

Wölfflin 100 lat później

Ryszard Kasperowicz

Uniwersytet Warszawski



¹ Por. publikację związaną z tą rocznicą, w której m.in. bardzo obszerne, uwzględniające najnowsze badania studium Evonne Levy poświęcone genezie, znaczeniu i krytyce Podstawowych pojęć...: **H. Wölfflin**, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*, trans. J. Blower, essays E. Levy, T. Weddigen, Los Angeles 2015; por. też: **D. Summers**, *Heinrich Wölfflin's 'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe'*, 1915, „The Burlington Magazine” 2009, Vol. 151, No. 1276, s. 476–479.

² Za: **H. Locher**, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001, s. 394.

³ Podobnie jak konsekwentnie podejmował w tym ujęciu problem przemian stylowych. O genezie poglądów Wölfflina w tej materii zob. **A. Payne**, *Wölfflin, Architecture and the Problem of „Stilwandlung”*, „Journal of Art Historiography” 2012, No. 7, s. 1–20. Zob. też: **eadem**, *On Sculptural Relief: Malerisch, the Autonomy of Artistic Media and the Beginnings of Baroque Studies*, [w:] *Rethinking the Baroque*, ed. **H. Hills**, London 2011, s. 39–64.

Wydana dokładnie 100 lat temu rozprawa Heinricha Wölfflina, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*¹, ugruntowała pozycję jej autora wśród historyków sztuki i przyniosła mu prestiż zupełnie nieporównywalny, jakim nie mógł się cieszyć przedtem (a chyba też i potem) żaden przedstawiciel naszej dyscypliny. Książka, jak zauważono, stała się wręcz „popularna”, osławione kategorie oglądowe przenoszono na terytorium badawcze innych nauk humanistycznych, np. literaturoznawstwa i muzykologii. Jednak jej recepcja na polu historii sztuki wydaje się zastanawiająca – reprezentanci tej dziedziny przyjęli ją bardzo krytycznie, z czasem zaczęto ją niejednokrotnie traktować niepoważnie nawet w samym centrum fachowego dyskursu. Spotkała się natomiast z przyjaznym przyjęciem ze strony filozofów (Erich Rothacker) i literatów (Ricarda Huch). W 1933 r. Wölfflin opublikował przede *eine Revision*, w którym podsumował cele i bronił swego stanowiska, podkreślając, że sztuka plastyczna („*die bildende Kunst*”) jest nie tylko „wyrazem” emocji i „zwierciadłem” świata, ale, jako „sztuka widzenia, sztuka oka”, posiada „swoje własne założenia i prawa życia”².

Był to pogląd, który Wölfflin wyznawał w gruncie rzeczy konsekwentnie, nawet jeśli *Podstawowe pojęcia...* oznaczały przeniesienie punktu ciężkości analizy z fenomenu ekspresji dzieła sztuki na proces postrzegania formy i widzenia artystycznego³. Rysem przewodnim projektu Wölfflina było, jak się zdaje, zachowanie równowagi pomiędzy analizą historycznego rozwoju sztuki a systematycznym oglądem form. Innymi słowy, autor *Podstawowych pojęć...* zawsze zdawał sobie

sprawę z nieusuwalnej obecności teoretycznych problemów estetyki w praktyce historii sztuki, przy czym „estetykę” rozumiał, rzecz jasna, raczej szeroko – jako teorię kształtowania plastycznego, a nie zawężoną doktrynę piękna. Jednak kluczowym wyzwaniem, będącym koniecznym dopełnieniem postulatów badawczych historii sztuki, pozostawała dlań troska o samodzielność tej gałęzi wiedzy, przekonanie, że musi „stać o własnych siłach”. Autonomia dyscypliny w żadnej mierze nie jest tożsama z dążeniem do autarkii – zarówno teoria sztuki, jak i psychologia (wyrazu, widzenia, odbioru) dostarczają niezbędnych narzędzi i zakreślają granice przestrzeni interpretacji. Samodzielność historii sztuki budowanej jako „historia widzenia artystycznego” to nie tylko konieczne następstwo ujęcia formy jako zjawiska (względnie) autonomicznego wobec innych dziedzin kultury. Jeśli historia sztuki ma się pokusić o sformułowanie kryteriów poznania „istoty” dzieła sztuki i jego oceny w perspektywie prawideł życiowego rozwoju, nie powinna, by tak rzec, patrzeć z zewnątrz, bo to perspektywa degradacji historii sztuki do poziomu ilustracji. Jak jednak możliwe jest widzenie od wewnątrz, spojrzenie źródłowe, doświadczenie samych źródeł formalnego kształtowania?

Doświadczenie źródłowe zdaje się wcale trafnie opisywać Wölfflinowski model odbioru sztuki – nie na poziomie faktyczności widzenia, ale aksjologii relacji pomiędzy naturą, formą i historią. Niebagatelne znaczenie mogły tutaj odegrać kontakty z Wilhelmem Diltheyem i jego koncepcjami rozumienia. Zresztą już 60 lat temu z okładem Carlo Antoni wskazywał na strukturalno-typologiczny charakter pojęć podstawowych Wölfflina, analogicznych np. do typów światopoglądu u Diltheya⁴. Źródłowość doświadczenia, które ma uchwycić sens dzieła sztuki jako „przedstawienia” – historycznie zmiennej formy, zakorzenionej jednak w pozahistorycznych prawidłach widzenia – nie ma charakteru czysto spontanicznego czy intuitywnego, jak choćby ujęcie współbrzmienia decydujących o pięknie „forming forms” z wewnętrzną harmonią duszy u Shaftesbury’ego. Wölfflinowi takie stanowisko wydałoby się nazbyt metafizyczne, oderwane od konkretności percepcyjnych aktów i konieczności nauki widzenia formy. Rozsławione potem „pojęcia podstawowe”, bez względu na ich status i przypisywaną im neokantowską inspirację, pozostają tak czy owak warunkami widzenia i przedstawiania, nawet jeśli nie kryje się za nimi cała transcendentalna maszyna ludzkich władz poznawczych⁵.

