

WOJCIECH BAŁUS  
Uniwersytet Jagielloński

## FORMA UWIKŁANA W STYL O PEWNYM PRZEOCZENIU POLSKIEJ HISTORII SZTUKI

### I

W połowie lat osiemdziesiątych XIX wieku rozgorzała jedna z najbardziej znanych do dziś w polskiej historii sztuki i krytyce artystycznej polemik na temat istoty malarstwa<sup>1</sup>. Rozpoczął ją Stanisław Witkiewicz cyklem artykułów *Malarstwo i krytyka u nas*<sup>2</sup>. W ostatnim z owych tekstów zaatakował on w 1885 roku Henryka Struvego, profesora filozofii w Warszawie, który zajmował się też estetyką oraz przez lata był krytykiem artystycznym związanym z tygodnikiem „Kłosa”<sup>3</sup>. W swym zasadniczym zrębie polemika wyniknęła ze zderzenia dwóch spojrzeń na sztukę: Struve kontynuował sięgające pierwszej połowy XIX wieku poglądy niemieckich idealistów, głównie Hegła, Witkiewicz był zdecydowanym zwolennikiem dominującego wówczas w Europie realizmu.

Dla Struvego w sztuce liczyła się wzniosła idea wyrażona w stosownej formie. Pisał on, nawiązując do *Estetyki* Hegła: „Duch ludzki, w swym życiowym rozwoju, wyraża bogatą swą treść wewnętrzną całym szeregiem objawów dziejowych. Na czele tych objawów stoją u wszystkich narodów i we wszystkich czasach: sztuka, religia i filozofia. Sztuka zaznacza dążność do zaspokojenia podmiotowych potrzeb ducha, do przekształcenia rzeczywistości według

pewnych ideałów, które przyjmując postać piękna, czynią zadość owym potrzebom i przybliżają nas do możliwej doskonałości”<sup>4</sup>.

Realista Witkiewicz widział w sztuce coś więcej niż proste odwzorowanie natury. Nie zwrócono dotąd uwagi, że prawdziwa *mimesis* miała dla niego za cel dotarcie do życia. Krytyk pisał: „Indywidualność malarza wyraża się [...] tym, że on przedstawia te, a nie inne momenta życia natury”<sup>5</sup>. Podobnie działało się – jego zdaniem – i w innych obszarach ludzkiej działalności. „Suchy” – jak to formułował – umysł mechanika, konstruując lokomotywę tworzy coś, co przejawia „ruch, więc siłę, więc życie”<sup>6</sup>. Malarstwo natomiast odnosiło się do życia poprzez uchwycenie wartości optycznych. Obrazy Aleksandra Gierymskiego były dla Witkiewicza „przedstawieniem pewnych zjawisk życia z tej strony, z której się ono przedstawia oczom”<sup>7</sup>.

Realizm Witkiewicza zakorzeniony był więc w przeświadczeniu typowym dla filozofii życia – również tej wczesnej, dziewiętnastowiecznej, rozwijanej nie tylko w Niemczech, ale i we Francji<sup>8</sup> – że świat nie jest statyczny,

<sup>1</sup> Napisanie niniejszego artykułu było możliwe dzięki stypendium wyjazdowemu Fundacji na rzecz Nauki Polskiej do Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium w 2021 roku. Za cenne uwagi dziękuję dr. hab. Michałowi Haakemu, prof. UAM.

<sup>2</sup> S. WITKIEWICZ, *Malarstwo i krytyka u nas*, „Wędrowiec” 1884, nr 52; 1885, nr 5–8, 12, 16, 17; wydane w formie książkowej: idem, *Sztuka i krytyka u nas 1884–1890*, Warszawa 1891. Zob. J. TARNOWSKI, *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Gdańsk 2014, s. 203–211.

<sup>3</sup> J. SZTACHELSKA, *Henryk Struve – estetyk doby przejściowej*, [w:] H. STRUVE, *Wybór pism estetycznych*, red. J. Sztachelska, Kraków 2010, s. IX–XVI i XXXVII.

<sup>4</sup> H. STRUVE, *Sztuka, religia i filozofia*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, s. 5 (jak w przyp. 3). Zob. G.W.F. HEGEL, *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, t. 1, s. 170–172.

<sup>5</sup> S. WITKIEWICZ, „Największy” obraz *Matejki*, [w:] idem, *Sztuka i krytyka u nas*, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1971 (= S. WITKIEWICZ, *Pisma zebrane*, red. J.J. Jakubowski, M. Olszaniecka, t. 1), s. 338. Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą od ich autorów.

<sup>6</sup> Idem, *Arnold Böcklin*, [w:] idem, *Sztuka i krytyka u nas*, s. 568 (jak w przyp. 5).

<sup>7</sup> Idem, *Aleksander Gierymski*, [w:] idem, *Sztuka i krytyka u nas*, s. 541 (jak w przyp. 5).

<sup>8</sup> B. SKARGA, *Kłopoty intelektu. Między Comte’em a Bergsonem*, Warszawa 1975, s. 346–350.



lecz dynamiczny, że stale zachodzą w nim różne procesy<sup>9</sup>. Sztuka malarska wydobywała z natury aktywne, zmienne pierwiastki życia za pomocą światła i barwy. Krytyk pisał: „Życiem dla malarza jest nie tylko przejaw siły, ruchu i uczucia u zwierząt i ludzi. Życiem jest też blask słońca [...] – życiem jest ta ciągła, nieustanna, zmienna gra barw i światła – to ciągle chwianie się równowagi świetlnej – harmonii koloru”<sup>10</sup>. Dlatego:

Dzięki różnorodności oświetlenia świat zewnętrzny dla malarza nie ma właściwie żadnych stałych form ani barw. Słońce zataczając swój łuk nad ziemią, zmienia po wiele razy w ciągu jednej doby kształty i barwy wszystkich przedmiotów. Góra, która się piętrzy w ciemną sylwetkę, kiedy słońce jest za nią – rozlewa się w jasną, szeroką płaszczyznę, kiedy stanie przed nią. Zielone liście krzewów, widziane pod słońce, zmieniają się w szarą, cętkowaną blaskami białymi masę<sup>11</sup>.

