez Vasariego pojmowanie przełomu w sztuce zakładało istnienie jakiejś złej sytuacji, podobne do impasu w jednostkowej twórczości. Ten stan mógł zostać przezwyciężony jedynie za pomocą radykalnego wyjścia z dotychczasowego układu. Jednocześnie ów negatywnie oceniany stan mógł być czymś więcej niż kryzysem – upadkiem, a więc zupełną zapaścią. W taki sposób Vasari opisywał średniowiecze. Hübsch widział otaczającą go architekturę może w mniej ciemnych barwach, Kandinsky zaś niewątpliwie rozumował w kategoriach kryzysu. Świtającą przemianę postrzegał jako odejście od dziewiętnastowiecznego historyzmu i akademizmu oraz charakterystycznego dla lat przed rokiem 1900 dekadentyzmu<sup>17</sup>. Tak czy inaczej

---

*einen Stil. Zweites Historismus-Symposium Bad Muskau*, Dresden 2001 (= Muskauer Schriften, t. 4, red. W. Krause, H. Laudel, W. Nerdinger), s. 40–41.

<sup>14</sup> Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy...*, s. 230.

<sup>15</sup> H. Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828, s. 1.

<sup>16</sup> W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 28.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 23. Na temat dekadentyzmu: M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 242–243.



jednak sprzężenie przełomu jako ratunku ze stanem go poprzedzającym jako czymś niepożądanym wskazuje, że pojęcie zasadniczej przemiany funkcjonować mogło jedynie w obrębie systemu aksjologicznego dopuszczającego istnienie dobrej i złej sztuki, normy i antynormy, prosperity i dekadencji.

Wydobycie się z oków niewłaściwej twórczości widziano zasadniczo jako zadanie czysto artystyczne, możliwe do realizacji przez określoną grupę czy też przez grupę i obdarzonego specjalnymi przymiotami przewodnika, wspomaganą przez *kairos*. Ale w XX wieku pojawiło się jeszcze inne przekonanie, że przełomu można dokonać mocą rozstrzygnięć politycznych. Gdy Włodzimierz Sokorski na początku roku 1950 stwierdzał: „Epigoni formalistycznych szkół w plastyce usiłowali w swoim czasie przeprowadzić tezę, że istniejący kryzys w malarstwie wynika z przeżycia się dotychczasowych konwencji plastycznych”<sup>18</sup>, wskazywał zarówno na istnienie jakiegoś stanu niepożądanego, jak i na prawdziwych winowajców. Tym samym jasno określał, że jedynym rozwiązaniem sytuacji może być zadekretowanie „właściwej” sztuki, bo zarówno zażegna to istniejący kryzys, jak i zmiecie niepotrzebnych, mącących „epigonów”.

Vasari był świadomy, że stan doskonałości w sztuce nie jest wieczny, że kultura rozwija się cyklicznie, co może skończyć się kolejnym upadkiem<sup>19</sup>. Nieco podobnie rozumował półtora wieku po nim Giambattista Vico, przyjmując, że bieg kultury (*corso*) może prowadzić do jakiegoś wyczerpania, po którym pojawia się nawrót barbarzyństwa (*ricorso*), będący *de facto* odrodzeniem – początkiem innego cyklu (tak jak po końcu Imperium Rzymskiego nastąpiło chrześcijańskie średniowiecze)<sup>20</sup>. Kandinsky pisał, że „dzieło sztuki jest zawsze dzieckiem swego czasu”<sup>21</sup>, a więc nie zakładał, że jakkolwiek przełom dokona ostatecznych rozstrzygnięć w dziedzinie twórczości. I przez jego poglądy przebiegała koncepcja kryzysu jako stanu powtarzalnego, wynikającego z nieustannych przemian w ludzkiej historii<sup>22</sup>. Myśl taką rozwijał już w XIX wieku Jakob Burckhardt, traktując kryzysy jako kolejne „węzły rozwoju” – momenty, w których dochodziło do wymiany dawnego systemu wartości na nowy. Załamania takie nigdy nie kończyły się jednak – jego zdaniem – nastaniem takiej formacji kulturowej czy politycznej, która nie podlegałaby

---

<sup>18</sup> W. Sokorski, *Kryteria realizmu socjalistycznego*, w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 2: *Realizm i formalizm*, oprac. A. Pietrasik i P. Słodkowski, Warszawa 2016, s. 386.

