

KSAWERY PIWOCKI, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, ss. 338.

Teoria sztuki Aloisa Riegla udostępniona została polskiemu czytelnikowi jednocześnie z rysem historycznym dziejów teorii sztuki, przytoczeniem stanowisk najnowszej teorii sztuki i komentarzem autora opracowania. Ksawery Piwocki nie poprzestał bowiem, jak to się zwykle robi, na poprzedzeniu wstępem tekstów Riegla, lecz z tekstów dawnego teoretyka i swoich komentarzy zrobił jedną książkę. Z licznych prac Riegla wybrał Piwocki zagadnienia dla jego koncepcji najistotniejsze: dotyczące pojęcia woli twórczej i teorii wartości; obszerne fragmenty tekstów Riegla połączył krytycznym komentarzem, zaopatrzył w bogate przypisy, wstęp i posłowie. W ten sposób powstała książka będąca nie tylko wyborem tekstów teoretyka sztuki, ale i pracą z dziejów teorii sztuki. System założeń Riegla doty-

czących sztuki, uznany przez Piwockiego za pierwszą nowoczesną teorię sztuki, ukazany został w kontekście koncepcji poprzedzających go — Kuglera i Schnaasego, równoczesnych, w opozycji do których był formułowany, przede wszystkim Sempera i praktyki badawczej jego kontynuatorów — Dvořáka i Panofsky'ego. Wydaje się, że w przypadku Riegla taka koncepcja książki, jaką przedstawił Piwocki jest szczególnie trafna. Nazwisko Riegla było zestawiane z pojęciem „*kunstwollen*”, ale idea woli stylotwórczej była mało znana, szczególnie wśród młodego pokolenia historyków sztuki. Rozważania teoretyczne pomieścił Riegl w licznych książkach dotyczących konkretnych problemów z różnych dziedzin i okresów sztuki (późnorzymskiego rzemiosła artystycznego, malarstwa i rzeźby barokowej, malarstwa holenderskiego), co utrudnia dotarcie do samej idei, jako takiej *expressis verbis* nie wyłożonej. Barię jest także język Riegla, bardziej niż innych (przysłowiowych) niemieckich teoretyków „zageszczony”, trudny. Piwocki pisze we wstępie o trudnościach tłumaczenia tekstów Riegla, konieczności skracania zdań, eliminowania całych partii dla utrzymania jasności wyводу. Korzystając z licznych prac Riegla oparł się on przede wszystkim na dwóch podstawowych dziełach: *Stilfragen* z 1893 roku i *Die spätromische Kunst-Industrie* z 1901 roku. Podjął zasadnicze zagadnienia teorii Riegla — zagadnienie pojęcia woli twórczej i teorię wartości dzieła sztuki oraz dodał rozdział ilustrujący metodę Riegla analizy i interpretacji konkretnych wytworów sztuki. Przytoczenie analiz Riegla wydaje się słuszne, wskazuje bowiem na ważny dla jego metody aspekt praktyczny.

Idąc za wypowiedziami samego Riegla, który uważał się za wyraziciela zasad metody pozytywistycznej w historii sztuki, pisze Piwocki o typowych jakoby dla Riegla pozytywistycznych zapatrywaniach na przedmiot badań, zakres pytań i sferę dociekań naukowych. Tymczasem, chociaż istotnie w cytowanej przez Piwockiego wypowiedzi (z *Naturwerk und Kunstwerk*) mówi Riegl o przedmiocie badań danym bezpośrednio — woli twórczej („badacz winien się zajmować wyłącznie rzeczami, które mogą być badane bezpośrednio”) i podkreśla, że metafizyką byłoby wnikanie w istotę, uznanego za obiektywnie istniejący, przedmiotu badań („to przez co ów popęd mógłby być zdeterminowany... „*ignoramus*”, może na zawsze „*ignorabimus*”: jako jedyna rzecz pewna pozostaje nam tylko wola twórcza”), to jednak praktyka badawcza Riegla wskazuje na odchodzenie przezeń od epistemologii pozytywistycznej i w trzonie teorii — koncepcji woli twórczej przeciwstawienie się pozytywizmowi. To, co zauważył Piwocki, opozycyjne stanowisko Riegla w stosunku do panujących współcześnie tendencji badawczych w historii sztuki, co wpłynęło na kształt jego teorii, było, jak się wydaje, właśnie opozycją w stosunku do zasad pozytywistycznych i przewyżczeniem ich (już dobrze zakorzenionych w badaniach nad sztuką) we własnej praktyce badawczej.

Zarówno bowiem badacze koncentrujący się na naukowej inwentaryzacji, poznaniu genezy dzieła sztuki, jego twórcy, kręgu w którym powstało, daty powstania, autorzy licznych w tym okresie monografii artystów i obiektów sztuki, jak Kugler, Schnaase, Bode tak i Semper i semperianie badający wytwór pod kątem tworzywa, techniki i celu któremu służyły, omijający w swej teorii wszystkie inne

pytania o dzieło sztuki, byli (najczęściej *implicite*) wyrazicielami pozytywizmu w zakresie akceptowanych przez siebie zasad postępowania badawczego.

