

Georg Simmel

Rembrandt : szkic z filozofii sztuki

Sztuka i Filozofia 27, 98-128

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Georg Simmel

REMBRANDT. SZKIC Z FILOZOFII SZTUKI*

PRZEDMOWA

U podstawy naukowych prób interpretacji i oceny dzieła sztuki powinien leżeć wybór pomiędzy dwoma kierunkami. Decyduje o nim przeżycie sztuki, zasadniczy i niepodzielny fakt istnienia dzieła oraz jego bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę. Stąd, niejako w dół, odchodzi kierunek analityczny. Z jednej strony bada on historyczne uwarunkowania, które w sposób zrozumiały pozwalają umieścić dzieło w linii rozwoju sztuki, z drugiej strony wydobywa pojedyncze czynniki jego oddziaływania: spójność lub rozluźnienie formy, schemat kompozycji, wykorzystanie wymiarów przestrzennych, koloryt, dobór materiałów i wiele innych.

Jednak rzetelność naukowa wymaga, abyśmy zdali sobie sprawę z faktu, że na żadnej z tych dróg nie jest możliwe zrozumienie ani dzieła sztuki jako takiego, ani jego faktycznego, duchowego znaczenia. Jest tak przede wszystkim dlatego, że każdy historyczny rozwój zakłada już *wartość treści*, ze względu na którą powstaje w ogóle zainteresowanie jego losem. Nie jesteśmy w stanie wywnioskować z samego tylko rozwoju historycznego, dlaczego właśnie ze względu na sztukę Rembrandta, a nie jakiegoś przypadkowego partacza zgłębiamy rozwój historyczny; odpowiedź na to pytanie tkwi w odczuciu wartości, które wiążemy z tą sztuką, co jest zupełnie niezależne od uwarunkowań jej powstania. Na niej jako powstałej lub istniejącej koncentruje się wprawdzie wspomniana analiza estetyczna. Jednak gdyby nawet wyszczególniła ona wystarczająco tamte komponenty obrazu, nie byłibyśmy w stanie w pełni pojąć ani powstania dzieła, ani jego oddziaływania. Gotowe zjawisko sztuki można zapewne rozpatrywać pod wieloma formalnymi i treściowymi względami i w ten sposób rozłożyć je na czyste pojedyncze czynniki, jednak ich ponowne złożenie, a tym samym zrozumienie sztuki, będzie tak samo niemożliwe, jak próba wywnioskowania mechanizmów żywego ciała z poszczególnych

* G. Simmel, *Gesamtausgabe*, t. 15: *Goethe. Deutschlands innere Wandlung. Das Problem der historischen Zeit. Rembrandt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005, s. 313–321, 377–399, 421–433, 440–454, 461–465, 476–478, 512–515.



Rembrandt, *Autoportret tzw. „Święty Paweł”*
© Copyright Rijksmuseum Amsterdam



Rembrandt, *Portret członków cechu sukienników*
© Copyright Rijksmuseum Amsterdam



Rembrandt, *Zmártwychwstanie*

© Copyright Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München

członków leżących na stole chirurgicznym. Estetyczne „jeden obok drugiego” jest dla niej tak samo ekwiwalentne, jak historyczne „jeden po drugim”, ponieważ istotne dla niej jest coś zupełnie innego: twórcza *jedność*, która może posługiwać się tamtymi czynnikami jako środkami, która może dzięki nim właśnie posiada swoją dającą się uchwycić, analitycznie opisywalną powierzchnię. Największemu złudzeniu ulegają jednak ci, którzy usiłują uchwycić istotę sztuki i rangę jej dzieł na podstawie zestawienia tych pojedynczych kategorii. Tak samo *wrażenie* dzieła sztuki nie będzie równało się zsumowanym wrażeniom wszystkich jej stron i jakości, które podkreśla taka estetyka. Przeciwnie: także tutaj decyduje pewna spójność wypływająca z tamtych pojedynczych oddziaływań lub ponad nimi; cała analiza psychologiczna – to, jak ten czy ów kolor lub koloryt oddziałuje na nas, czy postrzegamy kształty jako ciężkie czy lekkie, jakie skojarzenia wywołują określone uwarunkowania i temu podobne pytania pozostawiają poza obszarem badania kwestię centralną, duchowe oddziaływanie, które stanowi o dziele sztuki.

Przeżycie sztuki nie wchodzi zapewne, jak sądzę, w ogóle w formy naukowego poznania. Bezpośrednie odczucie jest jedynym sposobem, w jaki się ono objawia, i tak właśnie musimy je pozostawić – nienaruszonym. Buduje ono wał, który dzieli dwa kierunki poznania sztuki. Podczas gdy analityczne rozpatrywanie poszczególnych kategorii dzieła sztuki, a także jego oddziaływania, stoi w pewien sposób *przed* twórczą i receptywną jednością przeżycia, *za* nią rozpoczyna się inna dyrektywa, którą nazwać można filozoficzną. Zakłada ona całość dzieła sztuki jako bytu i przeżycia i próbuje umiejscowić ją w całej rozciągłości duchowego poruszenia, na wyżynach pojęć oraz w głębi dziejowych sprzeczności. Sztuka Rembrandta wydaje się doskonałym obiektem dla tego rodzaju interpretacji, ponieważ w odniesieniu do niej – podczas gdy sama w sobie zdominowana jest przez obiektywny charakter – rozwija się to irracjonalne przeżycie w najdoskonalszej, najbardziej zbliżonej do muzyki, czystości. Dzieje się tak za sprawą nietykalności jej własnej istoty przez analizującą estetykę z jednej strony i przez wykraczające poza nią myślenie pojęciowe i metafizyczne z drugiej. Jednak właśnie dlatego przeżycie jako tym bardziej niepodzielne, tym bardziej równomiernie oddziałujące, staje się warunkiem wyodrębnienia poszczególnych problemów, pośród których to myślenie ma się poruszać.

Na tym właśnie polega ograniczenie interpretacji, które nie wyjaśniają dzieła sztuki historycznie, technicznie czy estetycznie lecz na drodze filozoficznej szukają tego, co określić można jako jego sens – relacji

między jego wewnętrznym centrum a zewnętrznym otoczeniem, w którym świat i życie opisywane są za pomocą pojęć. Pierwotnego przeżycia dzieła sztuki, którym żywią się filozoficzne interpretacje, nie sposób mianowicie określić z obiektywną jednoznacznością; pozostaje ono, jakkolwiek teoretycznie inspirujące, w formie faktu i jest wszelkiej teorii niedostępne – nie jest zdominowane wprowadzie przez przypadkową arbitralność, lecz bądź co bądź indywidualne ukierunkowanie, z którego odchodzą linie filozoficzne w najróżniejsze strony. Można wymagać od każdego pasma takich linii, że doprowadzi ono do ostatecznych rozstrzygnięć, jednak od żadnej nie wolno żądać, że doprowadzi do *tego* ostatniego.

Od zawsze za zadanie filozofii uznawałem zanurzenie się aż do warstwy duchowej znaczeniowości w tym, co bezpośrednio, pojedynczo dane jest po prostu. Takie właśnie jest w zamierzeniu ujęcie sztuki Rembrandta. Pojęcia filozoficzne nie powinny zamykać się w odrębnym obszarze. Trzeba, aby dawały powierzchni bytu to, co do dania mają, nie wiążąc z tym warunku – jak czynił to Hegel – że byt ten, już jako bezpośredni, zostanie podniesiony do rangi filozoficznej arystokracji. Niech pozostanie raczej spokojnie w swojej skromnej faktyczności, pod wpływem jej bezpośrednich praw. Dopiero w ten sposób oplecie go sieć linii, które tworzą jego połączenie z krainą idei. Ta prosta faktyczność będzie owym przeżyciem dzieła sztuki, które chcę postrzegać jako prymarne. To, że filozoficzne kierunki, które od niej wychodzą, przecinają się w *jednym* zewnętrznym punkcie i tym samym dają się uporządkować w jeden filozoficzny system, jest monistycznym przesądem, który przeczy – bardziej funkcjonalnej niż substancjalnej – istocie filozofii.

