

ADAM MATYSIAK
[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0008-7803-9331](https://orcid.org/0009-0008-7803-9331)
UNIwersytet Warszawski

ALOIS RIEGL, *NASTRÓJ JAKO TREŚĆ SZTUKI NOWOCZESNEJ*

WPROWADZENIE DO PRZEKŁADU

Esaj Aloisa Riegla (1858–1905) *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst (Nastroj jako treść sztuki nowoczesnej)* został opublikowany w roku 1899, w wiedeńskim czasopiśmie „Die Graphischen Künste”¹. Autor pracował wówczas nad swoją najbardziej znaną pracą – *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn (Późnorzymskie rzemiosło artystyczne wedle znalezisk na terenie Austro-Węgier)*, wydaną dwa lata później². Poniższy esej oraz wspomnianą książkę łączy wspólna płaszczyzna teoretyczna. Już w *Nastroju jako treści* Riegl operuje kategoriami ujmowania przestrzeni, które zostały doprecyzowane do swojej kanonicznej formy w *Późnorzymskim przemyśle artystycznym*. Równolegle z pisanem eseju Riegl wygłaszał na wiedeńskim uniwersytecie wykłady, wydane z jego spuścizny dopiero w 1966 r. pod tytułem *Historische Grammatik der Bildenden Künste (Gramatyka historyczna sztuk plastycznych)*³. Przedstawia on tam podstawowe pojęcia opisujące struktury formy i płaszczyzny dzieła sztuki (*Fernsicht / Nahsicht*), jak również pozwalające odnieść zjawiska artystyczne do szerszego podłoża kulturowego, z którego wyrastają historyczne sposoby widzenia (*Weltanschauung*). To właśnie odpowiedni formalny układ pojęć pozwala Rieglowi na przeprowadzenie historycznej analizy nastroju. Również dokonywana w eseju periodyzacja przedstawiona jest już w owych wykładach i w obu przypadkach wydaje się być konsekwencją formalnej analizy poszczególnych historycznych form widzenia⁴.

W momencie pisania *Nastroju jako treści* Riegl pracował jednocześnie nad kilkoma różnymi zagadnieniami. Oprócz wspólnego kontekstu historycznego oraz teoretycznego z *Późnorzymskim przemysłem artystycznym*, w tekście pojawiają się również odniesienia do baroku, które tematyczne przywołują jego wydany pośmiertnie

¹ A. Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, „Die Graphischen Künste”, 1899, 22, s. 47–56. Tekst eseju, pozbawiony ilustracji, został następnie włączony do zbioru A. Riegla, *Gesammelte Aufsätze*, red. K.M. Swoboda, Augsburg–Wien 1929, s. 28–39.

² A. Riegl, *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901.

³ A. Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, red. K.M. Swoboda, O. Pächt, Graz–Köln 1966.

⁴ Toteż wydaje się, że prezentacja *Nastroju jako treści*, dokonana przez Ksawerego Piwockiego (*Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 171–175) opiera się na niezrozumieniu jego struktury. Piwocki przedstawia bowiem jedynie zaproponowaną przez Riegla periodyzację, pomijając zupełnie formalne pojęcia, które w ogóle umożliwiają jej przeprowadzenie. W konsekwencji mówi on o zachodzącej tak w życiu, jak i w teorii sztuki Riegla dialektyce, nie stwierdzając wcale, czego dialektyką miałby być opisywany przez Riegla proces. Prowadzi to do przedstawienia podstawowej opozycji jako konfliktu „pozytywizmu” ze „swoistą melancholią” (*ibidem*, s. 171), które całkowicie wypacza tak treść eseju, jak i poglądy Riegla w ogóle (zarazem bezpodstawnie psychologizując jego analizę, jak też określając go mianem pozytywisty bez należytego sprecyzowania owego terminu).

w 1908 r. zbiór wykładów *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (Powstanie rzymskiej sztuki barokowej)⁵. Bardziej interesująca z teoretycznego punktu widzenia wydaje się uwaga, którą Riegl poświęca w końcowych partiach eseju sztuce nowożytnej, zwłaszcza holenderskiej; to zagadnienie podejmuje też w wydanej w 1902 r. pracy *Das holländische Gruppenporträt* (Holenderski portret grupowy)⁶. W owej pracy powraca również pojęcie *Stimmung* – to obecność nastroju w malarstwie holenderskim jest tym, co pozwala odróżnić je od *Existenzmalerei* XVI-wiecznych malarzy weneckich, mianowicie przez uwzględnienie „wewnętrznego poruszenia” postaci⁷. O ile celem Riegla w *Holenderskim portrecie grupowym* miałoby być umieszczenie subiektywności (zarówno postaci na obrazie, jak i oglądającego) w ramach obrazu o dających się formalnie opisać strukturach, a obiektywnych form obrazu ze swojej strony w subiektywności historycznego widzenia – co zdaniem Wolfganga Kempa czyniłoby ową pracę fundamentalną dla wykształcenia się estetyki recepcji⁸ – to w poniższym eseju wykształcane są podstawowe pojęcia mające służyć realizacji tego zamierzenia.

Nastroj jako treść jest jedną z nielicznych publikacji Riegla poświęconych współczesnej mu sztuce – tą natomiast jest dla niego malarstwo niemieckojęzycznego kręgu kulturowego, dążące pod koniec XIX w. w kierunku impresjonizmu i symbolizmu. Dla perspektywy Riegla ten ostatni zdaje się być drogą wyjścia z „błędneho koła” historyzmu – zarazem malarstwo impresjonistyczne umieszczone w siatce pojęciowej eseju okazuje się być odzwierciedleniem całościowego światopoglądu człowieka nowoczesnego. *Nastroj jako treść* rozumiany jako diagnoza dotycząca samej nowoczesności kontynuowałby refleksję prowadzoną przez Friedricha Nietzschego czy Jacoba Burckhardta, pośrednicząc w wykształceniu się nowych estetycznych historiozofii na początku XX w.⁹

NASTRÓJ JAKO TREŚĆ SZTUKI NOWOCZESNEJ

Zasiadłem na samotnym szczycie Alp. Tuż za moim stopami ziemia zaczyna stromo opadać tak, że w możliwej do pochwycenia bliskości nie znajduję nic, czego mógłbym dotknąć. Jedynie oko może zdać sprawę [z tego, co mam przed sobą], a musi ono donieść o [rzeczach] licznych i różnorodnych. Rozciągają się tam najpierw trawiaste fale ziemi, barwnie skropione kwiatami, co spłodzone z jedną porą roku znikną z następną. Granicą łąk leżących niżej jest ciemny las świerkowy najeżony igłami; wraz z powiewem rozlega się lekki szmer, jest to bowiem wczesne lato, gdy nowe pędy niestrudzenie wystrzeliwiają w niebo, z każdym dniem powiększając przestrzeń lasu. Na skraju zagajnika pasą się krowy i o ile wiem, ani przez chwilę nie stoją one w miejscu; o ich istnieniu świadczą tylko małe białe punkty. Gdy z kolei podnoszę wzrok wzdłuż ściany skalnej naprzeciw, natrafia on przede wszystkim na rozbryzgujący się na strzelistych ścianach wodospad; w jego głośnym grzmocie ginie każdy dźwięk; gdy niedawno widziałem go i słyszałem z bliska, odczuwałem bojaźliwy respekt przed jego niesamowitą siłą, teraz jednak jest to tylko srebrna wstęga przecinająca pojednawczo ciemne stromizny. Wreszcie moje oko całkowicie zagłębia się w zieloną dolinę, natrafiając na chatkę o połyskliwie białych murach, nad którymi unosi się chmurka dymu świadcząca o tętniącym życiu mieszkańców.

Gdy przeglądam teraz tę całość – wszędzie świadkowie niestrudzonego życia, nieskończonej siły i nieprzerwanego ruchu, tysięcznych odmian powstawania i przemijania, których nie wprowadza w dysonans żaden wystrzeliwujący poryw – budzi się we mnie niewysłowione uczucie uduchowienia, uspokojenia, harmonii. To tak, jakby odjęto mi coś, co mnie uciskało, jak gdyby spełniło się coś, za czym od dawna tęskniłem. Czym jest ów ucisk rzucający mroczny cień na nasze życie duchowe i dlaczego ustępuje on pod jakby

⁵ A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, red. A. Burda, M. Dvořák, Wien 1908.