W konsekwencji artysta powinien obserwować, jak światło słońca, księżycza czy też światło sztuczne wpływają na barwy w naturze, jak tworzą harmonię kolorów. Witkiewicz stwierdzał: „Światło zatem jest zasadniczym, najgłówniejszym pierwiastkiem malarstwa”<sup>12</sup>. I dalej:

Harmonia barw istnieje w naturze nieprzepartą logiką praw fizycznych; jeżeli w pochmurny dzień przedrze się zza kopuły obłoków jeden promień słońca – w tej chwili wszystko się zmienia. Światła, półtony, cienie, refleksy, przeinaczają się drogą naturalnego dążenia do równowagi świetlnej, do harmonii<sup>13</sup>.

Oddanie harmonii barwnej środkami artystycznymi, czyli farbami położonymi na płótnie, było zdaniem Witkiewicza zasadniczym celem artysty, gdyż – jak już wiemy – stanowiło odwzorowanie życia. To ta harmonia decydowała o klasie artystycznej obrazu, nie zaś wzniosły temat i zawarta w nim moralna, religijna czy historiozoficzna idea. Jeden z najszlachetniejszych passusów *Malarstwa i krytyki u nas* głosił:

Z jakichkolwiek też powodów i ktokolwiek się smuci lub cieszy, światło rozkłada się na nim zawsze według jednej i tej samej zasady. [...] Harmonia barw też wcale nie jest czułą na wypadki dziejowe lub powszednie. Po Waterloo czy po majówce zwykłych filistrów słońce zachodzące nie przybrało zielonego koloru tylko czerwony, jeżeli naturalnie nie było za chmurami. Malarstwo ma środki na wyrażenie pewnego momentu natury, leżącego w granicach formy i barwy. Cała zaś „głębsza treść” historyczna, przyczepiona do obrazu, dopowiada

się zwykle w podpisie, w objaśnieniu książkowym, czyli dla wyjaśnienia jej potrzeba posiłkować się inną sztuką niż malarstwo<sup>14</sup>.

Dla Witkiewicza jedyną treścią obrazu było ukazanie życia – pierwiastka bardzo ogólnego, właściwie wiecznego, nieuchwytnego pojęciowo, wręcz irracjonalnego, możliwego do konceptualizacji jedynie poprzez różnego rodzaju przejawy, jak strumień ludzkich przeżyć czy dynamizm zmian w naturze<sup>15</sup>. Dlatego refleksów życia w malarstwie poszukiwał on w dobrze oddanych zjawiskach przyrodniczych – dobrze oddanych, czyli właściwie przełożonych na środki malarskie, a więc na harmonię barw osiągniętą dzięki stosownemu wykorzystaniu palety pigmentów: „malarz nie ma tych prostych, co natura, środków. Malarz musi sztucznymi środkami wywoływać wrażenie prawdy”<sup>16</sup>. Do tego sposób owego przekładu był uwarunkowany przez psychikę, charakter i wrażliwość (czyli *de facto* „życie”) twórcy. Krytyk, parafrazując Émile’a Zolę, stwierdzał: „Artyści w ogóle są rasą bardzo subiektywną. *Chacun fait le théâtre de son talent* – każdy z tego, co jest w stanie przez pryzmat swego temperamentu dojrzeć w naturze tworzy jedyny i wyłączny zakres prawdziwej sztuki”<sup>17</sup>. Dla Witkiewicza więc, tak jak dla Zoli, sztuka była połączeniem elementu niezmiennego, czyli natury rządzącej się stałymi prawami „życia”, z indywidualnym – osobowością twórcy<sup>18</sup>. Efektem działania ludzkiej psychiki, czyli właśnie jej życia, była nastrojowość obrazów (*Stimmung*), oddawanie na płótnie chwilowych stanów „duszy”. Autor *Malarstwa i krytyki u nas* pisał:

Co żyje, musi działać. Jak wszechświat jest nieustannym ruchem, tak samo ciągłym, koniecznym ruchem, działalnością, jest życie ludzkiej duszy. [...] Otóż wskutek tej konieczności działania pewne stany psychiczne powstają w nas i uświadamiają się niezależnie od tych zewnętrznych dodatnich czy ujemnych wpływów, którymi przywykliśmy je usprawiedliwiać<sup>19</sup>.

Sztuka „służy do wyrażania tych stanów, zużycia tego nagromadzenia energii psychicznej”<sup>20</sup>.

<sup>9</sup> H. RICKERT, *Die Philosophie des Lebens*, Tübingen 1920, s. 17–20; P. LERSCH, *Grundsätzliches zur Lebensphilosophie*, [w:] idem, *Erlebnishorizonte. Schriften zur Lebensphilosophie*, red. T. Rolf, München 2011, s. 163–165.

<sup>10</sup> S. WITKIEWICZ, *Aleksander Gierymski*, s. 543 (jak w przyp. 7).

<sup>11</sup> Idem, „Największy” obraz *Matejki*, s. 318 (jak w przyp. 5).

<sup>12</sup> Ibidem, s. 318.

<sup>13</sup> Idem, *Arnold Böcklin*, s. 576 (jak w przyp. 6).

<sup>14</sup> Idem, *Malarstwo i krytyka u nas*, [w:] idem, *Sztuka i krytyka u nas*, s. 52 (jak w przyp. 5).

<sup>15</sup> Charakterystyka życia za: H. SCHNÄDELBACH, *Filozofia w Niemczech 1831-1933*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1992, s. 219–220 i H. RICKERT, *Die Philosophie des Lebens*, s. 3–16 (jak w przyp. 9).

<sup>16</sup> S. WITKIEWICZ, *Arnold Böcklin*, s. 576 (jak w przyp. 6).

<sup>17</sup> Idem, *Malarstwo i krytyka u nas*, s. 35 (jak w przyp. 14).