Z tego nastawienia metodycznego, a także z owego indywidualnego przeżycia uznanego za rzeczywiste wynikają ramy tej pracy: może ona jedynie rościć sobie prawo do tego, aby znaleźć się obok innych założeń i kierunków i uzupełniać je nawet wtedy, gdy będzie im przeczyć. Jakie oczekiwania niniejsze strony zaspokoją, a jakie pozostawia niezaspokojone, zadecydują same oczekiwania, a nie program tejże pracy. Takie określenie granic powinno zapobiec popadnięciu w niezadowolenie już na wstępie.

Rozdział pierwszy

WYRAŻENIE DUSZY CIĄGŁOŚĆ ŻYCIA A RUCH WYRAŻANIA

Praktyczna konieczność, a także podział pracy naszych odbiorczych i twórczych zdolności bardzo rzadko umożliwiają nam odczuwanie życia w jego jedności i całości, sprowadzając je raczej do poszczególnych treści, losów, kontrastów, a więc do części, które składają się na tę całość. Powodem takiego odczuwania jest fakt, że nasze życie nabiera formy upływającego procesu, wypełnionego różnymi treściami, a treści te mogą występować w zupełnie innych – logicznych, technicznych, idealnych ciągach. Tak więc oglądany przedmiot nie jest tylko aktem przedstawienia, lecz stoi także w systemie fizycznego poznania; podjęcie decyzji jest nie tylko wewnętrznym działaniem, ale także konkretnym ogniwem w łańcuchu obiektywnych wartości moralnych; małżeństwo jest nie tylko przeżyciem obojga podmiotów, lecz także elementem sytuacji społecznej i historycznej. Kiedy jednak treści, które wyodrębniliśmy, uznamy za „życie”, ono samo wyda się uszeregowaniem treści, które podzieliły między sobą *pro rata* jego charakter i dynamikę. Takie pojęcie życia jako sumy wszystkich występujących po sobie momentów, nie przystaje do nieprzerwanego przepływu rzeczywistego życia, co więcej, tworzy na jego miejsce zbiór tamtych, dających się opisać przez pojęcia rzeczowe treści, a więc treści, które nie uchodzą za życie, ale za twory rzeczowe bądź idealne, w jakiś sposób skostniałe. Sądzę, że istnieje jeszcze inny sposób myślenia o życiu, a mianowicie taki, który nie oddziela od siebie całości i części, który w ogóle nie stosuje w odniesieniu do życia kategorii i części; życie stanowi w tym przypadku jednolity przebieg, którego istotą jest bycie tu oto jako momenty rozróżnialne jakościowo i treściowo. Pierwszy sposób przedstawiania skłania się ku „czystemu ja” albo ku „duszy”, które w pewnym sensie są czymś dla siebie, poza treściami, które się z nich wynurzają, oraz treściami, które można opisać za pomocą pojęć fachowych. Mnie jednak wydaje się, że cały człowiek, jako absolut duszy i Ja, zawiera się w każdorazowym przeżyciu; dlatego że sposobem, w jakim życie żyje, jest produkcja zmieniających się treści, która odbywa się w nim bez uzurpowania sobie prawa do jakiejś wyabstrahowanej „czystości” czy bycia tylko dla siebie tam, gdzie nie ma uderzeń serca. Goethe powiedział kiedyś odnośnie do „charakteru” człowieka oraz jego poszczególnych działań: „Źródło można sobie wyobrazić tylko wtedy, gdy płynie”. Chodzi o przewycięzenie

przeciwieństwa pomiędzy wielością i jednością, przełamanie alternatywy twierdzącej, że jedność różnorodności znajdowała się albo poza nią, jako wyższa i abstrakcyjna, albo, jeśli pozostaje na płaszczyźnie różnorodności, składa się ona z sumowanych po kawałku fragmentów. Za pomocą żadnej z tych form nie uda się jednak wyrazić *życia*. Jest ono mianowicie absolutną ciągłością, w której nie ma części lub fragmentów składowych; ciągłością, która pozostaje jednością w sobie samej, jednak taką jednością, która w każdej chwili może objawić się jako całość w zupełnie innej formie. Nie da się dalej pociągnąć tej myśli, ponieważ życie, które próbuje się tu jakoś sformułować, jest fundamentalnym i wymykającym się wszelkim konstrukcjom faktem. Każda chwila życia jest całym życiem, a jego ciągły przepływ – i to jest właśnie jego niezrównaną formą – staje się rzeczywistością tylko na szczycie fali, do której się każdorazowo odnosi; każdy teraźniejszy moment określony jest przez cały dotychczasowy zyciorys, jest wynikiem wszystkich przeszłych momentów i choćby dlatego każda teraźniejszość życia jest formą, w której rzeczywiste jest całe życie podmiotu.

Jeśli szukać jakiegoś teoretycznego wyrazu dla Rembrandtowskich rozwiązań problemów ruchu, tych większych i tych mniejszych, to należy je umieścić pod znakiem takiej koncepcji życia. Podczas gdy w sztuce klasycznej oraz w sztuce stylizującej (w węższym tego słowa znaczeniu) ruch przedstawiany jest za pomocą abstrakcji, przez to, że widok określonego momentu wyrwany zostaje życiu, które do niego lub pod nim prowadzi i krystalizuje się w samowystarczającej formie, wydaje się, że moment przedstawiony u Rembrandta zawiera cały impuls, który żyje aż do tego momentu; moment ten opowiada historię strumienia życia. Nie jest on zastygłą w czasie częścią fizycznego i psychicznego poruszenia, poza którym stałaby wywyższona do artystycznej formy bytu dla siebie całość owego poruszenia, lecz pokazuje, w jaki sposób jeden przedstawiony moment ruchu jest rzeczywiście całym ruchem albo raczej *ruchem* w ogóle, a nie zatrzymanym „tak i tak”. Jest to odwrotność „owocnego momentu”. Podczas gdy ten wyprowadza do fantazji ruch z tego, jakim jest on teraz ku przyszłości, moment Rembrandtowski zbiera całą swoją przeszłość w tę teraźniejszość. To nie tylko owocny moment, ale także żniwo. Tak jak istotą życia jest być *całym* w każdym momencie, ponieważ całość nie jest mechanicznym dodawaniem pojedynczych momentów, ale ciągłym i wciąż zmieniającym formę przepływem, tak też istotą Rembrandtowskiego wyrażania ruchu jest odczucie całego następstwa jego momentów w niepowtarzalności tego jednego, jest po-

konanie rozpadu całości na następujące po sobie oddzielne momenty. U większości malarzy wygląda to tak, jakby artysta zobaczył w wyobraźni albo w wykonaniu modelu, jak wygląda ruch, a następnie przeniósł ten fenomen o doskonałej, skończonej powierzchni na obraz, kształtując go realistycznie lub nie. U Rembrandta jednak tym, co leży u podstawy, jest impuls ruchu, od początku „naładowany” duchowym znaczeniem, przez to znaczenie „prowadzony”. Z tego zarodka, tego zebranego potencjału całości i jej sensu rozwija się rysunek krok po kroku, tak jak i ruch rozwija się w rzeczywistości. Punktem wyjścia, czy też fundamentem przedstawienia nie będzie u niego obserwowany z zewnątrz obraz momentu, w którym ruch przedstawiony jest jako ostateczny, zamknięty w sobie przekrój poprzeczny przez jego czasowy przebieg, lecz będzie to zawarta w jedności dynamika całego aktu. Całość wyrażającego się sensu ruchu zawiera się już w pierwszej kresce; ta pierwsza kreska daje poczucie, że zawiera zewnętrzną warstwę ruchu jako taką. Jest więc zrozumiałe, że postaci jego rysunków i rycin – tu dużo wyraźniej niż na obrazach – gdzie ilość kresek jest minimalna, chciałoby się powiedzieć, że prawie ich nie ma, prezentują przecież z całą siłą przekonywania absolutnie niedwuznaczną, zaczerpniętą z ich głębi, postawę i ruch, a co za tym idzie duchowy wyraz i intencję. Tam, gdzie ruch rozpatrywany jest przez ostateczny stan jego przedstawienia, w rozciągłości momentu jawienia się, aby uzyskać jego pełny wyraz, konieczna jest pełnia zjawiska. Tu zaś jest tak, jakby człowiek chciał wyrazić najgłębszy afekt, który nim wstrząsnął: nie musi formułować całego zdania, które rozwija logicznie treść jego poruszenia, ponieważ już w pierwszym słowie ton objawia wszystko.