⁶ A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses”, 1902, 23, s. 71–278; wydanie książkowe: A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931.

⁷ *Ibidem*, s. 35–36 (strony odnoszą się do wydania książkowego); por. W. Kemp, *Introduction*, przeł. D. Britt, [w:] A. Riegl, *The Group Portraiture in Holland*, przeł. E.M. Kain, Los Angeles 1999, s. 18.

⁸ Kemp, *op. cit.*, s. 2. Co ciekawe, ani Kemp, ani żadna z przywoływanych przez niego autorek (Margaret Iversen oraz Margaret Olin) nie zestawia *Nastroju jako treści* z koncepcjami pojawiającymi się w *Holenderskim portrecie grupowym* – i to pomimo tego, że Olin zwraca uwagę właśnie na wskazywany przeze mnie aspekt Rieglowskiego pojęcia *Stimmung* (zob. M. Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park 1992, s. 122).

⁹ Stefan Morawski wskazał już kiedyś na nieoczywistą, a zasługującą na dokładniejsze zbadanie kontynuację problematyki eseju Riegla: szkic György'ego Lukácsa *Das Formproblem der Malerei* z 1914 r. (G. Lukács, *Formproblem der Malerei*, [w:] idem, *Frühe Schriften zur Ästhetik II*, red. G. Márkus, Darmstadt–Neuwied 1974 [Werke, t. 17], s. 229–251; por. S. Morawski, *Wstęp. György (Georg) Lukács – portret intelektualny do roku 1932*, [w:] G. Lukács, *Pisma krytyczno-teoretyczne Georga Lukácsa 1908–1932*, Warszawa 1994, s. 26–28).

słonecznym działaniem, które wzbudza w naszym sercu [*Gemüte*] wgląd w nieskończoną całość – nawet jeśli ów wgląd jest tylko jej małym wycinkiem, jaki objąć może w jednym momencie niedoskonały, ludzki zmysł?

Ucisk ten wypływa z naszej wiedzy, tego dojrzałego owocu drzewa poznania. Wiemy obecnie, że przez całość stworzenia przebiega prawo przyczynowe. Wszelkie powstawanie pociąga za sobą przemijanie, wszelkie życie wymaga śmierci, a każdy ruch odbywa się kosztem innego. Jest to nieskończona i niespokojna walka o byt, w toku której zdolny do myślenia i odczuwania człowiek cierpi nieskończenie bardziej niż niepozorne żyjątka, które setkami niszczy jednym swoim ruchem. Od tysiącleci cała praca ludzkiej kultury była nakierowana na okiełznanie naturalnego, lecz brutalnego prawa silniejszego i zastąpienie go wyzwalającym porządkiem świata. Dziś jednak, po tak długich i wielkich wysiłkach, nasz los [*Geschick*] jawi się nam jako nieunikniony, nieuchronny. Zamiast spokoju, ładu, harmonii – nieskończona walka, zniszczenie i rozdzwięk, dające o sobie znać wszędzie tam, gdzie sięgają życie i ruch.

Z kolei to, co świadomie lub nieświadomie wzbudza tęsknotę w duszy nowoczesnego człowieka, spełnia się, gdy w samotności spogląda on z górskiego szczytu. Nie otacza go jednak spokój kościelnego dziedzińca, bo widzi on wzrost zróżnicowanego na tysiące sposobów życia; lecz to, co z bliska jawi mu się jako bezlitosna walka, z oddali wydaje mu się pokojowym współistnieniem, zgodą, harmonią. Toteż czuje się on wolny, odciążony od tego budzącego niepokój nacisku, który nie odstępował odepnięcia żadnego dnia jego zwyczajnego życia. Wyczuwa on, dalece ponad przeciwieństwami, z bliska łudzącymi jego niedoskonałe zmysły, coś nieuchwytnego, że wszystkie rzeczy przenika dusza świata [*Weltseele*] i że jednoczy je ona w doskonałą harmonię. To właśnie to przeczucie porządku i prawa [górujących] nad chaosem, harmonii [dominującej] nad dysonansami, spokoju nad poruszeniami nazywamy nastrojem¹⁰. Jego elementami są spokój i spojrzenie z oddali¹¹.

¹⁰ Niemieckie pojęcie *Stimmung* zawiera w sobie wiele znaczeń, które w poniższym wywodzie pozwalają Rieglowi na wskazanie związków pomiędzy jego występowaniem w sztukach plastycznych a rozwojem obrazu świata (przyrody). Z jednej strony odnosi się on do (1) pewnej atmosfery wyrażonej w dziele sztuki; ta natomiast (2) wprowadza widza w określony stan emocjonalny. Jeżeli zatem Riegl określa *Stimmung* jako treść sztuki nowoczesnej, w tych dwóch aspektach oznacza to adekwatność pomiędzy całościowym wyrazem dzieła sztuki – niesprowadzalnym do jego poszczególnych elementów – a wrażeniem, odczuciem wywoływanym u widza. Z drugiej strony – co Riegl silnie akcentuje w powyższym fragmencie – pojęcie *Stimmung* wiąże się z (3) zagadnieniem harmonijnej struktury świata jako całości. To rozumienie odnosi również do muzycznej konotacji tego terminu: jednym ze znaczeń *Stimmung* jest strojenie np. instrumentów muzycznych. Począwszy od starożytności w dyskusji nad sposobami intelektualnego doświadczania świata istotną rolę odkrywała idea *harmonia mundi*, rozumianego zarazem muzycznie, jak i metafizycznie odpowiedniego nastrojenia świata, gdzie każdy jego element współbrzmiał z pozostałymi w całości rzeczywistości (zob. L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung”*, Baltimore 1963; G. Thonhauser, *Beyond Mood and Atmosphere. A Conceptual History of the Term Stimmung*, „Philosophia”, 2021, 49, s. 1247–1265). W konsekwencji odpowiednie miejsce poszczególnego zjawiska może być zrozumiałe jako wyraz pewnej harmonijnej – tj. spójnej, sensownej – jedności dopiero w odniesieniu tego zjawiska do struktury całości. W ten sposób *Stimmung* jako harmonia świata dookreśla i wiąże ze sobą dwa pierwsze wskazane znaczenia tego terminu: obiektywnej „atmosfery” oraz subiektywnego stanu emocjonalnego („humoru”). Atmosfera dzieła jest uchwyceniem wspomnianej harmonii w ramach dzieła sztuki, natomiast stan emocjonalny związany z doświadczaniem owego dzieła wskazuje zarazem na miejsce widza w porządku świata, innymi słowy: na jego sytuację egzystencjalną. Dla Riegla istotne jest nieustanne przenikanie się tych dwóch porządków w ramach jednolitej, dającej się ująć struktury świata – co staje się tym wyraźniejsze w sztuce czasów nowożytnych. Stąd najodpowiedniejszym terminem na przetłumaczenie niemieckiego *Stimmung* wydaje się „nastój” (zawierający w konotowanym przez siebie znaczeniu wskazany sens terminów „atmosfera”, „nastroyenie”, a także „aura”). Należy go przy tym rozumieć zarazem jako subiektywny stan, w który wprawiany jest widz dzieła sztuki – jak również jako obiektywny porządek ujmowany, w określonych warunkach formalnych, przez dzieło sztuki (zob. Olin, *op. cit.*, s. 122). Rozwinięciem Rieglowskiego ujęcia nastroju jest esej Georga Simmela *Filozofia krajobrazu* z 1913 r. (G. Simmel, *Filozofia krajobrazu*, [w:] idem, *Most i drzwi*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 292–306). Pomimo różnic w ogólnych stanowiskach teoretycznych, Simmel znajduje się pod wyraźną inspiracją teorii sztuki Riegla, gdy we wspomnianym eseju wskazuje zarówno na jedność nastroju w krajobrazie oraz na pojawiającą się w nim harmonię pomiędzy tym, co obiektywne, a tym, co subiektywne. Liczni autorzy wskazywali na związki pomiędzy estetyką Simmela (również poza kręgiem jego tekstów poświęconych sztuce, m.in. w *Filozofii pieniądza*), a poglądami Riegla, którego dzieła Simmel miał „znać i doceniać”, lecz których nie cytował w swojej pracy (A. Harrington, *Introduction*, [w:] G. Simmel, *Essays on Art. And Aesthetics*, Chicago–London, 2020, s. 81 [przyp. 56]; F.J. Schwartz, *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven 1996, s. 163; K. Vassiliou, *The Kunstwollen of the Scientific Era and Alois Riegl's Stimmung*, „The Nordic Journal of Aesthetics”, 2018, 55–56, s. 75–76; Thonhauser, *op. cit.*, s. 1259). (Wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza).