Kluczową kwestię ciągle stanowi zagadnienie źródłowości doświadczenia w kontekście nieuniknionego zapośredniczenia. We wczesnych *Prolegomenach* pada sformułowanie zupełnie zasadnicze, jakkolwiek, co trzeba przypomnieć, osiã rozważań jest zagadka wyrazowego charakteru dzieł architektonicznych, a zatem z istoty swej nieprzedstawiających – „man versteht nur, was man selbst kann”⁶. Otóż zjawiska ekspresji dzieł architektury nie możemy wyjaśnić ani w ramach teorii jej wizualnego (czysto optycznego) oddziaływania (co czynił choćby John Ruskin natomiast Wölfflin odrzucał fizjologiczne teorie



⁴ C. Antoni, *From History to Sociology: The Transition In German Historical Thinking*, trans. H. V. White, Detroit 1959. Antoni omawia także m.in. koncepcje typologiczne Ernsta Troeltscha, Maxa Webera, Friedricha Meineckego, traktując je zresztą jako wyraz zwątpienia w możliwości poznawcze historii i przejaw kryzysu historyzmu. Żywą zmienność tkanki dziejów, nieustannego stawania się, zastępują typy idealne, które zawsze są takie same. Wbrew oczekiwaniom konsekwencją jest interpretacja i historii, i życia w kategoriach sceptycyzmu i relatywizmu. O Antonim por. też: M. Biscione, *Interpreti di Croce*, Napoli 1968 (zwł. s. 95–187). Zob. też: J. Hart, *Heuristic Constructs and Ideal Types: The Wölfflin/Weber Connection*, [w:] *German Art History and Scientific Thought. Beyond Formalism*, ed. M. B. Frank, D. Adler, Farnham 2012, s. 57–72.

⁵ Napisano o tym obszerną rozprawę: A. Eckl, *Kategorien der Anschauung: Zur transzendentalphilosophischen Bedeutung von Heinrich Wölfflins 'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe'*, München 1996.

⁶ H. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886, s. 3. Uwaga ta odnosi się do zdolności rozumienia znaczenia muzyki dzięki zdolności wyrażania w niej poruszeń duszy. W istocie jest parafrazą słynnego rozróżnienia Giambattisty Vica „verum – certum” i przekonania, że człowiek może w pełnym tego słowa znaczeniu poznać tylko to, czego sam jest twórcą. O tym w pełni przekonująco, w kontekście teologicznych korzeni myśli Vica zob. M. Lilla, G. B. Vico, *The Making of an Anti-Modern*, Cambridge, Mass. – London 1993, s. 23–37.



⁷ Por. P. Kivy, *Charles Darwin on Music*, „Journal of the American Musicological Society” 1959, Vol. 12, No. 1, s. 42–48. O ewolucjonistycznych i fizjologicznych podstawach ekspresji oraz przyjemności estetycznej w XIX-wiecznych teoriach por. H. Drüe, *Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich*, [w:] *Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Hrsg. E. Mai, S. Waetzoldt, Berlin 1983, s. 71–98; S. Nachtseim, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*, Berlin 1984. Dawniejszy, cenny zarys problematyki: K. E. Gilbert, H. Kuhn, *A History of Aesthetics*, New York 1939, s. 528–543.

Wilhelma Wundta), ani w oparciu o zasadę skojarzeń (np. Gustav Fechner). Inaczej rzecz ujmując, ekspresja nie jest rzeczą prostego wrażenia, którego pochodną byłyby „idee wzniosłości i piękna”, by przypomnieć tytuł zasłużenie pamiętanej rozprawki Edmunda Burke’a, choć wiąże się niewątpliwie z doświadczeniem przyjemności bądź niepokoju. Również klasyczne pytanie o to, czy ekspresja stanowi immanentną cechę przedmiotu oglądanego, czy raczej tylko psychiczne odczucie, reakcję widza bądź słuchacza o tajemniczej naturze, ma w gruncie rzeczy zwodniczy urok – czysto przyczynowa reakcja sprowadzałaby wyraz do reakcji na bodziec i nadawałaby jej wymiar wyłącznie receptywny. Podobnie jak w muzyce, gdzie opis procesów słuchowych nie jest w stanie wytłumaczyć „nastrojowych treści” utworu i musimy sięgnąć do „*die eigene Hervorbringung der Töne*”, „*die Bedeutung und Verwendung unserer Stimmittel zu beobachten*”, tak też w architekturze należy wziąć pod uwagę jej „*körperliche*” charakter. Cieleśnie-przestrzenną strukturę dzieła w perspektywie jej wyrazu można wytłumaczyć tylko przez analogię z faktem naszej cielesności. Tektonikę budowli *grosso modo*, grę sił, ekspansję i kontrakcję, odczucie ciężenia, oporu, nacisku, wrażenie lekkości bądź ciężkości, leżące u podstaw ekspresji architektury, odczytujemy poprzez doznawanie takich samych procesów w naszym ciele. Rzecz jasna, dzieło architektury nie może wyrazić konkretnych jednostkowych afektów, a jedynie ogólne nastroje, „*grosse Daseingefühle*”. Podobnie Arthur Schopenhauer twierdził, że muzyka, będąc nie tyle obrazem woli jako metafizycznej zasady, ale wręcz ucieleśnieniem ruchu woli jako takiej, wyraża uczucia w sensie idealnym.