Oczywiście nie mam na myśli jakiejś nieprzekraczalnej różnicy między nim a wszystkimi innymi malarzami. Chodzi mi raczej o różnicę zasad, które jako zasady właśnie znajdują się na przeciwległych biegunach, pomiędzy którymi zjawiska empiryczne porządkują się wedle zasady mniejszej lub większej partycypacji w każdej z nich. Widać to wyraźnie na przykładzie Rembrandta. Ruchy wyrazu w jego wczesnej twórczości wypływają tylko z oglądu zewnętrznego. Tak jak na przykład – aby zostać teraz tylko przy obrazach – poruszają się postaci w „Uprowadzeniu Europy” z 1632 lub w trochę późniejszym „Mene Tekel” lub „Niewiernym Tomaszu”; mamy tylko i wyłącznie utrwalony fenomen momentu ruchu. Później, gdzieś od berlińskiego „Chrzta eunucha”, zaznacza się ruch pobudzony od wewnątrz, przygotowany w najgłębszych duchowych warstwach. Ostatecznie to on, mimo rozmaitych wahań, jeszcze w latach czterdziestych, a nawet pięćdziesiątych będzie decydował o niepowtarzalnym charakterze obrazów Rembrandta.

Jego artystyczna wizja zawiera nie tylko widzialność gestu w momencie przedstawienia – jej sens i jej intensywność nie powstają dopiero na płaszczyźnie oglądania – lecz kieruje i wypełnia je już pierwszą kreską, która w pełni objawia totalność wewnątrz-zewnętrznego procesu (w jego swoistej artystycznej niepodzielności). Tak jak okazało się, że głębsza formuła życia polega na tym, iż jego totalność nie istnieje poza poszczególnymi chwilami, lecz jest w całości dana w każdej z nich, albowiem życie polega wyłącznie na poruszaniu się między przeciwieństwami, tak też Rembrandtowska postać w ruchu objawia, że nie ma żadnej części w przedstawiającym się, ukazującym swe życie wewnętrznym losie, że raczej każdy kawałek, wyabstrahowany z jakiegokolwiek punktu widzenia, jest całością tego wewnętrznego i wyrażającego się losu. Fakt, że potrafi każdą część poruszanej postaci przedstawić jako jej całość, jest tak bezpośrednim, jak symbolicznym wyrazem tego, że każdy z następujących po sobie nieprzerwanie momentów poruszonego życia jest całym życiem, które w tej określonej postaci stało się osobą.

BYCIE I STAWANIE SIĘ W PORTRECIE

Ta sama formuła, która określa stosunek pomiędzy przedstawionym momentem ruchu a całym wyrażającym się wydarzeniem wewnętrznym, określa także ukształtowanie portretu u Rembrandta. Ostatnia i najogólniejsza intencja portretu włoskiego tkwi w metafizyce wartości klasycznej Grecji: sens i wartość rzeczy leży w *byciu*, w ich jasno określonej istocie, tak jak to wyraża ich czasowe pojęcie. Wzbierające stawanie się, historyczna zmiana form, rozwój bez definitywnego spełnienia – to wszystko sprzeciwiało się plastycznej, opartej na samowystarczalnej wartości kształtowania zmysłowości Greków. Do zamkniętego bycia, do wiecznie jakościowej istoty indywiduum zmierza portret renesansowy. Cechy charakteru danej osoby pokazane są tu w zamkniętej formie niejako obok siebie. Jakkolwiek nie ulega wątpliwości, że do przedstawionego zjawiska doprowadziły koleje losu i wewnętrzny rozwój, dla wrażenia kolejne momenty *stawania się* zostały pominięte, tak jak pomija się kolejne pozycje w rachunku, ponieważ interesuje nas tylko ostateczna wartość. Portret klasyczny zatrzymuje nas w momencie własnej terażniejszości, momencie, który nie jest jednak punktem określonym na linii wydarzeń, które przychodzą i odchodzą – jest to moment, który znajduje się poza taką linią, a określa wieczną ideę, ponadhistoryczną formę duchowo-cieleśnej egzystencji. Odpowiada to, z jednej strony, realizmowi pojęciowemu, który w jednym

dziele, ponadjednostkowym, a jednak nadal realnym, umieszcza nie tylko różne egzystencje, ich następowanie po sobie, z drugiej zaś strony, odpowiada naszemu wyobrażeniu zewnętrznej, naturalnej rzeczywistości. Jakkolwiek bowiem każde zjawisko jest tutaj ściśle określone czasowo przez zjawisko poprzedzające je, a zatem dzieje się, to przecież to, co przeszłe, zostaje całkowicie przechwycone, niejako pozbawione swojej odrębności w sposób, w jaki ono samo oddziałuje; znika zupełnie jako coś przeszłego, staje się obojętne, choćby dlatego, że inne kombinacje przyczynowe mogłyby doprowadzić do tego samego wyniku. Renesans postrzega problem portretu poprzez taką oto analogię po części z tym, co metafizyczne, po części z tym, co fizyczne. Inaczej wygląda jednak formowanie treści duchowych jako takich. W ich przebiegu przyczyna nie rozplywa się w skutku, tak że jej określoność staje się irrelevantna, jest raczej tak, że w rozwoju duszy odczuwamy każdą teraźniejszość jako możliwą tylko dzięki określonej przeszłości (choćby pojedyncze, sztucznie wyabstrahowane przejścia są także w stanie ukazać tę analogię). To, co przeszłe, jest tu nie tylko przyczyną późniejszego, co więcej – treści przeszłe jako wspomnienia lub dynamiczne realności, których skutki *nie mogłyby* powstać przez inne przyczyny, odkładają się na siebie warstwa po warstwie, tak że – jakkolwiek paradoksalnie to brzmi – następstwo staje się istotną formą każdego stanu faktycznego teraźniejszości duchowej całości. Tam, gdzie dusza zatem określa ukształtowanie według swojej rzeczywistej właściwości, nie dochodzi do ich połączenia w formie owej naocznej abstrakcji, gdzie wszelka określoność wcześniejszych wydarzeń zamykałaby się w jednym „raz na zawsze”, w beczasowej istotowości. Oglądając portrety Rembrandta, czujemy wyraźnie, że teraźniejszy wizerunek wyłonił się z całego życiorysu, wydarzenie za wydarzeniem; obraz czasu obecnego pozwala nam wspiąć się na szczyt, z którego widać całą do niego wiodącą drogę, przy czym nie uświadczymy tu żadnych treści przeszłych podanych w sposób naturalistyczny, jak to widać na portretach o manierze psychoanalitycznej. To byłoby anegdotą, literaturą, a więc czymś spoza czystej linii sztuki. W cudowny sposób udaje się Rembrandtowi wtłoczyć w wyjątkowość wizerunku całe życie, które do niego doprowadziło, tę, jakby to określić, formalną rytmikę, zgodność, stopniowanie wydarzeń witalnego procesu. Nie chodzi tu, jak próbowano interpretować Rembrandta, o namalowaną psychologię, ponieważ każda psychologia posługuje się pojedynczymi elementami, których treść daje się ująć w pojęciach, lub stronami wewnętrznej całości wydarzeń. Tam, gdzie prym wiedzie psychologia, przedstawicielem całości staje się jeden