<sup>18</sup> Zob. É. ZOLA, *Mój Salon (1866)*, [w:] idem, *Słuszna walka. Od Courbeta do impresjonistów. Antologia pism o sztuce*, tłum. H. Morawska, Warszawa 1982, s. 49. Na temat związków Witkiewicza z Zolą: A.M. PYCKA, *Kreacje i poglądy Stanisława Witkiewicza na tle głosów epoki*, Kraków 2010, s. 36–99.

<sup>19</sup> S. WITKIEWICZ, *Aleksander Gierymski*, [w:] idem, *Monografie artystyczne*, t. 1, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1974 (= S. WITKIEWICZ, *Pisma zebrane*, red. J.J. Jakubowski, M. Olszaniecka, t. 2), s. 427–428.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 429.



1. Jan Matejko, Bitwa pod Grunwaldem, 1875–1878, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Muzeum (domena publiczna)

## II

Gdyby polemika Witkiewicza ze Struvern ograniczyła się do sporu pomiędzy dwiema postawami artystyczno-estetycznymi, zapewne przeszłaby bez szerszego echa. Ale język Witkiewicza był cięty i złośliwy. Malarz nie szczędził adwersarzowi ostrych epitetów, zarzucał mu niekompetencję w kwestiach artystycznych, drwił z co bardziej wzniosłych sformułowań, wreszcie zarzucał brak logiki w prowadzonej argumentacji i w budowie konkretnych fragmentów wypowiedzi. Nie cofał się nawet przed takimi chwytami retorycznymi, jak stwierdzenie: „Wstrzymajcie śmiech, przyjaciele!”<sup>21</sup>. Użyte przez niego środki perswazyjne zadecydowały o pogębieniu Struvera w oczach nie tylko współczesnych, ale i potomnych. Na przykład w 1915 roku Julia Kisielewska pisała w „Bluszczu”, że teksty Witkiewicza

to pierwszy czyn bojowy zwycięski, otwierający przez swoją logikę, śmiałość i bezwzględność drogę do niezależnego myślenia w zakresie sztuki i życia [...]. Dla nas to dziś najobojętniejsze w świecie, o co toczyła się walka – że była to kampania o realizm w malarstwie, przeciw szkole historycznej, bo to i pretekst tylko – z jakiegokolwiek innego powodu mogła się odbyć ta praca wymiatania Augiaszowej stajni z literackości, błagi, nieuctwa, fałszywego patosu, sentymentalnej łezki i wypranego z idei werbalizmu i niemrawego niedołęstwa formy<sup>22</sup>.

Witkiewicz aż do lat siedemdziesiątych XX wieku był uważany za głosiciela słusznych poglądów, które wyprowadziły polską sztukę z zacofania ku nowoczesnej teorii, a Struvern za ostoję obskurantyzmu. Jerzy Malinowski, autor pierwszego artykułu przynoszącego obiektywne

spojrzenie na dokonania warszawskiego filozofa, *explicito* stwierdzał, że dotąd na konflikt patrzono wyłącznie z pozycji Witkiewicza<sup>23</sup>. Maria Rzepińska natomiast wskazywała w tym samym czasie, że argumenty zawarte w *Malarstwie i krytyce u nas* nie zawsze były słuszne, a złośliwości celne<sup>24</sup>.

Przedmiotem drwin Witkiewicza była między innymi koncepcja linii kompozycyjnych i symboliki barw Struwego<sup>25</sup>. Filozof w obszernym artykule na temat *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki (1872–1878) udowodnił, że kompozycja obrazu ześrodkowana jest wokół dwóch postaci: Wielkiego Księcia Litewskiego Witolda i Wielkiego Mistrza Zakonu Krzyżackiego Ulricha von Jungingena. Obu rycerzy wyróżniać miała nie tylko barwa stroju – czerwona w przypadku Witolda i biała u Wielkiego Mistrza – ale też relacja z najbliższym otoczeniem:

Szeroko rozpostarte linie figury Witolda, wolna od wszelkiego ścisłu przestrzeń, w której sam jeden króluje, wywołuje bezpośrednie wrażenie swobody, ruchu. Wspaniały zaś karmazyn (szkarłat) jego odzieży aksamitnej i mitry księżęcej, podniesiony złotym pasem i sąsiedztwem kolorów białych, podnieca mimo woli działanie nerwów, przyspiesza obieg krwi, ogrzewa serce, budzi namiętności. [...] Jakież kontrast przedstawia pod wszystkimi tymi względami Mistrz krzyżacki! Wraz z koniem pod nim i płaszczem nad nim stanowi

<sup>21</sup> S. WITKIEWICZ, *Malarstwo i krytyka u nas*, s. 72 (jak w przyp. 14).

<sup>22</sup> Cyt. za: J. STARZYŃSKI, *Polska droga do samodzielności w sztuce*, Warszawa 1973, s. 45.

<sup>23</sup> J. MALINOWSKI, *Henryk Struvern – teoretyk i krytyk sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 37, 1975, s. 66.

<sup>24</sup> M. RZEPIŃSKA, *Problem koloru w polskiej myśli o sztuce w XIX wieku*, [w:] *Myśl o sztuce. Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1976, s. 181.

<sup>25</sup> Wyważoną analizę poglądów Witkiewicza i jego sporu ze Struvern przedstawia: J. TARNOWSKI, *Wielki przełom*, s. 211–219 (jak w przyp. 1).

on jedną zaokrągloną w sobie, zbitą masę. Kierunek linii tu nie jest ośrodkowy, jak u Witolda; tu już nic nam nie przypomina siły, występującej z siebie na zewnątrz, poruszającej się energicznie ku celom poza nią leżącym. Tu przeciwnie, wszystko skupia się i zamyka w sobie; tu linie, niby promienie koła, biegną ze wszystkich stron ku sobie, w kierunku dośrodkowym, aby następnie w połączeniu zwartą siłą uderzyć w jedno wspólne ognisko swego ruchu, w punkt stanowczy, wokoło którego wszystko się obraca, bo tym punktem jest – samo serce Wielkiego Mistrza<sup>26</sup>.