<sup>19</sup> Vasari, *Żywoty najświetniejszych malarzy...*, s. 221.

<sup>20</sup> G. Vico, *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, Warszawa 1966, 393 (s. 178–179) i 1046 (s. 553); idem, *La scienza nuova*, Milano 1959, s. 166–167 i 509.

<sup>21</sup> Kandyński, *O duchowości w sztuce*, s. 23.

<sup>22</sup> Kosseleck, *Einige Fragen an die Begriffsgeschichte...*, s. 68.

już dalszym przemianom<sup>23</sup>. Natomiast rewolucjoniści – poczynając od Robespierre'a – w wyniku swoich działań oczekiwali nadejścia przełomów ostatecznych, definitywnie rozwiązujących wszystkie problemy człowieka<sup>24</sup>. Tak właśnie postrzegać trzeba zadekretowanie realizmu socjalistycznego w Polsce w samym końcu lat 40. XX wieku. Miejsce *kairos* zajęła historycystyczna konieczność dziejowa<sup>25</sup>.

Dla artystów, ale i dla polityków, sztuka ma jasno określony wymiar aksjologiczny. Jest dobra albo zła, nowatorska lub epigońska, właściwa ideologicznie lub nie. W tej sytuacji duże znaczenie dla opisu jej kondycji mają pojęcia postępu, doskonałości oraz kryzysu, dekadencji i upadku. Przełom postrzegany jest jako zmiana na lepsze, moment wyjścia z jakiejś zapaści lub impasu. Oczywiście jakość takiej zmiany nigdy nie będzie absolutna i ostateczna. Jako efekt określonego programu artystycznego lub politycznego będzie wartościowana pozytywnie przez zwolenników danej formacji myślowej. Przeciwnik historyzmu nie byłby w stanie zaakceptować *Rundbogenstilu* Hübscha, podobnie jak za realizmem socjalistycznym opowiedzieć się mógł albo zwolennik stalinizmu, albo ktoś przynajmniej widzący w tym zysk dla siebie.

### III

Odkąd Alois Riegl dokonał relatywizacji ocen dawnych epok stylowych, wprowadzając ich równouprawnienie, problem kryzysów i przełomów musiał albo zniknąć z historii sztuki, albo zyskać nowe, nieaksjologiczne umocowanie. Jednocześnie uporać się trzeba było z kategorią ciągłego rozwoju, nieprzerwanego strumienia ludzkich pokoleń, tworzących coraz to inne dzieła, ale przy tym korzystających ze zdobyczy swych przodków. Bo skoro – jak to ujmował Henri Focillon – formy wiodą swe własne życie, wyrastając jedna z drugiej, to czy możliwe są jakieś nieciągłości, skoki i załamania w toczącym się nieprzerwanie nurcie ich przemian? Jeśli w malarstwie Rembrandta „żyje obfitość Rembrandtowskich szkiców” i dzieła wcześniejsze, które doprowadziły do ukształtowania się jego stylu, a także widoczne są zapowiedzi prac późniejszych<sup>26</sup>, to jak wyznaczyć chwile kryzysu?

---

<sup>23</sup> Z. Kuderowicz, *Biografia kultury. O poglądach Jakuba Burckhardta*, Warszawa 1973, s. 135–140.

<sup>24</sup> Kosseleck, *Einige Fragen an die Begriffsgeschichte...*, s. 72.

<sup>25</sup> K.R. Popper, *Nędza historycyzmu*, Warszawa 1989, s. 29–34.

<sup>26</sup> H. Focillon, *Świat form*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 249.



Dla Focillona problem taki nie istniał, gdyż uznawał on, że nurt stale rozwijającej się sztuki był ustrukturyzowany w kolejne formacje stylowe, miękko przechodzące jedna w drugą i każdorazowo złożone z czterech faz: eksperymentów i poszukiwania, klasycznej, wyrafinowania i baroku<sup>27</sup>. Powtarzające się cykle zabezpieczały przed możliwymi załamaniem czasu chronologicznego<sup>28</sup>. Zupełnie inaczej widział to zagadnienie Max Dvořák w studium o sztuce braci van Eycków<sup>29</sup>. Z jednej strony nie ulegało dla niego wątpliwości, że Jan van Eyck dokonał przełomu w malarstwie, uzyskując w swych obrazach taki poziom naturalizmu, jakiego nikt przed nim nie osiągnął. Z drugiej jednak – i to stanowiło główny trzon rozprawy *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck* – nowy styl był efektem długiego procesu rozwojowego, zapoczątkowanego recepcją sztuki włoskiej XIV wieku we Francji i powstaniem tzw. sztuki franko-flamandzkiej. Rewolucja okazała się ewolucją<sup>30</sup>.

