

JACEK JAŻWIERSKI
Lublin

DETERMINIZM ALOISA RIEGLA W ŚWIETLE KRYTYKI*

Zagadnienie determinizmu u Riegla, jakkolwiek w wielu ujęciach krytycznych wysuwane na plan pierwszy, nie stanowi problemu samego dla siebie. Występuje ono jako część teorii interpretacji mającej za swój przedmiot styl w sztuce, który od czasów Winckelmanna przykuwał najczęściej uwagi historyków sztuki. Samo pojęcie stylu zdążyło obrosnąć wielką ilością znaczeń i służyło określaniu różnorodnych, niekiedy rozbieżnych zjawisk. Tutaj jest ono rozumiane przede wszystkim jako problem, czy – jak to określił Gombrich – zagadka. Pod dobrze wszystkim znanym szeregiem pojęć: romanizm, gotyk, renesans, manieryzm, barok, rokoko, klasycyzm, kryje się pewna prawidłowość, która domaga się wyjaśnienia. Prawidłowość ta jest dwojakiego rodzaju, gdyż dotyczy dwóch różnych porządków ujmowania zjawisk sztuki. Pierwszy z nich – synchroniczny – stanowi teorię związków łączących różne dziedziny życia jednego czasu i sprawia, że w ogóle możemy mówić o jednym stylu, epoce, czy kulturze. Drugi – diachroniczny – jest oparty na chronologicznym następstwie wydarzeń, którego obserwacje zawsze prowadziły do przekonania o ich nie przypadkowym, lecz właśnie prawidłowym charakterze. Ten drugi sposób będzie przedmiotem poniższej analizy.

Alois Riegl pojmował historię nie jako zbiór wielkich wydarzeń, wspaniałych arcydzieł i niezwykłych życiorysów, lecz przede wszystkim jako pewien proces. Podstawą, wręcz dogmatyczną, pozwalającą zrozumieć ten proces było pojęcie rozwoju. Pozostaje sprawą otwartą, ile zawdzięcza ono

* Tekst ten jest skróconą wersją pracy magisterskiej napisanej na seminarium pani prof. dr hab. Elżbiety Wolickiej, której chciałbym w tym miejscu złożyć podziękowania.

teorii ewolucji i czy samego Riegla powinno się zaliczyć do grona ewolucjonistów, czy też nie¹. Jak by nie było, pozostaje to problemem ubocznym, w tym zaś miejscu wystarczy poprzestać na stwierdzeniu kilku istotnych zbieżności pomiędzy jego teorią i ewolucjonizmem², a także faktu, że idee spopularyzowane przez Darwina i Spencera zdołały w końcu stulecia zyskać szeroką akceptację i wejść na dobre w krwioobieg myśli europejskiej. Za oczywiste zresztą uważał je już sam Riegl, skoro w 1901 roku ze zdziwieniem pisał o możliwości ich zanegowania, nazywając przy tym swoją epokę tą, „która pojęcie rozwoju uczyniła zasadą wszelkiego światopoglądu i wyjaśniania świata”³.

Niejako z samej definicji pojęcie rozwoju funkcjonujące w sztuce odnosi się nie do pojedynczych dzieł sztuki, lecz do ich większych grup i całości. Pojedynczy przedmiot bowiem, inaczej niż – dajmy na to – myśl ludzka, raz stworzony nie ulega już zmianom (pomijając oczywiście procesy niszczenia i świadome przeróbki) i nie ewoluuje, może jedynie czekać na kontynuację w postaci następnych dzieł sztuki. Dopiero ich łączne potraktowanie pozwala na posłużenie się pojęciem rozwoju, które staje się spoiwem wiążącym je w jedną całość. Poszczególne dzieła sztuki stają się ogniwami łańcucha rozwojowego, połączonymi ze sobą na zasadzie przyczyny i skutku w ten sposób, że każde ogniwo jest jednocześnie skutkiem poprzedniego i przyczyną dla następującego po nim. Taki sposób podejścia

¹ Do sporów na tym tle, trzeba przyznać dość jałowych, dochodziło głównie w wyniku braku zgody (także wśród samych ewolucjonistów), co do tego, jak zdefiniować ewolucjonizm. Na przykład czołowy amerykański ewolucjonista wśród historyków sztuki, Thomas Munro, twierdzi, że Riegl ewolucjonistą nie był. Tyle, że zredukował on pojęcie ewolucji do spencerowskiego minimum, zgodnie z którym oznacza ona tylko taką zmianę, która polega na multiplikacji bądź komplikacji elementów składowych ewoluującego systemu. Takiej koncepcji trudno się rzeczywiście u Riegla dopatrzeć. Natomiast Gombrich, który posługuje się szerokim znaczeniem terminu „ewolucjonizm”, nie waha się klasyfikować Riegla jako ewolucjonistę, narażając się zresztą na ataki ze strony Munro (T. M u n r o, *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*, New York 1963, s. 189, 220).

² Z wymienianych przez Lewontina pięciu zhierarchizowanych pryncypiów w światopoglądzie ewolucjonistycznym: 1. ciągła, albo przynajmniej częsta i regularna zmienność, 2. jej uporządkowanie, 3. ukierunkowanie, 4. postępowość i 5. możliwość osiągnięcia doskonałości, Riegl z całą pewnością spełnia cztery pierwsze. Tymczasem Lewontinowi wystarczają tylko dwa (R. C. L e w o n t i n, *The Concept of Evolution*, w: *International Encyclopedia of the Social Sciences*, t. V, ed. D. L. Sills, b.m.w. 1968, s. 202-209, tu: s. 203).

³ A. R i e g l, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901 – cyt. za: K. P i w o c k i, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 18.

do badań nad sztuką zbiega się z tym, co Riegl uważał za najistotniejsze zadanie historii. Jego zdaniem do końca XIX wieku nauki historyczne zgromadziły i zweryfikowały wystarczającą ilość danych – wydarzeń historycznych i dzieł sztuki – by dalsze uprawianie faktografii i dokumentalistyki mogło jeszcze przynosić pożądane efekty. W odniesieniu do tej kwestii, formułuje opinię, którą można uznać za jego wstępny program badawczy:

Poza badaniem poszczególnych dzieł sztuki i ustalaniem czasu oraz miejsca ich powstania – poczęto zwracać uwagę na sprawy ważniejsze (wyższe), na ich związki z innymi dziełami sztuki, których poznanie mogło nam bardziej pomóc w zrozumieniu tych dzieł, niż zwykła znajomość ich miejsca w historii. Ponownie uaktualniło się pytanie, 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 zachodzą⁴.

Zainteresowanie Riegla podąża w kierunku zrozumienia dziejów sztuki jako całości. Uważa on bowiem, co jest niezwykle istotne, że interpretacja dokonana na tym wyższym, ogólnym poziomie, owocuje lepszym i pełniejszym poznaniem sztuki, niż to, które umożliwia „zwykła” historia sztuki, ograniczająca się wówczas przede wszystkim do atrybucji i biografii typu „życie i dzieło”. Przyjmuje więc ogólnohistoryczny punkt widzenia, z którego jest w stanie ogarnąć jednym spojrzeniem całe dzieje, gdyż, w jego przekonaniu, dopiero na tej płaszczyźnie wyświeśla się ich właściwy sens. W efekcie Riegl dopuszcza interpretację sztuki na dwóch poziomach: jednostkowym, dotyczącym dzieł sztuki i ich twórców oraz ogólnym, którego przedmiotem staje się rozwój jako taki, przy czym wyraźnie preferuje ten drugi jako cenniejszy poznawczo.