¹¹ W poniższym wywodzie Riegl rozróżnia dwa sposoby postrzegania: *Fernsicht* oraz *Nahsicht*. Terminy te oznaczają odpowiednio „spojrzenie z oddali” i „spojrzenie z bliska”. Taki przekład nie zdaje jednak w pełni sprawy z charakteru rozróżnienia bliskie / dalekie, opracowywanego teoretycznie w czasie powstawania niniejszego esaju na prowadzonych przez Riegla wykładach z *Gramatyki historycznej sztuk plastycznych* (Riegl, *Historische Grammatik...*, s. 129–130, 289–291). *Fernsicht* ma w nich charakter spojrzenia obejmującego przestrzeń jako płaszczyznę obejmującą pewną całość, innymi słowy: spojrzenie obejmujące krajobraz jako jedną powierzchnię. Jest to nie tylko spojrzenie odległe, lecz także rozległe. *Fernsicht* zawiera w sobie również zdystansowanie patrzącego wobec przedmiotu – oddalenie jest zatem tyleż obiektywną rozległością widoku, co subiektywnym oddaleniem widza. *Nahsicht* również jest spojrzeniem ujmującym płaszczyznę, niemniej jedynie stanowiącą część całości, tą częścią obiektu, która pozostaje w bezpośredniej styczności z okiem. Toteż spojrzenie z bliska zawiera w sobie również sens spojrzenia skupionego na pojedynczym i konkretnym aspekcie przedmiotu. Należy przy tym wszystkim zwrócić uwagę na kreśląną przez Riegla odpowiedniość opozycji *Fernsicht*–*Nahsicht* względem opozycji optycz-

Z mojego nabożnego [*andächtigen*] oglądania zostają wyrwany przez jakiś odgłos. W pobliżu wyskakuje kozica i biegnie w gwałtownych susach po sąsiednich zboczach. Natychmiast cała moja uwaga zostaje odwrócona od spokojnego krajobrazu i skupia się na kozicy. Moja prawica bezwiednie wykonuje ruch, jakby szukała flinty, daje o sobie znać drapieźnik chcący wciągnąć w obszar swoich organów dotyku słabsze zwierzę jako swą ofiarę. Jednak laska – moja jedyna broń – okazuje się do tego niewystarczająca; niemniej, wzrok z chciwą satysfakcją śledzi ruchy zwierzęcia, aż nie zniknie ono za skalnym rogiem. I co teraz? Piękny nastrój pierzchł, uleciał, zniknął. Nastrój jest czymś tak delikatnym, że wystarcza poryw życia w pobliżu, by go zdmuchnąć. Tak samo zadziałać może pojedynczy krzyk ptaka na niebie; podobnie ostrzejszy powiew wiatru, który wywoła u mnie dreszcze, nakazując mi mocniej zapiąć płaszcz, lub silniejszy promień słońca, palący mi kark: nie są to organiczne formy życia [*Lebewesen*], ale poruszenia wywołujące poruszenia. To z zestawienia owych elementów – spokoju i spojrzenia z oddali – bierze się nastrój, a ruch i spojrzenie z bliska wciągnęły mnie z powrotem w walkę o byt.

Wyzwalający nastrój nie rozkwita jednak tylko na wysokich alpejskich szczytach, tak chętnie odwiedzanych przez nowoczesnego człowieka, w odróżnieniu od naszych starożytnych i średniowiecznych przodków, którzy szukali walki w dolinach. Również tam, gdzie najbardziej wyschnięta skorupa ziemska leży najniżej – nad brzegiem morza – może najść [*nahen*] nas nastrój, o ile wywołają go spokój i spojrzenie z oddali. Najłatwiej o to w cichych zatokach, gdzie fale liżą cicho nabrzeżne kamienie, na brzegu leży na wpół wyciągnięta z wody łódź, a promienie słoneczne, przeświecając przez gałęzie nadbrzeżnych drzew, rysują tysiącami refleksów życie mieniące się na tafli morza. Lecz nastrój pojawia się nawet na otwartej plaży, gdy odwrócimy wzrok od bezsilnie i bezowocnie kipiących bałwanów, które wzbierają pod wpływem nieustannej siły, po czym wycofują się – fale to jasny obraz lustrzany biegu świata w spojrzeniu z bliska – i gdy jesteśmy w stanie skierować wzrok na bezkresną płaszczyznę w oddali, opromienianą jasnym blaskiem słońca, opasaną barwną wstęgą horyzontu. Tymczasem smuga dymu wydobywająca się z ukrytego przed wzrokiem przepływającego parowca już zdradza, że również pośród tej ogromnej pustyni elementów ludzka ruchliwość nie zamiera.

W stworzeniu nie ma zatem żadnej rzeczy, z przejawu której byłby nieuchronnie wykluczony nastrój. Nie chodzi tu przy tym w ogóle o motyw, bowiem nawet największy wróg nastroju – człowiek – może go nam zapewnić [*vermitteln*]¹²: konieczne są tylko spokój i spojrzenie z oddali.

Co przyroda¹³ daje człowiekowi tylko w rzadkich chwilach, sztuka ma wyczarowywać na każde jego życzenie. Gdy tylko ludzka sztuka plastyczna wykracza poza cele użytkowe i zdobnicze – co też zwyczajowo określamy sztuką „wyższą” – jej ostatecznym przeznaczeniem jest – i było tak od samego początku – dostarczenie człowiekowi pocieszającej pewności [*Gewißheit*] istnienia porządku i harmonii, których brak odczuwa on w ciasnocie biegu świata, nieustannie za nimi tęskniąc, [bowiem] życie bez takiej pewności zdawałoby mu się niemożliwe do zniesienia. Tyle że dawniej człowiek szukał harmonii gdzie indziej niż dziś i dlatego też najwyższym celem dawnych sztuk plastycznych było coś innego niż wzbudzenie nastroju. [Cel ten] zmieniał się tak często jak światopogląd ludzkości¹⁴ (to znaczy tej części ludzkości, która w danym czasie odgrywała

ne-haptyczne, która również zaznacza się w poniższym wywodzie. Riegl pomija w nim natomiast trzeci sposób postrzegania, jakim jest *Normalsicht* (widzenie / spojrzenie normalne) – co jest o tyle zasadne, że stanowi on pewien zakres na spektrum rozpostartym między dwoma biegunami widoków rozległego i skupionego (zob. *ibidem*, s. 130), celem zaś wywodu jest nakreślenie opozycji pomiędzy biegunami jako pewnej dynamiki rozwoju sztuki.

¹² Obok stwierdzenia, że nastrój może zostać osiągnięty nawet pomimo obecności człowieka w horyzoncie spojrzenia, w niemieckim terminie *vermitteln* zawiera się również to, że dla obecności nastroju człowiek jest zarazem środkiem czy też medium, w którym to – podobnie jak w jego otoczeniu, krajobrazie – ujawnia się nastrój. Jest to aspekt istotny zwłaszcza dla późniejszych badań Riegla nad nastrojem w *Holenderskim portrecie grupowym*.

¹³ Zastosowany tu i w dalszych miejscach termin *Natur* jest w języku niemieckim dwuznaczny, odnosi się z jednej strony do przyrody rozumianej jako przedmiot badań przyrodoznawstwa, z drugiej zaś do natury rozumianej w przeciwstawieniu do tego, co sztuczne (jak w potocznym rozumieniu słowa „naturalny”). Nad tym drugim rozumieniem *Natur* Riegl pochyla się w późniejszej o dwa lata rozprawie *Naturwerk und Kunstwerk* ([w:] Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, s. 51–70). Nie umniejsza to jednak znaczenia pierwszego rozumienia *Natur*, zwłaszcza biorąc pod uwagę akcentowanie przez Riegla w poniższym tekście znaczenie rozwoju nowożytnego przyrodoznawstwa oraz nowożytnej koncepcji nauki dla wykształcenia się malarstwa nastroju.