Rozstrzygnięcie Dvořáka przypomina paradoks sformułowany przez Arystotelesa na końcu *Analityk wtórych*. Podczas walki zdarza się, pisal Stagiryta, że „gdy wszyscy uciekają, jeden się zatrzyma, to znowu inny i znowu inny, aż się dojdzie do początkowego szyku”<sup>31</sup>. Choć w bitwie następuje przełom, trudno powiedzieć, obserwując na bieżąco jej przebieg, w którym konkretnie momencie ucieczka żołnierzy zamieniła się w ich powrót do boju. O tym, że w akcji zbrojnej nastąpił decydujący zwrot, możemy zawyrokować jedynie *ex post*. Podobnie w sztuce: przyjmując jej historyczną naturę i śledząc jej przemiany w następstwie czasowym, odnotowywać będziemy mogli wyłącznie ewolucję. Mniej lub bardziej radykalne zmiany dostrzec można tylko z wyższego punktu patrzenia, z którego widać pewne zamknięte całości, wyodrębniające się w toczącym się nurcie, i z dziejowego dystansu, kiedy nabierają cech jeszcze wyrazistszych. Czasami nawet, zwłaszcza gdy patrzymy na zga-

<sup>27</sup> Ibidem, s. 258–259.

<sup>28</sup> H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 2005, s. 145–146.

<sup>29</sup> M. Dvořák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, München 1925.

<sup>30</sup> L. Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, Warszawa 1974, s. 17–21; A. Rosenauer, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck – Max Dvořák und seine Stellung zu Wickhoff und Riegl*, w: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, red. S. Krenn, M. Pippal (= Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.–10. September 1983, red. H. Fillitz, M. Pippal, t. 1), Wien–Köln–Graz 1984, s. 45–52; H. Aurenhammer, *Max Dvořák (1874–1921). Von der historischen Quellenkritik zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, w: *Österreichische Historiker. Lebensläufe und Karrieren 1900–1945*, red. K. Hruza, Wien–Köln–Weimar 2012, t. 2, s. 185–190.

<sup>31</sup> Arystoteles, *Analityki wtóre*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1990 (= Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 1), II, 100a (s. 326).

słe cywilizacje, których historii zrekonstruować nie potrafimy z braku wystarczającej liczby źródeł, pozostaje jedynie ślad jakiejś bliżej nieznaney zmiany, zapisany w nowej formie przetrwałych artefaktów. George Kubler pisał:

Kroniki sztuki jak i kroniki bohaterskich czynów odnotowują bezpośrednio zaledwie garść doniosłych momentów, które wydarzyły się w historii. Gdy próbujemy zbadać klasę tych wielkich momentów przeszłości, okazuje się, że nie możemy ich dostrzec. Giną nam z oczu jak wygasłe gwiazdy. Ich światło przestało do nas docierać. Wiemy o ich istnieniu jedynie pośrednio, na podstawie śladów zakłóceń, jakie spowodowały, na podstawie zwietrzałych okruchów materii, jakie pozostawiły na swej drodze<sup>32</sup>.

Historia badająca procesy dziejowe z jednej strony wydobywa momenty szczególne, przełomowe, a z drugiej – odnajduje ich genezę. Badacz, konstatawał Jurij Łotman,

[...] spogląda na zdarzenie wzrokiem skierowanym z terażniejszości ku przeszłości. Spojrzenie to ze swej natury transformuje przedmiot opisu. Obraz, chaotyczny dla zwykłego obserwatora, w rękach historyka zostaje wtórnie zorganizowany. Właściwością jego pracy jest to, iż za punkt wyjścia bierze on nieuchronność tego, co się wydarzyło. Ale twórcza aktywność historyka przejawia się w czymś innym: z obfitości zachowanych przez pamięć faktów konstruuje on sukcesywną linię, która z największą pewnością prowadzi do tego końcowego punktu [czyli do momentu przełomowego – W.B.]<sup>33</sup>.