Warto się przez moment zastanowić, na jakim poziomie rozumienia historycznego porusza się Riegl. Pośród wielu, często skrajnych teorii dotyczących podziału kompetencji pomiędzy poszczególne dziedziny wiedzy historycznej, rozróżnienie dokonane przez W. H. Walsh’a wydaje się szczególnie cenne. Walsh wychodzi od dwóch znaczeń słowa „historia”, przez które można rozumieć albo całość ludzkiej przeszłości, czyli jej dzieje, albo naukę, która je bada, czyli historię. Nad każdą z nich rozpina się dyscyplina o charakterze filozoficznym, traktująca ją jako swój przedmiot: nad nauką historyczną teoria historii, będąca jej metanauką (metodologią), nad

⁴ T e n ż e, *Eine neue Kunstgeschichte*, w: t e n ż e, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg–Wien 1929, s. 45 – cyt. za: P i w o c k i, dz. cyt., s. 15.

dziejami – filozofia dziejów. Łączy je wspólny problem, w jaki sposób wyjaśnić przeszłość; różnica między nimi jest jednak zasadnicza. Teoria historii bada możliwości wyjaśniania poszczególnych wydarzeń; filozofia dziejów pyta o sens i cel procesu historycznego jako całości. Dla historii i jej teorii dzieje stanowią nieprzekraczalny horyzont, w obrębie którego się poruszają; dla filozofii dziejów przekroczenie horyzontu wydarzeń jest warunkiem rozpoczęcia jakichkolwiek poczynąń⁵. Proponowaną przez Rieglę naukę należałoby zakwalifikować nie jako historię, lecz raczej jako historiozofię sztuki. Z pewnością jedno z najbardziej interesujących pytań pod jej adresem brzmi: czy, a jeśli tak, to w jakim sensie, można ją nazwać deterministyczną?

Dwaj historycy sztuki, James Ackerman i Ernst Hans Gombrich, którzy pod koniec lat pięćdziesiątych podjęli próbę krytyki dotychczasowych założeń własnej dyscypliny badawczej, są zgodni, że determinizm jest w wypadku Rieglę konsekwencją ewolucjonizmu, a ściślej: sposobu interpretacji sztuki wywodzącego się z teorii rozwoju⁶. Gombrich wręcz uważa, że Riegl po prostu nie uniknął pułapki, w którą ewolucjoniści z reguły wpadają. Jak działają te sidła?

W naturze nauk historycznych leżą przynajmniej te dwie rzeczy: po pierwsze, historyk ma okazję zajmować się tylko tymi wydarzeniami, które rzeczywiście miały miejsce, i tylko tymi dziełami sztuki, które rzeczywiście stworzono; a po drugie, patrzy na historię zawsze od tyłu. To oznacza, że zna on następstwa interpretowanych przez siebie wydarzeń i dzieł sztuki, wie, jak ich losy dalej się potoczą. Różnica pomiędzy dwiema szkołami wyjaśniania historycznego, z którymi mamy tu do czynienia, polega między innymi na tym, jaki użytek robi się z tej wiedzy. Gombrich i Ackerman stoją na stanowisku, że właściwa ocena wydarzeń historycznych wymaga zapomnienia o ich następstwach. Jak pisał Johan Huizinga, „gdy historyk pisze o Salaminie, to musi być tak, jakby Persowie wciąż mogli wygrać”⁷.

⁵ W. H. W a l s h, *Philosophy of History. An Introduction*, New York 1960, s. 14 oraz 22-25.

⁶ J. A c k e r m a n, *A Theory of Style*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 20(1962), s. 227-237, tu s. 231; E. H. G o m b r i c h, *Style*, w: *International Encyclopedia of the Social Sciences*, New York 1968, s. 352-361, tu s. 357.

⁷ J. H u i z i n g a, *The Idea of History*, za: W. H. D r a y, *Determinism in History*, w: *The Encyclopedia of Philosophy*, ed. P. Edwards, New York-London 1967, t. II, s. 373-378, tu: s. 377. („If he speaks of Salamis, then it must be as if the Persians might still win”).

Tymczasem negacja kierunku upływu czasu wręcz warunkuje możliwość interpretacji ewolucjonistycznej. Riegl, żeby wyjaśnić dzieło sztuki, umieszcza je jako ogniwo w łańcuchu przyczynowo-skutkowym, któremu dodatkowo nadaje celowy charakter. Następnie, traktując dzieło jako cel dotychczasowego rozwoju, bada genezę, czyli ciąg przyczyn, który doprowadził do jego powstania. Zarazem wskazuje na następujące po nim dzieła, analizując sposób, w jaki z kolei ono przyczyniło się do ich powstania i w ogóle dalszego rozwoju sztuki.

Gombrich uważa, że w ewolucjonistycznej metodzie wyjaśniania historycznego, którą posługuje się Riegl, tkwi niebezpieczeństwo uznania, że dzieje sztuki potoczyły się w j e d y n y m o ż l i w y s p o s ó b, i że w związku z tym wszystko, cokolwiek się stało, stało się z konieczności. Jego zdaniem, Riegl tego niebezpieczeństwa nie uniknął, lecz wziął za dobrą monetę to, co niejako samo narzuca się historykowi: rzeczywisty przebieg wydarzeń historycznych. Założeniem metody interpretacyjnej Gombricha jest to, że artysta, tworząc dzieło sztuki, stał przed możliwością wyboru, i że nie musiał wybrać tak, jak wybrał; istotą wyjaśnienia w tej metodzie jest ustalenie zakresu tego wyboru i znalezienie odpowiedzi na pytanie, ze względu na jakie zamierzenie twórcze wybrał akurat tak, jak wybrał. Riegl w swoich interpretacjach zdaje się w ogóle nie brać pod uwagę tego, że artysta mógł wybrać inaczej. Przyjmuje stan rzeczywisty za jedyny możliwy, a wyjaśnienia stylu dzieła sztuki szuka nie w przebiegu procesu twórczego, lecz odnosi go do nadrzędnego procesu rozwoju sztuki. W nim odnajduje ogólną zasadę, której *exemplum* stanowi wyjaśniany przedmiot. Skoro patrząc wstecz na dzieje można stwierdzić, że rozwój ten układa się w rozumną całość i prowadzi sztukę do wyznaczonego celu, łatwo uznać, że zarówno sam proces, jak i każde dzieło sztuki będące jego częścią, były konieczne do tego, by wszystko mogło się potoczyć tak, jak się potoczyło.

Gombrich nazywa taką metodę *back prophecy* – „prorokowaniem wstecz”, albo „przepowiadaniem przeszłości”. Oksymoroniczność tej nazwy mówi sama za siebie, sama metoda zaś nie wymaga dodatkowych zabiegów ponad te, które poczyniło się już na gruncie teorii rozwoju. Wystarczy na dobrą sprawę dopowiedzieć do niej założenie, że dziejami rządzi konieczność, a dzieła sztuki nieuchronnie pojawiają się w przypisanym sobie kształcie. Opierając się na takim założeniu, historyk zajmuje się tropieniem konieczności. Jest w tych działaniach skazany na sukces, gdyż jego myśl postępuje w kierunku odwrotnym do biegu dziejów, szukając jedynie po-

twierdzenia tego, co i tak już założył. *Back prophecy* sprowadza determinizm do roli badawczego postulatu i jest zarazem najłatwiejszym sposobem jego spełnienia. Teoria rozwoju wielce to zadanie ułatwia. Grzech nie skorzystać!