Idąc za ustaleniami Johannesa Volkelta, Roberta Vischera i Rudolfa Lotzego, Wölfflin analizował proces postrzegania ekspresji architektonicznej, posługując się takimi pojęciami, jak: „*miterleben*”, „*mitempfinden*”, „*nachbilden*”, „*einverleiben*”, „*beseelen*” itp. Doznania, odczucia i czynności estetyczne opisane za pomocą tego słownika psychologii zwykło się określać mianem teorii wczuwania się. Nie są one typowe wyłącznie dla faktu doświadczenia estetycznego – sądzono, że w gruncie rzeczy dowodzą o wrodzonej, prądawnej, mitologicznej wręcz skłonności ludzkiej wyobraźni do ożywiania przedmiotów martwych i ich antropomorfizacji, obecnych w językowych tropach metafory czy szerzej: we wszelkich zjawiskach symbolizowania, prowadzących wprost do naśladowania jako substytucji. Darwin oraz zainspirowani nim teoretycy, choćby Edmund Gurney, chcieli wyjaśniać niezwykłą moc i trwałość ekspresji muzycznej (czy retorycznej) jako relikwitu bardzo pierwotnych instynktów prokreatywnych, potęgowanych przez muzykę. Gurney dla przykładu postrzegał fundamentalny aspekt muzyki, którym jest ruch i wyraz emocji, jako idealne odzwierciedlenie emocji pierwotnie seksualnych⁷.

Ten osobliwy ewolucjonizm nie zajmuje ważnego miejsca u Wölfflina. Zjawisko ekspresji artystycznej zawsze bowiem pozostawało dlań zjawiskiem estetycznym, nacechowanym swobodą i brakiem wolicjonalnego zaangażowania. Jak pisał:

die ästhetische Anschauung verlange eben diese Willenlosigkeit, dieses Aufgeben des Selbstgefühls. Wer nicht die Fähigkeit hat zeitenweise aufzuhören an sich zu denken, der wird niemals zum Genuss eines Kunstwerks kommen, noch weniger ein solches schaffen können⁸.

Stwierdzenie to jest odpowiedzią XIX-wiecznego psychologisty na głęboko osadzony w XVIII-wiecznej refleksji postulat bezinteresowności aktu estetycznego. Nie chodzi już mianowicie o wyosobnioną z konieczności kontemplację piękną, wolną od wszelkiego interesu czy korzyści i wyniesioną ponad przyjemnościową reakcję na zmysłowy bodziec (nie ma bowiem wówczas mowy o swobodnej grze). Chodzi o podtrzymanie podstawowej analogii między bezwiednym wyrazem emocji (ekspresja fizjonomiczna) a odtwórczym i współtwórczym odczytaniem ekspresji – charakteru dzieła jako przejawu wspólnej naszej cielesności i naszym wytworom organicznej zasady twórczej, dla której określenia Wölfflin nie wahał się sięgnąć do pojęciowego zasobu witalistycznej filozofii natury: *vis plastica*. Tak zatem nieusuwalny paradygmat źródłowego ujmowania formy artystycznej nie zasadza się na wymogu bezpośredniości, choć doświadczenie estetyczne jako *aisthesis* ewentualnie mogłoby ten warunek spełniać. Sugestie Wölfflina biegną w innym kierunku i przyświeca im inny cel. Otóż odczytanie wyrazu dzieła sztuki jest zakotwiczone we względny automatyzm, wynikającym z podzielanego poczucia cielesności i związanych z nią procesów w świecie, przynosi nam satysfakcję (bądź nie), ale na tym poziomie stanowi jeszcze dla historyka sztuki coś na podobieństwo *materia prima*. Dopiero dokładniejsze opisanie owej izomorfii pomiędzy ciałem a architekturą nadaje idei źródłowości stosowny wymiar: źródłowe jest nie to, co bezpośrednio czy pierwotne, lecz to, co możemy dostrzec, izolując konieczne struktury – „momenty” w słowniku konceptualnym Wölfflina⁹. To one dopiero, w porządku systematycznym powiązanych z rytmem przemian historycznych, kreślą wektory i granice doświadczenia artystycznego.

Wolno wyrazić przypuszczenie, że wyodrębnianie i charakteryzowanie takich „momentów” stało się przewodnim celem Wölfflina. W owym pragnieniu oczyszczenia oglądu form artystycznych psychologia widzenia i historia powinny zawrzeć sojusz i stać się tygłem, z którego wytopią się nieredukowalne do niczego poza nimi pojęcia podstawowe. Autonomia historii sztuki jako dyscypliny, którą cechuje arystokratyczny wstręt przed służebnością w ramach historii kultury, nie czerpie swojego prawodawstwa z niekwestionowanej odrębności dzieł sztuki jako takich. Ani swoista przyjemność estetyczna, ani „estetyczność” dzieł (jak w projekcie „*allgemeine Kunstwissenschaft*” współczesnego Wölfflinowi Maxa Dessoira), ani wreszcie dzieje kulturowego otoczenia sztuki czy społecznych, materialnych i technologicznych determinantów nie przesadzają o konkretnym kształcie wytworu artystycznego. Historia form powinna udzielić odpowiedzi nie tylko na



⁸ H. Wölfflin, *Prolegomena...*, s. 10.

