

KLASYKA ŚWIATOWEJ HUMANISTYKI

HEINRICH WÖLFFLIN

Podstawowe pojęcia historii sztuki

Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej

Przełożyła Danuta Hanulanka

Tytuł oryginału: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*

Pierwsze polskie wydanie: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1962

Projekt graficzny i typograficzny: Stanisław Salij
Korekta: Maria Szoska
Indeks: Piotr Sitkiewicz
Skład: Joanna Kwiatkowska, Piotr Górski
Druk i oprawa: Zakład Graficzny Colonel, Kraków

© for this edition by wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2006

wydawnictwo słowo/obraz terytoria
sp. z o.o. w upadłości układowej
80-246 Gdańsk, ul. Pniewskiego 4/1
tel.: (058) 341 44 13, 345 47 07
fax: (058) 520 80 63
e-mail: slowo-obraz@terytoria.com.pl
www.terytoria.com.pl

Gdańsk 2017

ISBN 978-83-7453-469-7

Przedmowa do szóstego wydania

Od roku 1915 po raz szósty niniejsza książka doczekała się wznowienia w pierwotnej postaci. Niewieloma tylko zdaniem zastąpię w niej długie przedmowy poprzednich edycji. To wszystko bowiem, czym musiałem obarzyć pierwotny tekst, wyjaśniając go i poszerzając, urosło stopniowo do takich rozmiarów, że mógłby z tego powstać osobny tom.

Poniższe uwagi kreślę celem ogólnego zorientowania czytelnika. *Podstawowe pojęcia* zrodziły się z potrzeby umocnienia bazy, na której opiera się stosowana w historii sztuki charakterystyka; mam na myśli nie sądy wartościujące – o nich w ogóle mówić tu nie będę – lecz charakterystykę stylu. Jest dla nas rzeczą o pierwszorzędym znaczeniu poznanie wreszcie procesu formowania się sposobów przedstawienia artystycznego, które nie zawsze mieszczą się w ogólnych ramach stylu. (Lepiej jest używać terminu: formy przedstawienia artystycznego aniżeli formy widzenia artystycznego). Naturalnie, pojęcie formy plastycznego przedstawienia nie oznacza czegoś abstrakcyjnego, łączy się bowiem z określoną treścią, i stąd historia rozwoju wyobrażenia plastycznego jest zarazem historią w sensie duchowym.

Sposób widzenia lub, powiedzmy raczej, plastycznego przedstawienia nie jest od początku i wszędzie jednakowy, lecz wykazuje taki sam rozwój jak wszystko, co żyje. Są fazy rozwojowe przedstawienia artystycznego, z którymi musi liczyć się historyk sztuki. Znamy starożytny, „niedojrzały” sposób widzenia, tak jak z drugiej strony mówimy o „szczytowych” i „późnych” okresach sztuki. Nie możemy tak interpretować archaicznej greckiej sztuki lub stylu starych rzeźb portalowych z Chartres, jak gdyby były dziełem czasów dzisiejszych. Historyk sztuki zamiast pytać: „Jak te dzieła sztuki oddziałują na mnie (nowoczesnego człowieka)?” i potem ustalać wartość wyrazu, winien sobie uprzytomnić, jakim w ogóle wyborem możliwości formalnych dysponowała dana epoka. To dopiero doprowadzi go do zupełnie odmiennej interpretacji.

Linia rozwojowa plastycznego przedstawienia jest tu ukazana – używając terminu Leibniza – „wirtualnie”, doświadczenie historyczne wykazało jednak,

że przebieg jej w rzeczywistości nie wygląda tak prosto, lecz ulega różnorodnym załamaniom, hamulcom i przekształceniom. Zadaniem niniejszej książki nie jest podanie wyciągu z dziejów sztuki, lecz jedynie sporządzenie skali, która pozwoliłaby dokładniej oznaczać powstanie historycznych przeobrażeń (i narodowych typów).

Przy tym nasze formułowanie pojęć odpowiada zaledwie rozwojowi sztuki czasów nowożytnych. Dla innych okresów należałoby je każdorazowo modyfikować. Niemniej okazało się, że sam schemat znajduje zastosowanie, jeżeli chodzi o teren, aż do Japonii włącznie, a cofając się w czasie – aż do sztuki staronordyckiej.

Niedorzeczny jest zarzut, że w związku z przyjęciem tezy o „prawidłowym” rozwoju sposobu przedstawienia artystycznego przekreśla ona wobec tego znaczenie indywidualności artystycznej. Przecież i budowa ciała opiera się na prawidłach, które nie wykluczają istnienia formy indywidualnej, jak również prawidłowość duchowej struktury człowieka nie klóci się z pojęciem jego wolności. A jest faktem oczywistym twierdzenie, że zawsze widziało się tak, jak się widzieć chciało. Idzie tylko o to, w jakim stopniu te ludzkie chęci podporządkowane są pewnej konieczności; pytanie, które wykracza już poza zagadnienie artyzmu i wiąże się z całokształtem życia w jego rozwoju, a nawet metafizyką.

Dalszy problem, który w tej pracy jest zaledwie zaznaczony, lecz nieopracowany, to zagadnienie periodyzacji i kontynuacji linii rozwojowej sztuki. Jest faktem bezspornym, że w historii nie wraca się nigdy do tego samego punktu, ale jest tak samo bezsporne, że w obrębie ogólnego rozwoju da się wyróżnić szereg pojedynczych, zamkniętych prądów rozwojowych i że linia rozwojowa w tych okresach wykazuje w swych przeobrażeniach pewną równoległość. Koncentracja naszych zainteresowań na analizie procesu rozwojowego stylu czasów nowożytnych czyni problem periodyzacji pozbawionym znaczenia, gdy idzie o nasze cele, niemniej jest to problem ważny, a opracowanie go będzie mogło nastąpić oczywiście nie tylko z punktu widzenia historii sztuki.

Osobne badania będą musiały wyjaśnić inne jeszcze zagadnienia, a mianowicie: co z rezultatów formy widzenia artystycznego, wykształconej w czasach wcześniejszych, zostało przejęte przez nowy okres stylowy; jak główny prąd rozwojowy sztuki wchodzi w związki z falami poszczególnych etapów rozwojowych. W związku z tym wyłania się pojęcie jedności zupełnie różnego stopnia. Architekturę gotyku możemy oceniać jako jedność, ale miarę jedności możemy również przyłożyć do rozwoju stylowego całej sztuki północ-

nej w okresie średniowiecza i wykresy rozwoju stylowego obu tych zespołów sztuki będą mogły uchodzić za równowartościowe. Nie zawsze też rozwój przebiega równocześnie we wszystkich działach sztuki: na przykład nowe formy przedstawienia prymitywów w malarstwie lub rzeźbie mogą przez dłuższy okres współżyć z ciągle aktualnym stylem schyłkowym w architekturze – mam na myśli weneckie Quattrocento – aż w końcu cała twórczość artystyczna zostanie sprowadzona do jednej koncepcji widzenia.

I jak wielkie przekroje czasu nie dostarczają bynajmniej jednolitego obrazu, gdyż zasadniczy optyczny nastrój z natury różny jest u różnych ras, tak należy liczyć się i z tym, że w twórczości jednego i tego samego narodu – obojętne, czy etnograficznie jednolitego, czy nie – obserwujemy trwałe współistnienie rozmaitych typów artystycznego przedstawienia. Owa dwutorowość sztuki występuje już we Włoszech, najdobitniej jednak uwidatnia się na terenie niemieckim. Grünewald reprezentuje inną formę przedstawienia plastycznego aniżeli Dürer, chociaż obaj żyją w jednym czasie. Nie można jednak powiedzieć, że tym samym przekreśla się znaczenie rozwoju stylu (danego okresu). W dalszej perspektywie te dwa różne typy artystów stapiają się w przedstawicieli jednego stylu, to znaczy z łatwością wyróżnia się szereg wspólnych elementów, które określają ich przynależność do jednej generacji. I właśnie naszym zadaniem będzie pojęciowe rozpatrzenie owych wspólnych założeń przy największej indywidualnej różnorodności twórców.

Nawet najbardziej oryginalny talent nie jest w stanie przekroczyć granic, które zakreśla mu data urodzenia. Nie wszystko jest możliwe w każdym czasie i pewne pomysły mogą się zrodzić dopiero na określonym szczeblu rozwoju.

H. W.

Monachium, w jesieni 1922

Uwaga wstępna do ósmego wydania

Wstęp

Dodatek do poprzedniego tekstu to w zasadzie posłowie, mające charakter pewnej „rewizji”. Zostało napisane w roku 1933 i po raz pierwszy ukazało się w czasopiśmie „Logos”. Słuszne jest jednak, jeśli ma przynieść korzyść, dołączenie go do książki, gdyż tylko wtedy jej zasadnicze punkty staną się bardziej przystępne i zrozumiałe. Jeżeli autor już dawniej uważał, że potrzebne jest uzupełnienie w formie drugiego tomu, to i nadal uważa to za konieczne, gdyż nie może go zastąpić krótkie posłowie. Niestety nie udało się jeszcze uzyskać ostatecznej formy dla coraz bardziej rozgałęziającego się tematu, dotyczącego ogólnej historii widzenia i przedstawiania.

Zagadnienie narodowej różnicy poczucia formy częściowo opracowałem w książce *Włochy i niemieckie poczucie formy* (1931). Ostatnie, zasadnicze rozważania nad rozwojem formy znajdują się w moich *Mysłach nad historią sztuki* (1940 i lata następne).

H. W.

Zurych, styczeń 1943

Uwaga wstępna do jedenastego wydania

Niniejsze jedenaste wydanie, tak jak poprzednie dziesiąte, opiera się na ostatnim z roku 1943 (ósmo wydanie), zredagowanym jeszcze osobiście przez Henryka Wölfflina, natomiast ilustracje zostały częściowo zmienione i mają większy format.