Dlatego Gombrich zarzuca determinizmowi Riegla aprioryzm, który wyklucza możliwość interpretacji naukowej, a właściwie jest jej odwróceniem. Riegl domagał się od Wölfflina, by ten wykazał w swoim wyjaśnieniu przemiany renesansu w barok, że „musiało się tak stać dla dalszego i wyższego postępu”⁸, czyli żeby odnalazł w dziełach sztuki i potwierdził poczynione wcześniej założenia teoretyczne. Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której wynik badań poprzedza samo badanie. W dodatku Riegl konsekwentnie posługuje się w swoich interpretacjach sztuki aparatem pojęciowym, wypracowanym wcześniej w teorii, a odnoszącym się niemal wyłącznie do relacji przestrzennych w dziele sztuki. Pomijając monotonię i malejącą z czasem odkrywczosć takiej metody, trzeba stwierdzić, że opisuje on zazwyczaj to, czego można było oczekiwać, znając założenia, z jakimi przystępował do analiz.

Można by powiedzieć za Popperem, że teoria oparta na założeniu konieczności dziejowej jest нефalsyfikowalna, to znaczy, że nie można jej zanegować w toku sprawdzającego postępowania naukowego. Zasadzie mówiącej, że wszystko, co zaszło, było konieczne, nie da się zaprzeczyć odwołując się do doświadczenia. Na sugestię, że jakieś wydarzenie lub dzieło sztuki mogłoby wyglądać inaczej, niż wygląda, odpowiedź brzmiałaby, że gdyby nawet przybrało inną formę, to i tak byłaby ona konieczna. Takie stwierdzenie całkowicie dyskwalifikuje ją w oczach Gombricha i stawia w rzędzie przed- czy wręcz pozanaukowych. Spycha też prowadzoną przez niego krytykę z płaszczyzny metodologicznej na pole walki z zakorzenionym w historii sztuki mitem.

Gombrich – niestrudzony tropiciel wszelkich przejawów heglizmu – dopatruje się założeń rieglowskiej koncepcji konieczności dziejowej właśnie u Hegla. Podobne poglądy są częścią głoszonej przez Hegla koncepcji procesu rozwoju ducha, który jest logiczny i nieunikniony, a nieuchronność ta polega na tym, że „cokolwiek istnieje, musi zarazem być słuszne – słuszne, bo ważne jako krok w kierunku pełnej realizacji ducha”. Stąd też „każda

⁸ *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, wyd. A. Burda i M. Dvořák, Wien 1908, s. 13, cyt. za: P i w o c k i, dz. cyt., s. 20.

kultura staje się właściwa jako [jej] konieczny etap”⁹. Trzeba przyznać, że słowa Gombricha o Heglu doskonale do Riegla pasują. Tłumaczyłyby, skąd Riegl zaczerpnął pomysł, by dopełnić teorię ewolucji – która sama w sobie nie musi być deterministyczna – koncepcją konieczności dziejowej. Ustalmy: ewolucjonizm nie jest logicznie powiązany z determinizmem. Teoria rozwoju, również ta rieglowska, mogłaby służyć interpretacji sztuki bez odwoływania się do pojęcia konieczności. Nawet sam Gombrich dopuszcza stosowanie pojęcia rozwoju w odniesieniu do sztuki, ale wyłącznie do opisu przemian, którym podlegają poszczególne gatunki różnych sztuk, na przykład malarstwo pejzażowe czy martwa natura. Jak już to zostało powiedziane, koniecznościowy charakter dziejów jest apriorycznym założeniem, o które należy uzupełnić teorię rozwoju, by uzyskać pożądany efekt. Nie jest przy tym aż tak bardzo istotne, czy podstawę dla takiej operacji znajdzie się u Hegla, czy gdziekolwiek indziej. O wiele ciekawsze wydaje się pytanie, po co Rieglowi była teoria, bez której można się było tak na dobrą sprawę obyć?

Odpowiedź, przynajmniej częściową, przynosi konstatacja zmiany znaczenia słowa „naukowość” w odniesieniu do historii sztuki. To, co dla Gombricha jest zaprzeczeniem nauki, nie musiało nim być dla Riegla. Przeciwnie. Odstąpienie koniecznego charakteru zdarzeń w znaczny sposób pogłębiało interpretację, sugerując, że badacz dotarł do samych podstaw zjawiska, a tym samym dał jego ostateczne wyjaśnienie. Riegl – jak można sądzić – hołdował pogładowi mówiącemu, że w im większym stopniu wykaże się konieczność jakiegoś wydarzenia, tym lepiej jest ono zrozumiałe i tym większą wartość ma sama interpretacja. Koniecznościowy charakter odkrycia jest najlepszym potwierdzeniem jego prawdziwości. Czyż można sobie wyobrazić coś bardziej prawdziwego, niż to, co jest konieczne? Wystarczy przypomnieć Tomaszowy dowód na istnienie Boga z przygodności bytu, w którym konieczność była wyłącznym przymiotem samego Boga.

Napotyamy tu szerokie zagadnienie, istotne dla zrozumienia różnic w sposobie rozwiązywania problemu stylu w sztuce i nie tylko tego, różnic, które tak silnie wystąpiły w dyskusjach metodologicznych w pierwszej połowie dwudziestego wieku. Chodzi mianowicie o obowiązujące w danym czasie i miejscu s t a n d a r d y w y j a ś n i a n i a, o oczekiwania

⁹ E. H. G o m b r i c h, *W poszukiwaniu historii kultury*, przeł. A. Dębicki w: *Pojęcia, problemy i metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 302-345, tu s. 308.

wobec nauki, o to, co powszechnie uznaje się za wyjaśnienie wystarczające i, w związku z tym, o rodzaj pytań, jakie nauka może i powinna stawiać przeszłości. Chodzi w tym sporze także o różnice tradycji filozoficznych – mówiąc najszerszej: angielskiej i niemieckiej – wśród których należałoby upatrywać źródeł poszczególnych teorii. Silny angielski racjonalizm i liberalizm ściera się tu z przełamującym, ale nigdy do końca nie odrzuconym, niemieckim idealizmem. Kto wie, być może przepaść dzieląca Gombricha i Riegla nie byłaby aż tak wielka, gdyby nie przeprowadzona przez Poppera krytyka heglizmu, którą ten pierwszy postanowił wykorzystać przeciwko temu drugiemu.

Wyraźnie wyczuwalny pęd ku unaukowieniu własnej dyscypliny wynikał zarówno z ogólnego trendu epoki, jak i z ambicji samego Riegla, zmierzającej do zapewnienia historii sztuki samodzielności – przede wszystkim metodologicznej – wśród kształtujących się wciąż nauk humanistycznych. Niektóre jego posunięcia teoretyczne można łatwiej pojąć, mając to na uwadze. Chodzi przede wszystkim o sprawę dość rygorystycznie traktowanej przez niego autonomii sztuki w kulturze. Ale nie tylko. Zwrot w kierunku psychologii w poszukiwaniu naukowego uzasadnienia intuicji płynących z obserwacji dzieł sztuki, a nade wszystko dążenie do podporządkowania historii sztuki prawom i oparcie się na nich w procesie wyjaśniania, wszystko to miało również za zadanie podniesienie naukowego statusu historii sztuki i uczynienie z niej wreszcie „prawdziwej” nauki. W tym kontekście odwołanie się do konieczności dziejowej może być rozumiane jako chęć ugruntowania czy potwierdzenia tej pozycji. Historia sztuki może powiedzieć o sobie, że na równi z takimi dyscyplinami jak fizyka, ujawnia procesy przemian w ich konieczności, co jest przecież w zamierzeniu równoznaczne z ich prawdziwością.