¹⁴ Riegl swoją koncepcję światopoglądu (*Weltanschauung*) zaczerpnął prawdopodobnie z filozofii Wilhelma Diltheya (zob. M. Gubser, *Time's Visible Surface. Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin-de-Siècle Vienna*, Detroit 2006, s. 258 [przyp. 25]). W swojej filozofii Dilthey przeciwstawia światopogląd nauce, akcentując przy tym jego subiektywność. Owe subiektywne sposoby postrzegania świata są historycznie – a nawet indywidualnie – zrelatywizowane, kulturowe zaś wytwory człowieka są próbami wyjaśnienia świata tak, jak jawi się on w ramach określonego światopoglądu. Zarazem jednak nie oznacza to, że światopoglądy pozbawione są pewnych określających i odróżniających je obiektywnych struktur – badaniem tych właśnie struktur jako podstawowych warunków tworzenia przez człowieka świata „duchowego” czy świata kultury zajmuje się rozum historyczny. Ten ostatni, sam historycznie uwarunkowany, dysponuje

wiodącą kulturową rolę), przy czym jak dotąd odnotować można trzy takie zmiany. Spróbujmy uświadomić sobie [*vergegenwärtigen*] w ogólnych zarysach ich wpływ [*Rückwirkung*] na ludzką potrzebę harmonii.

Stadium najstarsze, prymitywne, to stadium walki wszystkich przeciw wszystkim. Człowiek polega jedynie na swojej osobistej fizycznej sile, niemniej dostrzega on, że istnieją niewyobrażalne siły przyrody, z którymi jego siła nie może się równać. To sprawia, [że odczuwa] on niepokój [*Unbehagen*]. Stwarza on sobie przeto widzialny nośnik owych wrogich sił – fetysz – i oddaje mu cześć. Wierzy on, że dzięki temu jest on bezpieczny, a jego niepokój ustępuje [poczuciu] harmonii. Fetysz oznacza przy tym początek zarówno religii, jak i wszelkiej sztuki wyższej.

Drugie stadium charakteryzuje prawo silniejszego. Nie jest to już walka wszystkich przeciw wszystkim, raczej pewna liczba słabszych poddaje się komuś fizycznie silniejszemu. Ówczesnym ludziom wydaje się to naturalnym porządkiem rzeczy w świecie. Stadium to obejmuje całą starożytność. Proces ten kończy się naturalnie zwycięstwem najsilniejszego nad wszystkimi innymi, a tym [kimś] był rzymski cesarz. Wraz z tym osiągnięty został ideał starożytności. Rezonowano następująco: walka jest co prawda dysharmonią, lecz ta dobiega końca w chwili, gdy zwycięża silniejszy. Sztuka starożytna czci zatem to, co silne fizycznie, zwycięskie, znaczące, poruszone pełnią życia, o pięknym ciele. Bogowie, coraz mniej liczni, są silni i piękni. Dlatego też są oni przede wszystkim podobni do ludzi: wśród organicznych istot ożywionych [*Naturwesen*] nie ma niczego silniejszego i piękniejszego od człowieka. W rezultacie w sztuce starożytnej główną rolę odgrywa figura ludzka jako taka. Ponieważ podobni ludziom bogowie są silni i piękni, obdarowują zwycięstwem silnych i pięknych ludzi. W tym zwycięstwie biorą jednak udział nawet słabi, ponieważ z pełnym zaufaniem podporządkowali się silnym.

Ta naiwna ufność pokładana w bogach leży, jak wspomniano, u podstaw sztuki i kultury całej starożytności. Poszukiwana przez nie harmonia tkwi wyłącznie w fizycznej przewadze. Jednak, tak jak obok materialnego ciała istnieje duch, tak obok fizycznej siły i przemocy istnieje również etyczna siła i przemoc. Jest to czynnik, który stopniowo wkracza w ludzką kulturę i określa jej dalsze losy. Dla starożytnych Egipcjan etyczna siła [*Gewalt*] wyraźnie nie miała jeszcze żadnej wagi; w ich sztuce nie natrafiamy na żaden ślad etycznego wyrazu. Przedaleksandryjscy Grecy zbliżali się już do niego; lecz ich bogowie spoglądali obojętnie, a afekty przedstawiane w ich sztuce to afekty najbardziej elementarne, takie jak radość czy smutek. To, co duchowe, wywarło o wiele większy na sztukę hellenizmu oraz rzymskiej epoki cesarstwa: spotyka się w niej z jednej strony elementarne wybuchy chwilowego afektu, jak w Laokoonie, z drugiej strony – wręcz idylliczne motywy, w których rozpoznać możemy bezpośrednich poprzedników naszej nowoczesnej sztuki nastroju [*Stimmungskunst*]. Aby wyjaśnić to drugie, musimy sobie przypomnieć, że początek czasów Cesarstwa Rzymskiego zbiega się z narodzinami Chrystusa. W świetle takiego historyczno-kulturowego rozważania pojawienie się chrześcijaństwa to nic innego, jak tylko wyraz niepokoju starożytnych, który już wcześniej wzbudził u nich myśl, że pogańska wiara w bogów jest niewystarczająca. Pragnienie etycznego porządku świata stawało się coraz silniejsze. Odtąd to ktoś silny nie fizycznie, lecz duchowo, etycznie, miał zapewniać spokojne rozkoszowanie się dobrami życia. Ten światopogląd ustępniony przez wszystkich – lecz nieustannie zwalczany przez rzymskie państwo jako zagrożenie dla swego istnienia, głosił Jezus Chrystus.

jednak jedynie ograniczonym wglądem w struktury światopoglądu (W. Dilthey, *Typy światopoglądów i ich rozwinięcie w systemach metafizycznych*, [w:] idem, *O istocie filozofii*, przeł. E. Paczkowska-Łagowska, Warszawa 1987, s. 124–132; o pojęciu światopoglądu w niemieckiej filozofii życia, zob. F.C. Beiser, *Philosophy of Life. German Lebensphilosophie 1870–1920*, Oxford 2023, s. 16–19, 123–125). W swojej *Gramatyce historycznej* Riegl nie definiuje pojęcia światopoglądu w sposób precyzyjny (zob. Riegl, *Historische Grammatik...*, s. 23, 219–220), wydaje się jednak, że zachowuje ono występującą u Diltheya dwustronność historycznie zrelatywizowanego oraz złożonego z dających się obiektywnie zbadać struktur. Stąd różnica pomiędzy światopoglądami służy mu za podstawę periodyzacji dzieł sztuki. W poniższym wywodzie Riegl pokazuje z kolei, jak poszczególne światopoglądy mogą zostać odniesione do opozycji widok rozległy – widok skupiony oraz odpowiednio wynikających z nich różnic formalnych w poszczególnych dziełach. Oznacza to również, na co wskazuje Michael Gubser, że formalne wyróżniki dzieł sztuki mogą zostać wyjaśnione jedynie przez odniesienie ich do całokształtu wytwarzanego przez ludzi świata kultury (Gubser, *op. cit.*, s. 159). Jak argumentują m.in. Margaret Iversen czy Wolfgang Kemp, inspiracją dla historycznej refleksji Riegla może być również teoria historii oraz estetyka Georga Wilhelma Friedricha Hegla (M. Iversen, *Alois Riegl. Art History and Theory*, Cambridge–London 1993, s. 40–47; Kemp, *op. cit.*, s. 11–13). Inspirację tę jednak trudno wykazać w jakichkolwiek źródłach – Riegl bowiem w żadnym miejscu nie odnosi się do filozofii Hegla *explicite*. W związku z tym część badaczy podchodzi sceptycznie do umieszczania Riegla w obrębie „heglizmu” XIX-wiecznej historii sztuki czy też „powrotu do Hegla” okresu *fin-de-siècle*. Wykazują oni, że historyczna dynamika rozwoju sztuk plastycznych w teorii sztuki Riegla mogła powstać pod wpływem filozofii Arthura Schopenhauera czy Nietzschego (zob. Gubser, *op. cit.*, s. 19; por. D.R. Cordileone, *Alois Riegl in Vienna 1875–1905. An Institutional Biography*, Abingdon–New York 2016, s. 4–7).