logiczny element. Ukierunkowanie psychologiczne powoduje zawsze ujednokowienie, a tym samym pewne skostnienie, które nie ma nic wspólnego z płynącą, choć obecną w każdym momencie, całością życia. Rembrandt przedstawia człowieka w sposób jak najbardziej uduchowiony, ale nie psychologiczny – to różnica, której wagę można łatwo przeoczyć, jeśli życie jako każdorazowa totalność i ciągła zmiana, stanowiąca przeciwieństwo wyabstrahowanej, logicznie pojmowalnej pojedynczej jakości, umyka naszej świadomości. Nasze rysy kształtuje tylko tak pojmowana dynamika życia, a nie jej treści wyrażone pojedynczymi pojęciami, czy też pojedynczy rys charakteru.

Tak jak Rembrandt przedstawił wraz z jednością w poszczególnych ruchach wyrazu jedność historii, poczynawszy od potencjalności pierwszego impulsu, tak – pisząc niejako „wielkimi literami” – ujął linię rozwoju osoby w „teraz” naoczności tak, że jest ona dana i odczytywalna bezpośrednio w owym „teraz” we właściwy sobie intuicyjny sposób, pomimo i wraz z formą następowania po sobie. W ten sposób udało mu się wypracować nieosiągalny dotąd wyraz artystyczny dla zmienności życia, wyraz, który wprawdzie nie może stać się metodą ani stylem, a pozostanie związany z osobistym geniuszem. Z pewnością nie brakuje życia i duszy portretom florenckim czy weneckim. Wszelako kształtuje je pewna ogólna forma, która wydiera elementy z bezpośredniości ich przeżywania, a tym samym z porządku następowania po sobie. Forma ta cechuje się zamkniętością, która może posłużyć się tylko *rezultatami* duchowej zmienności. Celem tego typizującego stylu nie jest treściowe podobieństwo indywiduów (choć w sztuce sienneńskiej czy po części umbryjskiej ludzie są do siebie podobni), w zamian za to tworzy specyficzny rodzaj „ogólności”, przedstawienie idealnego indywiduum mianowicie, jakie powstaje na drodze *abstrakcji* i składa się ze wszystkich pojedynczych momentów życia. U Rembrandta ogólność indywidualnego człowieka oznacza *akumulację* tych właśnie momentów, w pewnym stopniu zachowujących historyczny porządek.

Ten problematyczny wyraz bliski jest zsumowaniu pojedynczych momentów, które jako wyraz życia zostało już zdyskredytowane. Zachowuje on ważność jedynie wtedy, gdy takiego rodzaju rozłożenie na czynniki pierwsze potraktujemy jako psychologiczno-techniczną tradycję i z niej w pewnym sensie *ex post* utworzymy totalność życia. Portrety Rembrandta zawierają zmienność duchowego życia właśnie jako lub dzięki takiej akumulacji, podczas gdy portret klasycystyczny jest nie tylko ponadczasowy w sensie sztuki w ogóle, tj. pozostaje niezależny pomiędzy

nastawieniem wobec przed i po czasie uniwersalnego, ale także w sobie samym, w porządku swoich momentów, posiada immanentną ponadczasowość. Dlatego najbogatsze i najbardziej ujmujące są portrety starych ludzi Rembrandta, ponieważ widać w nich maksimum przeżytego życia, w portretach młodzieńców osiągnął podobny efekt tylko w kilku obrazach Tytusa przez odwrócenie wymiaru, tak jakby w nich w pewnym stopniu zasymilowane było przyszłe życie, ze swoim rozwojem i wydarzeniami, i uchwycone jako teraźniejszość przyszłego następstwa, tak jak w tamtych portretach było to już następstwo przebrzmiałe.

ŻYCIE I FORMA

Indywidualizacja, którą starałem się zinterpretować jako życie rozwijane i ujmowane od wewnątrz, nadaje „formie” inny sens albo też inny rodzaj „konieczności” niż w sztuce klasycystycznej. Już zamiłowanie do obszarpanych zjawisk, do proletariussy, których ubrania postrzępione są przez przypadkowość ich marnego losu w formalnie bezsensowne gałgany, buduje świadomą opozycję przeciwko takiemu rozumieniu sztuki; wystarczy porównać z tymi niewieloma postaciami z obrazów włoskich, gdzie każdy wystrzępiony gałgan jest wynikiem zasadniczego przemyślenia formy. W sztuce klasycystycznej forma oznacza, że elementy zależą od siebie wzajemnie zgodnie z określoną logiką, że uformowanie jednego pociąga za sobą formę innego. U Rembrandta oznacza ona, że wypływające ze źródła życie obrało taką właśnie formę jako swój wynik lub jako najjaśniejszy moment naoczności całości, której formą jest stawanie się. Jest tak, jakby Rembrandt – w symbolicznej reprezentacji, w której artysta realizuje powtórnie przedmiot w sobie – odczuwał impuls całego życia jakiejś osobowości zebrany w jednym punkcie i rozwijał go przez wszystkie sceny i wydarzenia aż do momentu danego przejawu; w rezultacie mamy przed sobą, w pełni odpowiadający poszczególnym poruszeniom, ten pozornie pojedynczy moment jako taki, który jest rezultatem swojego dalekiego początku, i który zebrał w sobie całe swoje stawanie się. To, co wypowiadamy tylko jako zasadę, a co możemy tylko przypadkowo spostrzec w nieprzejrzyście zamazanej rzeczywistości doświadczenia, że mianowicie każdy moment życia jest całym życiem – lub dokładniej: że jest życiem w całości – objawia tutaj artystyczny wyraz czysto i niedwuznacznie. Jeśli każda twarz u Rembrandta zasadę określenia aktualnej formy wyprowadza ze swojej całej historii, to nie da się z niej wprawdzie odczytać poszczególnych

treści; naocznie można przekonać się o tym jedynie, że do takiej aktualności doprowadził potok stawiania się, idący od samego początku, od potencjalności tego bytu; taka, jaka jest teraz, stała się przez wewnętrzną dynamikę i logikę życia.

Jest dla Rembrandta właśnie czymś obcym, że aktualne jawienie się jako takie (niezależnie od tego, co w sensie historyczno-biograficznym jest przed nim, w sensie transcendentálním za nim oraz w sensie psychologicznym w nim) mogłoby podlegać jakimś formalnym prawidłom, które przynależałyby do jego samowystarczającej naoczności. Nie ma u niego niczego, abstrahując od kilku przypadków, co byłoby podobne do **kontrapostu**¹. Wszystko określone jest od wewnątrz i najdziwniejsze jest, że powstaje w ten sposób zjawisko *malarsko* najcenniejsze; podobnie specyficzny cud sztuki polega na tym, że największe z dzieł, które, wychodząc od czystego zjawiska, dążą do jego czysto artystycznego przedstawienia, osiągają przez to wyraz wszystkich wartości duchowych, nie danych bezpośrednio w naoczności. Wyjaśnia to, czemu niektórzy tylko-malarze nie byli w stanie pojąć środków Rembrandta i jego oddziaływania.