Dla Dvořáka w okresie, gdy pisał o braciach van Eyck, rewolucja była tylko jakąś „fałdą” na gładkim nurcie ciągłej, autonomicznej, wewnątrzartystycznej ewolucji stylu. Przełom nie wymagał wcześniejszego pojawienia się stanu kryzysowego. Jednak kilka lat później uczony stwierdził definitywnie, że radykalna zmiana w sztuce zawsze była wywoływana przez przyczyny zakorzenione w sferze ludzkiej myśli, a dokładniej – w obrębie światopoglądów<sup>34</sup>. Mogły one albo prowadzić do zastąpienia jednej formacji duchowej przez drugą bez znamion kryzysu, albo do załamania się dotychczasowego systemu kultury. Pierwszy przypadek zaszedł, gdy rodziła się sztuka chrześcijańska. Miał on przebieg trwającego przez trzy wieki kształtowania się i zwycięstwa nowego

<sup>32</sup> G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, tłum. J. Hołówka, Warszawa 1970, s. 64.

<sup>33</sup> J. Łotman, *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żyłko, Warszawa 1999, s. 47–48.

<sup>34</sup> Kalinowski, *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, s. 22–32; J. Bakoš, *Die epistemologische Wende eines Kunsthistorikers*, w: *L'Art et les révolutions*, Section 5: *Révolution et évolution de l'Histoire de l'Art de Warburg à nos jours*, red. H. Olbrich, Strasbourg 1992, s. 43–72; Aurenhammer, *Max Dvořák*, s. 194–200.

rodzaju twórczości, całkowicie odwracającej się od antycznego naturalizmu i kultu cielesności w stronę spirytualizmu. Ewolucja znów przyniosła rewolucję, ale tym razem nie była ona interpretowana jako zjawisko autonomiczne, przebiegające wewnątrz samej sztuki, lecz jako wywołane przyczynami zewnętrznymi. Dvořák argumentował:

Fakt, że malarstwo katakumbowe mogło się posunąć tak daleko, wynikał z transcendentnego światopoglądu chrześcijańskiego, umożliwiającego artystom całkowitą rezygnację z materialnego, zmysłowego działania i prawidłowości natury. Ten radykalizm doprowadził – nie stopniowo, lecz od samego początku – do ostrego przeciwstawienia malarstwa katakumbowego ówczesnej sztuce pogańskiej. W antymaterializmie jej nowych kierunków znalazło chrześcijaństwo poglądy na sztukę dające się pogodzić z chrześcijańskim stosunkiem do świata<sup>35</sup>.

Drugi przypadek wiązał się z manieryzmem. To zjawisko w sztuce, na początku XX wieku wciąż w przeważającej mierze postrzegane negatywnie, Dvořák zinterpretował jako kryzys wywołany zwątpieniem w racjonalistyczne poglądy dojrzałego renesansu. Kryzys ten oznaczał jednocześnie – jego zdaniem – pozytywny zwrot w stronę wartości duchowych, w stronę idealizmu. Nie został on rozstrzygnięty w XVI wieku ani w kolejnych stuleciach, gdyż w tym czasie znów przeważały tendencje racjonalistyczne<sup>36</sup>. Odrodził się jednak po pierwszej wojnie światowej wraz z nurtem ekspresjonistycznym i tym razem prowadzić miał – według badacza – do radykalnego przełomu światopoglądowego. Analizując cykl graficznych portretów Kamilli Svobody Oskara Kokoschki z roku 1920, uczonego stwierdzał:

Tak więc *Wariacje* Kokoschki stoją ciągle pomiędzy dwoma okresami; reprezentują one punkt zwrotny, owoc dawniejszego rewolucyjnego momentu, a jednocześnie są krokiem ku przyszłemu królestwu nowego niemieckiego idealizmu, który nie będzie ufundowany na świecie zmysłowym, lecz będzie czerpał swe formy ze sfery duchowej<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> M. Dvořák, *Malarstwo katakumbowe. Początki sztuki chrześcijańskiej*, tłum. E. Dwornik-Gutowska, A. Porębska, w: *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, oprac. L. Kalinowski, Warszawa 1974, s. 35.