Wydawca

[Benno Schwabe & S-ka, Wydawnictwo Bazylea/Stuttgart]

Bazylea, w jesieni 1956

Podwójne korzenie stylu

Ludwig Richter opowiada w swych pamiętnikach, jak to pewnego razu, będąc jeszcze młodym człowiekiem, podjął się wraz z trzema kolegami namalowania jakiegoś motywu krajobrazowego z Tivoli, stawiając sobie za cel jak najwierniejsze skopiowanie natury. Pomimo jednak identyczności przedmiotu artystycznej transpozycji i usilnych starań jednakowo zdolnych artystów, by malować w idealnej zgodzie z własnym widzeniem, wypadły cztery odmienne dzieła, tak różne, jak różni byli ich twórcy. Autor wnioskuje na tej podstawie, że nie istnieje obiektywne widzenie, że forma i barwa są różnie pojmowane w zależności od temperamentu.

Spostrzeżenie to nie stanowi dla historyka sztuki żadnej rewelacji. Od dawna liczone się z tym, że każdy malarz maluje „własną krwią”. Cała różnica między poszczególnymi mistrzami i ich warsztatem sprowadza się w ostateczności do uznania ich indywidualnej formy przedstawieniowej. Ta sama orientacja estetyczna u wszystkich twórców (ich pejzaże z Tivoli wydają się nam dzisiaj niemal jednakowe, a mianowicie malowane w sposób typowy dla nazareńczyków) – a jednak: tu linia bardziej łamana, ówdzie bardziej krągła, w jednym obrazie rozwijająca się wolno i jak gdyby z wahaniem, w innym płynna i ruchliwa. Modelowanie ciała ludzkiego, raz z tendencją do uwysmuklenia proporcji, kiedy indziej z tendencją do ukazania wszystkich elementów podkreślających tęgość postaci, ma swoje uzasadnienie w różnym sposobie widzenia tych samych wypukłości i zagłębień. Jedni dostrzegają to, co ciało wyszczupła, inni to, co je pogrubia. I tak samo jest ze światłem i barwą. Żadne, nawet najbardziej uczciwe zamiary dokładnej obserwacji nie są w stanie wpłynąć na zmianę faktu, że tę samą barwę widzi się raz w cieplejszej tonacji, innym razem w zimniejszej, że ten sam cień wydaje się czasem bardziej miękki, czasem znów twardy, a smuga światła może sprawić wrażenie to snującej się miękko, to znów bardziej żywo odcinającej się od tła.

Gdyby twórczość artystyczną można było rozpatrywać na podstawie dzieł przedstawiających identyczne modele, wówczas indywidualność stylowa

il. 2 twórców uwydatniłaby się jeszcze wyraźniej. Botticelli i Lorenzo di Credi żyją w jednym okresie, obaj należą do tej samej grupy plemiennej i obaj są florentyńczykami późnego Quattrocenta; gdy jednak Botticelli przedstawia ciało kobiece, czyni to w sposób jemu tylko właściwy, tak wyróżniający jego akty od aktów Lorenza, jak różnią się między sobą dąb i lipa. Porywczy charakter linii Botticellego określa formy przedstawienia malarskiego w sposób pełen werwy i aktywności, natomiast rozważne modelowanie Lorenza zmierza do wywołania wrażenia ogólnego spokoju. Nic bardziej pouczającego jak porównanie podobnie zgiętych ramion u dwóch kobiecych postaci, przedstawionych przez obu twórców. Ostrość łokcia, pociągła linia przedramienia, promienisty układ palców przesłaniających pierś, każda kreska naładowana energią – to Botticelli. W porównaniu z nim Credi wywołuje słabsze wrażenie. Forma jego bardzo przekonywająco modelowana, w sposób znamionujący dobre wycucie bryły, pozbawiona jest jednak mocy botticelowskiego konturu. Różnice te znajdują swoje uzasadnienie w odmiennym temperamencie obu twórców i stale przebijają przy porównaniu ich prac, niezależnie od tego, czy weźmiemy pod uwagę dzieła jako całości, czy tylko pewne ich detale. W rysunku samego tylko skrzydła nosa winno się już rozpoznać istotne cechy stylu artysty.

Chociaż Crediemu pozuje zawsze określona osoba, z czym nie spotykamy się w twórczości Botticellego, nietrudno zauważyć, że sposób ujęcia formy u obu artystów wiąże się z dążeniem do przedstawienia z góry określonego piękna postaci i ruchu. Gdy Botticelli w strzelistej smukłości ciała niewieściego urzeczywistnia swój ideał piękności, to jednak nie da się zaprzeczyć, że i Credi, aczkolwiek skrepowany konkretnością modelu, z zupełną swobodą wyraża swą naturę artystyczną.

Szczególną obfitość materiału znajduje badacz psychologicznej wymowy formy malarskiej w ówczesnych draperiach. Za pomocą niewielkiej stosunkowo liczby elementów udało się artystom stworzyć ogromną różnorodność indywidualnie zróżnicowanych rodzajów przedstawienia tego motywu. Setki malarzy oddawało obraz siedzącej Marii z fałdami sukni zebranymi na kształt worka między kolanami i za każdym razem wyrażono ten szczegół inaczej, w sposób charakterystyczny dla jednej tylko indywidualności.

To samo psychologiczne znaczenie zachowuje draperia nie tylko w wielkiej linii rozwojowej włoskiego renesansu, ale też w malarskim stylu siedemnastowiecznych mistrzów holenderskiego gabinetu.

il. 4 Wiadomo, że Terborch szczególnie chętnie i dobrze malował atłasy. Odnosi się wrażenie, jak gdyby wytworny materiał nie mógł w ogóle inaczej

wyglądać jak ten, który ukazał nam Terborch, a przecież jest to tylko przekaz formalny wytworności malarza; już Metsu innym okiem dostrzegał układ draperii. W tkaninie wyczuwał przede wszystkim jej ciężar; ciężar, pod wpływem którego opadała i fałdowała się, stąd materiał jego łamie się twardo, fałdy pozbawione są elegancji, ich układ nie ma już finezji i lekkości. Czarujące *brio* Terborcha ulotniło się. Jest to jeszcze ciągle atlas i malowany niewątpliwie przez mistrza, ale porównany z atłasek Terborcha sprawia wrażenie znacznie gorszego gatunku.

I nie jest to w wypadku naszego obrazu sprawą kapryśnej fantazji autora: zjawisko powtarza się i jest ono tak typowe, że te same pojęcia będziemy stosować, analizując postacie obrazu i kompozycję figuralną. Ile subtelnego wdzięku wyraził Terborch w przegubach i ruchu obnażonych ramion obu dam, a o ile bardziej surowo przejawia się forma u Metsu, i to bynajmniej nie z powodu gorszego niż u Terborcha rysunku, lecz z racji innych założeń formalnych. Tam swobodny i lekki układ grupy, wiele powietrza – tu bardziej masywna zwięzłość kompozycji. Nie znajdziemy w twórczości Terborcha stłoczenia akcesoriów, jak na przykład ów niedbale zwinięty gruby dywan na stole z ustawionymi na nim przyborami do pisania.

I tak można by dalej snuć rozważania. A gdy wyczerpane zostałyby już wszystkie elementy przedmiotowe, pozwalające śledzić gradację finezji malarskiej Terborcha, pozostałaby jeszcze analiza rytmu form malarskich w całości dzieła, posiadającego specjalną wymowę. Napięcia kierunkowe i wzajemny stosunek części z łatwością odkrywają nam sztukę wewnątrznie pokrewną tej, która objawiła się w rysunku draperii.

Identycznie przedstawia się ten problem w rysunku drzew na pejzażach: gałąź, fragment gałęzi – i już można określić, kto jest autorem, Hobbema czy Ruysdael; nie na podstawie drobnych oznak tej czy innej „manier”, ale czegoś bardziej istotnego, co określa sposób odczuwania przez artystę formy nawet w jej najmniejszej części. Drzewa Hobbemy również i wtedy, gdy odpowiadają gatunkom przedstawianym przez Ruysdaela, wyróżniają się zawsze lekkością, ich sylweta jest zwichrzona, stoją bardziej rozrzucone w przestrzeni.

Surowy styl Ruysdaela określa bieg linii znamiennej ociężałością, przejawia się w powolnym wzroście sylwety drzewa i jego nachyleniu ku ziemi, listowie stanowi zbitą masę; rysem nader charakterystycznym w twórczości Ruysdaela jest owa niechęć do oddzielania form, za to przedstawianie ich w taki sposób, że wzajemnie się przenikają. Tylko wyjątkowo się zdarza, że na tle nieba odcina się swobodnym konturem sylwetka drzewa. Zwykle jest to obraz wywołujący przygnębienie, przecięty w głębi linią horyzontu, z ponurym widokiem

drzew wtopionych w obrys gór. Jak inaczej patrzy Hobbema, rozmiłowany w lekkim i powabnym biegu linii, prześwietlonej masie, przejrzystym podziałem terenu, pogodnych widokach; każdy fragment jego płótna jest obrazkiem w obrazie.

Postępując coraz wnikliwiej, należałoby w ten sam sposób podjąć próbę wykrycia związku poszczególnych elementów z całością dzieła, ażeby dojść do ustalenia indywidualnych typów stylowych, nie tylko na podstawie formy rysunkowej, ale również sposobów ujmowania światła i barwy. Wtedy dopiero się okaże, że określonemu kształtowaniu formy odpowiada nieodzownie określona kolorystyka, co się złoży stopniowo na kompleks osobistych cech stylowych, będący wyrazem określonego temperamentu. Opisowa historia sztuki ma w tym zakresie jeszcze bardzo wiele do zdziałania.

Jednak linia rozwojowa sztuki to nie tylko owe pojedyncze punkty, lecz łączenie indywidualu w grupy. Botticelli i Lorenzo di Credi, różniący się między sobą, są przecież podobni jako florentyńczycy, gdy porównać ich z jakimkolwiek Wenecjaninem, a Hobbema i Ruysdael, tak odmienni od siebie, natychmiast się upodabniają, jeżeli przeciwstawić im jako Holendrom Flamandczyka w rodzaju Rubensa. To znaczy: obok stylu indywidualnego istnieje styl szkoły, kraju, rasy.