W tym miejscu raz jeszcze należy sformułować różnicę pomiędzy portretem renesansowym a portretem Rembrandta, wychodząc z ostatecznych kategorii postrzegania świata. Pojęciami, za których interpretacją i oceną na każdym kroku musi opowiadać się istnienie, są „życie” i „forma”. Zasada życia jest całkowicie heterogeniczna wobec zasady formy. Nawet mówienie o życiu jako ciągle trwającej zmianie, rozpadzie i ponownym tworzeniu form, wprowadza lekko w błąd, ponieważ zdaje się zakładać, że w jakiś sposób, idealnie lub realnie, istnieją stałe formy,

¹ Charakteru typowego dla jego sztuki nie posiada kilka dzieł malowanych na wzór włoski, z których najdziwniejszym – dzięki sukcesowi jaki odniósł – jest rycina stuguldenowa. Niełatwo jest pojąć znaczenie i wartość Rembrandtowskich rycin; większość badaczy ułatwia sobie problem oceny ryciny stuguldenowej, odwołując się do faktu, że jest ona bliska formie klasycystycznej, do której jako swojej dominanty i wychowawczego potencjału dopasowane jest europejskie rozumienie sztuki. Zapoznano natomiast inny charakter ryciny. Mamy tutaj jasną geometryczną budowę, „piękne” fałdy ubrań (szczególnie wyraźnie widoczne w postaci klęczącej kobiety), mamy tutaj reprezentacyjną postawę figur, przypominającą trochę „ruchome obrazy”, mamy wyrazistość tego jednego, pojęciowo wyrażalnego momentu życia każdego człowieka, który można było osiągnąć za cenę zredukowania do niego tej ciemnej, płynącej całości życia. Jest w tym coś z tragedii niemieckiego ducha, która raz za razem określa jego stosunek wobec klasyki romańskiej, że to właśnie tę rycinę Rembrandta, w której jego duch jest najmniej obecny, ceni się najbardziej.

z których każdej, w momencie, gdy tworzy lub objawia je życie, zagwarantowane jest tylko wyjątkowo krótkie trwanie. Wówczas to, co właściwie nazywamy życiem, polegałoby tylko na poruszeniu, które wciska się pomiędzy jedną a drugą formę, istniałoby tylko podczas interwału, który pozwala przejść jednej w drugą, ponieważ same formy, które należy rozumieć jako stabilne, nie potrafią ulokować same siebie wewnątrz życia będącego absolutnie ciągłym ruchem. Jeśli poważnie potraktujemy to pojęcie, staniemy przed problemem zasadniczej niemożliwości utrwalenia, bez czego pojęcie formy nie da się pomyśleć. Jeśli formą nazwiemy to, co wytwarza wewnętrzna, nieustanna dynamika tego, co żyje, to stworzymy nieuchronnie pojęcie, które należy do innego porządku. Forma oznacza mianowicie, że fenomen, który proces życia wyrzuca ze środka na powierzchnię lub jako swoją powierzchnię, zyskuje trwałość egzystencji idealnej, przez to, że jego elementy zostają ujednolicone, uznane za zależne *jeden od drugiego* przez reguły naoczności jako takiej (nawet jeśli owa naoczność czerpie z życia). Forma nie może się *zmienić*; każde bowiem zmienianie się oznacza istnienie podmiotu, który trwa pośród zmieniających się przejawień, oznacza dalej, że jedno zjawisko połączone jest z drugim przez identyczność działającej w obu i oba napędzającej siły, nawet jeśli jako zjawiska nic wspólnego ze sobą nie mają. Dlatego też może się zmienić tylko to, co żyje. Tak jak żywego organizmu nie dotyczy zasada logicznego wykluczania się jedności i wielości, lecz wielość organów funkcjonuje w nierozłącznej jedności, tak też wielość „form”, jakie przybierają z biegiem czasu żywe organizmy, jest wewnętrzną zmianą jednolitej istoty. Forma natomiast, którą wyodrębniamy jako oddzielne „bycie taką”, jest gotowa. Inna forma nie jest zatem wcześniejszą, która „się zmieniła” (język zaszczepta jej wnętrze, życie, w momencie, gdy formułujemy takie zdanie), lecz stoi obok innej bez żadnego związku, i można je porównać wyłącznie w ujęciu syntetycznym. Forma i życie są od siebie absolutnie oddzielone przez różny stosunek do czasu i siły. Forma jest beczasowa, ponieważ polega tylko na przeciwstawieniu i odnoszeniu się do siebie treści naoczności. Jest też pozbawiona siły, ponieważ jako forma nie *może* oddziaływać; tylko wewnątrz płynącego życia i jego procesów przyczynowo-skutkowych także to stadium powiela się w dalszych działaniach, jednak wraz z fenomenem powierzchni, z którego owo stadium możemy wywnioskować, łąduje w ślepych zaułku, albo inaczej: nurt życia wyrzuca formy na brzeg, sprawiając, że stają się one nierozwijającymi się już, istniejącymi raz na zawsze fenomenami, które zbiera patrzący; sam nurt rozwija się zaś w ciągłych

działaniach, nie troszcząc się o obrazy, jakie jawią się spojrzeniu z zewnątrz. Temu stanowi rzeczy odpowiada zasadnicza różnica między dwoma podstawowymi typami portretu, między którymi rozciąga się cała paleta odcieni. Problemem portretu klasycznego jest forma. To znaczy, że skoro życie stworzyło fenomen, staje się on dla artysty idealną egzystencją samą w sobie, którą przedstawia on zgodnie z normami wyrazistości linearnej, kolorystycznej i przestrzennej oraz piękna i charakterystyczności. Artysta wyabstrahowuje fenomen z życia, które go stworzyło, i podporządkowuje jego istnienie regułom immanentnym kształtowaniu, które analogicznie do pojęć abstrakcyjnych, wchodzą ze sobą w logiczne związki różne od tych, które łączą leżące u ich podstawy rzeczywiste przedmioty. Nie rezygnuje się w ten sposób z „uduchowienia” portretu, ponieważ duchowy wyraz, w tym sensie, w jakim opisywałem go wcześniej w odniesieniu do portretu renesansowego, jest bezpośrednią wartością fenomenu cielesnego; jednak także duchowa istota w obrębie tego stylu nie jest procesem życia w czasowym rozwoju, lecz wynikiem bycia takim oto, beczasowym stanem ostatecznym, rozciągającym się na wymiar fenomenu cielesności. Natomiast forma, którą pokazuje portret Rembrandta, określona jest nie poprzez zasadę samej formy czy idealne normy relacji, które ograniczają i utrzymują równowagę pomiędzy poszczególnymi częściami fenomenu, lecz poprzez napędzające od wewnątrz życie, które tamten styl ukrywa za fenomenami. Ujmuje je w momencie, w którym wrasta w swoją powierzchnię. Ta zaś nie utrzymuje się dzięki prawom beczasowej naoczności, unosząc się poniekąd swobodnie, lecz dzięki dynamice stawania się i losu, których teraźniejszość niosąca w sobie przeszłość oznacza właśnie ten fenomen. W sztuce klasycznej życie zdaje się mieć tylko to jedno zadanie wytworzenia formy, po czym odstępuje od niej, aby zostawić ją jej własnej grze; u Rembrandta odwrotnie, forma jest tylko momentem życia, w nim leży zawsze obecna jedność jego określeń; forma jest tylko – dobrze zrozumianym – przypadkowym sposobem, w jaki uzewnętrznia się jego istota, tj. stawanie się. Jak w każdej wielkiej sztuce, zarówno klasycznej, jak i u Rembrandta, chodzi ostatecznie o jedność formy i życia, a więc o artystyczny efekt niemożliwy do uzyskania przez zwykłe myślenie. Jednak klasyka poszukuje życia, wychodząc od formy, Rembrandt poszukuje formy, wychodząc od życia.