<sup>36</sup> M. Dvořák, *El Greco i manieryzm*, tłum. A. Porębska, w: *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, s. 555–556 i 562–563; W. Bałus, *Max Dvořák ogląda Tintoretta*, w: idem, *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Kraków 2013, s. 33–36.

<sup>37</sup> M. Dvořák, *Foreword to „Oskar Kokoschka: Variations on a Theme” (1921)*, tłum. H. Mathews, w: *The Expressionist Turn in Art History. A Critical Anthology*, red. K.A. Smith, London–New York 2017, s. 234.

Zupełnie inaczej problem przełomu rysował się w koncepcjach przyjmujących cykliczne następowanie po sobie pewnych faz rozwojowych. Mieczysław Porębski, wierząc w istnienie rytmów generacyjnych, stwierdzał, że każde pokolenie najpierw określa swe poglądy względem zastanych idei, a następnie dokonuje ich sprawdzenia w praktyce. Stąd – jego zdaniem – biorą się występujące co kilkanaście lat przesilenia znamionujące wejście na scenę nowych ludzi lub próby przeformułowania przez starych ich dotychczasowych zapartywań. Efektem jest „zstępujący i wstępujący rytm ostrych, spektakularnych kryzysów, które obfitują w przełomowe wydarzenia polityczno-społeczne”<sup>38</sup>. I w tym przypadku kryzysy i przełomy były traktowane obojętnie z aksjologicznego punktu widzenia. Porębski widział je wyłącznie jako przejawy zmiany myślenia charakterystycznego dla kolejnych pokoleń twórców kultury.

Historyczna perspektywa patrzenia na sztukę przyniosła zatem jeszcze inne rozumienie przełomu. Po pierwsze, odejście od wartościowania epok i stylów z uwagi na ich artystyczne walory i program ideowy w skrajności wyeliminowało z procesu dziejowego „złą” sztukę, a w konsekwencji – także czasy kryzysu i upadku. Wraz z końcem historycznej aksjologii zniknął też problem celu, ku któremu sztuka miałaby zmierzać. Tym samym pozostało jedynie notować zmiany, a więc opisywać, jak nowa formacja wchodziła na miejsce dawniejszej. Kryzys mógł się ostać co najwyżej jako kategoria analityczna stosowana do pewnego wąskiego zjawiska o określonym programie estetycznym, a więc jako narzędzie całkowicie lokalne, pozbawione wszelkich uniwersalnych odniesień (np. kryzys akademizmu), lub jako element cyklu rozwojowego w koncepcjach zakładających rytmiczność procesów dziejowych. Także nagłe, nieoczekiwane zmiany prowadzące do szybkiego wykształcenia się nowego nurtu lub stylu (np. pojawienie się gotyku w Ile-de-France w XII wieku) interpretowano jako szczególną odmianę kryzysu. Jan Białostocki nazwał ją za Carlem Friedrichem von Weizsäckerem „fulguracją”<sup>39</sup>.

Po drugie, przełomy uległy swoistej relatywizacji wraz z potraktowaniem przeszłości jako ciągłego, nieprzerwanego strumienia toczących się wydarzeń. Patrząc z oddalenia, taki materiał historyczny można było porządkować na różne sposoby. Przywołany już Kubler wskazywał, że te same dzieła da się przyporządkować do różnych wiązek dziejowych procesów (np. kościół Il Gesù raz znamionować będzie początek nowego typu świątyni jezuickiej, drugi raz – ogniwo w rozwoju nowożytniej architektury sakralnej, innym znów

---

<sup>38</sup> M. Porębski, *Rytm historii*, w: idem, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 273.

<sup>39</sup> J. Białostocki, *Kryzysy w sztuce*, w: *Kryzysy w sztuce. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1985*, Warszawa 1988, s. 20–21.

razem – element w ciągu budownictwa murowanego)<sup>40</sup>. Ich przełomowy charakter może się uwidaczniać w jednych ciągach, a w innych nie mieć żadnego znaczenia. Jak pisał Łotman: „Kultura jako złożona całość składa się z warstw o różnym tempie rozwoju, tak że każdy jej synchroniczny przekrój ujawnia jednoczesną obecność rozmaitych jej stadiów. Eksplozje w jednych warstwach mogą współistnieć ze stopniowym rozwojem w innych”<sup>41</sup>.