Ukształtowanie kompozycyjne obrazu, prowadzone po liniach wyznaczonych przez odpowiednio zestawione przez malarza fragmenty postaci, koni i uzbrojenia, wyrażać miało – zdaniem Struvego – główne przesłanie dzieła: „ekspansję” Witolda i „zwinienie się” do środka Ulricha von Jungingena, a więc zwycięskie „rozprzestrzenienie się” sił polsko-litewskich i śmierć Wielkiego Mistrza, a w konsekwencji – tryumf Jagiellonów i klęskę Zakonu Krzyżackiego. Z takim przesłaniem płótna współdziałać też miały główne dominanty barwne: budząca namiętności i współgrająca z dynamizmem czerwień kaftana Wielkiego Księcia Litewskiego oraz biel stroju Mistrza. Sens tego ostatniego elementu Struve wyjaśniał następująco:

Barwa biała, jak wiadomo, łączy się w duchu naszym bezpośrednio z dwoma czynnikami umysłowymi, z ideami niewinności i śmierci. Na tych dwóch ideach polega głównie symboliczne znaczenie tej barwy. [...] Niewinność i śmierć są obie pojęciami negacyjnymi. Czego niewinność jeszcze nie ma, tego śmierć już nie posiada, to jest ruchu życiowego, namiętności, świadomości dobrego i złego. [...] Otóż ta symbolika białej barwy na szeroką skalę, ale zarazem z nadzwyczaj delikatnym poczuciem estetycznym, spożytkowana została przez artystę przy kolorystycznym potraktowaniu Wielkiego Mistrza. Tutaj kolor biały łączy się głównie z czarnym, i przez to bezpośrednio, lubo bez wszelkiego natręctwa, więc zupełnie nieznacznie, bezwiednie, budzi w widzu wrażenie spokoju, smutku, śmierci, a zatem i pewnego biernego współczucia<sup>27</sup>.

Witkiewicz starał się sprowadzić argumenty Struvego do absurdu. Według niego w obrazie Matejki żadnych linii kompozycyjnych, budujących głębsze znaczenia, nie było. Konstatację filozofa, że jeden z żołdaków schwytał Wielkiego Mistrza lewą ręką za pas tuż przy sercu i przez to ukierunkowaniem przedramienia wskazał na „ów punkt środkowy” (czyli serce), rozbijał za pomocą stwierdzeń zdroworozsądkowych. Jego zdaniem dla każdego widza, który oglądałby obraz Matejki wyłącznie jako zwyczajną scenę bitewną, fakt złapania przez żołnierza lewą ręką

pasa Ulricha von Jungingena nie wynikał z zakomponowania dzieła, lecz jedynie z przyczyn czysto praktycznych: „żołdak dlatego chwyta lewą ręką, żeby przytrzymać uciekającego i zabić go trzymanym w prawej toporem!”<sup>28</sup>. Podobnie wyśmiewał symbolikę barw, deprecjonując ją poprzez odniesienie jej wydzwięku do rzeczywistości społecznej swoich czasów:

Do jakich głębokich refleksji pobudzać musi ducha prof. Struvego widok tancerki, ubranej w karmazynową suknię, a wspartej na ramieniu „czarnego jak smoła” mazurzysty! Jak sprzeczne uczucia muszą nim miotać! Ona „podnieca mimo woli obieg krwi, ogrzewa serce, budzi namiętności” – on, „pozbawiony ciepłych barw”, uosobienie smutku, żałoby, otchłai czarna, bezdenna, ścina zapewne krew w żyłach, wstrzymuje bicie serca, pograża „bezwiednie” prof. Struvego w ciemną noc rozpaczy!<sup>29</sup>.

Dokonawszy takich zabiegów erystycznych Witkiewicz mógł ostatecznie – w swym mniemaniu – pognać przeciwnika, stwierdzając: „Jeżeliby wszystko to było prawdą i ta pajęczyna symboliczna, po której myśl prof. Struvego biega jak pająk, istotnie powstała była w umyśle Matejki, zwątpić by przyszło o jego stanie normalnym”<sup>30</sup>.

Bliższe przyjrzenie się argumentom obu stron sporu nie pozwala jednak uznać Witkiewicza za głosiciela prawdy absolutnej, a Struvego za człowieka piszącego na temat malarstwa same wydumane i pozbawione sensu elukubracje. Przede wszystkim trzeba zdać sobie sprawę, że autor *Malarstwa i krytyki u nas* głosił koncepcję sztuki bardzo ograniczoną i w gruncie rzeczy prostą. Malarstwo miało być dla niego – jak już wspomniałem wyżej – wyłącznie wyrażaniem czegoś dość nieokreślonego, czyli „życia”, poprzez ukazywanie świata realnego przez temperament artysty. Choć krytyk co krok wskazywał na konieczność oceny nie tematu obrazów lecz ich formy, to jednak forma sprowadzała się dla niego właściwie wyłącznie do harmonii barwnej, oddającej harmonię występującą w naturze (czyli owo „życie”) w sposób typowy dla charakteru danego twórcy. W wielu miejscach rozpisywał się na temat zestawu barw stosowanych przez jakiegoś artystę jako ekwiwalentu dla stosunków kolorystycznych w realnym świecie, ale niewiele mówił o kompozycji i jej zasadach, ograniczając się co najwyżej do bardzo ogólnikowych stwierdzeń, jak w przypadku Aleksandra Gierymskiego, że jego obraz został „zbudowany ze ścisłością matematyczną pod względem układu i szeregowania się brył i rozkładu światła”<sup>31</sup>. Takie konstatacje w gruncie rzeczy niewiele znaczyły, a jakiś polemista o temperamencie zbliżonym do Witkiewicza bez trudu mógłby wyśmiać ową matematyczną ścisłość w szeregowaniu brył, bo na czym ona miałaby polegać w realistycznym dziele, w którym raczej trudno byłoby się dopatrzeć jakiegoś

<sup>26</sup> H. STRUVE, *Przegląd artystyczny: obraz Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, s. 223–224 (jak w przyp. 3).