Zwycięstwo chrześcijaństwa to początek trzeciego stadium: chrześcijańsko-średniowiecznego. Wciąż jeszcze w zawirowaniach życia i ochrony przed wrogimi – fizycznymi czy duchowymi – siłami poszukuje się harmonii, ufając Bogu. Lecz ochrony tej nie zapewnia już rzesza fizycznie silnych bogów, lecz jeden jedyny, moralnie silny Bóg, pozbawiony wszelkiej fizycznej istoty – czysty duch. Sztuka chrześcijańska nie ustaje w sławieniu duchowych własności Boga i etycznych zalet świętych. Przy czym nie tylko święci, lecz również trzy osoby boskie – pomimo czysto duchowej istoty Boga – ubrane zostają w postać organicznych istot żywych, zwłaszcza człowieka. Ta wewnętrzna sprzeczność od początku zdradza nierozdzielność ducha i ciała, a tym samym nieadekwatność chrześcijańskiego światopoglądu, zbudowanego wyłącznie na moralności. Jak w starożytności, tak i w średniowieczu figura ludzka pozostaje głównym przedmiotem sztuki. Ale jako że nie chodzi tu już o ucieleśnienie piękna fizycznego, lecz duchowej doskonałości, z baczniejszą uwagą i troską opracowuje się przede wszystkim jedynie tę część ludzkiego ciała, w której wewnętrzne, duchowe poruszenia uzewnętrzniają się szczególnie wyraźnie, czyli twarz. Spośród trzech zarysowanych dotąd światopoglądów – które łączy oczekiwanie, że harmonię ustanowi, by tak rzec, osobista interwencja nieomyślnej siły wyższej, a więc mających swoją podstawę tylko i wyłącznie w zaufaniu Bogu – niewątpliwie to światopogląd chrześcijański jest najdoskonalszy i najlepiej zaspokaja człowieka, ponieważ moralnego człowieka ochrania siłą moralną. Wszystko jednak zależy tu od wiary. Jeśli tylko żywię bezwarunkowe zaufanie, że Bóg będzie chronił mnie jako sprawiedliwego człowieka przed uderzeniem pioruna, światopogląd chrześcijański stwarza mi doskonałą harmonię. Zmienia się to jednak, gdy tylko umieszczę na moim domu piorunochron: teraz bowiem ufam bardziej swojej wiedzy, pozwalającej mi spodziewać się, że owo urządzenie zapewni mi pożądaną ochronę, aniżeli swojej wierze, która sprawia, że piorunochron wydaje się niepotrzebny. Oznacza to, że sama wiara nie zapewnia mi już – przynajmniej w doczesnych [*irdischen*], materialnych rzeczach – pełnej harmonii. Światopogląd chrześcijański jawi się tym samym jako porzucony oraz przekroczony w tej właśnie części, która ma decydujące znaczenie dla sztuk plastycznych – w ujęciu [*Auffassen*] prawa przyrody. Odtąd będę mógł oczekiwać tej harmonii już tylko od wiedzy.

Tym samym otwiera się czwarte stadium: najlepiej można by je było chyba opisać jako światopogląd przyrodoznawczy. W analogii do światopoglądu politeistycznego oraz monoteistycznego można by je również nazwać panteistycznym, chybione byłoby jednak dostrzeganie w nim pryncypialnej opozycji wobec światopoglądu monoteistycznego, co też wcale [do niego] nie pasuje, jako że w istocie [*in der Tat*] dla większości wykształconych Europejczyków oba światopoglądy idą dziś ramię w ramię. Światopogląd przyrodoznawczy opiera się wprawdzie na emancypacji wiedzy od wiary, lecz nie na eliminacji tej drugiej; widzimy bowiem dziś przynajmniej tyle, że żadna wiedza nie może nam objaśnić ostatecznych przyczyn istnienia, potrzeba zaś harmonii zmusza nas już choćby do tego, by przyjąć wyjaśnienie [*Aufklärung*] co do ostatecznych przyczyn i skutków z wiary w objawienie¹⁵. Niemniej, jeśli chodzi o relacje przyczynowe wszystkich zjawisk przyrodniczych – fizycznych, a od niedawna także duchowych – wszyscy [*untereinander*], z wyjątkiem szczególnie silnie wierzących [*strenggläubige*] dusz, oczekujemy wszelkich wyjaśnień wyłącznie od wiedzy¹⁶. Zdobycie wiedzy często jest dla nas przykre; niejednokrotnie przejmujemy nas myśl, że szczególnie

¹⁵ W poniższym fragmencie Riegl zdaje się grać na dwuznaczności niemieckiego terminu *Aufklärung*, który oznaczać może wyjaśnienie czy objaśnienie czegoś, ale oznacza również Oświecenie. To ostatnie miało w krajach niemieckojęzycznych bliższe związki z religią niż miało to miejsce we Francji. Z kolei w drugiej połowie XIX w. niemieckie środowisko intelektualne przejęte było tzw. kontrowersją *Ignorabimus* (z łac. „pozostaniemy ignorantami”), związaną z problemem określenia granic poznania naukowego wobec upadku całościowych systemów spekulatywnych z pierwszej połowy wieku, wraz z ich koncepcją obejmującą całość rzeczywistości, totalnej nauki. Określenie granic pomiędzy wiedzą a wiarą, tudzież pomiędzy oświeceniem a objawieniem – a w dalszej kolejności próby odnalezienia pomiędzy nimi punktów styczności – stało się jednym z ważniejszych tematów niemieckiej refleksji nad metodologią nauk, a szerzej również nad możliwością ujęcia świata jako całości (zob. F.C. Beiser, *After Hegel. German Philosophy 1840–1900*, Princeton–Woodstock 2014, s. 97–132). Riegl zdaje się tu nawiązywać do owego sporu oraz jego wpływu na współczesny mu światopogląd, tak przyrodoznawczy, jak i potoczny.

¹⁶ Kreślona przez Riegla analogia pomiędzy możliwością wyjaśnienia zjawisk przyrodniczych przez odwołanie do wiążących je praw przyczynowych, a wyjaśnianiem na podstawie tych praw świata kultury (ducha), zbliża jego stanowisko do pozytywizmu Aby doprecyzować znaczenie terminu „pozytywizm”, warto odwołać się do ogólnej definicji pozytywizmu, którą Barbara Skarga przedstawia w swoim studium nt. filozofii Auguste’a Comte’a (zob. B. Skarga, *Comte, Renan, Claude Bernard*, Warszawa 2013, s. 33–36). Spośród wskazanych tam wyróżników pozytywizmu w znaczeniu „szerokiego prądu kulturowego”, jaki w XIX w. rozwijał się również w krajach niemieckojęzycznych, z poglądami przedstawianymi przez Riegla w niniejszym eseju, wskazać można dwa zasadnicze: 1) „sejentyzm”, rozumiany jako dążenie do uczynienia historii sztuki nauką opisową (nienormatywną) na wzór przyrodoznawstwa; 2) „prawo postępu”, wedle którego przejścia pomiędzy przedstawianymi przez Riegla czterema stadiami miałyby dokonywać się na sposób ewolucyjny oraz zależny od dających się ściśle ustalić prawidłowości. Interpretacji takiej przeczyłoby jednak to, że Riegl nie wskazuje w swojej argumentacji na naturalistyczne wyjaśnienie zachodzących przemian pomiędzy poszczególnymi sposobami widzenia. Mimo że te ostatnie mają dla niego charakter „optyczny”, nie sprowadza ich on do stosunków zachodzących w psychofizjologicznej konstytucji człowieka (jak czyni to w swoich wczesnych

silnie wierzące pokolenia mogły być, ogólnie rzecz biorąc, szczęśliwsze od nas. Nieprzypadkowo pesymizm jest szczególnym zjawiskiem naszego nowoczesnego życia duchowego. Ale ta sama wiedza stwarza nam także zbawienną harmonię, pozwalając nam naporem sprzecznych, pojedynczych zjawisk objąć spojrzeniem z oddali [*aus der Ferne überschauen*] jednocześnie cały ich łańcuch. Im więcej zjawisk obejmujemy takim spojrzeniem [*Blicke*], tym pewniejsze, bardziej wyzwalające i podnoszące [na duchu] staje się nasze przekonanie o istnieniu porządku, który harmonijnie równoważy wszystko tak, aby było jak najlepsze. To właśnie na tej harmonii, prowokowanej, a zarazem przedstawianej przez wiedzę, opiera się w istocie nowoczesna sztuka, sztuka nastroju.