Po trzecie, przełomy tracą znaczenie wraz z procesami „normalizacji”. Dopóki traktujemy jakąś epokę, jakiś typ kultury lub rodzaj sztuki jako wyróżniony, znajdujemy się w sytuacji podobnej do Vasariego: uznamy go albo za szczególnie wartościowy, albo za godny nagany. Dvořák nie potępiał antyku, więc przejście od pogańskiej sztuki rzymskiej do chrześcijańskiego malarstwa katakumbowego było dla niego procesem pozbawionym oceny w kategoriach lepszy – gorszy. Natomiast, ponieważ w manieryzmie dostrzegał początki bliskiej mu idealistycznej postawy, w artykule o Kokoschce wyraźnie wrócił do schematu znanego z *Żywotów*: stan niepożądany, oceniany negatywnie (płaski, naukowy racjonalizm) na jego oczach ulegał pozytywnej zmianie dzięki przełomowi ekspresjonistycznemu. Gdy jednak potraktujemy manieryzm jako normalny element dziejów, jego wyróżniony charakter automatycznie zniknie. Zachodzi tylko pytanie, czy taka normalizacja zawsze powinna mieć miejsce? Bo jeśli tak, to co przyszła historia zrobi z wystąpieniami typu Sokorskiego i z przełomami w rodzaju zadekretowania socrealizmu?

#### IV

Podsumowując: w twórczości indywidualnej przełomy powiązane są z kryzysami i dotyczą wyjścia z impasu, a więc znalezienia na powrót drogi prowadzącej do realizacji celu. Często to odnalezienie drogi następuje w sposób nagły, w jakimś momencie szczególnym, który Grecy nazywali *kairos*. Przemiany w sztuce rozpatrywanej *en bloc* dokonują się również dzięki wyznaczeniu jakiegoś celu twórczości, co zawsze zachodzi na jakimś podłożu aksjologicznym. Przełomy takie mogą być albo przewyciężeniem kryzysu, albo wyjściem ze stanu upadku lub dekadencji, czyli zawsze ze stanu wartościowanego negatywnie. Osobnym *casusem* jest oczywiście polityczne zadekretowanie zmiany, zawsze mające znamiona gwałtu na kulturze. Wreszcie w naukowej historii sztuki przełom nie musi się wiązać z kryzysem. Jest on postrzegany relatywnie. Ale dlatego dzieje można wciąż na nowo przepisywać.

<sup>40</sup> Kubler, *Kształt czasu*, s. 54–63.

<sup>41</sup> Łotman, *Kultura i eksplozja*, s. 41.