⁹ Por. D. Bohde, *The Physiognomics of Architecture: Heinrich Wölfflin, Hans Sedlmayr and Paul Schultze-Naumburg*, [w:] *German Art History...*, s. 117–140.

przysłowiową i przebrzmiałą „zagadkę stylu”, lecz także wyjaśnić logikę wewnętrznych reguł kształtowania artystycznego.

Pozostaje sprawą wysoce wątpliwą, czy Wölfflin sam dochował wierności surowemu narzuconych sobie wyzwaniom i ograniczeń. Wariacyjnie powracające w jego pismach sformułowania o „wyrazie ducha epoki”, dychotomia Północy i Południa, osobiście doświadczany dylemat niemieckości i włoskiego poczucia formy zdają się potwierdzać te wątpliwości. Niemniej jednak pierwotny zamysł rysował się jasno i jego realizację można by chyba zwięźle i nieco żartobliwie ochrzcić mianem „estetycznej brzytwy Ockhama” – stopniowej amputacji określonych zjawisk. Kresem tej drogi miały się stać „pojęcia podstawowe”.

Po pierwsze więc w oczy rzuca się ewolucja w pojmowaniu kluczowych „momentów” organizacji ładu dzieła sztuki. W *Prolegomenach* za Vischerem wyróżniał dwa momenty zewnętrzne: ograniczenie w przestrzeni i masę (odpowiednik siły napięć w naszej naoczności) oraz cztery momenty wewnętrzne: regularność (odróżnianą od prawidłowości), symetrię, proporcję i harmonię. Pomijając oczywisty fakt, że „momenty” te, podobnie jak późniejsze kategorie podstawowe, wywodzą się z dostojnej tradycji teorii sztuki, Wölfflin usiłował rozpatrywać je jako formalne warunki optyczno-cieleśnego oddziaływania na widza. Są więc one fundamentem ekspresji i jako takie, w ramach teorii „*Nachempfindung*”, pozostają w ścisłej, formalno-treściowej analogii do zasad organizacji życia organicznego. Forma architektoniczna, podobnie jak forma ciała żywego, odznacza się wewnętrzną jednością i celowością – jest przejawem samo-konstytucji cielesnej. Wielkiej doniosłości nabiera tutaj dynamiczny, odzwierciedlony w ruchu (tak zewnętrznym, jak i wewnętrznym poruszeniu afektywnym) charakter dzieła sztuki, ponieważ dzięki temu zostaje stępiony formalistyczny normatywizm tradycyjnej estetyki. Ich powszechna ważność wypływa nie z jakiejś metafizyki piękna, lecz odwrotnie – z żywego, organicznego piękna jako funkcjonalnej konieczności.

Owa wewnętrzna konieczność, synonim autonomii porządku formalnego, wyczerpująco ukazana w pismach Konrada Fiedlera pozwoliła Wölfflinowi na kolejną operację przy wykorzystaniu naszej „brzytwy Ockhama”. To, co było na pozór oczywiste w przypadku architektury, która wyraża, ale nie przedstawia, stosuje się *a fortiori* do dzieł rzeźby i malarstwa, przy czym fundamentalnej puryfikacji ulega zagadnienie „przedstawienia”. W sensie idealnym byłoby konieczne unieważnienie jakichkolwiek związków mimetycznych pomiędzy przedstawieniem a światem przedstawionym – tylko naiwny realista jest w stanie utrzymywać, że artysta może przedstawiać to, co widzi. Sztuka zawdzięcza wszystko sztuce, obrazy odsyłają do innych obrazów (jakże nowoczesnie to brzmi!), gdyż przedmiot jawi się artyście za pośrednictwem określonych sposobów obrazowania jako obraz właśnie, a nie jako niezależny byt. W *Sztuce klasycznej* na czoło wysuwa się więc zagadnienie formy obrazowej:

Leży jak na dłoni – czytamy – że nowe poczucia ciała i ruchu [...] musiały się objawić także w kształtowaniu obrazem, że pojęcia spokoju, wielkości i powagi w obrazie musiały wystąpić decydująco niezależnie od szczególnego tematu¹⁰.

Chcąc wydobyć wielkość sztuki cinquecenta jako sztuki klasycznej *par excellence*, Wölfflin przypisał jej takie oto momenty: uproszczenie, wyjaśnienie, wzmożona intensywność, wyższy stopień widzialności, wzbogacenie, jedność i konieczność, wreszcie jednolite traktowanie przestrzeni, powiązane z dominującą regułą oddziaływania kontrastów, także w sferze ukazanych afektów.

Nietrudno zauważyć, że wszystkie te „momenty” siłą rzeczy nie mają wymiaru czysto opisowego. Wszelki zarzut, że bez trudu można je wyprowadzić z określonej tradycji teoretycznego namysłu i gloryfikacji formy klasycznej¹¹, byłby w oczach Wölfflina chybiony. Przejście od chwiejności quattrocenta do siły i stabilności sztuki klasycznej jest koniecznym momentem ewolucji formalnej. Jedność formy, wrażenia i wyrazu nie zamieszkuje w Winckelmannowsko-Paterowskim „*The House Beautiful*”, gdzie królują szlachetny kontur i emocjonalna powściągliwość, progenitura wolności, lecz przeciwnie – ma swoje źródło w konieczności wizualnego doświadczenia, wznoszącego się mozolnie ku czystości wizji.