Przez to, że raz postrzegamy substancję przez pryzmat życia, innym razem przez pryzmat formy, nie wyczerpujemy podstawowych kategorii sztuki. Zawsze mamy bowiem do czynienia z *ciężkością*; zrazu przynależną materiałowi trójwymiarowych dzieł sztuki. Absolutną ciężkością ka-

mienia, metalu, drewna, ceramiki, stosunkami ciężkości poszczególnych części, siłami, które podejmują i rozkładają ciężkość, postrzegany zrazu czysto wzrokowo, odpowiadającymi specyficznym odczuciom. Pozostawmy na boku zagadnienie, czy chodzi tu o zwykłe asocjacje, o zdobyte wcześniej doświadczenie podnoszenia, przesuwania, ściskania, czy też o inne, bardziej bezpośrednie, jeszcze nieprzeanalizowane reakcje. Te wrażenia ciężkości łączą się następnie w nieznany sposób z *optycznym* wyobrażeniem i stają się w ten sposób elementami wrażenia estetycznego o charakterze obrazowym. Ten typ wrażeń właściwy jest także dwuwymiarowemu dziełu sztuki. Wówczas ciężar czujemy, nie tylko oglądając odbicie rzeczywiście, obiektywnie ciężkiego przedmiotu i pozwalamy takiemu odczuciu wpływać na czysto artystyczną recepcję. Także prowadzenie linii, powierzchnie, kolory – nawet użyte czysto dekoracyjnie – tworzą poczucie masy i stosunków ciężkości, zupełnie niezależnie od pierwowzoru i jego ciężaru. Wyznaczają one istotny moment sztuki, który leży poza zasadą życia i formy w jej zwykłym sensie, ponieważ łączy się z nierozróżnialną substancją. Dokładnie rzecz biorąc, należy jednak umieścić ciężkość w tym znaczeniu w szeregu formalnych momentów. Jest bowiem tak, że ciężkość otrzymuje wartość estetyczną poprzez mniej a więcej, i odpowiednie relacje pomiędzy mniej a więcej poszczególnych części, poprzez grę między tym, co ciąży, i tym, co utrzymuje; w końcu ciężkość jest też jakością materii, wprowadzającą najogólniejszą, najbardziej bezpośrednio związaną z rozciągłością. Pod względem artystycznym znajduje się ona obok koloru, formy przestrzennej, tworzywa powierzchni, jako element koordynujący, jako jeden z określników, choć nie ten ostateczny, leżący poza wszystkimi jednostkowymi określeniami, które można orzec materii, jaką doświadczamy w dziele sztuki. To ona jest substancjalnością w ogóle, nie wchodzącą w żadną jakość, żadną relację, różnicę, czy kształt *bytem* materiału, czymś, co leży u podstawy każdego poruszenia i ciężkości, uformowania i żywotności. Nie poruszam tutaj, gdzie chodzi nam tylko o wyjaśnienie danych w uczuciu faktów estetycznych, krytyki tego pojęcia, sformułowanej przez fizykę i teorię poznania. Niech nauki te rozmywają sobie nawet „substancję” w relacjach i wariacjach. Ten rozkład nie naruszy bowiem warstwy, o którą nam chodzi, a mianowicie substancji oddziałującej pewnym uczuciem. Formy plastyczne w najszerszym tego słowa znaczeniu dążą do tego, aby poprzez formowanie przełamać tę ciemną substancjalność bytu. Ich przeciwieństwem nie jest mianowicie *bezsensowna* forma bryły gipsu czy nieobrobiony kawałek marmuru, z których dopiero wyłania się sensowna forma,

ale coś formie absolutnie obcego, znajdującego się całkowicie poza naocznością, co znosi *wszelkie* kształtowanie. Porównując choćby rzeźby olimpijskie z tymi z Partenonu, widać, jak te pierwsze wrastają ponad ową prapodstawę, tę nieopisywalną substancjalność wszelkiego bytu, która jest w nich jeszcze wyraźnie obecna; tylko powierzchnni udzieliła formy, a jej zróżnicowanie i poruszenie dzieli od jądra tego, co w dziele stanowi o jego właściwym, niepodzielnym byciu, tylko idealna linia. Natomiast w rzeźbach z Partenonu znika ona zupełnie w ukształtowaniu, jest przez nie przesiąknięta, tajemnicza jedność substancji nie da się w nich w ogóle wyczuć, ponieważ weszła w całości w poszczególne kształty. Chciałoby się porównać sztukę olimpijską z presokratykami, a sztukę Partenonu z Platonem. O ile dzieła kultury ateńskiej okresu rozkwitu są doskonalsze, piękniej ukształtowane, pełniejsze ducha i osobowości w porównaniu z dziełami sztuki i myśli tych pierwszych, to te zdają się jednak powstawać bardziej bezpośrednio z podstawy rzeczy i tkwić w niej, nie będąc oddzielonymi jakąkolwiek kreską. Dzieła ateńskie unoszą się natomiast wolne w jasnej krainie ducha, aż do swojego najbardziej wewnętrznego jądra w całości przesiąknięte życiem, przesiąknięte formą.

Szczegółnej modyfikacji ulega rola substancji w ciężkich, masywnych postaciach Giotto. Weźmy na przykład prawie niezróżnicowaną zwartość bryły siedzących mnichów z florenckiego fenotypu czy też klęczących modlących się zalotników w Padwie, zwartość, która reprezentuje cielesną egzystencję jakby nieporowatej, niepłynnej szaty. Decydującym wrażeniem jest tu nie tyle ciężar, co owa niedająca się bliżej opisać substancjalność, dosadność bycia ciałem. Jednak nie jest ona, tak jak w rzeźbach olimpijskich czy też niektórych rzeźbach staroegipskich, czymś wyczuwalnym pod powierzchnią, czymś nie uwolnionym przez zrośniętą z nią formę. Odpowiadając raczej istocie włoskiej, która zawsze dąży ku powierzchni, nawet to niezróżnicowanie, to czyste bycie cielesnej masy oddziałuje jeszcze jako forma. Fakt ten próbowano interpretować w ten sposób, że pod powierzchnią ciężkiego prostego ubrania kryją się żywe członki ciała. Ja nie potrafię tego odczuć. Tak realistyczny, jak logicznie naturalny podział na szatę i ciało Giotto przełamuje w swej artystycznej wizji, sięgając do tego, co wspólne, do zwykłej substancjalności namacalnego bytu, przez co obie egzystencje zyskują to, co istotne dla widzialności. Wprawdzie rzeczywiście nie potrafię poczuć czegokolwiek pod tymi szatami, ale nie są one, jak często u gorszych artystów, pustymi ubraniami, pod którymi poszukujemy brakującego ciała. Giotto wyszedł

poza tę alternatywę, wyrывая ową substancję cielesności w ogóle z mroku poza formą i życiem, i bezpośrednio dzięki niej uzyskał namacalność i widzialność swoich postaci, a więc w pewnym sensie uczynił z nich formę.