Spróbujmy ująć to bardziej przejrzyście, przeciwstawiając sposobowi wyrażania się Holendrów sztukę flamandzką. Płaskie łąki pod Antwerpią nie wyróżniają się niczym od krajobrazów holenderskich, wyobrażających ogromne pola pastwisk i naznaczonych przez rodzimych twórców piętnem wszechogarniającej ciszy i spokoju. Analogiczny widok narzuca Rubensowi zupełnie odmienną formę widzenia: ziemia przelewa się ruchliwymi falami, pnie drzew w namiętych skrętach pną się ku górze, a ich korony stanowią jednolity kłęb zbitej masy. Wobec tego twórcy błędą różnicę między Ruysdaelem a Hobbemą, a ich dzieła wydają się teraz skrajnym osiągnięciem delikatności i wytworności. Holenderska subtelność wobec flamandzkiej masywności. W porównaniu z energiczną ruchliwością rubensowskiego rysunku holenderska forma plastyczna wyraża spokój i równowagę, niezależnie od tego, czy przedmiotem jej przedstawienia jest piętrzące się wzgórze, czy stulone płatki kwiatu. Namalowany przez Holendrów pień drzewa nigdy nie wyraża się patetycznym ruchem, typowym dla flamandzkiej twórczości, i nawet potężne dęby Ruysdaela w porównaniu z drzewami Rubensa sprawiają wrażenie delikatnych. Przeładowane akcesoriami obrazy Rubensa, o podniesionej wysoko linii horyzontu, oddziałują ciężko, z kolei holenderskie malarstwo zakłada zupełnie inny stosunek między niebem a ziemią. Tendencja do obni-

żania horyzontu jest tak wielka, że czasem powietrze ogarnia cztery piąte całej powierzchni płótna.

Są to spostrzeżenia, które naturalnie dopiero wówczas nabędą wartości naukowej, gdy uda się je uogólnić. Subtelność holenderskich pejzaży winna być skonfrontowana z podobnymi fenomenami sztuki i przeanalizowana łącznie z zagadnieniami architektoniki obrazu. Uwarstwienie muru ceglano-plecionki wiklinowej kosza podobnie jak listowia drzew wiąże się w Holandii ze szczególnym odczuciem i pojmowaniem formy. Jest rzeczą charakterystyczną, że nie tylko tak subtelny malarz jak Dou, ale również narrator Jan Steen znajdzie czas w kulminacyjnym punkcie sceny na drobiazgowo oddanie plecionki kosza. A biała siatka spoin w ceglanym budynku, konfiguracja kamieni brukowych, wszystkie owe drobiazgowo rozbite wzory są wyrazem indywidualnego smaku odtwórców architektury. O samym budownictwie holenderskim zaś można by powiedzieć, że zdradza wyraźną skłonność do odciążenia masy kamieni i wywołania wrażenia specyficznej lekkości. Typowa budowla, jaką jest ratusz amsterdamski, unika wszystkiego, co w sensie flamandzkiej fantazji mogłoby wywołać złudzenie, że stopy kamienia dążą do monumentalności.

Wszędzie tu napotyka badacz podwaliny narodowego sposobu odczuwania, w którym sprawy czysto formalnego gustu splatają się z momentami natury duchowo-obyczajowej. Historia sztuki spełni wdzięczne zadanie, podejmując się systematycznych badań nad psychologicznym uwarunkowaniem pojmowania formy plastycznej przez różne narody. Wszystko wiąże się wzajemnie ze sobą. Przesycona ciszą akcja figuralnych obrazów holenderskich rzutuje z kolei na podobny charakter nastrojowy dzieł odtwarzających obiekty architektoniczne. Gdy jednakże obserwujemy Rembrandta, jak zafascynowany urokiem światła zaczął unikać wszelkiego mocniejszego kształtu i pełen tajemniczości począł wodzić nas przez bezkresne przestrzenie – miałoby się ochotę poszerzyć zakres analizy do różnych sposobów odczuwania w świecie germańskim i romańskim.

Ale oto problem ulega rozwidleniu. Chociaż w XVII wieku istota sztuki holenderskiej i flamandzkiej jest wyraźnie różna, to przecież fakt ten, związany z pewnym tylko okresem sztuki, nie stanowi dostatecznej podstawy do wyrokowania o typach narodowych w ogóle. Różne czasy niosą różną sztukę, a charakter epoki krzyżuje się z charakterem narodu. Nim przystąpi się do sformułowania charakteru stylu narodowego, konieczne jest ustalenie i wydzielenie okolicznościowych znamion stylowych. Rubens jest niezaprzeczenie mistrzem krajobrazu, biegunem, który wielu pociągał, a jednak nie

można twierdzić, że wyraził on „trwale” cechy narodowego charakteru, jak to wyraźnie obserwujemy w sztuce współczesnych mu Holendrów. Silniej przemawia przez niego duch epoki niż narodu. Styl jego kształtuje się w ramach szczególnego prądu kulturowego, uczuciowego związania z romańskim barokiem, i wywołuje w nas żywsze wyobrażenie o tym, co należy określić jako styl danego okresu, aniżeli „bezczasowa” sztuka Holendrów.

Ten sposób przedstawienia artystycznego najlepiej przejawia się we Włoszech, gdyż tu rozwój sztuki odbywał się niezależnie od wpływów zewnętrznych i wszelkie tymczasowe elementy charakteru włoskiego są łatwe do wyróżnienia przy okazji każdej kolejno dokonującej się zmiany stylu. Zmiana stylu od renesansu do baroku jest prawdziwie szkolnym przykładem na to, jak nowy duch czasu zdobywa sobie nową formę.

Tu wkraczamy na drogę rozważań, po której już wielu kroczyło. Nic nie jest bliższe historii sztuki niż zagadnienie równoległego biegu dziejów epoki stylu i epoki kultury. Kolumny i łuki z okresu szczytowego rozwoju renesansu w ten sam szczególny sposób wyrażają ducha czasu co postacie Rafała, a architektura barokowa nie mniej dobitnie unaocznia dokonanie się zmiany ideału piękna, jak w dziedzinie malarstwa przejście od szlachtetnego i wzniosłego zachowania się *Madonny Sykstyńskiej* do patetycznej gestykulacji postaci Guida Reniego.

Ograniczmy się tym razem do samej tylko architektury. Centralnym pojęciem włoskiego renesansu jest doskonałość proporcji. Jak w budowie ciała ludzkiego, tak i w kompozycji architektonicznej przejawia się tendencja tego okresu do stworzenia obrazu spokojnej doskonałości. Każda forma stanowi odrębny byt, niezależny od drugiego. Całość jest zbiorem samodzielnie żyjących części. Kolumna, wycinek płaszczyzny ściany, wnętrze jednego z wielu pomieszczeń i suma wszystkich wnętrz, wreszcie konstrukcja całego budynku – wszystko są to ukształtowania form, które wywołują u widza wrażenie spokojnego bytowania, wykraczającego wprawdzie poza ludzką miarę, ale mieszczącego się jeszcze zawsze w granicach ludzkiej fantazji. Umysł ludzki znajduje ogromne zadowolenie, że odczuwa tę sztukę jako obraz wyższego i wolnego bytu, w którym dano człowiekowi uczestniczyć.

Sztuka barokowa posługuje się tym samym systemem formalnym, ale pojęcia doskonałości i skończoności zastępuje wrażeniami ruchu i nieustannego stawania się, a w miejsce tego, co ograniczone i uchwytnie, daje to, co nieograniczone i kolosalne. Ideał pięknych proporcji znika, zainteresowania nie łączą się z tym, co jest, ale z tym, co się staje. Ciężkie, tępo rozczłonkowane masy ożywają się. Architektura przestaje być tym, czym była w tak wysokim stop-

niu w renesansie: sztuką odrębnych części powiązanych ze sobą w całość, a rozczłonkowanie budowli na części składowe, wywołujące niegdyś wrażenie doskonałej wolności, ustępuje teraz na rzecz scalenia i zrostu wszystkich części pozbawionych właściwej samodzielności.

Analiza ta na pewno nie jest wyczerpująca, wystarcza jednak, aby pokazać, w jaki sposób styl wyraża epokę. Wkracza tu wyraźnie nowy ideał życiowy, przemawiający sztuką włoskiego baroku, i jeżeli wysunęliśmy na pierwszy plan architekturę, kierując się tym, że wymowniej wyraża ten ideał, to równie dobrze moglibyśmy to udowodnić także na przykładach współczesnej rzeźby i malarstwa. A gdyby ktoś przetłumaczył na język pojęć formalnych psychiczne podłoże zmiany stylu, znalazłby przypuszczalnie jeszcze szybciej wyjaśnienie aniżeli na gruncie architektury. Stosunek indywiduum do świata uległ zmianie, otwarła się nowa sfera uczuć. Pragnieniem duszy staje się dążenie do zanurzenia się w ogromie wielkości i nieskończoności. „Afekt i ruch za wszelką cenę” – tak najkrócej sformułowano tę sztukę w *Cicerone*.

Trzema przykładami – stylu indywidualnego, stylu narodowego i stylu epoki – zilustrowaliśmy zatem cele historii sztuki, która przede wszystkim ujmuje styl jako wyraz nastroju epoki i narodu oraz jako wyraz osobistego temperamentu. Jest oczywiste, że tym samym nie poruszono jeszcze zagadnienia artystycznej oceny zjawiska sztuki: sam temperament nie jest w stanie powołać do życia dzieła sztuki, jest jednak motorem umożliwiającym określenie rzeczowej strony stylu, a także w szerokim sensie tym, przez co wyraża się specyficzny ideał piękna (szczegółu i całości). Tego rodzaju prace w historii sztuki dalekie są jeszcze od osiągnięć, do których winny już były dojść, niemniej zadanie jest nęcące i wdzięczne.

Artystów naturalnie niełatwo zainteresować problemem historii stylu. Ujmują oni dzieło wyłącznie od strony jego jakości: czy jest dobre? Czy stanowi zamkniętą w sobie całość? Czy dobitnie i jasno odtwarza naturę? Wszystko inne jest w ich mniemaniu mniej lub bardziej obojętne.