Ostatecznym przystankiem w tej pielgrzymce musiała być rezygnacja z walorów wyrazowych. *Podstawowe pojęcia...* są już refutacją pretensji i estetyki (z wyjątkiem zasady przyjemności), i ekspresji (jako odbicia osobowości twórcy, co oczywiste, lecz także ekspresji jako składnika oceny formy), i wreszcie historii. Pary pojęć charakteryzujące, ale tylko egzemplarycznie, formacje stylowe renesansu i baroku tworzą nie tyle opozycje, ile raczej przenikającą się dialektykę sposobów widzenia świata jako aplikacji wzorów percepcji do wymogów świata form. Nie budują przeto polaryzacji, lecz swobodny system zależności, dla którego paradygmatem jest język ze swoją gramatyką i syntaktyką. Może to właśnie należy uznać za kres poszukiwań: opracowanie języka formalnego, obejmującego zarówno określone reguły, jak i ich zakłócenia w procesach indywidualnych wypowiedzi artystycznych.

Nie ma tu miejsca, by choćby w skrócie opisywać dzieje konceptu form artystycznych jako języka form¹² – na pewno przełomem były z jednej strony XVIII-wieczne rojenia o odkryciu ostatecznej genezy języka, z drugiej poszukiwanie języka idealnego, swoistej *mathesis universalis*. Stanowisko Wölfflina różni się jednak zasadniczo w pewnym, kluczowym punkcie: szwajcarski historyk nie popełnił typowego błędu ekstrapolacji i nie dążył do narzucenia sztuce reguł analogicznych do tych, które rządzą językiem werbalnym. Dla Wölfflina ani malarstwo, ani architektura nie stają się quasi-językowymi, symbolicznymi systemami językowymi. Formy oglądowe można do pewnego stopnia traktować jako wizualne schematy, ale stanowisko Wölfflina jest równie



¹⁰ H. Wölfflin, *Sztuka klasycyzna. Wstęp do włoskiego renesansu*, przeł. J. Muczowski, Kraków 1931, s. 240.

¹¹ Por. krytykę „ideologicznych” przesłanek kategorii Wölfflina: M. Warnke, *On Heinrich Wölfflin, „Representations”* 1989, Vol. 27, s. 172–187, gdzie ważne spostrzeżenie, że forma w *Podstawowych pojęciach...* zostaje ujęta jako niezależny nośnik wartości estetycznych, a proces jej emancypacji (od wzorców quattrocenta) ma niemal charakter „filogenetycznej misji” (s. 179). Zob. też: M. Brown, *The Classic is the Baroque: On the Principle of Wölfflin’s Art History, „Critical Inquiry”* 1982, Vol. 9, s. 379–404; M. Iversen, *Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin’s Classic Art, „Oxford Art Journal”* 1981, Vol. 4, No. 1, s. 31–34.

¹² Zob. klarowny przegląd problematyki: H. Locher, *op. cit.*, s. 299–348.



¹³ Toteż każde dzieło sztuki jest światem samym w sobie, realizującym zasady formalnego kształtowania, w ramach danego stylu oglądowego, w taki sposób, że może stać się unaocznieniem uniwersalnych mechanizmów widzenia oraz tworzenia. Jak zauważył Wölfflin w swoich notatkach, istnieją dwa sposoby uprawiania historii: albo w perspektywie historii lokalnej, albo powszechnej. I dodał: „Artysta jest zawsze historykiem powszechnym. W każdym dziele [zawiera się] wszystko” (H. Wölfflin, 1864-1945. *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, Hrsg. J. Gantner, Basel-Stuttgart 1984, s. 192).

odległe np. od nieco naiwnej w swych przesłankach idei „analizy piękna” Williama Hogartha, co od konwencjonalizmu Nelsona Goodmana. Jeśli wolno pozwolić sobie na irytujący anachronizm, z perspektywy Hogartha Wölfflinowska analiza „najogólniejszych form przedstawieniowych” byłaby błędna, ponieważ nie podporządkowuje sobie żadnego ideału piękna. Dla Goodmana z kolei interpretacje autora *Sztuki klasycznej* okazałyby się zgoła bezwartościowe, ponieważ są tautologiczne: skoro, jak powiadał Wölfflin, „każdy artysta zastaje określone »optyczne« możliwości, od których jest w pełni uzależniony”, to styl zmienia się, gdyż zmieniała się forma widzenia, a forma widzenia tkwi z definicji uwięziona w stylu. Atoli Wölfflinowi szło o to, że „w każdym nowym stylu oglądowym krystalizuje się nowa treść świata”. Sztuki wizualne i tektoniczne muszą zatem raz na zawsze wyrzec się zarówno złudnej relacji podobieństwa, jak i pozornego pierwszeństwa wrażenia i wyrazu w odbiorze – na rzecz prawdziwie wewnętrznej, czystej obiektywności formy.

Ale nie jest to postulat równoznaczny z przekonaniem Konrada Fiedlera, że „treścią dzieła sztuki jest samo kształtowanie”. Jeśli już, Wölfflinowi bliżej do „*das bildnerische Denken*” Paula Klee aniżeli do „czystej naoczności” Konrada Fiedlera.