Tak jak nasza nowoczesna wiedza nie traktuje już zjawisk przyrodniczych pojedynczo, jak czyniły to pogański antyk oraz chrześcijańskie średniowiecze (ujmując je jako indywidualne uzewnętrznienia osobowej boskości), lecz w przyczynowym powiązaniu z bliższym oraz dalszym otoczeniem, tak też postępuje nowoczesna sztuka, gdy ujmuje [*Aufnahme*] przyrodnicze wrażenia, poza które nie może wykroczyć. Odtwarza je bowiem za pomocą właściwych dla siebie środków. Oznacza to przede wszystkim, że nowoczesną potrzebę nastroju może ukoić i zaspokoić w pełni i bezpośrednio jedynie za pośrednictwem malarstwa, które opiera się na czysto optycznym ujęciu i w związku z tym z natury swojej operuje spojrzeniem z oddali. Natomiast ów inny gatunek sztuki „wyższej”, który opanował starożytność klasyczną, czyli rzeźba [*Plastik*], rzucająca wyzwanie zmysłowi dotyku i dlatego nieuchronnie zbliżająca spojrzenie, zawdzięcza to, że nieustannie sprawuje się nad nią opiekę, w istocie jedynie temu, że hołduje się tendencji do utrzymywania [*Beharrungstendenz*] tradycji kulturowej [*Kulturüberlieferung*] oraz potrzebom dekoracyjnym. Czego jednak żądamy od dzieła malarskiego, czyli dwuwymiarowego przedstawienia obrazowego w najszerszym tego słowa znaczeniu? Ani piękna proporcji czy linii, jak klasyczna starożytność, ani też duchowej podniosłości, jak chrześcijańskie średniowiecze, ale w każdym wypadku prawdy życia. Ścisła obserwacja prawa przyczynowego kształtuje sedno nowoczesnej estetyki sztuk obrazowych [*bildenden Künste*], a w szczególności malarstwa. Możemy więc oczekiwać rzeczy najbardziej niezwykłych, nawet czerwonych drzew czy zielonych koni, o ile tylko refleksy świetlne będą wyglądały na dostatecznie umotywowane. Tym, co jednak nigdy nie będzie nam się podobało u artysty, to nagi cud, przez co należy rozumieć nie tyle zrodzoną z fantazji poezję, ile poważne przeprowadzenie unieważnienia prawa przyczynowego, sformułowanego na podstawie doświadczenia, przez „nadprzyrodzone” osobowe siły.

Nastrój jako cel wszelkiej sztuki nowoczesnej jest zatem ostatecznie niczym innym jak uspokajającym przekonaniem o niezachwianym panowaniu prawa przyczynowego. Trudno uczynić to oczywistym na pojedynczych, konkretnych przykładach, bowiem przy bliskiej obserwacji [*nahsichtiger Betrachtung*] ostateczne prawo jawi się na pojedynczych obrazach obrośnięte mącącymi je przypadkowymi cechami, i z pożądaną wyrazistością ukazuje się dopiero temu, kto całą grupę takich pojedynczych zjawisk obejmuje spojrzeniem z oddali. [Gdy stoi się] przed jednym obrazem, jest to bardziej przeczuwane i odczuwane niż wyraźnie dostrzeżone. Tak też dołączone do tego eseju obrazy¹⁷ nie mają na celu wyczerpująco zilustrować charakteru

tekstach chociażby Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1883), [w:] idem, *Kleine Schriften* (1886–1933), red. J. Gantner, Basel 1946, s. 13–47). Co więcej, odrębność człowieka względem natury jest niekiedy podkreślana przez Riegla jako element konstytutywny dla twórczości artystycznej: „Ujęcie plastycznej twórczości sztuki [*bildenden Kunstschaffens*] jako poprawionej twórczości przyrody [*Naturschaffens*] ma za przesłankę poczucie człowieka, że góruje on nad przyrodą” (Riegl, *Historische Grammatik...*, s. 24). W teorii sztuki Riegla brakuje również jednoznacznego stwierdzenia, że opisywane przez niego przemiany pomiędzy poszczególnymi sposobami widzenia mają charakter postępu – mimo że próbuje ująć je w określone zależności czy prawa, zdaje się nie traktować ich jako ewolucji postępującej w kierunku pewnego określonego celu (zob. Cordileone, *op. cit.*, s. 206). W związku z tym wydaje się, że oba wskazane wyróżniki pozytywizmu obecne w teorii sztuki Riegla należałoby wyjaśnić na gruncie innego podłoża intelektualnego. Zdaniem Lamberta Wiesinga szczególna rola przypisywana przez Riegla deskryptywnemu charakterowi nauki o sztuce miałaby wynikać z twórczego rozwinięcia koncepcji estetyki formalnej (L. Wiesing, *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. K. Krzemińska, Warszawa 2008, s. 74–77). Z tego względu kwestionuje on jednak odniesienie opisowej typologii widzenia Riegla do historycznej rzeczywistości. Riegl miałby raczej wskazywać transcendentalne warunki „możliwości czynienia widzialnym” (*ibidem*, s. 86, 90–94). Riegl byłby w związku z tym kontynuatorem formalistycznej, nie-spekulatywnej estetyki Johanna Friedricha Herbarta, której kontynuacją na gruncie filozofii był nie pozytywizm, lecz neokantyzm (por. F.C. Beiser, *The Genesis of Neo-Kantianism, 1796–1880*, Oxford 2014, s. 89–141). Choć w szerokim rozumieniu terminu „pozytywizm” możliwe byłoby zaliczenie do niego pewnych poglądów tak Herbartowskiego formalizmu, jak i neokantyzmu, rozumienie takie rozmywałoby granice pomiędzy pozytywizmem a innymi środowiskami intelektualnymi w krajach niemieckojęzycznych drugiej połowy XIX w. W rozumieniu węższym, wskazane poglądy Riegla nie są co prawda antypozytywistyczne, lecz nie są również jednoznacznie pozytywistyczne. Wcielać pewne aspekty pozytywistycznej metody postępowania w swoją teorię sztuki, wskazuje zarazem na ograniczone ramy jej zastosowania (zob. Cordileone, *op. cit.*, s. 60–61, 105, 166, 287–288).

¹⁷ W oryginalnym wydaniu z 1899 r. w tekst eseju wplecione są ilustracje. Zrezygnowano z nich w wydaniu z 1929 r., w ramach tomu *Gesammelte Aufsätze*.

nowoczesnego malarstwa nastroju, lecz zostały one pomyślane jedynie jako próbki, wybrane na chybił trafił z tego, co znalazło się w redakcyjnej tecze. Być może więcej można by sobie obiecywać po zestawieniu pojedynczych obserwacji, które szczególnie często narzucają się widzowi [*Beschauer*] nowoczesnych obrazów. W tym miejscu musimy się zadowolić kilkoma przykładami.