Hans von Marées mówi o sobie, że więcej zawsze się nauczył, gdy nie zważając na szkoły i osoby mistrzów, miał tylko przed oczami rozwiązanie stojącego przed nim zadania artystycznego, które w ostateczności jest tym samym dla Michała Anioła, co i dla Bartłomieja van der Helsta. Historycy sztuki, którzy postępowali odwrotnie, wychodząc od różnorodności zjawisk, narazili się zawsze na drwiny ze strony artystów: rzecz uboczną podnieśli do rangi rzeczy głównej. Utknęli, chcąc sztukę rozumieć jedynie jako wyraz pozartystycznych cech ludzkiej natury. Analiza temperamentu artysty nie wyjaśni problemu narodzin dzieła sztuki, a rejestr różnic między Rafelem i Rem-

brandtem będzie ominięciem głównego zagadnienia, gdyż nie o to idzie, czym ci dwaj artyści różnią się między sobą, lecz w jaki sposób dochodzi do tego, że w drodze zupełnie odmiennych poczyniń osiągają ten sam efekt, a mianowicie wielką sztukę.

Nie wydaje mi się, by zachodziła konieczność zaręczania, że postawa historyków sztuki jest słuszna, i bronienia ich prac przed wątpliwościami publiczności. Tak jak się zgodziliśmy, że naturalnym stanowiskiem artysty jest wysuwanie na pierwszy plan ogólnie przyjętych prawideł, tak trudno czynić zarzut historykowi z tego powodu, że interesuje go różnorodność form, w jakich przejawia się sztuka. Nie zasługuje wcale na pogardliwe traktowanie problem ujawnienia warunków, które kształtują styl indywidualny, styl epok i narodów, a które wyrażają się w podnietach bardzo realnej natury: temperamencie, duchu czasu lub charakterze rasowym.

Samą jednak analizą jakości i wyrazu nie da się przedstawić faktycznego stanu rzeczy. Dochodzi do tego jeszcze trzeci moment, stanowiący zarazem kulminacyjny punkt badań, a mianowicie sposób przedstawienia artystycznego jako taki. Każdy artysta zastaje określone „optyczne” możliwości, od których jest w pełni uzależniony. Nie wszystko jest możliwe w każdym czasie. Sposób widzenia ma własną historię, a odkrycie owych „optycznych warstw” należy do najelementarniejszych zadań historii sztuki.

Spróbujmy prześledzić to na przykładach. Mamy dwóch artystów, którzy choć sobie współcześni, diametralnie różnią się temperamentem – są to włoski mistrz barokowy Bernini i malarz holenderski Terborch. Niepodobni jako ludzie, stworzyli też zupełnie odmienną sztukę. „Wzburzone” postacie Berniniego nikomu nie nasuną porównania z cichymi i subtelnymi obrazkami Terborcha. A przecież gdyby kto przypadkiem znalazł się w posiadaniu rysunków obu tych artystów i porównał je, zauważyłby bliskie ich pokrewieństwo. Idzie mianowicie o jednolity sposób widzenia w plamach zamiast liniach; o widzenie, które nazywamy malarskim i które jest znamioną cechą XVII stulecia, odróżniającą ten wiek od poprzedniego. Mamy zatem do czynienia z rodzajem widzenia artystycznego, które może być właściwe wielu różnorodnym talentom. Widzenie to bowiem nie zobowiązuje jeszcze do określonego wyrazu. Oczywiście, artyście tej miary co Bernini styl malarski potrzebny był do wypowiedzenia tego wszystkiego, co chciał powiedzieć, i byłoby absurdem zastanawiać się, w jaki sposób wyraziłby swą sztukę za pomocą szesnastowiecznego stylu liniowego. W rzeczywistości idzie tu o z gruntu inne pojęcia, niż gdy na przykład mówi się o pełnym polotu opracowaniu masy w dobie baroku w przeciwieństwie do spokojnej i zwartej w okresie

szczytowego renesansu. Większa lub mniejsza ruchliwość w wyrazie może być mierzona jednostkami tej samej miary. Z kolei malarskość i linearyzm są jak dwie odrębne mowy, za pomocą których można wszystko wypowiedzieć, chociaż w obrębie tych różnych mów jest miejsce na przejaw indywidualnej odrębności i takiej czy innej orientacji.

Inny przykład. Linię Rafaela można analizować ze względu na wyraz, opisywać jej wielki, szlachetny bieg w odróżnieniu od drobiazgowej skrzętności konturu Quattrocenta. W sposobie wykreślenia linii *Wenus* Giorgionego można się dopatrzeć pokrewieństwa z *Madonną Sykstyńską*, a przechodząc na teren rzeźby, ukazać nową, o długim biegu linię w młodzieńczym *Bachusie* Sansovina, z wzniesioną wysoko czarą, i nikt nie zaprzeczy, że w tym szerokim założeniu formy oddycha nowe szesnastowieczne uczucie. Łączenie w ten sposób formy i ducha nie oznacza żadnego powierzchownego historyzowania. Samo zjawisko ma jeszcze inną stronę. Kto wyjaśnił znaczenie wielkiej linii, nie wyjaśnił jeszcze tym samym znaczenia linii samej w sobie. Nie jest bynajmniej rzeczą samą przez się zrozumiałą, że zarówno Rafael, jak i Giorgione i Sansovino szukali wyrazu i piękna formy w linii. Idzie znowu bowiem o międzynarodowe powiązania. Taką samą epoką jest również i dla Północy epoka linii, i dwaj artyści, którzy jako ludzie zapewne niewiele wykazują cech pokrewnych, Michał Anioł i Hans Holbein Młodszy, tym się upodabniają, że obaj są reprezentantami surowego linearnego rysunku. Innymi słowami: historia stylu odkrywa jakąś dolną warstwę pojęć, które jako takie odnoszą się do sposobu przedstawienia artystycznego, i można podać historię rozwoju zachodnioeuropejskiego rodzaju widzenia, dla którego różnorodność indywidualnego i narodowego charakteru nie przedstawia już większego znaczenia. Nie jest rzeczą łatwą wydzielić ów wewnętrzny rozwój optyczny, gdyż możliwości przedstawieniowe pewnego okresu nie stanowią czystego sublimatu, lecz – co jest zupełnie naturalne – występują w powiązaniu z określoną treścią wyrazu, tak że obserwator jest skłonny przeważnie w wyrazie dopatrywać się objaśnienia całego zjawiska.

Wrażenie niezwykle skondensowanej treści i dostojeństwa, jakie w wyniku konsekwentnej prawidłowości uzyskał Rafael w swych obrazach odtwarzających architekturę, miało swój impuls i cel, o czym przekonują nas jego szczególne zadania. Mimo to nie można „tektoniki” Rafaela przypisywać w całości zamiarom wywołania nastroju, w znacznie większym stopniu idzie tu bowiem o formę przedstawieniową właściwą jego czasom, którą on tylko w szczególny sposób wykształcił i przystosował do swoich celów. Podobnie wzniosłych ambicji nie zabrakło i później, do jego schematu nie można już

było jednak wrócić. Francuski klasycyzm XVII wieku opiera się na innych „optycznych” podstawach i dlatego, choć cele są podobne, wyniki okazują się różne. Kto usiłuje odnieść wszystko tylko do wyrazu, wysuwa tym samym fałszywe założenie, że każdy nastrój miał do dyspozycji zawsze te same środki wyrazu.

A gdy mówi się o postępach w dziedzinie naśladownictwa, o tym, jakie nowe zjawiska natury odkryła sztuka danego okresu, to idzie tu także o przedmiotowe podłoże zjawiska, związanego z pierwotnie danymi formami przedstawieniowymi. Obserwacje poczynione na sztuce XVII wieku nie mogą być po prostu przeniesione na grunt twórczości Cinquecenta, gdyż ogólne podłoże uległo kompletnej zmianie. Błędem jest, że słownictwo historii sztuki operuje tak nieprzemyślane tępym pojęciem naśladownictwa natury, jak gdyby istotnie szło o jednorodny proces jego udoskonalenia. Cała ta skala wyobrażająca nieustanne zbliżanie się do natury nie jest w stanie wyjaśnić istoty różnicy zachodzącej między krajobrazami Ruysdaela a Pateniera, a postępujące „opanowanie świata realnego” nie daje podstaw do zrozumienia kontrastu głów namalowanych przez Fransa Halsa i Albrechta Dürera. Przedmiotowo-imitacyjna zawartość dzieła sztuki może jeszcze sama w sobie ulegać najgłębszym przeobrażeniom, rozstrzygającą rzeczą pozostaje to, że u podstaw form ujęciowych zawsze leży inny schemat „optyczny”, który jednakże tkwi znacznie głębiej aniżeli problemy rozwojowe, polegające na imitacji. Warunkuje on zjawisko architektoniczne tak samo jak zjawisko sztuki przedstawiającej, a rzymska fasada barokowa ma wspólny mianownik z krajobrazem van Goyena.

Najogólniejsze formy przedstawieniowe

W pracy naszej zajmujemy się dyskusją nad najogólniejszymi formami przedstawieniowymi. Analizujemy w niej nie piękno stworzone przez Leonarda czy Dürera, lecz sam element, dzięki któremu zyskało ono swą postać piękną. Analizujemy nie sposób przedstawienia natury według jego naśladowczej wartości i nie problem różnicy między naturalizmem XVI a XVII wieku, lecz rodzaj ujmowania, który leży u podstaw sztuk przedstawiających w różnych stuleciach.