Nervus probandi argumentacji Wölfflina tworzy przeświadczenie, że nie można w żaden sposób rozerwać jedności formy naocznej i krystalizującej się w niej treści. Związek pomiędzy nimi nie ma charakteru arbitralnego, nie stanowi też wizualnej realizacji relacji metafory czy metonimii, bowiem na poziomie doświadczenia wzrokowego nie tyle znaczy, ile dosłownie jest znaczeniem. Naturalnie, coś przedstawia, ale to, co ukazuje, ukazuje zawsze na swój własny sposób¹³. Toteż analogia z językiem to analogia, której metaforycznego wymiaru Wölfflin był doskonale świadom. Jego zmaganie się z językiem opisu pozostaje tutaj wymownym świadectwem. Bowiem pary pojęć, ujmujące na najbardziej elementarnym poziomie porządek form oglądowych, są także pojęciami języka. Odwieczna kwestia przekładu doświadczenia wzrokowego na kategorie języka, bohaterka wszelkich ekfraz i *paragone*, temat analiz intertekstualnych i sporów o intencjonalność, u Wölfflina znajduje rozwiązanie tyleż ciekawe, co połowiczne i związane bezpośrednio z jego metodą zestawiania i porównywania konkretnych przykładów artystycznych. Retoryka wizualizacji tekstu biegnie paralelnym torem do retoryki „utekstowienia”, mówiąc niezręcznie, obrazu. Stawką w tej grze jest uzmysłowienie pojęć, ich unaocznienie i sensualizacja. Dzięki nim powinniśmy zobaczyć zarazem to, co znajduje się w obrazie i na obrazie. Ale Wölfflin uznawał, za Immanuelem Kantem, że idee artystyczne mają charakter naocznościowy i nie sposób podstawić pod nie adekwatnego pojęcia. Ów niedostatek adekwatności Wölfflin rekompensował zasadą porównań i kontrastu – pojęcia znaczą tyle, ile uchwycimy w różnicy pomiędzy nimi.

Wiele opisów z *Podstawowych pojęć...* przeszło do klasyki historii sztuki. Przypomnijmy jeden z nich:

Surowy styl Ruysdaela określa bieg linii znamioną ociążałością, przejawia się w powolnym wroście sylwety drzewa i jego nachyleniu ku ziemi, listowie stanowi zbitą masę; jest rysem nader charakterystycznym w twórczości Ruysdaela owa niechęć do oddzielania form, natomiast przedstawianie ich w taki sposób, że przenikają się wzajemnie. Tylko wyjątkowo zdarza się, 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 podziale terenu, pogodnych widokach; każdy fragment jego płótna jest obrazkiem w obrazie.

Tego rodzaju opis-analiza, jakkolwiek raz na zawsze zapada w pamięć i kształtuje nasz ogląd, jest zarazem świadectwem triumfu i porażki Wölfflina. Wbrew bowiem szumnym zapowiedziom zdeklarowanego purysty i eliminatora roi się tutaj od odniesień przedmiotowych i emocjonalnych kategorii z zakresu ekspresji. Wszelako inaczej być nie mogło, zważywszy już nawet na tradycję ekfrazy, której echa są bezwzględnie słyszalne. Pojawia się jednak inny jeszcze problem, którego istnienie przeczuwali już Friedrich Schlegel i Novalis: żeby oddać sprawiedliwość dziełu sztuki w pełni jego form oglądowych, należałoby stworzyć zupełnie nowy język¹⁴, jak z utopii Novalisa, który wyrażałby wszystko, a jednocześnie, wyrażając sam siebie, nie wyrażałby już niczego.

Dlatego w rozumieniu Wölfflina dzieła sztuki są zatopione we wzajemnym, bezsłownym dialogu form. W istocie rzeczy dialog ten otwiera dopiero spojrzenie historyka sztuki, więc musi się on wyrzec pewnych nawyków i pokus. W końcu marca 1901 r. Wölfflin notował w dzienniku: „*Kritik des Sehens. / alte Dinge so zu sehen, wie sie ehemals gesehen worden sind*”¹⁵. Tego rodzaju zadanie może postawić sobie tylko historyk. Odkrycie form obrazowych – pojęć naocznych nie jest wkroczeniem w kompetencje artysty, tylko oczyszczeniem widzenia pod mikroskopem historycznej wiedzy i samowiedzy. W innym miejscu znowu przytoczył uwagę Diltheya, wedle którego historyk nigdy nie powinien stawać w jednej linii z artystą – oznacza to jego zgubę. „Rzeczy” należy widzieć „w ich wzajemnym powiązaniu”, które jest jednak czymś innym, aniżeli związkiem przyczyn i skutków. Wölfflin wykazał tutaj sceptycyzm podobny do rezerwy Jacoba Burckhardta. Pary pojęć, którym np. Kurt Vossler zarzucał¹⁶, że powinny być logiczne, a nie historyczne, toteż można do opisanego przez nie rozwoju wsiąść w dowolnym momencie niczym do karuzeli, aspirując do rangi oglądu obiektywnego i systematycznego. Są one ozdowieńczą reakcją na pojęciowy chaos i aksjologiczny zamęt, wywołany napięciem pomiędzy subiektywnością wyrazu, pozahistorycznymi roszczeniami estetyki i fałszywie pojętym przedmiotem historyczności sztuki jako sztuki:



¹⁴ Wölfflin był jednak przekonany, że język jest najdoskonalszym, najszlachetniejszym instrumentem – niematerialny, tak jak muzyka, a zarazem bardziej określony: „*Die Sprache doch das edelste Instrument; sie hat et was Immaterielles wie die Musik und ist doch viel bestimmter*” (H. Wölfflin, 1864–1945..., s. 189). O języku Wölfflina por. także ważny tekst: M. Jarzombek, *De-scribing the Language of Looking, Wölfflin and the History of Artistic Experientialism, „Assemblage”* 1994, No. 23, s. 29–69. O związkach języka historii sztuki z „metafizyczną” koncepcją formy zob. też: D. Summers, *‘Form’, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description, „Critical Inquiry”* 1989, Vol. 15, No. 2, s. 372–406.