Cechowała ich niechęć do syntezy, do problemów historiozoficznych, do rozmyślań nad zasadami istnienia badanego przedmiotu. W ich zainteresowaniach dziełem sztuki wyrażała się, sformułowana przez C. Bernarda, pozytywistyczna zasada rozdziału między pytaniami filozoficznymi i naukowymi. Pytania filozoficzne w ogóle nie zaprzętały ich uwagi, byli to, jak pisze Piwocki „fachowi znawcy przedmiotu”. Kierując się pozytywistycznymi wymogami odrzucenia pytań nierozstrzygalnych, skoncentrowali swe badania na ustalaniu związków między zjawiskami i warunkami ich pojawiania się, na klasyfikacji zjawisk. Riegl, o którym wiemy, że formułował koncepcję badawczą i teoretyczną w opozycji do panujących w badaniach nad sztuką tendencji, formułował ją właśnie w opozycji do pozytywizmu. Czyżby zatem Riegl pozytywistą nie był? Ani Riegl, ani jego współcześni, w opozycji do których formułował swoją koncepcję woli stylotwórczej, nie mogli być w ramach swej rzeczywistej praktyki badawczej pozytywistami, chociaż deklarowali się jako pozytywiści. Nie byli *de facto* pozytywistami, bowiem badali dzieła sztuki – obiekty wyposażone, mówiąc w terminologii Znanieckiego, we „współczynnik humanistyczny”, a więc obiekty, których doświadczenie (pojęte w sposób zwykły) bezpośrednio udostępniać nie może. Ale Riegl bardziej niż inni badacze odczuwał potrzebę uwzględnienia „współczynnika humanistycznego” dzieł sztuki, a więc uwzględnienia faktu, że poprzez konkretny obiekt fizyczny przejawia się czynnik teoretyczny organizujący ów obiekt w dzieło sztuki i stąd wprowadził pojęcie – woli twórczej. Jednak jako pozytywista z wyboru nie mógł Riegl dopuścić, by wola twórcza miała nieobserwowalny, niefenomenalistyczny charakter, skoro wiedza prawomocna, to dla pozytywisty wiedza o tym, co bezpośrednio dane. Poszerzył więc Riegl pojęcie tego co dane bezpośrednio (pozytywizm uznawał dane doświadczone: ekstraspekcję i introspekcję) o dane intuicji. Wolę twórczą uznał za daną bezpośrednio, bo poznawalną intuicyjnie.

Ten schemat myślowy był epoce znany jako przejście od pozytywizmu do antynaturalizmu intuicjonistycznego, jawny np. u Dilthey'a.

Próbując ustalić stanowisko Riegla Piwocki zwrócił uwagę na nastawienie formalne, które wyróżniało analizy Riegla od treściowych i ikonograficznych dociekań jego poprzedników i współczesnych mu. W przeciwieństwie do panujących powszechnie opisów treści, ikonografii i elementów duchowych dzieła sztuki, Riegl koncentrował opis na cechach formalnych. „Dzieło sztuki bowiem – pisał Riegl – jest przede wszystkim fenomenem materialnym jako forma, farba, przeszeń, posiadającym określoną strukturę. Opis więc tej ostatniej musi być podstawą analizy”. Wypowiedzi Riegla dotyczące metody postępowania badawczego wskazują na zainteresowanie konkretnym wytworem sztuki danym bezpośrednio. Ale u Riegla pozytywistyczna metoda analizy poszczególnych obiektów była tylko częścią postępowania badawczego; doprowadzwszy ją do perfekcji i uzupełniwszy regułą metodyczną determinizmu, także swoiście pozytywistyczną, doszedł jednak do rezultatów wybiegających poza zainteresowania pozytywisty. Koncepcja woli

twórczej pozwoliła Rieglowi wyrazić więcej trafnych spostrzeżeń niż tradycyjna, pozytywistyczna psychologia introspekcyjna, na której bazowali jego współcześni. Charakterystyczne dla postawy badawczej Riegla, było nieznanie pozytywizmowi, sumaryczne spojrzenie na dzieje sztuki, od paleolitu po współczesny mu impresjonizm i stąd może zainteresowanie dla mechanizmów, wedle których przebiegają zjawiska artystyczne. Pytaniem o sens i przyczyny zmian artystycznych przeciwstawił się Riegl powszechnej naówczas, zrodzonej jeszcze w myśli oświeceniowej teorii „upadków” sztuki, odbiegającej jakoby w różnych okresach od klasycznego kanonu. W studiach nad późnorzymskim rzemiosłem artystycznym i barokiem zakwestionował „upadek” tych epok artystycznych, tym samym zakwestionował dogmatyzm i normatywizm teoretyków i badaczy sztuki. Riegl okazał się wyrazicielem nowoczesnego relatywizmu i pluralizmu estetycznego, zakładającego, że każde dzieło sztuki można ocenić pozytywnie, trzeba tylko zrozumieć zasadę wedle której zostało ukształtowane. „Uaktualniło się pytanie – pisał Riegl – co łączy już nie pojedyncze dzieła sztuki, ani nawet nie dzieła jednego kraju czy czasu, lecz całość zjawisk artystycznych i jakie są przyczyny zmian, które w formowaniu ich zachodzą”. To pytanie ma już sens historiozoficzny i dowodzi przejścia na pozycję obce pozytywizmowi. Ostatecznie dowodzi tego, sformułowana jako odpowiedź na to pytanie koncepcja woli twórczej.