W kontekście rieglowskiej naukowości istotna wydaje się też inna krytyka przeprowadzona przez Poppera, skierowana przeciwko metodzie indukcji jako podstawie tworzenia uogólnień. Riegl był przekonany, że całą swoją koncepcję wraz z jej koniecznością po prostu wyczytał z zabytków, że ją wykrył i dlatego ma ona charakter prawdy obiektywnej. Jego metodę naukową można nazwać za Alanem Chalmerssem naiwnym indukcjonizmem¹⁰. Polega ona na formułowaniu zdań ogólnych – w przypadku Riegla będą to

¹⁰ A. C h a l m e r s, *Czym jest to, co zwiemy nauką? Rozważania o naturze, statusie i metodach nauki. Wprowadzenie do współczesnej filozofii nauki*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 1993, s. 23.

kierunki i cele rozwoju, a przede wszystkim prawa, według których on następuje – na podstawie prawidłowości stwierdzonych w powtarzanych obserwacjach. Postępowanie takie opiera się na założeniu możliwości przeprowadzenia nieuprzedzonej obserwacji, czyli nie poprzedzonej żadną teorią ani żadnym choćby emocjonalnym nastawieniem, co w wypadku badań nad sztuką oznacza przyjęcie istnienia tak zwanego niewinnego oka. Riegl tym bardziej jest przekonany o swej obiektywności, że to on przecież przeciwstawił się niejako z założenia nieobiektywnej metodzie interpretacji sztuki opartej na normie klasycznej. Tymczasem krytyka indukcjonizmu wykazuje logiczną bezzasadność metody polegającej na uogólnianiu doświadczeń. Dla Riegla było oczywiste, że obserwacja poprzedza teorię. Popper wykazał, że jest odwrotnie. Do każdej obserwacji podchodzimy z gotowym schematem interpretacyjnym. Nie ma czystych, zaobserwowanych faktów, które dopiero w drugiej kolejności poddaje się interpretacji; każdy fakt historyczny (w tym każde dzieło sztuki) istnieje tylko w ramach jakiejś teorii. Dystans metodologiczny, który dzieli Gombricha od Riegla, jest w znacznym stopniu rezultatem tej wiedzy. Prowadzi ona bowiem do wyraźniejszego oddzielenia płaszczyzny dziejów od płaszczyzny ich interpretacji i w konsekwencji umożliwia krytykę rieglowskiej koncepcji opartej na tak zwanym *back prophecy*. Na tej podstawie łatwiej też przychodzi Gombrichowi lokować teorię Riegla raczej w orbicie heglowskich spekulacji, niż rzetelnej metody naukowej. Zdaniem Gombricha, Riegl musi nieustannie „podciągać” dzieła sztuki do wyznaczonej przez siebie jednolitej teorii ich interpretacji. Właśnie w dążności do unifikacji zarówno metody interpretacji, jak i samych dziejów, którą Riegl uważał za cnotę, widzi Gombrich jego podstawowy „grzech”. Ta różnica jest jednak również wynikiem zmian, jakie zaszły w rozumieniu powinności nauki.

Najważniejsze pytanie, jakie można i należy stawiać pod adresem teorii deterministycznych, dotyczy sposobu, w jaki tłumaczą one działanie konieczności dziejowej w czynach konkretnych ludzi. W przypadku Riegla sprawa jest o tyle trudna, że – o ile mi wiadomo – wolność tworzenia nie stanowiła dla niego oddzielnego problemu teoretycznego. W jego wypowiedziach znaleźć można niewiele wskazówek dotyczących tego zagadnienia, a i tak są one często ze sobą sprzeczne. Przyjęta tu metoda postępowania jest odwróceniem toku myśli samego Riegla i polega na sprawdzeniu, w jaki sposób założenia deterministyczne – opisane poprzednio – wpływają na interpretację postępowania pojedynczych artystów. Inaczej mówiąc, jak porządek interpretacji całych dziejów przekłada się na rzeczywiste zach-

wanie ludzi. Na początek należy sprawdzić, czy pozostając na gruncie rieglowskiej teorii rozwoju sztuki da się wykazać zdeterminowanie artysty.

Poszukując odpowiedzi na to pytanie, podążamy najpierw tropem deklaracji samego Riegla, który uważał budowaną przez siebie naukę za pozytywistyczną¹¹. Miało to oznaczać przynajmniej tyle, że rezygnuje ona ze wsparcia, jakiego interpretatorowi dziejów udziela metafizyka, zaś wzorców metodologicznych będzie szukała wśród nauk przyrodniczych. Tak pojęta naukowość każe ulokować pojęcie konieczności gdzieś w obrębie dziejów, a ujmując rzecz w języku teorii rozwoju, wymaga, by wykazać konieczny charakter następstwa dzieł sztuki umieszczonych w ciągu rozwojowym. W samym procesie rozwoju musiałby więc tkwić samoczynny mechanizm, który obywatłoby się bez aktywnego udziału jednostek. Ponieważ nie da się ukryć oczywistego faktu, że to artyści są twórcami swoich dzieł, należałoby więc dowieść, że mechanizmy rozwojowe są w stanie wymusić na nich konieczne rozwiązania stylistyczne¹². W ten sposób teoria rozwoju sztuki musiałaby się stać systemem deterministycznym w sensie ścisłym.

Najpełniejszą próbą wyrażenia *explicite* poglądów w tym duchu jest fragment tekstu Riegla poświęcony uzasadnieniu unikalnej wartości zachowanych zabytków. Autor pisze, że: „[...] co raz się stało, nigdy się już nie stanie i że każda rzecz, która powstała, tworzy nie do zastąpienia i nie do usunięcia człon łańcucha rozwojowego dziejów, albo innymi słowy: że wszystko, co się stało potem, jest zdeterminowane przez ogniwo pierwsze i że nie mogłoby się zdarzyć to, co się w rzeczywistości zdarzyło, gdyby nie poprzedziło go dane ogniwo. Bowiem jądrem nowoczesnego pojmowania historii jest właśnie pojęcie rozwoju”¹³. W innym miejscu wyraża przekonanie, że „można by tylko na podstawie obserwacji sztuki zaczątków cesarstwa rzymskiego skonstruować charakter okresu Konstantyna i Teodozjusza”¹⁴.

¹¹ Riegl odwołuje się do pozytywizmu w rozprawie *Naturwerk und Kunstwerk* (w: t e n ż e, *Gesammelte Aufsätze*, s. 60, za: P i w o c k i, dz. cyt., s. 45).

¹² Należy wyjaśnić, że nie chodzi tutaj o sprawczość w sensie: co powodowało, że dzieła sztuki w ogóle powstawały, ale o to, co sprawiało, że powstawały w określonym kształcie. Przedmiotem zainteresowania rieglowskiego determinizmu jest więc nie sztuka jako taka, lecz jej styl.

¹³ A. R i e g l, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, w: t e n ż e, *Gesammelte Aufsätze*, s. 145, cyt. za: P i w o c k i, dz. cyt., s. 135-136.

¹⁴ *Die spätrömische Kunstindustrie*, s. 126, cyt. za: P i w o c k i, dz. cyt., s. 104. Zdanie to może przywołać na myśl romantyczną koncepcję organicznego wyrastania sztuki z jej początków. Jeśli nawet ta idea znalazła swoje odbicie w myśli Riegla, to i tak została

Przekładając tę koncepcję konieczności na język logiki można wykazać, że nie spełnia ona wymagań, jakie zwykle się stawiać naukowo pojętemu systemowi deterministycznemu. W systemie takim jakieś wydarzenie, czy – jak w naszym przypadku – powstanie dzieła sztuki w określonym kształcie, uważa się za zdeterminowane wówczas, gdy wskaże się inne wydarzenie lub zespół wydarzeń, które będą dla tamtego stanowiły *w y s t a r c z a j ą c y* warunek zajścia oraz dodatkowo wskaże się prawo ogólne, według którego ma ono nastąpić. Tak pojęty determinizm mówi więc, że dla każdego wydarzenia (dzieła sztuki) istnieje taki wystarczający warunek, chociaż samo w sobie nie przesądza to istnienia jednego ciągu przyczynowo-skutkowego, ani tym bardziej kierunku jego zmian. Najistotniejsze jest zaś to, że zdarzenia zachodzą tu niezależnie od woli ludzi biorących w nich udział, gdyż wolę zastępuje zespół warunków, który wymusza na ludziach określone zachowanie¹⁵.