¹⁵ H. Wölfflin, 1864–1945..., s. 154.

¹⁶ Por. notatki Wölfflina ze spotkania i dyskusji: *ibidem*, s. 334.



¹⁷ Z listu do Ericha Rothackera: *ibidem*, s. 350.

¹⁸ *Ibidem*, s. 368.

ich suchte [...] die Erscheinungen festzulegen; der „Klassischen Kunst“ sollte ein zweiter Band mit ausführlichen Analysen folgen. Um diesel aber möglich zu machen, sind die „Grundbegriffe“ geschrieben worden. Im Grunde war es dasselbe Verlangen, das für die Bestimmung der Wärme einen Thermometer fordert¹⁷.

Pojęcia przeciwstawne pełnią zatem, zgodnie z zamierzeniami Wölfflina, różne role: opisową, systematyczną i terapeutyczną. Charakteryzują skalę doświadczeń, podobnie jak system gam w muzyce, z których mogą powstawać najróżniejsze tonacje – odczucia formy i spektrum stanów wyrazowych. Mogą ostatecznie nakreślić mapę wędrówki jako potrzeby rozumienia formy, ale nie są w stanie jej wyjaśnić. W równym stopniu Wölfflina smuciły zarzuty o „zimny formalizm”, jak i erupcja emocjonalnych uniesień. Zakorzenie form artystycznych, jako świata form wizualnych wywodzących się ostatecznie z nieskończonej gradacji żywego i życiowego odczuwania haptycznego i optycznego, jest zarazem odrzuceniem wszelkich prób ustatycznienia i mechanizacji historii:

Ich gelte als Formalist, als kühl. Ich bin es nicht. / „Grundbegriffe“ geschrieben, nich um die Geschichte zu mechanisieren, sondern um Urteil exakt zu machen. Das Willkürliche, die blasse unkontrollierbare Gefühlseruption war mir immer widrig¹⁸.

W swym przywiązaniu do żywiołu życia, do organicznego poczucia formy, cielesności widzenia, podporządkowanego czysto formalnym rygorom (czy też idei ujętej naocznie w spolaryzowanych biegunach widzenia), wreszcie do poszukiwania plastycznego porządku, oddającego rytm naszego doświadczenia, Wölfflin zdaje się być dziedzicem tradycji w pełni już wykształconej w pismach i osobowości Johanna Wolfgang Goethego. Zamykając stadium o sztuce klasycznej, pisał: „Nie chcielibyśmy przez to bynajmniej wypowiedzieć się za formalistyczną oceną sztuki: aby diament mógł zabłysnąć, potrzeba do tego w każdym razie światła”. Czysta forma trwa w bezruchu i ożywa dopiero dzięki rozumiejącemu spojrzeniu – jest to może nawiązanie do fragmentu ze słynnych *Ksenii* Goethego (który to fragment sam stanowi parafrazę wyrażenia Plotyna z *Ennead*):

Gdyby oko nie było ze słońca,
jak moglibyśmy widzieć światło?
Gdyby w nas nie żyła moc boża,
jak mogłoby zachwycać to, co boskie?

Ascetyczny program dochodzenia do żywego świata form poprzez analizę czystych form oglądowych, oddzielonych początkowo przynajmniej od sfery przedmiotowej (przedstawieniowej) i dynamiki ekspresji, był może atrakcyjny dla amatora sztuk, który wierzył, że ogląda

sztukę przeszłości przez okulary niezmiennych reguł (a w rzeczywistości przez pryzmat narzuconej teorii nowoczesnej, jak w przypadku Bernarda Berensona). Jednak postulaty te były niezbyt pociągające dla historii sztuki (mimo niemałej rzeszy kontynuatorów Wölfflina, jak Paul Frankl). Ten program bowiem tylko z pozoru jest minimalistyczny i elementarny – w rzeczywistości niesłychanie komplikuje teorię obrazu i stawia przed historią sztuki zadania, którym nie umie sprostać.

W swoim dzienniku Wölfflin dał wyraz nurtującym go wątpliwościom, notując:

Co to znaczy zrozumieć artystę? Jaka jest tego gwarancja, że – że rozpoznaje się go bez wyjątku; że można przełożyć dany temat na jego styl.

Pojęcie „wielkiego artysty”. Panuje on nad *omne visibile*. – Rubens: wszystko, co widzialne, zostaje przezeń uformowane.

Bez względu na to, jakie cele można by ostatecznie wyznaczyć historii sztuki, nigdy chyba nie zdoła ona osiągnąć Wölfflinowskiej niezależności. Jego konsekwencja i upór jeszcze przed śmiercią stanowiły przejaw osamotnienia badacza, który w 1933 r. zapisał: „Forma = treść, gdzie treść przechodzi całkowicie w formę”. Był to z pewnością wybór w pełni świadomy. I dla innych chyba już nieosiągalny. Wölfflin nie pozostawił szczególnie twórczych uczniów, ale też żadnych zaślepionych epigonów.

Słowa kluczowa / Keywords

Wölfflin, formy widzenia, psychologia formy, styl, teorie ekspresji artystycznej, wczuwanie się / Woelfflin, forms of seeing, psychology of form, style, theory of artistic expression, empathy.