Pragniemy podjąć próbę wyszczególnienia owych form podstawowych na gruncie sztuki nowożytnej. Następstwo okresów w dziejach sztuki oznacza się terminami: wczesny renesans – dojrzały renesans – barok; terminami, które mają niewielką wartość znaczeniową i które stosowane zarówno do

sztuki Południa, jak i Północy nieuchronnie prowadzą do nieporozumień. Usunięcie ich jednak ze słownika jest prawie niemożliwe. Dochodzi do tego jeszcze nieszczęsna analogia obrazowa: dojrzewanie – rozkwit – przekwitanie, grająca wprawdzie uboczną rolę, niemniej używana i wprowadzająca wiele zamętu. Jeżeli istotnie między XV a XVI stuleciem zachodzi jakościowa różnica, mająca źródło w tym, że wiek XV dopiero dochodził do świadomego oddziaływania formą plastyczną, podczas gdy wiek XVI świadomość tego w pełni już posiadał, to oceniając według stopnia ich wartości sztukę (klasyczną) Cinquecenta i (barokową) Seicenta, należy ustawić je na jednym poziomie. Słowo „klasyczna” nie oznacza tu żadnego sądu wartościującego, gdyż istnieje również klasyczność baroku. Barok lub, użyjmy tego terminu: sztuka nowoczesna nie oznacza w porównaniu z klasyczną ani upadku, ani też dalszego jej rozkwitu, lecz jest po prostu zupełnie inną sztuką. Nowoczesnej sztuki Zachodu nie można ujmować w zwyczajny schemat krzywej rozwojowej, wznoszącej się, mającej swój punkt szczytowy i opadającej. Rozwój jej bowiem zmierza nie ku jednemu, lecz ku dwóm szczytom. Otwiera to przed każdym możliwości skierowania swej sympatii na tę względnie drugą stronę. W każdym razie należy sobie uświadomić, że jest to związane z samowolnym rozstrzygnięciem, podobnie jak samowolą jest twierdzenie, że krzak róży przeżywa kulminacyjny punkt w momencie wykształcenia kwiatu, a jabłoń w chwili wydania owocu.

W celu uproszczenia sobie zadania godzimy się na pewną swobodę postępowania, traktując XVI i XVII wiek jako jedność stylową. Mimo to okresy te nie wskazują na żadną homogeniczną produkcję: zarysy siedemnastowiecznej fizjonomii zaczęły się wykształcać już na długo przed rokiem 1600, a z drugiej strony przetrwały daleko w głąb wieku XVIII. Naszym zamiarem jest porównanie typu z typem, skończonego ze skończonym. Naturalnie, w czysto naukowym sensie nie istnieje pojęcie „skończonego”, cała historia ulega nieustannym przemianom, ale właśnie dlatego, żeby ów trudno uchwytne, płynny rozwój nie przeciekał nam przez palce, musimy zdecydować się na ujmowanie różnorodności jego faz od tej strony, która by ze względu na swe konsekwencje pozwoliła przeciwstawić je sobie wzajemnie jako kontrasty. Nie ignorujemy wprawdzie pierwszych objawów sztuki renesansowej, nie da się jednak zaprzeczyć, że jest to sztuka starożytna, sztuka prymitywów, dla której nie istnieje jeszcze określona forma obrazowa. Ukazanie wszystkich kolejnych etapów, prowadzących od stylu XVI wieku do stylu wieku następnego, należy pozostawić specjalnemu opisowi historycznemu, który dopiero wówczas sprosta zadaniu, gdy będzie mógł operować pojęciami o decydującym znaczeniu.

O ile się nie mylę, rozwój ów w prowizorycznym sformułowaniu może być ujęty w następujących pięć par pojęciowych:

1. Rozwój od linearyzmu do malarstwa, to znaczy wykształcenie linii jako drogi, którą posuwa się nasze spojrzenie i poprzez którą oko ogląda świat, a następnie stopniowe obniżanie się jej wartości. Mówiąc ogólniej: z jednej strony ujmowanie bryły od jej strony dotykowej – w konturze i płaszczyznach – a z drugiej takie ujmowanie, które jest w stanie zdać się na samo tylko optyczne zjawisko i zrezygnować z „dotykowego” rysunku. Tam akcent położony jest na granicy przedmiotu, tu zjawisko wywołuje wrażenie nieograniczoności. Widzenie plastyczne i konturujące przedstawia przedmioty w wyodrębnionej formie, natomiast dla malarzkiego oka występują one we wzajemnym powiązaniu. W pierwszym wypadku zainteresowania artystyczne przesuwają się w kierunku ujęcia pojedynczych obiektów od strony ich uchwytności, materiałowej wartości, w innym zwracają się ku ujmowaniu danych wzrokowych jako lekkiej i zwiewnej całości.

2. Rozwój od kompozycji płaszczyznowej do budowania w głąb. Sztuka klasyczna zestawia części składowe formalnej całości w sposób płaszczyznowy, barokowa natomiast akcentuje głębię. Płaszczyzna jest elementem linii, a płaszczyznowe szeregowanie przedmiotów jednego obok drugiego – formą ukazania ich w maksymalnej widoczności. Z obniżeniem wartości konturu dewaluuje się również znaczenie płaszczyzny i oko zaczyna kojarzyć przedmioty głównie w sensie ich rozmieszczenia przestrzennego. Nie oznacza to żadnej jakościowej różnicy: innowacja ta nie ma nic wspólnego z dążeniem do doskonalszego przedstawiania głębi, oznacza natomiast gruntowną zmianę charakteru przedstawienia; „styl płaszczyznowy” nie jest też w naszym rozumieniu stylem sztuki prymitywnej, pojawia się bowiem dopiero w momencie całkowitego opanowania sztuki przez skrót i wrażenie przestrzeni.

3. Rozwój od formy zamkniętej do otwartej. Każde dzieło musi stanowić zamkniętą w sobie całość i stwierdzenie braku wyraźnych granic uważane jest za wadę. Jednak interpretacja tego żądania była tak różna w XVI i XVII wieku, że wobec rozluźnionej formy sztuki barokowej klasyczna spoistość może być wiązana ze sztuką formy zamkniętej. Rozluźnienie reguł, odprężenie tektonicznej surowości nie oznaczają dążenia do wydobycia i podkreślenia elementu wdzięku, jak można by się tego dopatrywać, lecz stanowią konsekwentną realizację nowego sposobu przedstawienia i dlatego też ten moment należy włączyć do podstawowych form przedstawienia artystycznego.

4. Rozwój od wielości do jedności. W systemie klasycznej spoistości pojedyncze części wyraźnie się zaznaczają i pomimo silnego związania z całością

są przecież jeszcze samodzielne. Nie jest to bezpieczna samodzielność prymitywnej sztuki: szczegół jest uzależniony od całości, a jednak nie przestaje być sobą. Na obserwatorze sprawia to wrażenie członowania, przechodzenia od szczegółu do szczegółu, co jest rozwiązaniem zupełnie różnym od formy ujęcia całości, właściwej XVII w. W obu stylach idzie o wrażenie jedności (w przeciwieństwie do okresu przedklasycznego, który jeszcze nie rozumiał tego pojęcia we właściwym sensie), jednakże w pierwszym wypadku uzyskuje się to poprzez harmonijne powiązanie samodzielnych części, w drugim zaś przez sprowadzenie wszystkich szczegółów lub podporządkowanie ich jednemu motywowi, który ma bezwzględnie charakter przewodni.

5. Absolutna i względna jasność przedmiotu. Istnieje pewna przeciwstawność bardzo bliska podobnej parze przeciwstawnych pojęć w dziedzinie linearyzmu i malarstwa. Jest to: przedstawianie rzeczy takimi, jakimi są ujmowane pojedynczo i z punktu widzenia wrażeń plastyczno-dotykowych, oraz przedstawianie rzeczy w sposób zjawiskowy, czyli równoznaczny z widzeniem ich w całości i raczej z pominięciem jakości plastycznych. Jest rzeczą szczególną, że wiek XVII dobrowolnie zarzucił ideał jasności, wykształcony w doskonały sposób przez okres klasyczny; ten sam ideał, który w XV stuleciu był jeszcze ledwie wyczuwalny. Nie znaczy to, że zagubiono w ogóle jasność przedstawiania, co oznaczałoby deprecjację dzieła sztuki, lecz jasność motywu przestała być samym dla siebie celem przedstawienia; od formy plastycznej nie wymaga się już przedstawienia w pełni, wystarczy, że daje wzrokowi istotne punkty oparcia. Kompozycja, światło i barwa nie stanowią już elementu, którego jedynym zadaniem jest określać formę, lecz żyją one własnym życiem. Zachodzą wypadki, że częściowe przytłumienie absolutnej jasności dzieła sztuki zmierza do wydobycia z niego elementu wdzięku – pojawia się jednak „względnej” jasności jako wielkiej, wszystko ogarniającej formy przedstawieniowej związanej z tym okresem dziejów sztuki, w którym wykształca się rodzaj widzenia rzeczywistości jako ogólnego zjawiska. Także i w tym wypadku, gdy barok odstąpił od ideałów Dürera i Rafaela, nie ma mowy o jakościowych różnicach, idzie bowiem znowu o zmianę orientacji w zakresie widzenia.

Imitacja i dekoracja

Opisane tu formy przedstawieniowe mają charakter tak ogólny, że pozwalają ująć w jeden typ nawet tak znacznie różniące się między sobą natury artystyczne jak Terborch i Bernini – raz jeszcze posłużmy się tym samym

przykładem. Wspólność stylową tych artystów stanowią określone, podstawowe warunki, wywołujące wrażenie czegoś żywego, a jednak bez sprecyzowanej wartości wyrazu, co było dla ludzi XVII wieku czymś samo przez się zrozumiałym.