Ponieważ Riegl odrzucił wpływ jakichkolwiek czynników zewnętrznych na proces rozwoju sztuki, to w świetle tego, co zostało powiedziane, jedynym warunkiem, który może determinować kształt dzieła sztuki, są poprzedzające go dzieła sztuki. Na temat ich następstwa w procesie rozwoju teoria Riegla mówi zaś tylko tyle, że jedno dzieło sztuki stanowi dla powstania drugiego warunek *k o n i e c z n y*, jednak nie *w y s t a r c z a j ą c y*. Oznacza to, że jeden obraz nie jest w stanie „popchnąć” następnego do zaistnienia w określonym kształcie, nawet mimo tego, że Riegl sformułował prawo rozwojowe, które miało ten kształt określać. Nie widać też, w jaki sposób przy jego wyjaśnianiu można by pominąć decyzję artysty.

W tej sytuacji Riegl wyrażałby więc pogląd, który nie musiałby wcale wywołać sprzeciwu Gombricha, tyle, że został sformułowany w języku teorii, której Gombrich nie akceptuje. Pogląd ten, w gruncie rzeczy dosyć banalny, mówi, że jedno dzieło sztuki jest konieczne do powstania drugiego, późniejszego dzieła, jedynie w tym sensie, że rozwiązania artystyczne w nim zawarte umożliwiają powstanie nowego dzieła sztuki w kształcie, który byłby niemożliwy bez znajomości tego pierwszego. Chodzi na przy-

wprzęgnięta w system historycznego rozwoju sztuki, modyfikując, być może, pojęcie rozwoju w kierunku naturalnego jakby wzrostu, którego prawa i cel, a także siła wzrostu, są od początku zakodowane w nasieniu.

¹⁵ Por. na ten temat: W. H. D r a y, *Determinism in History*, w: *The Encyclopedia of Philosophy*, ed. P. Edwards, t. II, New York–London 1967, s. 373-378, tu s. 375.

kład o to, że wczesne obrazy Tycjana nie mogłyby powstać w kształcie, w jakim je znamy, a w każdym razie byłyby niezwykle trudne do wyobrażenia, gdyby nie styl Giovanniego Belliniego, który je poprzedził. Można zatem powiedzieć, że w pewnym sensie niektóre obrazy Belliniego były „konieczne” do powstania niektórych obrazów Tycjana. Dowiadujemy się stąd, co u m o ż l i w i ł o Tycjanowi stworzenie własnego, wspaniałego stylu, jednak z tego nie wynika, że chcąc być malarzem w ogóle, m u s i a ł zacząć malować tak, jak jego wielki poprzednik i nauczyciel. Mówienie w tym miejscu o konieczności ma więc raczej charakter potoczny.

Na razie analiza modelu przyczynowości funkcjonującego w teorii rozwoju Riegla prowadzi do wniosku, że nie jest on systemem deterministycznym w sensie ścisłym. Nie mamy tu do czynienia z mechanizmem samonapędzającym się, ponieważ sprawczość leży poza łańcuchem rozwojowym dzieł sztuki. Jeżeli więc chce się Riegłowi przypisywać rzeczywisty determinizm, to znaczy taki, w którym wolność jednostki zostaje zniesiona, to jego źródeł należy poszukać gdzie indziej, nie w samej teorii rozwoju.

Isaiah Berlin w książce poświęconej idei historycznej nieuchronności dowodzi, że mówienie o konieczności dziejowej, zwłaszcza w połączeniu z formułowaniem praw historycznych, nie wyczerpuje się zazwyczaj w związkach z naukami przyrodniczymi, ale ma swoje źródło w twierdzeniach o charakterze metafizycznym, albo teleologicznym¹⁶. Sposób, w jaki Gombrich rozumie podstawowe dla Riegla pojęcie *Kunstwollen* oraz przeprowadzona przez niego krytyka całej jego koncepcji historii, podążają tym samym tropem.

Gombrich – o ile mi wiadomo – nie zarzuca wprost Riegłowi uprawiania metafizyki. Interpretuje jednak *Kunstwollen* w duchu Hegla. Jego zdaniem, należy ono do tego samego gatunku, co *Zeitgeist* czy *Volksgeist*: ma charakter ponadindywidualnej siły determinującej rozwój sztuki. Konsekwencją takiego postawienia sprawy jest zmiana charakteru więzi przyczynowych, poprzez które „działa” konieczność. Do tej pory, to jest na gruncie teorii rozwoju, mieliśmy do czynienia z przyczynowością rozumianą jako oddziaływanie na siebie wydarzeń czy dzieł sztuki: wcześniejszego na późniejsze. Jednak w riegłowskiej wersji tego rodzaju związków przyczynowo-skutkowych istnienia determinizmu stwierdzić się nie dało. Teraz jednak siła

¹⁶ I. B e r l i n, *Historical Inevitability*, Oxford 1954, s. 13.

sprawcza zmian w sztuce znajduje się poza płaszczyzną, na której rozgrywa się historia. Gdzie? – to pozostaje w sferze domysłów. Pod tym względem Hegel był niewątpliwie bardziej jednoznaczny niż Riegl. Mógł wprost powiedzieć, że to „Bóg rządzi światem, a treścią jego rządów, wykonaniem jego planu, są dzieje powszechne”¹⁷. Nie należy, rzecz jasna, oczekiwać podobnych deklaracji od Riegla. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że jakiś „bóg” kryje się również za jego koncepcją dziejów. Gombrich określa modyfikację, która dokonała się w sposobie pojmowania kultury po Heglu, za pomocą formuły „heglizm bez metafizyki”. Koncepcja ta polega na zachowaniu ogólnego heglowskiego schematu dotyczącego przede wszystkim przyczynowości, której wyraźnie metafizyczne źródło u niemieckiego filozofa zostaje przez Riegla – no właśnie, czy zastąpione, a jeśli tak to czym, czy też raczej zaciemnione i przemilczane? Riegl pisze:

Istnieje dzisiaj szeroko rozpowszechniony kierunek filozoficzny, który po całkowitym wyeliminowaniu metafizyki zajmuje się wyłącznie rzeczami, które mogą być badane bezpośrednio: nazywa się go pozytywizmem (w najszerszym tego słowa znaczeniu). Gdy zasady tego kierunku myślenia przeniesiemy do historii sztuki, należy stwierdzić, że twórczość artystyczna objawia się tylko jako popęd estetyczny. [...] To, przez co ów popęd mógłby być zdeterminowany – [...] ignoramus, może na zawsze ignorabimus: jako jedyna pewna rzecz pozostaje nam tylko *Kunstwollen*”¹⁸.

I dalej:

Na pytanie czym jest determinowany popęd do odtwarzania przedmiotów natury przez potęgowanie lub osłabianie cech izolujących lub łączących je, można by jedynie odpowiedzieć: poprzez hipotezy metafizyczne, których historyk sztuki winien się wyrzec¹⁹.

Mamy tu do czynienia z sytuacją dość zaskakującą. Wedle słów samego Riegla, jedynej pewnej odpowiedzi na pytanie o determinantę rozwoju twórczości artystycznej udziela jego *Kunstwollen*. Odmawia on jednak uzasadnienia swojej koncepcji, zasłaniając się postulatem pozytywistycznie rozumianej naukowości, która zabrania historykowi sztuki wkraczania w dziedzinę metafizyki, i która ogranicza *de facto* zakres pytań, na które

¹⁷ G. W. F. H e g e l, *Wykłady z filozofii dziejów*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1958, s. 55.