<sup>27</sup> Ibidem, s. 224–225.

<sup>28</sup> S. WITKIEWICZ, *Malarstwo i krytyka u nas*, s. 71 (jak w przyp. 14).

<sup>29</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>31</sup> Idem, *Aleksander Gierymski*, s. 544 (jak w przyp. 7).

rytmu lub wyliczonych proporcji? *Credo* krytyka można więc sprowadzić do dosyć powierzchownego stwierdzenia, że artysta winien „patrzeć na naturę jedynie i wyłączenie z punktu malarskiego – widzieć w niej pewne stosunki barw, światła i kształtów i w odtworzeniu tych zjawisk widzieć istotny cel i wynik krańcowy swojej twórczości”<sup>32</sup>.

Powierzchnowość owej konstatacji uwidacznia się, gdy zestawić poglądy Witkiewicza z Konradem Fiedlerem. Niemiecki filozof również akcentował w swych rozważaniach obecny w malarstwie przekład realnego świata na „sztuczne” formy artystyczne, ale jednocześnie w efektach pracy artysty dostrzegał nie tylko umiejętność oddania zjawisk natury, lecz przede wszystkim poznawczy wymiar twórczości<sup>33</sup>. Obraz według niego ukazywał widzialność świata (*Sichtbarkeit der Welt*), która nie musiała się sprowadzać do realizmu, lecz mogła uzmysławiać takie aspekty rzeczywistości, które wymykały się potocznemu spojrzeniu i kategorii „życia” (jak to choćby miało miejsce u Paula Cézanne’a)<sup>34</sup>.

Dla odmiany Struve nie interesował się zgodnością malarskiego przedstawienia z naturą, lecz – nieco podobnie, jak Fiedler, ale niezależnie od niego – widział w obrazie pewną wykoncypowaną konstrukcję. Artysta w jego ujęciu musiał znaleźć dla idei określoną formę, co powodowało, że powinien był albo nadać scenie zaobserwowanej w naturze głębszy sens, albo przełożyć wymyślony temat (historyczny, literacki, religijny czy rodzajowy) na kompozycję w ten sposób, by w odbiorze można było ową myśl przewodnią odczytać. Pisał:

Punktem wyjścia mogą być zarówno treść, jak i forma, zarówno uczucia, ideały, dążności ducha, szukającego odpowiedniego wyrazu w formach świata zmysłowego, jak i prawda, życie i rzeczywistość, pojęte jako formy, dla natchnienia ich pewną treścią idealną. W pierwszym razie sztuka rozpoczyna swój przychód z wyżyn ducha i w dążności do uwydatnienia jego treści zstępuje coraz bardziej w zakres świata zmysłowego, równoważąc oba te czynniki. W drugim razie, odwrotnie, od rzeczywistości codziennej wznosi się coraz bardziej w sferę idealną, ożywiając wszędzie kształty rzeczywiste treścią duchową<sup>35</sup>.

Dlatego filozofa bardziej interesowała logiczna struktura obrazu i takie użycie barw, które pomagało w odczuciu i zrozumieniu treści malowidła, niż Witkiewiczowa harmonia kolorów, wszak „nieczuła na wypadki dziejowe”. W rezultacie to właśnie ten wykpiiony profesor powiedział więcej o formalnej stronie *Bitwy pod Grunwaldem*

niż profesjonalny malarz, gdyż nie ograniczał się do poszukiwania w dziele Matejki tego, czego w nim było niewiele, czyli prawdy o świetle i barwie w naturze, lecz starał się dociec, jak wzajemne ułożenie grup postaci i linie napięć kompozycyjnych, wspierane przez dominanty kolorystyczne, konstytuowały wizualny sens odbierany bezpośrednio przez widza, czyli produkowały fiedlerowską „widzialność świata”. Mówiąc dokładniej: ponieważ obraz Matejki nie pokazywał jedynie w sposób realistyczny (czy naturalistyczny) siepaczy tłukących się nawzajem mieczami i toporami, lecz bitwę, która miała swój przebieg i dramaturgię, Struve analizował środki, jakich użył artysta, by ową dramaturgię i zapowiedź zwycięstwa określonej strony konfliktu wyrazić naocześnie.

### III

W polskiej historii sztuki nigdy nie doszło do szerszych debat na temat formy. Właściwie niezauważona przeszła fala rozważań na temat podstawowych kategorii formalnych, jaka przetoczyła się przez niemieckojęzyczną historię sztuki w okresie od około 1900 roku do drugiej wojny światowej<sup>36</sup>. Prowadzone wówczas poszukiwania pojęć, które mogłyby określać istotne cechy dzieł niezależnie od zmian historycznych, prawie nie znalazły u nas swego odpowiednika, a jedynie ogólnikowe omówienia<sup>37</sup>. Nie ustosunkowano się szerzej ani do koncepcji „czystego widzenia” Heinricha Wölfflina, co najwyżej używając jego terminologii w pracach analitycznych, ani do pomysłów Augusta Schmarsowa, wywodzącego swe instrumentarium z antropologii cielesności, ani do zestawu narzędzi Aloisa Riegla, takich jak optyczny i haptyczny, *Fernsicht*, *Normalsicht*, *Nahsicht*; pomijając dość bezrefleksyjne stosowanie słowa *Kunstwollen*<sup>38</sup>. Polska historia sztuki pozostała głucha na próby wykreowania *Kunstwissenschaft* – dyscypliny badającej możliwości stworzenia mocnych podstaw do analizowania zjawisk historycznych, takich jak np. styl<sup>39</sup>. Jedynie Marian Morelowski próbował zbu-

<sup>36</sup> Na temat tej debaty: J. HERMAND, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart 1971, s. 11–15.

<sup>37</sup> Np. T. SZYDŁOWSKI, *Spór o Giotta. Problem autorstwa fresków w Asyżu na tle rozwoju metody historii sztuki*, Kraków 1929, s. 20–22 (nadbitka z „Przeglądu Współczesnego”, 8, 1929, nr 81, s. 15–46).