Życie i forma, metafizyczne partie, które zwykle rozdzielają pomiędzy siebie istotę danych tworców, stanowią razem przeciwieństwo tego niedającego się nazwać podstawowego pojęcia, pierwotnego materiału bytu. Ponieważ, tak jak powiedziałem wcześniej, plastyka, rozumiana jako wola naocznego formowania, zmierza do przełamania tej nierozróżnialnej substancjalności, to, jak się wydaje, można interpretować w ten sposób również i życie. Podczas gdy ciemny substancjalny byt spoczywa w sobie, życie jest tym, co w każdym momencie chce wyjść, sięgnąć poza siebie; przez to, że przenika sobą substancję, wprawia ją w wewnętrzny ruch, wobec którego mechanizm jest tylko przesuwaniem w tą i w tamtą, które nie dociera do jej wewnętrznej istoty. To, że życie wciąż porywa ze sobą nieorganiczną materię w organicznym procesie, jest tylko jedną stroną, fenomenem lub symbolem głębszego, metafizycznego kierunku życia w ogóle, w którym rozpuszcza istotę własnej substancji w sobie lub przez siebie. Jest w najwyższym stopniu zadziwiające i oznacza najpewniej ostateczne upojęciowanie bytu, że jego wielkie, nadające sens kategorie, życie i forma, opierają się na położonej przed wszelkimi określeniami substancji, która wciąż w nich się rozpląwa, wciąż tak jakby znika w formie i w życiu, jednak, mimo to, w jakiś sposób jest za nimi wyczuwalna. Wymiar, w jakim się to dokonuje, należy do decydujących różnicujących czynników, które sprawiają, że mamy wrażenie obcowania z istotą żywą i dziełem sztuki. W różny sposób dawano wyraz temu, że do istoty organizmu przynależy, iż żadna istota żyjąca nie żyje w całości, że w każdej znajduje się coś ciemnego – jakkolwiek to nazwać – jeszcze nie pokonanego i nie przenikniętego przez ruchomość życia. Kiedy mówimy jednak o stopniach życia; kiedy w pewnych zjawiskach zdajemy się widzieć pełniejszą, nie tylko na zewnątrz, ale w sobie, mocniejszą niż w innych żywotność; kiedy to bardziej zdecydowane życie występuje zarazem jako bardziej zdecydowane zindywidualizowanie – oznacza to wszystko odpowiednie cofanie się tego nieprecyzowalnego czegoś, co dopiero stopniowo wchodzi w życie i co, jako zawsze znikające lecz nigdy do końca, jest zawsze tym samym, po prostu jednolitym, a więc nietykającym przez indywidualizację.

Czy w gotyku rozpuszczenie materii zachodzi poprzez gradację aż do jej rozpląnięcia, zniknięcia, czy też przez przełożenie dźwigających ciężar

elementów na zewnątrz kościoła, czy przez zawieszenie ciężaru kamieni formując z nich ozdoby, które przekształcają je w pozbawione wagi, gibkie koronki, czy przez ułożenie ciała, które zdaje się negować jego naturalną strukturę, czy przez nienaturalną wielkość głowy jako nośnika wyrazu, na której całe ciało wisi niczym marny pęk – zasada zawsze jest ta sama: materiału ma nie być. Jednak nie tak, jak chciał Platon, aby zastąpiła go forma, lecz raczej przez napór, unoszenie się i uciekanie duszy. Jednakże – *życie* nie jest sensem gotyku. Za mało w nim oscylowania, polaryzacji, wznoszenia i opadania. Jego istota polega na ukierunkowaniu duszy, która zostawiła swoje życie za sobą, albo dla której było ono tylko irrelevantnym nośnikiem, w prostej linii ku transcendencji. Właśnie przez to widać dokładnie, że gotyk najczystszy i najprawdziwszy typu, francuski (zmienia się to w jego późniejszym niemieckim rozwoju) wcale nie ma antyracjonalnego charakteru, tak jak to podkreślano, przeciwstawiając mu klasykę i włoską sztukę romańską. W tej linearnej sztuce jest jakieś dążenie do jasności i matematycznej precyzji, co już samo przez się oznacza walkę przeciwko trójwymiarowości materii, jakaś dziwnie racjonalistyczna mistyka. Sztuka ta, w odróżnieniu od innych linearyzmów, podkreślając smukłość i możliwość nieskończonego wydłużenia linii, dała średniowiecznemu wyobrażeniu duszy doskonały symbol, jednak w wertykalizmie i jednowymiarowości, do których styl ten dążył, nie zdomowiło się życie ze swoim „rozwijaniem się”, swoją wielością w jedności, ze swoim nieobliczalnym promieniowaniem. Religijne obrazy Rembrandta, w których pobożność okazuje się być sposobem, w jaki *żyje* dusza – w pełni, barwie, nawet w przypadkowości, która właściwa jest właśnie dla jej formy życia – są doskonałym przeciwieństwem wewnętrznej zasady czystego gotyku. W tym miejscu pojawia się czwarty element. Poza formą i życiem znajdowała się jeszcze substancja – teraz także dusza stała się przeciwieństwem substancji, jednak nie jej życie, ale jej transcendentne przeznaczenie, które teraz jest tak jakby *jej* substancją. Życie i dusza nie pokrywają się, raczej tylko przecinają; każde z nich jest ogólniejsze od wycinka, z którym się pokrywa. *Ta* określona dusza nie jest indywidualna. Dusza gotycka, choćby dlatego, że jej istotą jest transcendencja, nie jest wyjątkowa – tylko życie jest indywidualne. Tylko w formie życia dusza może być indywidualna, tak jak (na niższym poziomie) substancja może być tylko w formie formy.

Nie badam tutaj struktury pojęć, którymi określamy obraz świata, ponad punkt, w którym do polarność formy i życia dołącza się podobna jedność substancji. Nawet jeśli fizyka i metafizyka rozmywiają ten problem

w relacjach, to zamiast, by owo rozmycie dokonało się w pełni, dotrzemy do miejsca, w którym poczucie życia i sztuki w całej ich różnorodności będziemy mogli interpretować tylko poprzez zróżnicowaną odczuwalność tej substancji we wszystkim, co żyje i jest uformowane.

RODZAJE OGÓLNOŚCI

Trudności znalezienia zrozumiałego wyrazu dla konfiguracji życia, tkwiących w Rembrandtowskiej sztuce portretu, i uformowanej w odniesieniu do tego, co ogólne i indywidualne, polegają przede wszystkim na tym, że przyzwyczajeni jesteśmy rozumieć pojęcie „ogólności” tylko w teoretycznym sensie. To, co teoretycznie ogólne, jest wspólnym określeniem dla odrębnych zjawisk indywidualnych – może ono być wypracowane jako abstrakcyjne pojęcie, może wykrystalizować się w formuły określające zasady lub w substancjalność platońskich idei. Takie przyzwyczajenie myślowe utrudniło już zrozumienie ogólności w sensie społecznym i spowodowało, że jedności społecznej przypisywano jakiś tajemniczy rys wykraczający poza jednostki: to, że państwo jest czymś innym niż suma jego obywateli, kościół czymś innym niż suma wierzących itd., okazało się być czymś ciemnym i irracjonalnym, tak że określano takie twory jako czyste, w jakiś sposób usamodzielnione abstrakcje tego, co wspólne indywiduom, które przecież jedynie są realne; a przecież jasne jest, że „ogólność” takich form jest czymś zupełnie innym niż ogólność, którą można uprawomocnić w taki teoretyczno-konceptualny sposób. Nie inaczej rzecz ma się w przypadku ogólności metafizycznych interpretacji świata, gdzie specyficznej wartości prawdy nie niszczy to, że nie da się jej wykazać na podstawie wyizolowanego, w pewnym sensie podporządkowanego interpretacji szczegółu. Znajdują się one na zupełnie innej płaszczyźnie myślenia, niż te ogólności, które zostały uzyskane przez logiczne wyabstrahowanie z poszczególnych zjawisk. To źle zorientowane i dlatego nie do spełnienia roszczenie, aby sprostać normom tego abstrakcyjnego ogólnego bycia, bywało niezrozumiane i odrzucane. Znów inną, równie nieprzystającą do logicznej abstrakcji ogólność napotykamy w sztuce. Podczas gdy odczucia powstające w normalnym przebiegu życia łączą się z różnymi konkretnymi sposobnościami i przez to zyskują indywidualne zabarwienie, uczucia wzbudzone przez muzykę nie pozwalają na takie wyostrzenie i jawią się przez to jako coś ogólnego, co jednak względem tych innych, pojedynczych uczuć nie znajduje się w relacji ogólnego pojęcia do podporządkowanych mu jednostkowych

tworów. Jest to ogół w pewnym sensie absolutny, tj. niewymagający żadnego szczegółu jako logicznego korelatu, chociaż poszczególne przeżycia nie są mu obojętne. Dlatego muzykę odbieramy z jednej strony jako nieskończenie wieloznaczną, z drugiej natomiast jako absolutnie jednoznaczną – dowód na to, że pytanie o logiczny stosunek ogólności do „wielości” życia jest źle postawione; w innym razie nie można by było równocześnie dać potwierdzającej i przeczącej odpowiedzi.