¹⁸ *Naturwerk und Kunstwerk*, s. 60, cyt. za: P i w o c k i, dz. cyt., s. 45.

¹⁹ Tamże, s. 63, cyt. za: P i w o c k i, dz. cyt., s. 48.

może on udzielić odpowiedzi. Jednocześnie przyznaje, że koncepcja ta ma swoje bliżej nie określone metafizyczne źródło, tyle, że leży ono poza dostępnym mu zasięgiem poznawczym. Tym samym teza metafizyczna staje się ukrytym założeniem, nieobecnym *explicite* w teorii Riegla. Problem polega jednak na tym, że charakter pytań, jakie Riegl stawia sztuce i historii, wymaga sięgnięcia do tego źródła. Riegl pyta bowiem o przyczyny stylu, a odpowiedź, której udziela *Kunstwollen*, jest niepełna i nie zaspokaja oczekiwań rozbudzonych samym pytaniem. W tym kontekście założenie metafizycznego charakteru *Kunstwollen* byłoby czymś w rodzaju „brakującego ogniwa” w teorii Riegla.

Można na ten problem spojrzeć też z innej strony. Przyjęcie przez Riegla genetycznego modelu wyjaśniania, za którym kryje się też – zdaniem Gombricha – heglowskie przekonanie, że zjawiska sztuki są zawsze symptomem czegoś innego, prowadzi go do pułapki wyjaśniania *ad infinitum*. Odpowiedzi na kolejne pytania „dlaczego” oznaczają przechodzenie na coraz wyższe i bardziej ogólne płaszczyzny w hierarchii metafizycznej. Riegl co prawda zatrzymuje się na granicy dociekań metafizycznych, poprzestając na *Kunstwollen* jako ostatniej dostępnej przyczynie determinującej, ale potencjalne przyczyny „głębsze” nadają temu pojęciu i tak swój własny charakter, zwłaszcza tam, gdzie pozostaje ono niedopowiedziane i niejasne.

Jednak same założenia metafizyczne, nawet gdyby można było jednoznacznie wykazać ich istnienie u Riegla, nie zamykają problemu zdeterminowania jednostek, ale dopiero go umożliwiają. Jeżeli nawet istnieje siła zdolna pokierować ręką artysty, to nie jest ona ślepa, lecz musi być ukierunkowana. Tak więc czynnik determinujący poczynania artystyczne, żeby móc nimi kierować, musiał działać w sposób celowy, co znajduje swoje odzwierciedlenie już w samej semantyce terminu *Kunstwollen*, które, jak każdy rodzaj „chcienia”, jest nakierowane na cel. W ten sposób wchodzimy na nieco bardziej obiecujący grunt pod względem ujawnienia możliwości zdeterminowania jednostki, chociaż niewiele bardziej klarowny, niż skryte hipotezy metafizyczne. Chodzi o teleologiczny charakter *Kunstwollen*. Można śmiało powiedzieć, że determinizm Riegla w największej mierze jest wynikiem założenia celowości dziejów. Problemem pozostaje, tak jak w wypadku jego innych apriorycznych założeń, w jaki sposób przekłada się ono na sposób interpretacji postępowania poszczególnych artystów.

Często pisze się, że Riegl jest autorem zamysłu, aby rozpatrywać rozwój sztuki jako ciąg zmierzający do rozwiązania istotnego problemu artystycznego. Również metoda Gombricha opiera się na założeniu, że dzieło sztuki

da się najlepiej wyjaśnić jako próbę rozwiązania problemu artystycznego. Podobieństwo koncepcji jest jednak pozorne, zachodzi bowiem zasadnicza różnica pomiędzy sposobem, w jaki Riegl i Gombrich rozumieją samą celowość procesów twórczych. Jeżeli Gombrich mówi o celu, to ma na myśli intencję artysty. Dotyczy ona sposobu realizacji określonego zadania artystycznego, przed którym aktualnie stanął twórca. Liczą się tu rzeczywiste cele, wynikające z potrzeb zamawiającego oraz odbiorców, a także funkcji, jaką dane dzieło sztuki miało mieć do spełnienia. Inaczej u Riegla. Dla niego cel oznacza cel sztuki w ogóle, kierunek (wyznaczony na podstawie teorii ewolucji), w którym zmierza ona jako całość, albo też na danym etapie swojego rozwoju. „Jaki był cel późnorzymskiej woli twórczej – pisze Riegl – dowiedzieliśmy się już częściowo na podstawie analizy rozwoju architektury, a jeszcze pełniejszy obraz da rozpatrywanie rozwoju rzeźby: możemy go tutaj krótko zdefiniować jako izolację pojedynczej formy w płaszczyźnie”²⁰. W bardzo podobny sposób charakteryzuje on cel, jaki stawiał sobie także pojedynczy artysta:

Już pobieżny ogląd reliefu [z Łuku Konstantyna] poucza nas, że artysta zadanie swoje widział w ustaleniu indywidualnej jedności przy pomocy centralnej kompozycji w płaszczyźnie – mamy więc wciąż jeszcze do czynienia ze starożytną kompozycją płaszczyznową, a nie nowożytną przestrzenną²¹.

Najpierw należy spróbować rozstrzygnąć wątpliwość, czy w ogóle, a jeśli tak, to w jaki sposób artyści przeszłości mieliby uświadamiać sobie cele, które zostały sformułowane dopiero w języku dziewiętnastowiecznej teorii i psychologii sztuki?

Cała metoda postępowania Riegla w sprawach sztuki zdaje się wskazywać, że przypisywał on dawnym artystom zamierzenia, z których nie mogli sobie zdawać sprawy. Riegl wyczytywał cel sztuki ze studiowanych zabytków – widać to dobrze w ostatnim cytacie o Łuku Konstantyna – nie bacząc zanadto, czy mógł on być częścią świadomej woli twórcy. Cel ten jest przede wszystkim ogólnym celem przypisywanym całej epoce stylowej. Zamierzenie konkretnego artysty jest z nim tożsame. Riegl przy opisie jednego i drugiego posługuje się tym samym zestawem określeń. W cytowanych fragmentach „izolacja pojedynczej formy w płaszczyźnie” oznacza to samo,

²⁰ *Spättrömische Kunstindustrie*, s. 84, cyt. za: P i w o c k i, dz. cyt., s. 201.

²¹ Tamże, s. 85, cyt. za: P i w o c k i, dz. cyt., s. 201.

co „ustalenie indywidualnej jedności przy pomocy centralnej kompozycji w płaszczyźnie”.