<sup>38</sup> W. BAŁUS, *In the Glow of a Classic: Remarks on the Reception of Heinrich Wölfflin in Polish Art History*, [w:] *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's „Principles of Art History”*, red. E. Levy, T. Weddigen, Washington 2020 (= *Studies in History of Art*, t. 82; Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers, t. 59), s. 253–254; idem, *The Place of the Vienna School of Art History in Polish Art Historiography of the Interwar Period*, „Journal of Art Historiography”, 2019, nr 21, s. 4–6 i 13, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/11/bac582us.pdf> (dostęp: 21.01.2022).

<sup>39</sup> Na temat *Kunstwissenschaft*: B. COLLENBERG-PLOTNIKOV, *Die Allgemeine Kunstwissenschaft (1906–1943). Idee – Institution*

<sup>32</sup> Ibidem, s. 540–541.

<sup>33</sup> K. FIEDLER, *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, [w:] idem, *Schriften zur Kunst*, red. G. Boehm, München 2011, t. 1, s. 30–39.

<sup>34</sup> G. BOEHM, *Einleitung*, [w:] K. FIEDLER, *Schriften zur Kunst*, s. LXXV–LXXX (jak w przyp. 33).

<sup>35</sup> H. STRUVE, *Estetyka*, [w:] idem, *Wybór pism estetycznych*, s. 100 (jak w przyp. 3).

dować w oparciu o *Abstraktion und Einfühlung* Wilhelma Worringera teorię sztuki opartą na opozycji abstrakcjonizm / naturalizm, ale jednostkowość owej propozycji tym bardziej podkreślała generalne *désintéressement*, jakim się badacze międzywojenni wykazywali względem nauki o sztuce<sup>40</sup>.

W Krakowie uczeni gładko i bez żadnego metodologicznego zwrotu przeszli od postawy Mariana Sokołowskiego (twórca katedry historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1882 roku), postawy ugruntowanej w poglądach rozpowszechnionych w drugiej połowie XIX wieku (Berlin, Moritz von Thausing, Anton Springer), a zakładającej „determinowanie” stylowe dzieła, rozpoznanie jego ikonografii i związków z kulturą czasu powstania – do analizowania przemian stylowych dzieł średniowiecznych i nowożytnych, jedynie adaptując nowsze narzędzia pomagające określić przynależność obrazów czy budowli do określonej fazy gotyku czy renesansu (ale i upraszczając podejście mistrza do sztuki, głównie poprzez eliminację powiązań z historią kultury)<sup>41</sup>. Bliższe niż rozważania teoretyczne spod znaku *Kunstwissenschaft* było dla nich stylownawstwo, czyli czysto praktyczna *normal art history* (by posłużyć się tytułem książki na temat Adolfa Goldschmidta<sup>42</sup>). We Lwowie Władysław Podlacha też gładko przejął koncepcję pierwszego profesora na tamtejszym uniwersytecie, Jana Bołoz Antoniewicza, w myśl której dzieło sztuki miało być zamkniętą całością, „dojrzałym owocem” pracy artysty, zawierającym w sobie przeżycia i uczucia twórcy możliwe do odbioru przez widza poprzez wczucie<sup>43</sup>. W nigdy niewydanym przez Podlachę podręczniku metodologii historii sztuki próżno szukać większych rozważań na temat formy, choć przywoływał on nazwiska i koncepcje teoretyczne Wölfflina, Schmarsowa czy

– Kontext, Hamburg 2021.

<sup>40</sup> M. MOREŁOWSKI, *Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce a nauka historii sztuki*, [w:] *Pamiętnik organizacyjnego zjazdu historyków sztuki w Krakowie w dniach 2–4 października 1934 r.*, red. T. Szydłowski, Kraków 1935, s. 53–60; W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908. Pełny zarys swej koncepcji Morełowski opublikował już po wojnie w książce *Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce. Uwagi wstępne do kursu powszechnej historii sztuki, uzupełnione wiadomościami o początkach tej nauki w Polsce* (Lublin 1947), nie powołując się zresztą na Worringera, co wynikało zapewne z jego antyniemieckiego nastawienia, zob. A. KOZIEŁ, *Marian Morełowski (1884–1963)*, „Rocznik Historii Sztuki”, 36, 2011, s. 52–55.

<sup>41</sup> M. KUNIŃSKA, *Identity Built on Myth. Fact and Fiction in the Foundational Narrative of the „Cracow School of Art History” and Its Relations to Vienna*, „Journal of Art Historiography”, 25, 2021, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/11/kuninska.pdf> (dostęp: 21.01.2022).

<sup>42</sup> *Adolf Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert*, red. G. Brands, H. Dilly, Weimar 2007.

<sup>43</sup> K. PIWOCKI, *Lwowskie środowisko historyków sztuki*, [w:] idem, *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław et al. 1970, s. 169–171 i 174–178.

Riegla. „Opis formalny” służył u niego określeniu stylu dzieła, a pracę analityczną wieńczyć miała „analiza psychologiczna”, nadal zakładająca konieczność poznania treści obrazu czy rzeźby poprzez wczucie<sup>44</sup>. Za znamienny uznać też należy fakt, że badacz ten nie odniósł się do rozprawki Bołoz Antoniewicza o *Ostatniej Wieczery Leonarda*, w której zasadniczy temat fresku – ustanowienie Eucharystii – został wywiedziony z geometrycznej i kolorystycznej struktury dzieła<sup>45</sup>. Rozprawka ta zresztą w ogóle nie została zauważona przez polską historię sztuki aż do ostatnich lat, tym mocniej podkreślając brak zainteresowania dyscypliny dla możliwości odczytywania sensu obrazu z jego ukształtowania<sup>46</sup>. Głębszego zainteresowania dla spraw teoretycznych nie wykazywał też pierwszy profesor historii sztuki na uniwersytecie poznańskim, ks. Szczęsny Dettloff<sup>47</sup>. Wreszcie, zupełnie bez echa przeszły koncepcje tzw. młodszej szkoły wiedeńskiej, w pewien sposób najbliższe opisom Struvego, bo zakładające możliwość uchwycenia treści dzieła sztuki poprzez analizę jego struktury formalnej dzięki zastosowaniu zasad psychologii *gestalt*<sup>48</sup>.