Istota nastroju ujawnia się najbardziej bezpośrednio w dziełach mistrzów takich jak Max Liebermann¹⁸ czy Storm van 's-Gravesande¹⁹, którzy ukazują wycinek swojego otoczenia wraz ze wszystkimi optycznie dostrzegalnymi przypadłościami [*Zufälligkeiten*] w obrysie i ruchu, świetle i barwie. Te przypadłości są jednak dla malarza koniecznością, ponieważ to właśnie w nich znajduje swój wyraz panowanie prawa przyczynowego, które przenika i spaja przyrodę. Największą trudność sprawia tu przedstawienie zmiany miejsca; przykładowo przedstawiona w kroczącym ruchu ludzka postać wykracza poza prawo przyczynowe, które wymagałoby bezpośredniej kontynuacji ruchu, naturalnie niemożliwego dla namalowanej postaci. W takich przypadkach impresjonistyczni mistrzowie chętnie pomagają sobie, nie nadając figurom konturów prostych i stałych, lecz liczne i poruszone. Ogólnie jednak celem nowoczesnego malarstwa jest przedstawienie nie tyle ruchu, ile raczej zdolności ruchu: figury powinny przejawiać zdolność do wszystkich organicznych uzewnętrznień życia, bezpośrednio ich nie uzewnętrzniając. Ujęcie takie w zrozumiwały sposób okazuje się nad wyraz owocne przy przedstawianiu przyrody roślinnej i nieorganicznej (głazy, woda, chmury), której ruchy wynikają z praw fizykalnych. Wyjaśnia to, dlaczego pejzaż urasta w nowoczesnej sztuce do najwyższej rangi.

Lecz nowoczesny artysta nie pozwala zmarnieć również prawu do swobodnego poetyckiego tworzenia [*freie Dichtung*]. Toteż Böcklin²⁰ tworzy swoje nimfy, a Thoma²¹ swoich satyrów nie jako „wycinki przyrody”, a raczej jako wytwory fantazji, które możemy zrozumieć na podstawie naszej skłonności do poezji natury²². Artysta chce nas przekonać nie do realnego istnienia takich hybryd, lecz do tego, że gdyby istniały, musiałyby one wyglądać i zachowywać się tak właśnie, a nie inaczej. One również muszą być posłuszne prawu przyczynowemu, za które praojcowie antyczno-pogańskiej mitologii, starożytni Egipcjanie, nie daliby nawet garści daktyli. W ostatecznym rozrachunku to samo dotyczy dzieł, w których problematyczne są duchowe uzewnętrznienia życia [charakterystycznego dla] gatunku ludzkiego. Już sama istotna rola, jaka zdaje się być przy tym z reguły przydzielona pejzażowi (Max Klinger²³), zdecydowanie wskazuje wyżej opisany kierunek.

Czy jednak sztuka nastroju rzeczywiście jest owocem dopiero najnowocześniejszych [*modernsten*] czasów, czyli naszych dni? Czy jej początki nie muszą sięgać przynajmniej tak daleko, jak rozdzielenie wiary i wiedzy? Istotnie, nastrój jako ostateczny cel leży – ogólnie rzecz biorąc – u podstaw całej nowszej sztuki od schyłku renesansu. Moglibyśmy nawet prześledzić wstecz jej pojedynczych prekursorów aż po czasy hellenistyczne, to znaczy po czasy, gdy pogaństwo zaczęło gubić swoją niegdysiejszą pełną ufności wiarę w piękny i silny świat bogów, za to nauki przyrodnicze po raz pierwszy przeżyły swój wielki okres rozkwitu. Ale miejsce categorycznego pogańskiego zaufania bogom zajęło nie mniej categoryczne chrześcijańskie, nauki zaś przyrodnicze, które w poaleksandryjskiej starożytności tak wspaniale rozkwitły, stały się na na-

¹⁸ Max Liebermann (1847–1935) – berliński malarz i grafik, początkowo tworzący w nurcie realizmu, od 1890 r. wprowadzający do swojego malarstwa elementy impresjonistyczne.

¹⁹ Carel Nicolaas Storm van 's-Gravesande (1841–1924) – holenderski malarz i grafik związany z drugim pokoleniem szkoły haskiej, specjalizujący się w pejzażach morskich, przedstawieniach wnętrza oraz martwych naturach.

²⁰ Arnold Böcklin (1827–1901) – szwajcarski malarz tworzący w nurcie symbolizmu; znajdując się pod wpływem romantyzmu, wykorzystywał w swoich obrazach fantastyczne postacie i istoty zaczerpnięte z mitologii i legend.

²¹ Hans Thoma (1839–1924) – niemiecki malarz pochodzący z Badenii-Wirtembergii, przeciwstawiający się realizmowi oraz inspirowany się Böcklinem w swoich późniejszych symbolistycznych dziełach.

²² Poezja natury (*Naturpoesie*) pojawia się po raz pierwszy w niemieckiej dyskusji nad sztuką u Johanna Gottfrieda Herdera, w opozycji wobec poezji artystycznej, sztucznej (*Kunstpoesie*). Dla Herdera *Naturpoesie* miała charakter bezpośredniego, zmysłowego ujmowania natury, pozbawionego wykształconego w toku rozwoju kultury zapośredniczenia i dystansu względem owego naturalnego doznania. Jako taka utożsamiana była przezeń z poezją ludową (*Volkspoesie*), jako że to właśnie w ludowym, pierwotnym światopoglądzie – wyrażonym w legendach i mitach – więź pomiędzy naturą i twórczością miała się wyrażać najpełniej (zob. C. Kamenetsky, *The German Folklore Revival in the Eighteenth Century. Herder's Theory of Naturpoesie*, „The Journal of Popular Culture”, 1973, 4 (6), s. 836–848; por. J.G. Herder, *Szekspir*, [w:] idem, *Wybór pism*, red. T. Namowicz, Wrocław 1987, s. 240–241). Zradykalizowana – bowiem odniesiona do pierwotnego, a dostępnego jedynie drogą przeżycia estetycznego zharmonizowania świata – została ta koncepcja przez niemieckich romantyków. Rozwinęli oni również, za Herderem, koncepcję poetyckiej wyobraźni, zdolnej do przeciwstawienia się determinizmowi świata przyrodniczego oraz estetycznego wytworzenia na nowo wspomnianej harmonii, zagubionej we wspomnianej przyrodniczej konieczności. To właśnie z romantycznych inspiracji korzystali przywoływani przez Riegla malarze Böcklin i Thoma. „Swobodne poetyckie tworzenie” oraz „fantazja” (*Phantasie*), wraz z inspiracjami płynącymi z mitologii oraz kultury ludowej, miałyby być dla nich środkami w próbie wykroczenia poza konieczne prawa przyczynowe świata nowoczesnego przyrodoznawstwa ku harmonijnemu malarstwu nastroju.

²³ Max Klinger (1857–1920) – niemiecki malarz, rzeźbiarz i grafik, związany z symbolizmem oraz mający wpływ na rozwój wiedeńskiej secesji.