Teza Riegla jest jednak mocniejsza i wykracza poza horyzont pojedynczego artysty. Zamyka się w przekonaniu, że całe dzieje sztuki są procesem celowym. A skoro cel sztuki jest wyznaczony i nieunikniony, to artysta musi go realizować. Nie ma przy tym większego znaczenia, czy uświadamia sobie ten cel, czy nie. W każdym przypadku i tak robi to, co służy jego osiągnięciu, czyli to, co jest konieczne. Powracamy w ten sposób do poprzedniego dylematu: żeby tak pojęty cel mógł wywierać wpływ na poczynania artystów (zmuszać ich do tworzenia w odpowiedni sposób), to – jeśli nawet nie jest znany – (uświadamiany sobie), przynajmniej musi gdzieś istnieć. Pytanie o to, gdzie, skoro nie w świadomości artystów, jest już pytaniem o charakterze metafizycznym. Z kolei drugie stale zadawane pytanie, na które również próżno szukać odpowiedzi u Riegla, dotyczy tego, w jaki sposób ten ogólny cel, znany czy nieznan, przymusza artystów do działania. Jak można przypuszczać, Riegl nie widział potrzeby stworzenia teorii, która przekładałaby ogólną *Kunstwollen* czasu i narodu na cele poszczególnych jednostek. Jego determinizm polega w znacznym stopniu na narzuceniu artystom *post factum* tego, co sam uważał za istotny cel sztuki, obowiązujący na danym etapie jej rozwoju. Istnieje jednak gotowa koncepcja, która godzi konieczność dziejową i wolność jednostki, i która rozjaśnia nieco problem rieglowskiego determinizmu. Pokazuje też, skąd wzięła się wizja dziejów zdeterminowanych przez swój własny cel i jak się broni. W ten sposób po raz kolejny wracamy do Hegla.

Na początek trzeba zwrócić uwagę, że heglowska teleologia jest ściśle związana z jego idealistyczną metafizyką. Hegel uważał, że bieg dziejów jest rozumny, a to oznacza nie tylko, że mają one sens, ale też że są logicznie zaplanowane. Taki postulat mógł wynikać jedynie z istnienia rozumu o charakterze boskim, który byłby zdolny taki plan obmyśleć i zrealizować. Cel świata, utożsamiany przez Hegla z przeznaczeniem tak pojętego rozumu, również znajduje się na płaszczyźnie idealnej, której odbiciem dopiero są dzieje ludzkości. Chociaż – według Hegla – cel ten nie jest i nie musi być przez ludzkość uświadomiony, to jednak zawiera się on w celach poszczególnych ludzkich działań i w ten sposób, niejako mimochodem, się wypełnia. W tym miejscu Hegel wyznacza granicę pomiędzy tym, co konieczne, a tym, co wynika z wolnego działania jednostek. Wewnętrzny rozwój ducha w planie idealnym jest procesem koniecznym, natomiast świadome działania jednostek realizujących swe bieżące zamierzenia przynależą

do sfery wolności. Wszystkie te niezliczone akty woli są jednak w rozumieniu Hegla jednocześnie narzędziami i środkami, którymi duch świata posługuje się do spełnienia swego ostatecznego celu. W jaki więc sposób wolne działania ludzi wypełniają cel konieczności? Dzieje się to dzięki wielkim postaciom historii, „bohaterom”, którzy co prawda nie są świadomi ogólnego celu świata, jednak potrafią rozpoznać konieczną potrzebę i nakaz własnej epoki. „Ich to zadaniem – pisze Hegel – było rozpoznać to ogólne, ten konieczny, najbliższy szczebel rozwoju ich świata, uczynić go własnym celem i poświęcić mu własną energię”²².

Odmetafizycznienie takiej koncepcji (zgodnie z hasłem Gombricha „heglizm bez metafizyki”) nie jest rzeczą łatwą. Pominięcie płaszczyzny idei wymagałoby obarczenia *Kunstwollen* niektórymi przymiotami Absolutu. Jeżeli więc diagnoza Gombricha odnosząca się do heglowskiej proveniencji myśli Riegla jest prawdziwa, to nic dziwnego, że *Kunstwollen* pozostaje pojęciem tak bardzo niejasnym. Rozbieżność pomiędzy rieglowskim postulatem konieczności dziejowej bez odwoływania się do metafizyki, a odziedziczonym po Heglu schematem teoretycznym jest zbyt duża, by mogła z tego połączenia powstać klarowna koncepcja.

Nauka, jaka płynie z metafizycznych spekulacji Hegla, mówi o rozwarstwieniu rzeczywistości, które dopiero umożliwia determinizm. Konieczność rozgrywa się na płaszczyźnie ogólnej i dotyczy takich „jednostek”, jak narody i państwa. Ludzkie jednostki mogą cieszyć się wolnością we własnej skali, ale, gdy spojrzeć na nie z perspektywy ducha świata czy choćby całości dziejów, wolność ta staje się nieistotnym pozorem. Człowiek czuje się wolny, lecz to tylko efekt jego niewielkiej perspektywy widzenia.

Z podobnym, chociaż mniej jednoznacznym rozwarstwieniem, mamy do czynienia także u Riegla (przynajmniej w tym sensie można go więc uważać za spadkobiercę romantycznego idealizmu, a w każdym razie tego, co do jego czasów przechowało się z niego). Należy poczynić przy tym zastrzeżenie, że nie jest to rozwarstwienie w sensie metafizycznym, lecz dotyczy interpretacji. Riegl tak naprawdę stworzył teorię służącą wyjaśnianiu całej historii sztuki i poszczególnych epok stylowych, którą dopiero wtórnie da się wykorzystać do interpretacji pojedynczych dzieł sztuki. Ich znaczenie staje się jasne w kontekście zrozumianego uprzednio sensu całości, której część stanowią. Interpretacja dzieła sztuki dokonuje się tu zaw-

²² *Wykłady z filozofii dziejów*, t. I, w różnych miejscach, cyt. s. 46.

sze przez pryzmat, jeśli już nie dziejów w ogóle, to przynajmniej wycinka procesu rozwoju sztuki. Punkt widzenia przyjęty przez Riegla jest niemal bez wyjątków ogólny. I w takiej perspektywie funkcjonuje jego pojęcie konieczności dziejowej, które jest raczej narzędziem interpretacji, niż częścią interpretowanej przeszłości. Odwrócenie tej perspektywy i spojrzenie na dzieło sztuki z punktu widzenia jego twórcy nie ujawnia istnienia konieczności, której miałby podlegać, ale nie przynosi też pożądanego przez Riegla wyjaśnienia jego właściwego sensu.

Na zakończenie jedna rzecz wydaje się godna krótkiej wzmianki. Chodzi o te aspekty dyskusji, które dotyczą jej charakteru, i które szczególnie silnie doszły do głosu w wypadku determinizmu. W całej tej sprawie mamy w istocie do czynienia z dwiema różnymi koncepcjami wolności. Jedna wywodzi się bezpośrednio z niemieckiego idealizmu, gdzie wolność człowieka była rozważana zawsze w perspektywie wolności Absolutu i zajmowała takie miejsce, jakie przyznawała jej metafizyczna konstrukcja rzeczywistości. Pojedynczy człowiek stoi na najniższym szczeblu w hierarchii ważności, nie będąc nawet w pełni zdolnym do zrozumienia sposobu, w jaki Absolut istnieje poprzez historię wyższego rzędu „jednostek” – narodów oraz ich najpełniejszych przyobleczeń – państw. Konieczność, której człowiek podlega, jest tu traktowana nie negatywnie, jako brak wolności, lecz pozytywnie, jako nieodłączny aspekt tej rzeczywistości, przejaw egzystencji Absolutu.

Druga koncepcja, wspólna dla Poppera, Berlina, Gombricha i Ackermana, ma swoje źródło w liberalnej wizji człowieka, w której wolność jednostki jest wartością samą dla siebie, a jej brak, czyli poddanie konieczności, najczęściej następstwem zła w sensie moralnym. Przekonanie o wyższości moralnej świata liberalnego w jakimś stopniu zabarwia ich stosunek do krytykowanych idei. Krytyka, której Gombrich i Ackerman poddali teorię Riegla, a wraz z nią niemałą część niemieckiej historiografii sztuki, wykracza poza płaszczyznę metodologii, by stać się w pewnym momencie krytyką ideologiczną, w której kwestia wolności indywidualnej (lub jej braku) odgrywa rolę szczególnie wrażliwego probierza. W nie mniejszym stopniu dotyczy to także filozofii Hegla, którą szczególnie Popper, a za nim Gombrich są skłonni obarczać odpowiedzialnością za wszelkie zło w dziedzinie pojmowania ludzkich spraw. L. T. Hobhouse, podczas wieczornej lektury w nękanym przez *Luftwaffe* Londynie, zanotował zdanie, które trafnie wyraża tego rodzaju postawę: „W bombardowaniach Londynu doświadczyłem namacalnych rezultatów fałszywej i nikczemnej doktryny,

której podstawy leżą – jak wierzę – w książce, którą mam przed sobą”. Hobhouse czytał *Fenomenologię Ducha* Hegla²³.