## BIBLIOGRAFIA

- Agamben G., *Czas, który zostaje. Komentarz do „Listu do Rzymian”*, tłum. S. Królak, Warszawa 2009
- Arystoteles, *Analityki wtóre*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1990 (= Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 1)
- Aurenhammer H., *Max Dvořák (1874–1921). Von der historischen Quellenkritik zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, w: *Österreichische Historiker. Lebensläufe und Karrieren 1900–1945*, red. K. Hruza, Wien–Köln–Weimar 2012, t. 2, s. 169–200
- Bakoš J., *Die epistemologische Wende eines Kunsthistorikers*, w: *L'Art et les révolutions*, Section 5: *Révolution et évolution de l'Histoire de l'Art de Warburg à nos jours*, red. H. Olbrich, Strasbourg 1992, s. 43–72
- Bałus W., *Max Dvořák ogląda Tintoretta*, w: idem, *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Kraków 2013, s. 25–49
- Belting H., *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 2005
- Białostocki J., *Kryzysy w sztuce*, w: *Kryzysy w sztuce. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1985*, Warszawa 1988, s. 9–24
- Bielecki S., *Kairos (1)*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 8, Lublin 2000, szp. 334–337
- Dvořák M., *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, München 1925
- Dvořák M., *El Greco i manieryzm*, tłum. A. Porębska, w: *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, oprac. L. Kalinowski, Warszawa 1974, s. 545–563
- Dvořák M., *Malarstwo katakumbowe. Początki sztuki chrześcijańskiej*, tłum. E. Dwornik-Gutowska, A. Porębska, w: *Max Dvořák i jego teoria dziejów sztuki*, oprac. L. Kalinowski, Warszawa 1974, s. 5–42
- Dvořák M., *Foreword to „Oskar Kokoschka: Variations on a Theme” (1921)*, tłum. H. Mathews, w: *The Expressionist Turn in Art History. A Critical Anthology*, red. K.A. Smith, London–New York 2017, s. 231–234
- Evers H.G., *Historismus*, w: *Historismus und bildende Kunst*, red. L. Grote, München 1965 (= *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, t. 1), s. 25–42
- Focillon H., *Świat form*, tłum. A. Olędzka-Frybesowa, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, red. I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 240–268
- Hübsch H., *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828
- Juszczak W., *Zasłona w rajskie ptaki albo O granicach „okresu powieści”*, Warszawa 1981
- Kalinowski L., *Max Dvořák i jego metoda badań nad sztuką*, Warszawa 1974
- Kandyński W., *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź 1996
- Karge H., *Renaissance. Aufkommen und Entfaltung des Stilbegriffs in Deutschland im Zuge der Neorenaissance-Bewegung um 1840*, w: *Neorenaissance – Ansprüche an einen Stil. Zweites Historismus-Symposium Bad Muskau*, Dresden 2001 (= *Muskauer Schriften*, t. 4, red. W. Krause, H. Laudel, W. Nerdinger), s. 39–66
- Kosseleck R., *Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von „Krise”*, w: *Über die Krise. Castelgandolfo-Gespräche 1985*, red. K. Michalski, Stuttgart 1986, s. 64–77
- Kryzys, w: *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, t. 3, Warszawa 1998, s. 586
- Kubler G., *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, tłum. J. Hołówka, Warszawa 1970
- Kuderowicz Z., *Biografia kultury. O poglądach Jakuba Burckhardta*, Warszawa 1973



- Łotman J., *Kultura i eksplozja*, tłum. B. Żyłko, Warszawa 1999
- Przełom, w: *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, <<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/przełom;5484156.html>> [dostęp: 2 maja 2019]
- Popper K.R., *Nędza historycyzmu*, Warszawa 1989
- Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972
- Porębski M., *Rytmy historii*, w: idem, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 263–293
- Rosenauer A., *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck – Max Dvořák und seine Stellung zu Wickhoff und Riegl*, w: *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, red. S. Krenn, M. Pippal (= Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.–10. September 1983, red. H. Fillitz, M. Pippal, t. 1), Wien–Köln–Graz 1984, s. 45–52
- Sokorski W., *Kryteria realizmu socjalistycznego*, w: *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 2: *Realizm i formalizm*, oprac. A. Pietrasik i P. Słodkowski, Warszawa 2016, s. 386–393
- Vasari G., *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher, t. 1, Warszawa–Kraków 1985
- Vico G., *La scienza nuova*, Milano 1959
- Vico G., *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, Warszawa 1966
- Woolf V., *Do latarni morskiej*, tłum. K. Klinger, Toruń 2016
- Woolf V., *Pani Dalloway*, tłum. K. Tarnowska, Kraków 2016

Wojciech Bałus

Jagiellonian University, Cracow

## TURNING POINTS, CRISES, EVOLUTIONS

### Summary

When Aristotle asked at what particular moment we can say that an army is fleeing, which is certainly not when individual soldiers start leaving the battlefield, he formulated a problem that is important also for today's art history: are there any moments in the history of art that can be called turning points? In individual artistic careers, such points are related to crises, allowing the artist to overcome an impasse and find a way toward reaching a goal. Quite often, such a turn occurs suddenly, at some particular moment which ancient Greeks called the *kairos*. The changes in art approached *en bloc* also happen thanks to the background of values and some goal of artistic creation. A turning point may imply overcoming a crisis or a period of decline and decadence – always a state of affairs defined in negative terms. A separate case is definitely a political decree that triggers off a change, which implies violence committed on culture. Finally, in academic art history a turning point may be related not only with a crisis, but also with evolution. It's perception is relative, but because of that the history of art can be rewritten.

Keywords:

turning point, crisis, evolution, *kairos*, methodology of art history