

Uwagi wstępne

Miasto jako złożony mechanizm semiotyczny, generator kultury, może spełniać tę funkcję tylko dlatego, że stanowi sobą kocioł tekstów i kodów, rozmaicie zbudowanych i heterogenicznych, należących do różnych języków. Właśnie ten zasadniczy poliglotyzm semantyczny wielkiego miasta czyni je polem różnorodnych i w innych warunkach niemożliwych konfliktów semiotycznych. Umożliwiając zetknięcie się rozmaitych narodowych, społecznych, stylowych kodów i tekstów, miasto urzeczywistnia rozmaite hybrydyzacje, przekodowania, przekłady semiotyczne, które przekształcają go w potężny generator nowej informacji¹.

Jurij Łotman

W ręce Czytelnika trafia książka traktująca o historii sztuki dawnego Gdańska. Jej żywymi protagonistami są dzieła sztuki, rzadko jednak odgrywające autonomiczną i kreatywną rolę, częściej postrzegane jako symptom i świadectwo zmienności doktryn religijnych i koncepcji politycznych współtworzących świat wyobrażeń i idei społeczności oraz wybitnych jednostek miasta. W obszarze sztuki bowiem gdańszczenie najpełniej i w sposób najbardziej jawny (co nie znaczy wyrażony wprost) wypowiedzieli swe polityczne i religijne *credo*, przemocili uzurpatorski projekt niezależnej miejskiej res publiki, nigdzie indziej nieoddany tak wielowątkowo i w sposób tak doniosły intelektualnie.

Autor pojmuje historię sztuki jako element wspólnoty nauk humanistycznych, z którymi nieustannie jest konfrontowana, by w pełni zrozumieć treści dzieła sztuki. Rzadko bowiem sztuka

¹ J. Łotman, *Simwolika Pietierburga i problemy semiotiki goroda*, cyt. wg B. Żyłko, *Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury*, [w:] V. Toporow, *Miasto i mit*, Gdańsk 2000, s. 24.

w Gdańsku uwalnia się od historycznej zależności, od religijno-politycznych determinizmów, na ogół ma wymiar bardziej intelektualny niż estetyczny – spośród trzech tradycyjnych kategorii retorycznych: *delectare, muovere, docere*, prym wiodła tu ostatnia. Rzadko zatem przyjdzie nam doświadczać jakże upragnionego przez koneserów piękna absolutyzmu czystej formy, który sytuuje dzieła poza czasem historii. Na kartach tej książki częściej będą się spotykać historia jako nauka o człowieku – jednostce społecznej – z historią sztuki jako wiedzą o człowieku skonfrontowanym z jego nieuchronnym losem, istocie kruchej, przepełnionej złudzeniami, której sztuka wydaje się być powtarzaniem co pokolenie zaklęciem świata w intelektualno-religijną formułę, zrodzoną paradoksalnie z coraz bardziej przenikliwego przeczucia nieobecności Boga. Jako forma ciągłej, przejmującej sublimacji podtrzymywała wiarę w kodeks wartości obywatelskich zapisany w miejskim *theatrum* posągów i reliefów, zmienionym przez bezwzględną historię w lapidarium.

Autor nie jest doktrynalnie przywiązany do którejs z metod badań, bliska jest mu wyrażona następująco opinia: „Historia pociąga w głąb niczym mętna topiel. Jeden fakt odsyła do kolejnego, ten zaś do następnego i tak dalej. [...] Historyk sztuki gubi się w szczegółach, zatracając poczucie, czym jest stanowiące właściwy przedmiot jego pracy dzieło sztuki [...]. Odsunawszy na bok historyczny kontekst, można poddać dzieło sztuki nie tylko wnikliwej interpretacji, ale i narzucić mu wymowę ideologiczną lub zboczyć na zupełnie manowce. Nie pozostaje nic innego jak działać świadomie. Wykorzystywać wiedzę o przeszłości i metody badań historycznych tam, gdzie wymaga tego przedmiot studiów historyczno-artystycznych, i bez żalu porzucać okoliczności zewnętrzne, gdy problemem staje się dzieło jako takie”². Jednocześnie autor z perspektywy własnych doświadczeń badawczych uznaje, że wnikliwa analiza formy i treści dzieła sztuki przynosi wnioski nierzadko weryfikujące pisane źródła bezpośrednio go dotyczące, rzadziej dzieje się odwrotnie. Nie myślimy tu oczywiście o rachunkach, suplikach artystów i tym podobnych dokumentach handlowych i cywilno-prawnych. Chodzi przede wszystkim o testamenty, zapisy inwentarzowe i rejestry³ kwalifikujące zbiory artystyczne, wielce arbitralne opinie pamiętnikarzy, kronikarzy, historiografów, podróżników, często fałszowane sygnatury, podrabiane znaki puncy i tak dalej. Stosowaną w badaniach historycznych statystyczną metodę badań nad inwentarzami doprowadzono niemal do absurdu – próbką niechaj będą dane opublikowane w jednej z licznych tabel zestawiających „majątek ruchomy zwykłych [? – M. K.] mieszkańców Elbląga i Gdańska w XVII w.”. Jakie wnioski może wywieść badacz kultury z następującego zestawienia wybranych rzeczy z mienia browarników i rzeźników elbląskich z lat 1667–1680: „Koszule – 52, pierzyny – 13, czapki i kapelusze – 5, krzesła – 7, obrazy – 18, książki – 11”⁴? Osobno oczywiście należy rozpatrywać teksty literackie, które będziemy wielokrotnie konfrontować z dziełami sztuki.

² W. Balus, *Historia sztuki wobec nauk historycznych*, [w:] *Dzieło sztuki – źródło ikonograficzne, czy coś więcej?*, Warszawa 2005, s. 38.

³ Do tego, by nie wpaść w pułapkę inwentarzy, niezbędna jest wiedza o sposobach ich sporządzania, selektywności i wieloznaczności ich zapisu – wielce przydatna wydaje się tu lektura choćby pracy A. Pośpiecha, *Pułapka oczywistości. Pośmiertne spisy nieruchomości szlachty wielkopolskiej z XVII wieku*, Warszawa 1992.

⁴ A. Klonder, *Wszystka spuścizna w Bogu spoczywająca. Majątek ruchomy zwykłych mieszkańców Elbląga i Gdańska w XVII w.*, Warszawa 2000, s. 130, tab. 28. Podobną metodę prezentuje w swojej pracy C. Hess, *Danziger Wohnkultur in der frühen Neuzeit: Untersuchungen zu Nachlassinventaren des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin–Hamburg–Münster 2007, s. 63–84. Staranne, zestawiane w słupkach statystycznych dane, na przykład o stołach, stolikach, ze specyfikacją na nocne, lakowane, chińskie, służące do gry i tym podobne, są dla nas o tyle bezużyteczne, że autorka nie zdołała odczytać tego, co kryje się za owymi zapisami źródłowymi. Pisząc na przykład o *braune Chinesische Caffetassen* (s. 73),