Warunki te można traktować zarówno jako formy przedstawieniowe, jak i oglądowe: poprzez te formy oglądamy naturę, również przez nie dochodzą do głosu w przedstawieniu artystycznym wartości treściowe sztuki. Niebezpiecznie jest jednak mówić o pewnych tylko określonych „stanach oka”, od których uzależnione jest ujęcie tych form: każde artystyczne ujęcie zorganizowane jest na określonych zasadach podobania się. Dlatego nasze pięć par pojęciowych ma znaczenie zarówno w sensie imitacyjnym, jak i dekoracyjnym. Każdy rodzaj odtworzenia natury uwarunkowany jest określonym schematem dekoracyjnym. Widzenie linearne wiąże się w trwały sposób z pewnym, jemu tylko właściwym, sposobem przedstawiania piękna, a to samo odnosi się do widzenia malarskiego. Rozluźnienie linii, a co za tym idzie, ożywienie masy pozostaje w związku nie tylko z poszukiwaniami nowej prawdy natury, ale spowodowane jest także nowym odczuwaniem piękna. Należy również podkreślić, że przedstawianie w typie płaszczyznowym odpowiada wprawdzie pewnemu stopniowi widzenia, niemniej forma przedstawieniowa ma i tu niewątpliwy walor dekoracyjny. Sam schemat niczego oczywiście jeszcze nie stanowi, zawiera jednak możliwość rozwinięcia piękna porządku płaszczyznowego, która to możliwość nie leży ani w charakterze, ani w dążeniach stylu opartego na rozbudowie dzieła w głąb. W ten sposób można zagadnienie to prześledzić, opierając się na pozostałych parach pojęć podstawowych.

Skoro jednak i pojęcia dolnej warstwy zmiernają do określonego piękna, czy nie wrócimy wówczas do początku, w którym styl był ujęty jako bezpośredni wyraz temperamentu epoki, narodu względnie indywiduum? Czy nowość nie będzie polegała jedynie na wykreśleniu dolnej granicy poniżej dotychczasowego poziomu i sprowadzeniu zjawisk poniekąd do jednego wielkiego, wspólnego mianownika?

Kto by tak mówił, przeoczyłby, że nasz drugi rząd pojęć o tyle tylko należy do innego gatunku, o ile dokonująca się w nich zmiana uwarunkowana jest wewnętrzną koniecznością. Wiąże się z tym racjonalny, psychologiczny proces. Rozwój od dotykowego, plastycznego ujęcia do czysto optyczno-malarskiego ma swoją naturalną logikę. I nie mogłoby być inaczej, jak nie można wyobrazić sobie innego kierunku postępu aniżeli ten, który zmierza od tektoniki do atektoniki, od surowej prawidłowości do swobody uwolnionej od prawideł, od wielości do jedności.

Wyraźmy to samo przenośnią. Staczający się górkim zboczem kamień porusza się ze zmienną szybkością w zależności od skłonu góry, twardego lub bardziej miękkiego gruntu itd., ale wszystkie te możliwości spadku podlegają jednemu i temu samemu prawidłu spadania. Tak samo w psychologicznym ustroju człowieka istnieje pojęcie rozwoju, które w tym samym sensie, co jego fizjologiczny wzrost, ma charakter prawidłowy. Rozwój ów może przybrać różną postać, może ulec częściowemu lub całkowitemu zahamowaniu, gdy jednak proces ten zachodzi, odbywa się według określonych prawideł.

Inne pytanie, jak daleko sięga ów wewnętrzny rozwój „oka” i jak daleko sięga ono w inne sfery duchowe, warunkując je i będąc nimi uwarunkowany. Z całą pewnością nie istnieje żaden optyczny schemat, który by, wynikając tylko z własnych założeń, mógł zostać narzucony światu poniekąd jako martwy szablon. W każdym okresie widzi się tak, jak się chce widzieć, nie wyklucza to jednak możliwości, że mimo to istnieje jakaś moc jednego prawa, którego poznanie stanowiłoby główny problem naukowy historii sztuki.

Na końcu niniejszej pracy powrócimy raz jeszcze do tego zagadnienia.

Linearyzm i malarskość

Część ogólna

1. Linearny (graficzny, plastyczny) i malarski obraz dotykowy i obraz wzrokowy

Chcąc najogólniej przedstawić różnicę między sztuką Dürera i Rembrandta, mówi się, że Dürer jest graficzny, a Rembrandt malarski. Nie sposób nie zdawać sobie sprawy z tego, że różnica między nimi jest w większym stopniu różnicą między dwiema epokami niż samymi tylko artystami.

Linearny styl szesnastowiecznego zachodniego malarstwa przekształcił się w wieku następnym w styl malarski. Także dla twórczości Rembrandta rzeczą rozstrzygającą jest powszechna zmiana widzenia artystycznego, i gdyby kto zajął się problemem stosunku artysty do rzeczywistości wizualnej, musiałby najpierw rozprawić się z zagadnieniem dwóch odmiennych rodzajów widzenia. Rodzaj widzenia malarskiego jest genetycznie późniejszy i nie do pomyślenia, by mógł powstać bez poprzedzającego go widzenia linearnego, ale w żadnym wypadku nie góruje nad tym. Styl linearny stworzył dzieła, których nie zamierzał i nie wykształcił styl malarski. Mamy tu do czynienia z dwoma odmiennymi światopoglądami o różnej orientacji estetycznej, z których każdy jednak jest w stanie dać doskonały obraz widzialnego świata.

Chociaż w sztuce określonej linearnym stylem linia oznacza tylko pewną część rzeczy, a kontur zamykający kształt ciała nie da się jako linia oddzielić od jego bryły, posłużymy się na wstępie popularną i ogólną definicją: styl linearny wyraża się w liniach, malarski w masach. Zatem widzieć linearnie oznacza doszukiwać się istoty i piękna rzeczy w konturach. Prócz konturu określającego granice istnieje jeszcze wewnętrzny kontur w obrębie form plastycznych, który prowadzi oko wzdłuż granic przedmiotu i kieruje je stale ku dotykowym wrażeniom krawędzi, natomiast widzenie w masach zachodzi wówczas, gdy uwaga patrzącego nie koncentruje się już na krawędziach przedmiotu, gdy kontur mniej lub więcej staje się obojętny dla oka, a przedmiot wylania się przede wszystkim jako zjawisko płam. Jest przy tym rzeczą

nieważną, czy takie zjawisko plam przemawia jako zespół barw, czy tylko jako gra jasnego z ciemnym.

Sama obecność światła i cieni nawet wówczas, gdy przypisze się im znaczną rolę, nie decyduje jeszcze o malarskim charakterze obrazu. Tak samo sztuka o założeniu graficznym ma do czynienia z bryłami i przestrzenią oraz nie rezygnuje ze światła i cieni, dzięki którym uzyskuje efekty plastyczne. Elementy te jednak zostają podporządkowane linii, której funkcja polega na wyraźnym ich odgraniczaniu. Słusznie Leonardo uchodzi za twórcę światłocienia, a jego *Ostatnia Wieczerza* za dzieło, w którym po raz pierwszy w nowożytnej sztuce kontrast jasnego i ciemnego stał się czynnikiem kompozycji. Czym byłyby jednak te światła i cienie bez królewskiej pewności prowadzącej je linii? Wszystko zależy od tego, w jakim stopniu przyznaje się – względnie odmawia – wartości znaczeniowej krawędzi bryły, czy ma być ona odczytana w sensie linearnym, czy nie. Czasem kontur jest jak koleina posuwająca się wzdłuż granic bryły – obserwator może spokojnie poddać się jej biegowi – czasem zaś światła i cienie opanowują obraz i wprawdzie nie są bezkresne, brak im jednak wyraźniejszego podkreślenia granic. Tylko miejscami wynurza się fragment bardziej uchwytnego zarysu – jego dominująca rola w całości form artystycznych upadła. A zatem: istota różnicy między Dürerem a Rembrandtem leży nie w mniejszej czy większej koncentracji mas światła i cieni, lecz w tym, że w pierwszym wypadku masy te są podkreślone wyraźnym konturem, w drugim natomiast granica ich krawędzi jest bliżej nie oznaczona.

Wraz z momentem deprecjacji linii jako elementu wyznaczającego granice przedmiotom wyzwolone zostają możliwości malarskie. Następuje nagle ożywienie każdego fragmentu dzieła, jakby obudzonego tajemniczymi ruchami. Podczas gdy silnie zaakcentowane ramy nadają zamkniętej w nich bryle wrażenie unieruchomienia, tendencją przedstawienia malarskiego jest nadać zjawisku charakter lotny: forma zaczyna mienić się, światła i cienie wyzwala się do samodzielnego bytu, szukają się wzajemnie i łączą, przenikając we wszelkich możliwych kierunkach. Całość staje się wyrazem nieustannie przepływającego, niekończącego się ruchu. Czy ruch ów strzela gwałtownie jak płomień, czy objawia się cichym drżeniem i migotaniem, wrażenia, które odbiera widz, są niewyczerpane.

Można zatem stwierdzić w toku dalszych rozważań nad różnicą stylów, że widzenie linearne wyraźnie oddziela jedną formę od drugiej, gdy natomiast malarskie reaguje na każdy ruch, który obejmuje całość. Tam występują wyraźne linie o funkcji dzielącej, tu nie podkreślone jasno granice sprzyjające łączeniu. W rozmaity sposób dochodzi do uzyskania wrażenia ciągłości

ruchu w dziele sztuki – zagadnienie to będzie jeszcze przedmiotem naszych rozważań – zasadniczym jednak podłożem malarskiego wrażenia jest swoboda operowania masami światła i cienia, które rozwijają w obrazie grę niezależnych elementów chwytających się wzajemnie.

Wiąże się z tym dalszy wniosek, że nie szczegóły, lecz ogólny obraz jest rozstrzygający, gdyż tylko w całościowym ujęciu przejawia się gra form, światła i barwy – i jest rzeczą oczywistą, że pojęcie bezprzedmiotowości i niematerialności znaczy tu tak samo wiele jak pojęcie materialno-przedmiotowe.

Gdy Dürer lub Cranach ustawiają akt jako jasną plamę na ciemnym tle, to oba elementy są zdecydowanie czymś różnym: tło jest tłem, postać postacią, a Wenus czy Ewa, którą przedstawiono, rysuje się przed naszymi oczyma jak biała sylwetka na czarnej folii. Odwrotnie u Rembrandta: jeżeli tło aktu jest ciemne, wówczas wydaje się, jakby jasność ciała emanowała wprost z mroku przestrzeni – jak gdyby wszystko utworzone było z tej samej materii. Czytelność bryły nic na tym nie traci. Zachowując zupełną jasność formy, może ów szczególny związek, zachodzący między modelującymi światłami i cieniami, uzyskać pełnię własnego życia i – pod warunkiem, że nie ucierpią na tym rzeczowe elementy dzieła sztuki – motywy figuralne i przestrzenne, przedmiotowe i nieprzedmiotowe mogą złożyć się na wrażenie samodzielnego akcentu ruchu.