Bibliografia

1. **Antoni Carlo**, *From History to Sociology: The Transition In German Historical Thinking*, trans. H. V. White, Detroit 1959.
2. **Bohde Daniela**, *The Physiognomics of Architecture: Heinrich Wölfflin, Hans Sedlmayr and Paul Schultze-Naumburg*, [w:] *German Art History and Scientific Thought. Beyond Formalism*, ed. **M. B. Frank, D. Adler**, Farnham 2012, Surrey 2012.
3. **Brown Marshall**, *The Classic is the Baroque: On the Principle of Wölfflin's Art History*, „Critical Inquiry” 1982, Vol. 9.
4. **Drüe Hermann**, *Die psychologische Ästhetik im Deutschen Kaiserreich*, [w:] *Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, Hrsg. **E. Mai, S. Waetzoldt**, Berlin 1983.
5. **Eckl Andreas**, *Kategorien der Anschauung: Zur transzendentalphilosophischen Bedeutung von Heinrich Wölfflins 'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe'*, München 1996.
6. **Gilbert Katherine Everett, Kuhn Helmut**, *A History of Aesthetics*, New York 1939.
7. **Hart Joan**, *Heuristic Constructs and Ideal Types: The Wölfflin/Weber Connection*, [w:] *German Art History and Scientific Thought. Beyond Formalism*, ed. **M. B. Frank, D. Adler**, Farnham 2012.

8. **Iversen Margaret**, *Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin's Classic Art*, „Oxford Art Journal” 1981, Vol. 4, No. 1.
9. **Jarzombek Mark**, *De-scribing the Language of Looking, Wölfflin and the History of Artistic Experientialism*, „Assemblage” 1994, No. 23.
10. **Kivy Peter**, *Charles Darwin on Music*, „Journal of the American Musicological Society” 1959, Vol. 12, No. 1.
11. **Lilla Mark**, *G. B. Vico, The Making of an Anti-Modern*, Cambridge, Mass. – London 1993.
12. **Locher Hubert**, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001.
13. **Nachtshiem Stephan**, *Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870–1920*, Berlin 1984.
14. **Payne Alina**, *On Sculptural Relief: Malerisch, the Autonomy of Artistic Media and the Beginnings of Baroque Studies*, [w:] *Rethinking the Baroque*, ed. **H. Hills**, London 2011.
15. **Payne Alina**, *Wölfflin, Architecture and the Problem of „Stilwandlung”*, „Journal of Art Historiography” 2012, No. 7.
16. **Summers David**, *‘Form’, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description*, „Critical Inquiry” 1989, Vol. 15, No. 2.
17. **Summers David**, *Heinrich Wölfflin's ‘Kunstgeschichtliche Grundbegriffe’, 1915*, „The Burlington Magazine” 2009, Vol. 151, No. 1276.
18. **Warnke Martin**, *On Heinrich Wölfflin*, „Representations” 1989, Vol. 27.
19. **Wölfflin Heinrich**, *1864–1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, Hrsg. **J. Gantner**, Basel–Stuttgart 1984.
20. **Wölfflin Heinrich**, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*, trans. J. Blower, essays E. Levy, T. Weddigen, Los Angeles 2015.
21. **Wölfflin Heinrich**, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886.
22. **Wölfflin Heinrich**, *Sztuka klasyczna. Wstęp do włoskiego renesansu*, przeł. J. Muczkowski, Kraków 1931.

prof. dr hab. Ryszard Kasperowicz

Pracuje w Zakładzie Teorii Sztuki IHS UW. Zajmuje się dziejami teorii sztuki XVIII–XIX wieku oraz historią historiografii artystycznej i historii sztuki. Opublikował m.in.: *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berensona* (Kraków 2001), *Zweite, ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta* (Lublin 2004), *Figury zbawienia? Idea „religii sztuki” w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia* (Lublin 2010). Przełożył m.in.: *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków. Antologia tekstów* (Warszawa 2001), *Jacob Burckhardt, Wykłady o sztuce* (Warszawa 2008), *Aby Warburg, Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe* (Gdańsk 2010).

Summary**RYSZARD KASPEROWICZ (University of Warsaw) / Woelfflin – one hundred years later**

The paper was delivered at a methodological seminar held last year in Rogalin by the Institute of Art History at The Adam Mickiewicz University in Poznań. The text refers to a hundredth anniversary of publishing Heninrich Wölfflin's *Principles of Art History* – one of the most important books in the history of this discipline. In the following paper the author strives to show certain changes that appeared in Wölfflin's reflection over such issues as: meaning of artistic expression, ways of its reception, last but not least, ways of shaping the so called viewing forms and their style-creative potential. The paper focuses our attention on strong relations between the Swiss scholar's vision of autonomy of art history and maturing his views on the nature of artistic seeing. The text also refers to the genesis of Wölfflin's standpoint and strong repercussions which influenced the scholar's methodological attitude, of, as it were, certain apriorical premises of an aesthetic nature, which had been assumed by him, and which he applied to a classical form and logics of its development. As a result, after a hundred years, it has occurred that the texts by the Swiss researcher can still function as an extremely important source of learning about the intellectual situation of art in the first decades of the 20th century. This sort of sceptical and pessimistic conclusion of the text was confronted in a discussion that took place after the paper had been delivered, with Wölfflin's unquestionable achievements seen as inspiration not only for very important persons in history of the discipline of art history (Paul Frankl, Panofsky's criticism, Edgar Wind) but also for the reflection developed by various artistic milieus.