Idea woli twórczej, zasadnicza dla zrozumienia teoretycznych rozważań Riegla, była przezeń eksponowana w wielu pracach, jakkolwiek kolejne wypowiedzi były niejednoznaczne, wskazywały na rozmaite aspekty tej idei i nie wyjaśniały jej ostatecznie. Ten stan spowodował, że wokół koncepcji „*kunstwollen*” narosło wiele interpretacji, teoretycy i historycy sztuki od czasów Riegla do współczesności aktualizują teorię woli twórczej, wskazują na rozmaite, nowe możliwości jej odczytania, zgodnie z różnymi, licznie wśród pism rozsianymi uwagami samego Riegla. Piwocki przedstawiając swoją interpretację woli twórczej przytoczył wypowiedzi na ten temat czołowych teoretyków sztuki: Sedlmayra, Hausera, Dvořáka, Panofsky'ego, Huizingi. Autorem koncepcji „*kunstwollen*” kierowała myśl, którą wyjawiał we wstępie do *Die spät-römische Kunst-Industrie*: „nie tyle publikacja konkretnych zabytków, lecz przede wszystkim zarysowanie wiodących praw rozwoju w późnorzymskim rzemiośle artystycznym”. Analizując materiał historyczny od paleolitu do impresjonizmu doszedł Riegl do wniosku, że wola twórcza jest tym, co decyduje o stylu danej epoki. Motorem dziejów sztuki jest więc wola stylotwórcza, która objawia się w dziele sztuki poprzez podstawowe formy kształtowania artystycznego. Główną zasadą jest stosunek przedmiotu przedstawionego do przestrzeni, który Riegl wiązał, co było jeszcze ustępstwem na rzecz psychologizmu, z dotykowym (haptycznym) i wzrokowym (optycznym) postrzeganiem rzeczywistości. „Pierwotnym celem sztuki było według Riegla stworzenie wyłącznego i bezpośredniego przekonania o dotykowej materialności i jasno odgraniczonej wymiarowości poszczególnych form, co w stopniu najdoskonalszym zrealizowała sztuka egipska. Sztuka grecka, szczególnie zaś rzymska, przechodzi coraz bardziej do optycznego ujęcia przedmiotów, co wiąże się z koniecznością oglądu z oddalenia i odwołuje

się do świadomości widza, jego doświadczenia wewnętrznego. Styl zmienia się w wyniku zmiany stosunku woli stylotwórczej do podstawowych zasad kształtowania artystycznego. Ale Riegl nie poprzestał na wskazaniu podstawowych zasad kształtowania artystycznego jako motoru zmian stylu. Wyprzedzając Dvořáka i Panofsky'ego sformułował przekonanie, że wola stylotwórcza decydująca o formie danej epoki jest analogiczna do światopoglądu tej epoki i proponował konfrontację z wypowiedziami literackimi „o charakterze woli twórczej i samej artystycznej twórczości” i z filozofią danej epoki, co pozostawiał historykom kultury, a co podjęli w różny sposób Dvořák i Panofsky.

Koncepcja woli twórczej pozostaje w opozycji zarówno do deklaracji pozytywizmu zgłaszanej przez samego Riegla, jak i dających się zrekonstruować założeń tego typu jego metody badawczej. Mimo iż nazwa jej narzuca skojarzenia z psychologizmem jest ona próbą skonstruowania podstawowych wartości sztuki oraz środków ich realizacji, systemu rekonstruującego historyczną świadomość artystyczną, co jest z gruntu obce refleksji pozytywisty. Nowoczesność Riegla leżałaby więc nie tyle w jego nastawieniu formalnym wobec dzieła sztuki, relatywizmie i pluralizmie estetycznym, ile w praktycznym przewyciężaniu pozytywizmu w badaniach nad sztuką, w próbach przejścia od psychologizmu i związanego z nim genetyzmu rozwojowego do genetyzmu uwzględniającego strukturalno-humanistyczny charakter zjawisk artystycznych.

Zarówno doskonalenie analizy formalnej dzieła sztuki, jak i odrzucenie teorii „upadków” epok artystycznych przyczyniło się do tego, że Riegl przeszedł od koncentrowania się nad porządkiem klasyfikacyjnym do pytań o mechanizmy, wedle których zjawiska przebiegają. Nowoczesność Riegla leży w nowym spojrzeniu na przedmiot badań, w nastawieniu na system, strukturę formalną, która pozwala zorganizować w sensowny układ poszczególne fakty artystyczne; takim systemem jest właśnie teoria woli stylotwórczej.

Anna Maciejewska-Jamroziak