Ale naturalnie w interesie malarzy leży – powiedzmy to sobie z góry – uwolnienie światłocienia od wyłącznie dotąd pełnionej funkcji objaśniania formy. Jest to bowiem najłatwiejszy sposób wywołania wrażeń malarskich, gdy linię zaczyna się prowadzić tak, że nie służy już ona przedmiotowej czytelności, gdy cień odrywa się od formy, a wobec konfliktu zaistniałego między czytelnością przedmiotu a kierunkiem światła oko tym chętniej oddaje się grze tonów i form w obrazie. Malarskim oświetleniem – weźmy pod uwagę wnętrze kościoła – nazwiemy nie to, które wyłania kolumny i ściany w pełnej ich wyrazistości, lecz odwrotnie, to, które odsuwa się od formy i częściowo ją przesłania. I tak samo – jeżeli można jeszcze stosować tu to pojęcie – zuboża ono zawsze sylwetę: malarska sylweta nie pokrywa się nigdy z kształtem przedmiotu. Skoro tylko zarysowuje się ona zbyt wyraźnie przedmiotowo, natychmiast wyodrębnia się i rozrywa stłoczoną masę obrazu.

Stwierdzając to wszystko, nie powiedzieliśmy jeszcze tego, co ma wartość decydującą. Musimy powrócić do zasadniczej różnicy między linearnym i malarskim przedstawieniem, którą stwierdziła już starożytność: że ktoś oddaje rzeczy takimi, jakimi one są, a ktoś inny – jakimi się wydają. Defini-

il. 10

il. 11

cja ta brzmi nieco prostacko, a dla ucha filozofa wprost nieznośnie. Czyż nie wszystko jest zjawiskiem? I co za sens miałoby rozprawianie o przedstawianiu rzeczy takimi, jakimi one są? W zasadzie pojęcia te mają w sztuce pełną rację bytu. Istnieje styl, który rzeczywiście obiektywnie nastrojony ujmuje przedmioty zgodnie z ich dotykowymi, fizycznymi właściwościami. W przeciwieństwie do niego istnieje drugi styl o bardziej subiektywnym nastawieniu, który za podstawę przedstawienia artystycznego bierze obraz jawiący się faktycznie oku, niezupełnie odpowiadający fizycznej postaci przedmiotu.

Styl linearny jest stylem plastycznie odczutej określoności. Równomiernie mocne i jasne ograniczenie bryły wywołuje w obserwatorze przeświadczenie, że mógłby jej niemal dotknąć, a modelujące cienie tak ściśle łączą się z formą, że prowokują wprost zmysł dotyku. Przedstawienie i rzecz sama są niemal identyczne. Styl malarski natomiast rezygnuje mniej lub więcej z przedstawienia rzeczy takiej, jaka ona jest.

Nie istnieje dlań już ciągłość konturu, a dotykowe powierzchnie są zburzone. Same plamy są ułożone obok siebie, bez wzajemnego powiązania. Rysunek i modelunek nie pokrywają się już w sensie geometrycznym z plastycznym podkładem formy, lecz dają tylko optyczne zjawisko rzeczy.

Gdzie natura wskazuje krzywiznę, odnajdziemy teraz może kąt, a zamiast równomiernego zanikania i zwiększania się światła wybuchną masy jasności i ciemności. Uchwycone jest tylko zjawisko rzeczywistości, coś zupełnie odmiennego od tego, co kształtowała sztuka linearna z jej plastycznie uwarunkowanym widzeniem, i właśnie dlatego rysunek oparty na stylu malarskim może nie mieć już żadnego bezpośredniego stosunku do obiektywnej formy. Jeden styl to sztuka konkretnego ujmowania rzeczywistości, drugi – to zjawiskowe jej ujmowanie. Forma obrazowa pozostaje czymś lotnym i nie musi utrzymywać się w liniach i płaszczyznach, które dają wrażenie dotykowości rzeczy.

Obrysowanie postaci równomiernie dokładną linią ma coś z przedmiotowej namacalności. Czynność oka równa się czynności ręki, która dotykając, przesuwa się wzdłuż przedmiotu. Tak samo odwołuje się do zmysłu dotyku modelunek, który w stopniowaniu światła powtarza konkretną rzeczywistość. Natomiast malarskie przedstawienie już samymi plamami wyklucza tę analogię. Wchłania je tylko oko i tylko ono odnosi wrażenia. I tak jak dziecko odzwyczaja się od chwytania każdego przedmiotu, by go „pojąć”, tak samo natura ludzka odzwyczaiła się od sprawdzania dzieła obrazowego za pomocą dotyku. Bardziej rozwinięta sztuka zdaje się w zupełności na same tylko zjawiska rzeczy.

Przy tym cała idea dzieła malarskiego uległa przesunięciu: obraz dotykowy stał się obrazem wzrokowym; najkapitałniejsza zmiana orientacji, jaką zna historia sztuki.

Chcąc przedstawić przekształcenie się stylu linearnego w malarski, nie trzeba zwracać się od razu do ostatnich sformułowań nowoczesnego malarstwa impresjonistycznego. Widok ożywionej ulicy, taki mniej więcej, jak go malował Monet, w którym kompletnie nic w rysunku nie pokrywa się z tą formą, o której sądzimy, że ją znamy z natury, taki obraz z rysunkiem zadziwiająco dalekim fizycznej naturze przedmiotów nie był jeszcze znany w czasach Rembrandta, choć zasadniczo już wtedy mamy do czynienia z impresjonizmem. Każdemu znany jest przykład toczącego się koła. W optycznym wrażeniu gubi się widok szprych, w ich miejsce pojawiają się bliżej nieokreślone koncentryczne pierścienie, także krągłość obręczy ulega deformacji. Teraz zarówno Velázquez, jak i cichy Nicolaes Maes malują tę impresję. Dopiero zatarcie jasności rysunku uruchamia bieg koła. Symbole przedstawienia malarskiego oddzieliły się zupełnie od realnej formy. Zjawisko zatriumfowało nad konkretną rzeczywistością.

Ostatecznie jest to jednak tylko peryferyczny przypadek. Nowy sposób przedstawienia obejmuje równie dobrze elementy nieruchome, jak i ruchome. Gdy kontur leżącej spokojnie kuli nie jest już oddany geometrycznie czystą krągłą formą, lecz linią łamaną, i gdy modelunek zewnętrznej powierzchni kuli rozpada się na pojedyncze bryły światła i cieni, zamiast stanowić ich gradację, wówczas stoimy już na gruncie impresjonistycznym.

A jeśli prawdą jest, że styl malarski przedstawia nie rzeczy same w sobie, lecz świat taki, jakim się go widzi, to znaczy jaki się rzeczywiście pojawia oku, to tym samym zostaje stwierdzone, że różne części obrazu widzi się w sposób jednolity z tej samej odległości. Wydaje się to wprawdzie rzeczą samą przez się zrozumiałą, bynajmniej jednak tak nie jest. Odległość rozpatrywana pod kątem dokładności widzenia jest czymś względnym: różne rzeczy wymagają różnego zbliżenia oka. Jeden i ten sam kompleks form może wymagać od oka całkowicie odmiennych zadań. Widzi się na przykład kształt czyjejś głowy zupełnie wyraźnie, ale wzór koronkowego kołnierza wymaga zbliżenia lub przynajmniej specjalnego nastawienia oka, jeżeli z równą wyrazistością ma ono rozpoznać elementy wzoru. Styl linearny jako równoznaczny z przedstawianiem konkretnej rzeczywistości bez wahania godził się na taką czytelność przedmiotu. Było dla niego rzeczą zupełnie naturalną, że przedstawia się każdą rzecz zgodnie z jej rzeczywistym kształtem, tak że jest ona doskonale wyraźna. Dla sztuki tej nie istnieje pojęcie jednolitego optycz-

- il. 89 nego ujęcia, i to zwłaszcza w jej najczystszych stylowo dziełach. Holbein w swoich portretach naśladuje formy haftów i małych wyrobów złotniczych
- il. 18 aż do najdrobniejszych szczegółów. Odwrotnie postępuje Frans Hals, który na przykład kołnierz koronkowy maluje tylko jako białą lśniąca plamę. Nie chciał dać nic ponad to, co obejmował wzrok ogarniający cały zespół form. Połyskująca plama musi zatem tak naturalnie wyglądać, aby było się przekonanym, że w gruncie rzeczy wszystko jest szczegółem i tylko oddalenie wywołuje w momentalnym spojrzeniu niewyraźne zjawisko.

Różnie przesuwano granice rozciągłości tego, co może być jednocie widziane. Jeżeli tylko wyższym stopniom nadaje się miano impresjonizmu, łatwo wówczas obstawać przy tym, że nie oznaczają one niczego istotnie nowego. Trudno byłoby wyznaczyć punkt, gdzie zanika „czysta malarskość”, a zaczyna się impresjonizm. Wszystko ma wartość rzeczy przejściowej. I tak samo z trudem przysłoby ustalić ostatni wyraz impresjonizmu, mogący uchodzić za jego klasyczne dokończenie. Znacznie prędzej można to sobie wyobrazić w związku ze sztuką nieimpresjonistyczną. To, co daje Holbein, jest w istocie nieprześcignionym ucieleśnieniem obiektywnej rzeczywistości w sztuce, z której zostały wyłączone wszystkie elementy zjawiskowe. Dziwnym zbiegiem okoliczności dla tej formy przedstawieniowej nie zarezerwowano osobnego terminu.