Nie lepiej było i po drugiej wojnie światowej. Z jednej strony kontynuowano wtedy badania stylistyczne, co najwyżej w późniejszym okresie dyskutując na temat samego pojęcia stylu i jego coraz większej niejasności, z drugiej wczesna recepcja ikonologii skierowała zainteresowania na aspekty ikonograficzne i treściowe dzieł sztuki, zawarte nie w formie, lecz w motywach, tematach i cyklach narracyjnych przedstawianych na obrazach<sup>49</sup>. Dążenia zmierzające do wykrycia ponadhistorycznych, systematycznych pojęć opisujących w sposób uniwersalny wszelkie możliwe formy artystyczne zostały skrytykowane już w 1947 roku przez młodego Jana Białostockiego<sup>50</sup>. Pojawiające się w Niemczech próby łączenia analizy formy ze znaczeniem, rozwijane przez Maxa Imdahla w ikonice, a przez Gottfrieda Boehma w hermeneutyce historycznoartystycznej, przez długi czas nie były w żaden spo-

<sup>44</sup> V. KORSKOVA, „Metodologia historii sztuki w podręczniku Władysława Podlacha”, Kraków 2021 (maszynopis pracy magisterskiej).

<sup>45</sup> J. BOŁOZ ANTONIEWICZ, *Ostatnia Wieczera Leonarda da Vinci*, tłum. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, 24, 2013, s. 175–186.

<sup>46</sup> M. BRYL, *Bołoz – Leonardo – Ikonika (Uwagi tłumacza)*, „Artium Quaestiones”, 24, 2013, s. 173–174.

<sup>47</sup> T.J. ŻUCHOWSKI, *Ks. prof. Szczęsny Dettloff (1878–1961)*, „Artium Quaestiones”, 22, 2011, s. 8–9.

<sup>48</sup> W. BAŁUS, *The Place of the Vienna School*, s. 14 (jak w przyp. 38).

<sup>49</sup> O przemianach polskiej historii sztuki po 1945 roku: idem, *A Marginalized Tradition? Polish Art History*, [w:] *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, red. M. Rampley et al., Leiden–Boston 2012, s. 444–445. Zagadnieniu kryzysu pojęcia stylu był poświęcony „Biuletyn Historii Sztuki”, 40, 1978, nr 1.

<sup>50</sup> J. BIAŁOSTOCKI, *W pogoni za schematem. Usiłowania systematycznej historii sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 9, 1947, s. 227–230.

sób dostrzegane, a pewne – w skali całego kraju jednak dość ograniczone – prawo obywatelstwa zyskały dopiero w czwartej ćwierci XX wieku, głównie w środowisku poznańskim, w dociekaniach m.in. Wojciecha Suchockiego, Mariusza Bryła i Michała Haakego<sup>51</sup>. Możliwość dopatrywania się sensu obrazu w grze kolorów i w układach linii kompozycyjnych była tak dalece obca polskiej historii sztuki, że Maria Olszaniecka sprowadziła interpretację Struvego *Bitwy pod Grunwaldem* wyłącznie do odczytania przez filozofa literackiej treści owego płótna, analizę formalną przypisując Witkiewiczowi:

Prawa formy plastycznej determinowały odmienne „czytanie” obrazu od „czytania” książki, które – jak pisze Leopold Ettliger – „trzeba ściśle odgraniczyć od wszelkich osobistych odczuć podczas recepcji dzieła sztuki”. Prawa formy plastycznej ustalały też znaczenie i konsekwencje wyboru przez malarza wielkości płótna, zależnej wyłącznie od techniki malowania. Prawa formy plastycznej zadecydowały również o niezwykle ostrej, sztywniejszej a zarazem pełnej dowcipu diatrybie przeciwko „symbolice linii i barwy”, która przeszła do historii polskiej krytyki i stała się najbardziej charakterystycznym przykładem sławnych bojów Witkiewicza ze Struvelm. W „symbolice linii” Struvego jego polemista nie dopatrzył się intencji „wyjawienia ukrytej zasady stylistyczno-formalnej”, wręcz odwrotnie, zaatakował ją za naruszenie autonomii malarstwa, za przekroczenie granicy wyznaczonej przez nośność znaku plastycznego<sup>52</sup>.

Czy w utrwaleniu się w polskiej historii sztuki niechęci do dyskusji na temat formy (nie stylu!) i możliwości wyrażania przez nią treści można widzieć długi cień polemiki Witkiewicza ze Struvelm? Trudno to ponad wszelką wątpliwość udowodnić, ale trzeba zauważyć, że ów spór był od końca XIX wieku i przez większą część XX obecny w świadomości ludzi zajmujących się sprawami artystycznymi. W dwudziestoleciu międzywojennym na autora *Malarstwa i krytyki u nas* powoływał się Władysław Strzemiński, nie tylko stwierdzając, że jedynie adwersarz Struvego „walczył o prawdziwą sztukę swojej epoki”<sup>53</sup>, ale też za pomocą obfitych cytatów z jego pism zwalczając kult Matejki i malarstwa „tematycznego”. Nie wymieniając nikogo z nazwiska konstatawał: „Falsz werbalizmu i napuszonej metafizyki przenikając do poszukiwań artystycznych oddziaływała w sposób rozkładowy na atmosferę umysłową, na jasność sądów i na stosunek do kultury pracy jako jedyne źródła rozwoju w sztuce. Przeciwno