Takie podbarwienie metodologii ideologią działa na niekorzyść Riegla. Jego teoria nabrała znamion fałszywości, stała się częścią tego „gorszego” ze światów, głównie z tego powodu, że dzieli z nim łatwość tracenia z oczu jednostki z jej rzeczywistymi pragnieniami i dążeniami. Nie wydaje się jednak, żeby rieglowski determinizm miał być aż tak groźny. Jest warto podkreślenia, że koncepcja konieczności Riegla nie ma źródła w przekonaniu o braku suwerenności człowieka w jego twórczych poczynaniach. Kluczem do zrozumienia tej koncepcji jest to, że Riegl w ogóle nie wychodzi od człowieka. Tym, co podlega wyjaśnieniu, jest nie artysta i jego dzieło, lecz s z t u k a w procesie historycznego rozwoju. Można to uważać za poważną niekonsekwencję, ale Riegl, rozpoczynając interpretację od ogólnego rozwoju sztuki i w nim stwierdzając działanie konieczności dziejowej, nie posuwa się nigdy do jawnego zaprzeczenia wolności artysty. Ten ostatni stoi w cieniu swego dzieła jako ten, który wprowadził własną ręką powołał je do życia, ale to nie on nadał mu właściwe znaczenie i dlatego jego osoba jest w procesie interpretacji mało istotna. Zrozumienie sztuki obywatela się bez zrozumienia artysty. Jak to możliwe?

Dotykamy tu sedna sporu metodologicznego, który nieustannie pojawiał się w tle dyskusji o determinizmie. Istotnym celem Gombricha jest przewyciężenie romantycznych teorii sztuki. Mocno upraszczając: wspólne dla tych teorii jest traktowanie dzieła sztuki symptomatycznie, jako wyraz treści innych niż te, na które wskazuje jego temat. Stąd określa się je mianem ekspresyjnych. Za kulminację tego rodzaju podejścia może śmiało uchodzić system Hegla, w którym sztuka, na równi zresztą z innymi dziedzinami kultury, stanowi przejaw ducha świata. Tymczasem Gombrich odrzuca całą spuściznę romantyczną i sięga wstecz, poza nią, wracając do jeszcze arystotelesowskiej koncepcji sztuki, w której ma ona za zadanie przede wszystkim przedstawiać, a jeżeli także wyraża, to tylko za pomocą tego, co przedstawione. Możliwości ekspresji treści pozaobrazowych zostały tu ogra-

²³ Słowa te pochodzą z dedykacji do wydanej w 1918 roku książki *The Metaphysical Theory of the State* i odnoszą się oczywiście do pierwszej wojny światowej. Cyt. za: S. D. C r i t e s, *Hegelianism*, w: *The Encyclopedia of Philosophy*, ed. by P. Edwards, t. III, London–New York 1967, s. 468. (In the bombing of London I have just witnessed the visible and tangible outcome of a false and wicked doctrine, the foundations of which lay, as I believe, in the book before me.)

niczone przez badanie historycznego kontekstu powstania dzieła, a także przez zastosowanie wziętej z retoryki zasady, że znaczenie wyrazowe ma tylko to, co posiada alternatywę. W ten sposób znaczeniem został obarczony twórczy akt wyboru spośród kilku, jasno określonych możliwości (modalnie pojętych stylów), a nie sztuka jako taka, co przyczyniło się do zmniejszenia dowolności interpretacji. Najważniejsza może w metodzie interpretacji Gombricha jest jej elastyczność i rezygnacja z ujednociających wizji. Pojęcie funkcji jest na tyle pojemne, że mieści w sobie wszelkie rodzaje sztuki i różne sposoby jej interpretacji. Czyni to jego metodę nieco eklektyczną, ale pozwala na zbliżenie się do dzieła sztuki w jego rzeczywistej egzystencji, zaś racjonalizm takiego podejścia ukazuje Gombricha, mimo wszystkich różnic, istotnie raczej jako kontynuatora Vasarięgo, niż romantyków. Pozostaje pytanie, jak w tej transformacji sytuuje się teoria sztuki Riegla.

Wydawać by się mogło, że jako cel fundamentalnie nastawionej krytyki, Riegl przynależy już całkowicie do świata, który przeminął. Jeżeli jednak zgodzimy się, by wydzielić w jego teorii dwa zasadnicze kręgi zagadnień: jeden dotyczący diachronicznego, drugi synchronicznego sposobu ujęcia sztuki, to wnioski nie muszą być aż tak jednoznaczne. Przynajmniej jedna, niezwykle doniosła idea Riegla, do której był chyba najbardziej przywiązany, należąca do pierwszego kręgu, da się z tego krytycznego pogromu „uratować”. Jest nią ciągłość sztuki, silnie uwikłana w związki z ewolucjonizmem, mówiąca, że jej historia nie jest podzielona na odseparowane fragmenty, ani nie zaczyna się co pewien czas na nowo, lecz że stanowi jeden ciąg zdarzeń. Również Gombrich jest przekonany o jej słuszności i to ona sprawia, że jego własne ujęcie historii sztuki jest jedną opowieścią (*story*), nie zaś zbiorem kilku odrębnych opowiadań. Różnic nie należy, rzecz jasna, bagatelizować. Gombrich zastąpił rieglowski rozwój koncepcją zmieniających się tradycji oraz własną, bardziej szczegółową teorią schematu i korekty; odrzucił też pomysł, jakoby możliwość prześledzenia historii sztuki krok po kroku wstecz, aż do czasów najdawniejszych, miała sugerować działanie konieczności w jej obrębie. Zmienił się sposób interpretacji, lecz nie zmieniła się intuicja ujmowania tego, co interpretowane. Podobnie jak Riegl w *Stilfragen*, tak i Gombrich w *Story of Art* z entuzjazmem pisze o historycznej ciągłości: „Chyba najbardziej fascynującym

aspektem tej historii jest to, że żywa więź tradycji wciąż łączy sztukę naszych dni ze sztuką czasów piramid”²⁴.

ALOISE RIEGL'S DETERMINISM IN THE LIGHT OF CRITICISM

S u m m a r y

The issue of determinism is one of the most important problems in the German-language history of art of the 19th and the beginning of the 20th centuries. The present text is an attempt at answering the question about the role played by the doctrine of determinism in Aloise Riegl's theory of art. The attempt was made in confrontation with the half-a-century later conception of practising history of art proposed by Ernst Hans Gombrich. First the problem is presented in the form in which it appears in Riegl's theory of historical development, being its complement, and also a tool for a comprehensive interpretation of history of art. As such it is subjected to a critical discussion from the point of view of Gombrich's methodology. Next an attempt is undertaken to answer the question of what influence the deterministic theory of development has on interpretation of the output of individual artists, and if negation of existence of artistic freedom follows from accepting it by Riegl. However, finding unambiguous determining factors which would translate the assumptions of the general theory of interpretation of history into particular individuals' acts proved impossible.

Translated by Tadeusz Karłowicz

²⁴ Przekład polski: *O sztuce*, tłum. A. Kuczyńska i in., Warszawa 1997, s. 596.