Jeszcze jedno. Jednolite widzenie wiąże się naturalnie z określoną odległością. Odległość warunkuje jednak, że przedmiotowa krągłość ulega w zjawisku optycznym coraz większemu spłaszczeniu. Gdzie wygasają czucia dotykowe, gdzie jawią się już tylko ułożone obok siebie jasne i ciemne tony, tam przygotowany jest grunt do malarskiego przedstawiania. Nie dlatego jednak, by było się pozbawionym wrażeń objętości i przestrzeni, przeciwnie, przedmiotowa iluzja może działać znacznie silniej, ale iluzję tę osiąga się właśnie dzięki temu, że w obraz nie wniesiono więcej plastyczności, aniżeli zjawisko całości istotnie jej zawiera. I jest to właśnie to, co odróżnia sztych Rembrandta od sztychu Dürera. U Dürera wszędzie zabiegi o uzyskanie wartości dotykowych, modelujące linie rysunku podporządkowują się formie przedmiotu do najdalszych granic możliwości – u Rembrandta odwrotnie, tendencja do wycofania obrazu ze sfery dotyku, wyłączenie z rysunku wszystkiego, co może się wywodzić od wrażeń dotykowych, tak że ewentualnie sklepiąca forma zostanie narysowana zupełnie płasko za pomocą warstwy prostych kresek, a mimo to w całości wrażenia nie będzie działać płasko. Styl Rembrandta nie był taki od początku. Jego twórczość wskazuje na wyraźny rozwój. Tak na przykład *Kąpiąca się Diana*, pochodząca z wczesnego okresu

twórczego, ujęta w (względnie) plastycznym stylu, modelowana jest sklepionymi liniami we wszystkich szczegółach formy, natomiast późniejsze akty kobiece mają charakter ogólnego zjawiska, wydobywającego zaledwie płaską lineaturę. Tam postać wychylała się ku przodowi, gdy w kompozycjach późnego okresu wtopiona jest w przestrzennie rozłożone tony światel i mroków. To, co w wykreślonym rysunku leży otwarcie jak na dłoni, staje się również podstawą dla obrazu malowanego, skoro nawet laik, chociaż może trudniej, zdaje sobie z tego sprawę.

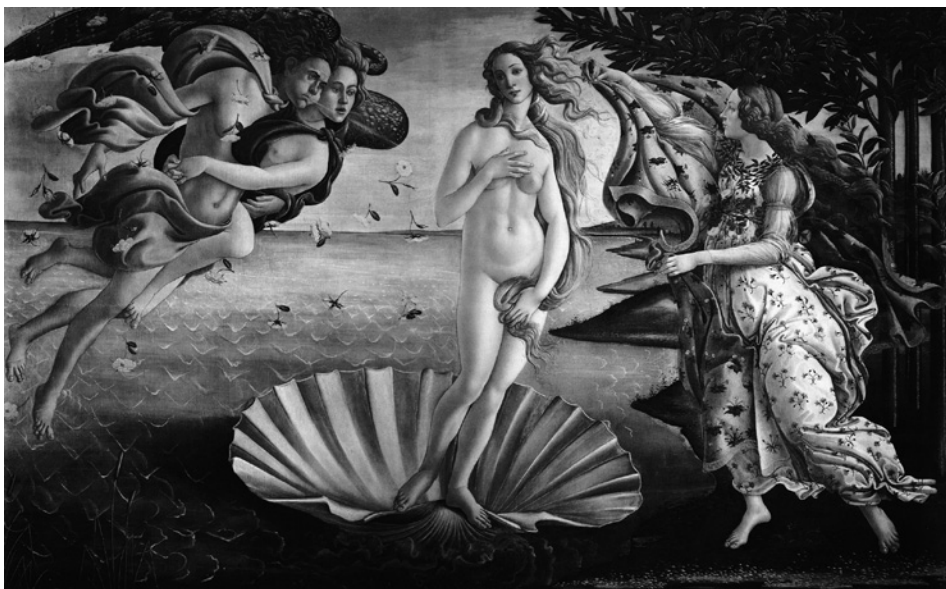
Konstatując te fakty, związane ze sztuką przedstawiania plastycznego na płaszczyźnie, nie zapominajmy jednak, że zajmujemy się pojęciem malarskości, obowiązującym nie tylko na specjalnym terenie malarstwa, ale, podobnie jak do typów sztuki naśladujących naturę, odnoszącym się i do architektury.

2. Obiektywna malarskość i jej przeciwieństwo

Dotychczas traktowaliśmy malarskość jako sprawę ujęcia artystycznego w tym znaczeniu, że nie było w tym zależności od obiektu, lecz dowolne działanie w sensie malarskiego lub niemalarskiego ujęcia.

Nie da się jednak zaprzeczyć, że już w samej naturze oznaczamy pewne określone rzeczy i sytuacje mianem malarskich. Malarski charakter wydaje się ich trwałą cechą, istniejącą niezależnie od szczególnego ujmowania rzeczywistości przez malarsko nastawione oko. Naturalnie nie ma mowy o żadnej malarskości samej w sobie i również tak zwana obiektywna malarskość staje się malarska dopiero dla ujmującego ją podmiotu, ale właśnie dlatego zasługują na wyróżnienie jako coś szczególnego te motywy, których malarski charakter przejawia się w sprawdzalnych faktycznie warunkach. Są to motywy, gdzie pojedyncza forma tak jest wpleciona w cały duży zespół, że powstaje wrażenie przenikającego je ruchu. Jeśli dodać do tego moment istotnej ruchliwości, to tym lepiej, nie jest to jednakże konieczne. Zdarzają się płataniny form czy szczególne rodzaje widoków i oświetleń o takim malarskim efekcie, jednakże zawsze mocna statyczna bryła ożywiona jest wdziękiem ruchu, niestanowiącym jej trwałego atrybutu, i dlatego stwierdza się, że całość istnieje dla oka tylko jako „obraz” i że nigdy nie może ona być, nawet w sensie ideowym, uchwytna manualnie.

Mówi się, że obszarpany żebrak w powyginanym kapeluszu i wykrzywionych butach jest malarską postacią, podczas gdy prosto ze sklepu przyniesione buciki i kapelusz uchodzą za niemalarskie obiekty. Brak ich formie bogatego, leniwie płynącego życia, które porównać można do zmarszczonych



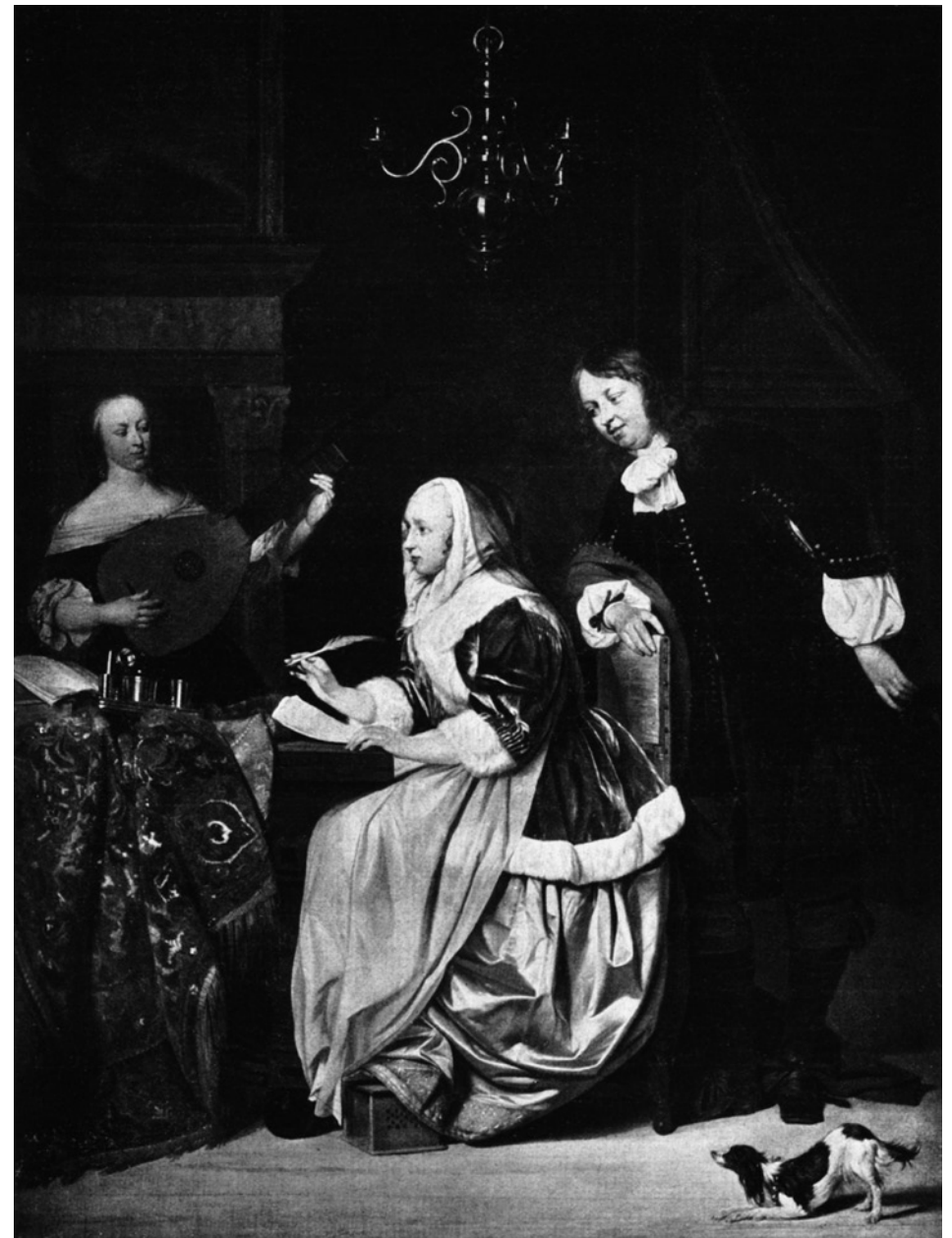
2. Sandro Botticelli, *Narodziny Wenus*, około 1485

3. Lorenzo di Credi, *Wenus*, około 1490





4. Gerard Terborch, *Lekcja śpiewu*, około 1657



5. Gabriel Metsu, *Lekcja muzyki*, około 1658