stępne tysiąclecie na dobrą sprawę zbędne. Dopiero u schyłku średniowiecza badanie przyrody na nowo stało się zajęciem dominującym w ludzkim życiu duchowym i dłużej nie dało się powstrzymać oddzielenia wiedzy o przyrodzie od wiary. Tyle że dalszy proces przebiegał w nierównym tempie i nie bez przerw, lecz wśród kolejnych porażek. Przede wszystkim jest samo przez się zrozumiałe, że w krajach protestanckich, gdzie reformacja przystała na to rozdzielenie przynajmniej w odniesieniu do fizycznej przyrody, proces ten przebiegał szybciej niż w krajach katolickich, gdzie – jak wiadomo – Kościół po dziś dzień pryncypialnie odrzuca rozdzielenie wiary i wiedzy. Z malarstwem zasadzającym się zarazem na spokoju i spojrzeniu z oddali spotykamy się po raz pierwszy u XVII-wiecznych Holendrów. I od razu widzimy, że ujawnia się w nim jeszcze inna właściwość sztuki nowoczesnej: to już nie człowiek stoi w centrum sztuki twórczości artystycznej [*Kunstschaffens*], lecz przyroda w całej rozciągłości, i to w niej porusza się artysta. Człowiek nie jest już władcą, jak w starożytności czy nawet w średniowieczu, a jedynie ogniwnem w nieskończonym łańcuchu. Swój wyraz znajduje w tym społeczna tendencja [*Zug*] do wyrównywania, której pierwsze przesłanki stworzyło już średniowiecze, a która w decydującym stopniu nadaje charakter i kierunek naszej dzisiejszej kulturze. Tuż obok Holendrów rozkwitała jednak w tym samym czasie sztuka katolicka: sztuka Rubensa. Była ona pełna życia i ruchu, przyjmowała jednak zarazem zdecydowaną tendencję ku spojrzeniu z oddali, łagodząc i zacierając to, co w ruchach porywcze i gwałtowne, a przez to odbierając im nieharmonijność. Wreszcie, w drugiej połowie XVIII w. rozdzielenie wiary i wiedzy, choćby nie zostało pryncypialnie przyjęte, to przecież faktycznie dokonało się nawet w krajach, które pozostały katolickie. Odtąd i tam nie już nie stało na przeszkodzie temu, aby doszło do przełomu sztuki nastroju. Jednak człowiek zawsze uznawał za nieekonomiczne poszukiwanie nowego, jeśli tylko dawne uważał za wciąż użyteczne: uczy nas tego nie tylko zapożyczający się niepomiarowo u starożytności renesans, ale już klasyczna starożytność, która w podobny sposób czerpała bez skrupułów z motywów starożytnego Wschodu. I tak oto rozpoczęło się błędne koło powtarzania minionych stylów, które stały się historyczne, poczynawszy od przedaleksandryjskiej starożytności, nie tyle ze względu na nie same czy ze ślepej beznadziei, lecz w wyniku mniej lub bardziej świadomego zamiaru wydobywania z dostępnych zasobów zabytków sztuki [*Kunstdenkmälern*] ubiegłych stuleci tego wszystkiego, co mogło zdawać się odpowiadać mniej lub bardziej wyraźnie odczuwanej potrzebie nastroju. Kiedyś trzeba będzie napisać historię sztuki europejskiej ubiegłego wieku z takiego właśnie punktu widzenia. Nie jest to bowiem przypadek, że spośród starożytności oczarowały nas właśnie dzieła attyckie i ich olimpijski spokój, a nie na przykład Laokoon, wychwalany jako najdoskonalsze dzieło rzeźbiarskie jeszcze przez Berniniego; nieprzypadkowo przemawiało do nas weneckie malarstwo egzystencji²⁴, a nie rozdęta maniera rzymskich barokowych mistrzów, wciąż jeszcze skłaniających się ku starożytnemu spojrzeniu z bliska; nieprzypadkowo też obraliśmy za wzór spokojnego i opanowanego Velázqueza, jedyne świeckiego malarza Habsburgów zasiadających na tronie hiszpańskim, a nie jego żarliwie ekstatycznych rodaków.

Nastrój i nabożne rozważanie [*Andacht*] mieszkają w bliskim sąsiedztwie. Nabożny namysł nie jest bowiem niczym innym jak religijnym nastrojem. Jest zatem głęboko uzasadnione, że – na tyle, na ile jesteśmy w stanie wyraźnie ogarnąć wzrokiem kulturową historię ludzkości – nastrój stawał się najwyższym celem sztuki we wszystkich tych okresach, które zarazem znamionowało głębokie religijne poruszenie. Po raz pierwszy [miało to miejsce] w późnym antyku, gdy zachwiała się pogańska wiara w bogów i przygotowywało się przyjście Jezusa Chrystusa. Po raz drugi w czasach nowożytnych, w konsekwencji owego ogromnego poruszenia dusz [*Geister*] zwanego reformacją i kontrreformacją. Wreszcie dziś widzimy powrót owego paralelizmu po raz trzeci. Nikt bowiem nie może wątpić, że żyjemy w czasach głębokiego wzburzenia duchowego. Wszakże nawet katolicyzm odmłodził się i ostatnio rozwinął siłę agitacji, co jeszcze sześćdziesiąt lat temu wielu uznawało za niemożliwe. Ale podobnie jak działo się to już od dawna względem fizycznego porządku świata, zdecydowana większość dusz [*Geister*] nie jest dziś w stanie uspokoić się względem

²⁴ Oryginalny termin *Existenzmalerei* oznacza malarstwo, którego tematem jest zmysłowa rzeczywistość – w szczególności materialna, zewnętrzna rzeczywistość życia ludzkiego. W *Das holländische Gruppenporträt* Riegl ponownie wykorzystuje ten termin w odniesieniu do XVI-wiecznego malarstwa weneckiego, powołując się przy tym na Burckhardta (Riegl, *Das holländische Gruppenporträt...*, 1931, t. 1, s. 35). Z kolei Burckhardt wykorzystuje termin *Existenzbild*, by wskazać, że malarstwo to cechuje „nie symbolizm, lecz uszlachetniony naturalizm”, a zatem skupienie na zmysłowej rzeczywistości świata i człowieka (L. Gossman, *The Existenzbild in Burckhardt's Art Historical Writing*, „MLN”, 114, 1999, 5, s. 879–928). Angielski tłumacz *Das holländische Gruppenporträt* przełożył odnośny fragment następująco: „Venetian painting has been described as an art of «being» [*Existenzmalerei*]” (Riegl, *The Group Portraiture...*, s. 96) – co bliższe byłoby polskim terminom „bycie” czy „istnienie” niż „egzystencja”. Ta jest jednak synonimem tak bycia, jak i istnienia, wskazując zarazem na ich materialny aspekt – zgodnie z intencjami Riegla. Stąd też decyzyja, by przełożyć termin *Existenzmalerei* jako „malarstwo egzystencji”.

jego moralnego porządku poprzez wierne zaufanie w to, co ponadzmysłowe. Oczekują one objaśnienia od wielu nowo powstałych dyscyplin, zajmujących się duchową stroną ludzkiej natury: psychofizyki, etnologii, nauk społecznych itd. Ale sztuka stoi wiernie u ich boku: jak zawsze, tak i teraz pomaga ona duszy uzyskać zbawienie, wyswobodzenie, którego ta koniecznie potrzebuje, jeśli nie chce zaprzeczyć woli życia²⁵. Tak więc to nasi artyści czerpią z nowoczesnej wiedzy ostateczną, najwyższą i decydującą zdobycz, i tym samym przynoszą pragnącemu pocieszenia pokoleniu jeśli nie zbawienie – to ulgę.

²⁵ Trudno stwierdzić jednoznacznie, skąd Riegl zaczerpnął pojęcie „woli życia” (*Willen zum Leben*). Najbardziej prawdopodobną interpretacją byłoby poszukiwanie jego źródeł w Rieglowskiej lekturze Nietzschego – ten ostatni sformułował bowiem owo pojęcie *explicite*, nadając mu sens zbliżony z tym, który ma ono u Riegla (zob. np. F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. M. Łukasiewicz, Gdańsk 2008, s. 239–240 [aforyzm 349]). W szczególności dotyczy to „zbawczej” i „wyswobadzającej” roli sztuki, przeciwstawionej w tym aspekcie współczesnym naukom szczegółowym. Diana Reynolds Cordileone wskazuje na to, że Riegl w latach swoich studiów na uniwersytecie w Wiedniu (druga połowa lat 70. XIX w.) był bardzo dobrze zaznajomiony z wczesnymi pracami Nietzschego, które mogły również zaważyć na jego późniejszych interpretacjach historii sztuki z perspektywy przekształceń woli twórczej (Cordileone, *op. cit.*, s. 5–8; należy przy tym zwrócić uwagę na to, że w owych wczesnych pracach Nietzschego pojęcia „woli życia” oraz „życia” włączone są w przebieg historii, podczas gdy w pracach późniejszych transcendują one ten porządek, zob. P. Pieniążek, *Niewczesne rozważania – logika niewczesności*, [w:] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii. Niewczesne rozważania*, Łódź 2012 [*Dzieła wszystkie*, t. 1a], s. 177). Autorka odczytuje również niniejszy esej Riegla jako wyraz nietzscheańskich z ducha idei (Cordileone, *op. cit.*, s. 203), choć należy przy tym zwrócić uwagę na ich istotne uzupełnienie (by nie powiedzieć – przekroczenie) na drodze wskazania formalnych struktur, przez które dochodzi do ekspresji woli życia w dziele sztuki. Tym samym wola życia w sztuce, jak ujmuje ją Riegl, nie jest bezpośrednio przeciwstawna prawu przyczynowemu określone w przyrodzie przez nauki przyrodnicze, lecz działa w jego ramach, zostaje przez nie zapośredniczona.