podstawom społecznym i wynikiem artystycznym tego prądu umysłowego musieli wystąpić ci, którzy zwalczali jego szczytowy objaw – Matejkę”<sup>54</sup>. Już po drugiej wojnie światowej Jacek Woźniakowski, włączając się w 1946 roku w zupełnie nową polemikę na temat charakteru sztuki, zaczął swój wywód od symptomatycznych słów: „Chyba od czasów Witkiewicza nie było tak mięsistej dyskusji o malarstwie”<sup>55</sup>, znowu akcentując wyłącznie znaczenie autora *Malarstwa i krytyki u nas*. Tadeusz Dobrowolski stwierdzał w roku 1960, że Witkiewicz, „[o]bdarzony wyjątkowym talentem polemicznym, kształtował swe poglądy w ogniu walki z zacofanymi krytykami sztuki, jak Struvelm, zaś ten ostatni „[w]szędzie wietrzył symbol, odczytywał treść głębszą, filozoficzną, historiozoficzną itd. Jeśli zaś zajmował się formą, zaczynał grzęznąć w jakiejś symbolice linii [...]”. Podobnie kolor nie był dla niego wartością malarską, lecz symboliczną”<sup>56</sup>. Wreszcie Marek Zgórniak, polemizując w 2007 roku ze zwolennikami ikoniki i hermeneutyki historycznoartystycznej, analizy Struvego z artykułu o *Bitwie pod Grunwaldem* spuentował następująco: „Sposób, w jaki tę rozprawę parę lat później referował Stanisław Witkiewicz, mógł być kolejnych autorów zniechęcić do naśladowania, ale najwyraźniej stało się inaczej”<sup>57</sup>.

Ten krótki przegląd stanowisk pokazuje, że w zbiorowej pamięci spór zapisał się jako zderzenie słusznych racji Witkiewicza z niewartymi uwagi pomysłami Struvego. Do tego akceptacja poglądów autora *Malarstwa i krytyki u nas* szła w parze z pozytywnym wartościowaniem jego strategii polemicznych. W konsekwencji analizy Struvego uznano nie tylko za „zacofane”, „grzęznące w symbolice”, ale przede wszystkim za naruszające „autonomię malarstwa” i „malarskie wartości”. Tym samym jednak wszelkie nowe próby rozpatrywania formy jako nośnika treści – takie jak artykuł Bołozza Antoniewicza o *Ostatniej Wieczery* Leonarda, analizy Morelowskiego<sup>58</sup>, wiedeńska analiza strukturalna, ikonika czy hermeneutyka – musiały zapalać ostrzegawcze światło, że oto ich zwolennicy wkraczają na teren co najmniej grząski, a może nawet staczają się w otchłań „nieuctwa, fałszywego patosu, sentymentalnej łezki i wypranego z idei werbalizmu” (by posłużyć się cytowanymi sformułowaniami Julii Kisielewskiej). Natomiast propagowana przez Witkiewicza prostota wymowy dzieł sztuki jako natury oddanej przez kształty, kolor i harmonię barwną, blokowała próby poszukiwania kategorii określających ponadhistoryczną istotę formy (takich

<sup>51</sup> W. BAŁUS, *A Marginalized Tradition?*, s. 446 (jak w przyp. 49). Ważną postacią dla tej orientacji metodologicznej był też Michael Brötje, zob. np. M. HAAKE, *O dwóch różnych głosach w sprawie egzystencjalno-hermeneutycznej nauki o sztuce Michaela Brötjego*, „Folia Historiae Artium”, 11, 2007, s. 109–120.

<sup>52</sup> M. OLSZANIECKA, *Dziwny człowiek (O Stanisławie Witkiewiczu)*, Kraków 1984, s. 79–80.

<sup>53</sup> W. STRZEMIŃSKI, *Rozmowy na wystawie*, [w:] idem, *Pisma*, red. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 180.

<sup>54</sup> Idem, *Matejko*, [w:] idem, *Pisma*, s. 252 (jak w przyp. 53).

<sup>55</sup> J. WOŹNIAKOWSKI, *Sprawa malarstwa*, [w:] *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 2: *Realizm i formalizm*, red. A. Pietrasik, P. Słodkowski, Warszawa 2016, s. 147.

<sup>56</sup> T. DOBROWOLSKI, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 2: 1764–1929, Wrocław–Kraków 1960, s. 108–109.

<sup>57</sup> M. ZGÓRNIAN, *Odpowiedź*, „Folia Historiae Artium”, 11, 2007, s. 122.

<sup>58</sup> M. MORELowski, *Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce a nauka historii sztuki*, s. 56–57 (jak w przyp. 40).

jak np. linearny, malarski, haptyczny, optyczny, krystaliczny, organiczny itd.), co w Europie dało podstawy do rozważań w ramach *Kunstwissenschaft*, a w Polsce uznane zostało za niepotrzebne sofizmaty wobec prostego stwierdzenia, że „malarstwo ma środki na wyrażenie pewnego momentu natury, leżącego w granicach formy i barwy”. Jak się więc wydaje, polemika Witkiewicza ze Struvernem mogła być jakimś nie do końca uświadomionym założeniem polskiej historii sztuki, przez długie lata narzucającym granice w stawianiu problemów badawczych zbyt oddalających się od prostoty i zdroworozsądkowej oczywistości w pojmowaniu wytworów malarstwa i rzeźby.

## SUMMARY

Wojciech Bałus

### FORM ENTANGLED IN STYLE. ON AN OVERSIGHT IN POLISH ART HISTORY

Neither the philosophy of Konrad Fiedler, nor the conception of *Kunstwissenschaft* or the methodological ideas of the so-called New Vienna School of Art History, have played any role in Polish art history of the beginning of the twentieth century and in the interwar period. After the Second World War, the Iconic and hermeneutics met with poor reception, either. Although the main research tool was (and for many scholars has remained) the so-called ‘formalism’, the form has been treated almost exclusively as an expression of style and not as the basic factor that contributes to the quality of image as a sensible image. In my opinion, the above resulted from the influence of the rhetoric and views of the art critic Stanisław Witkiewicz. Regardless of considering the form as the essence of painting, Witkiewicz treated form as an artistic expression of naturalism; what is more, in his well-known polemic of 1884–1885, he ridiculed Henryk Struve who tried to demonstrate that it was the rules governing the inner construction of a painting that decided about its appearance and message. To my mind, the ‘Witkiewicz complex’ – that is, a fear of theorising – has survived well into the twentieth century.