Nawet jeśli wobec ostatnich, największych portretów Rembrandta mamy wrażenie, że została w nich przewyciężona zasada szczegółu, że membrany zostały rozdarte, zmyte przez falę życia, w której zamknięta jest jego jedność, odizolowana od każdej innej, to tak zrozumiana ogólność nie wychodzi w ogóle poza indywidualność, która jest nośnikiem poszczególnego życia. Jest ona ogólnością tylko tej indywidualności, ani ponad nią, ani jakkolwiek inną. Jest przebiegającą w szczególny sposób jednością życia, dla której wszystkie nazywalne szczegóły są tylko wytworem lub jej późniejszym rozkawałkowaniem. Ta ogólność, jeśli się dobrze przyjrzymy, nie koreluje z pojedynczym szczegółem, tak jak teoretyczno-logiczna ogólność; ponieważ tak długo, jak ona jest, nie ma szczegółu ujmowanego w specyficznym dla niego znaczeniu; szczegół musi istnieć w ten sposób, jeśli ma powstać ogólność w sensie abstrakcyjnym.

Stąd w obrazach tej kategorii pojawia się w jeszcze jednym charakterystycznym punkcie różnica wobec indywidualizacji typu renesansowego. Jesteśmy pewni, że poszczególne części twarzy uzyskują swoje znaczenie jedynie w kontekście innych. Duchowa ekspresja ust, ich piękno, brzydota, a nawet czyste wrażenie formy, zależą całkowicie od tego, z jakim korelują nosem, brodą, oczami i policzkami; połączona z różnymi cechami, za każdym razem znaczy coś zupełnie innego, natomiast wyabstrahowana z fizjonomicznych relacji nie oznacza – podobnie jak każda inna cecha – zupełnie nic. Tak więc tylko wzajemne oddziaływania, które nie pozwalają żadnej części twarzy na monolog, nie zawsze przebiegają tak ściśle. Portret zawsze ku nim dąży, i to ze szczególnym naciskiem. Już w rzeczywistym człowieku przepływający ruch życia, równomierność, z którą na całym jego ciele zaznacza się jego każdorazowe położenie i nastrój, powoduje, że rysy twarzy się nie rozpadają, lecz zawsze oddziałują jako jedność. Dla malarza, który pracuje na martwym sąsiedztwie plam barwnych, najważniejszym *problemem* jest zjednoczenie poszczególnych cech tak, aby oddziaływały one wspólnie i pozostawały ze sobą w relacji, co stanowi warunek możliwości przedstawienia jedności osoby i jej kondycji. To, co odczuwamy jako „wewnętrzzną konieczność”

portretu, jest niczym innym, jak tym koniecznym związkiem, dzięki któremu każda cecha zjawiska pozwala wywnioskować inną – dzieje się tak najpewniej dzięki jedności stanowiącej podstawę i sumę wszystkich cech. Różnaity stopień jej realizacji wynika nie tylko z umiejętności, ale też różnej stylistycznej woli. Istnieje szereg włoskich portretów, w których nie da się nie dostrzec pewnych cech indywidualnych, pewnego samowystarczalnego „bycia dla siebie” poszczególnych części twarzy; frapującymi przykładami są portret Giorgione w Berlinie, autoportret Palma Vecchio w Monachium, głowa [portret Giuliana Medici, Accademia Carrara w Bergamo – przyp. tłum.] Botticellego w Bergamo. Te mistrzowskie portrety przez to osiągają całkowitą spójność wyrazu cielesno-duchowej osobowości, że każda zindywidualizowana cecha twarzy odzwierciedla ten sam charakter, ten sam wyraz, co każda inna. Wydaje mi się, że najłatwiej to stwierdzić na przykładzie wspomnianego portretu Giorgione: nie znam innego takiego portretu, w którym usta i czoło, oko i nos, każde dla siebie, ukazują z taką pewnością ten sam, niewyraźnaly słowami charakter. Podstawowym warunkiem jest oczywiście nadal owa funkcjonalna korelacja elementów; tylko na jej bazie daje się odczuć indywidualne uformowanie i odrębność każdej cechy. Żadna z obu zasad: z jednej strony tożsamość wyrazu pojedynczych cech traktowanych jako autonomiczne indywidualności, z drugiej strony współdziałanie całkowicie niesamodzielnych cech wyłaniające spójność wyrazu, chociaż żadna z nich nie jest w stanie zdobyć absolutnej autonomii, jednak to one właśnie określają rozmaite tendencje i na skali ich mieszanin każdy portret ma swoje określone miejsce. Na jednym biegunie znajdują się portrety włoskie. Dobrym przykładem zjawisk pośrednich może być „Innocenty” [portet papieża Innocentego X – przyp. tłum.] Velasqueza. Na drugim biegunie znajdują się z całą pewnością późne portrety Rembrandta. Jedność totalnego indywidualnego życia jest tu tak obezwładniająca, że pochłania w zupełności indywidualność pojedynczej cechy; zamiast, aby tak się wyrazić, substancjalnego charakteru, który polega na homogeniczności wyrazu poszczególnych indywidualnie ujętych części, przyjęła ona charakter czysto funkcjonalny, w obrębie którego żadna część nie ma odrębnego znaczenia, istnieje z osobna i nie dopuszcza porównania tego, co jej właściwe, z tym, co właściwe dla innych części. Zdaje się, że istnieje tu pewien rodzaj formalnego prawa: w tej mierze, w jakiej dzieło jako całość cechuje się jednolicie silnym, indywidualnym życiem, jego poszczególne części tracą swoją odrębność i równomierność formy. Jeśli te dwa ostatnie momenty wysuną się na plan pierwszy, dzieło nabiera

charakteru mechanistycznego. W dziełach sztuki może go przeważać tylko genialna witalność twórcy. W przeciwnym razie będziemy obserwować zarówno w ornamentach, jak w konstytucjach, we wspólnotach religijnych, podobnie jak w osobistym istnieniu typową zależność, polegającą na tym, że siła i witalna spójność całości jest odwrotnie proporcjonalna do indywidualnej odrębności oraz do formalnej i wewnętrznej równości części. Tak więc tym, co nazywamy ogólnością portretów Rembrandta, nie jest abstrakcyjna jedność objawiająca się jako równość znaczenia lub wynikająca z równości względnie indywidualnych samodzielnych cech, lecz jedność wewnętrznego życia, której nośnikami są zbiory cech, które rozpatrywane odrębnie są całkowicie niesamodzielne i jako takie w żaden sposób nie reprezentują wyrazu całości. Ze względu na środki przedstawienia, tej tendencji „indywidualizacji do środka” odpowiada zdecydowany rysunek i ostra linia konturu obramowania w technice malarskiej, natomiast tendencji ujednolicania od środka odpowiada, co znów nie ulega wątpliwości, rozmyte, zacierające granice malarstwo późnego Rembrandta.

Wraz z tą immanentną ogólnością przedstawionej indywidualności artystyczna zasada realizmu staje w zupełnie nowym świetle. To, co „ogólne”, rozumiane w sensie teoretycznym, jawi się jako abstrakcja, natomiast właściwą, namacalną realnością zdaje się być pojedynczy, indywidualny twór. Kiedy staje się to zasadą, stwierdzamy, że treścią sztuki „idealizującej”, wznoszącej się ponad czystą rzeczywistość, jest ogólność przejawiająca się w typizacji przedmiotów. Realizm, tj. sposób przedstawienia, który wzoruje się na bezpośrednio rzeczywistym przedmiocie, widzi tylko przedmiot pojedynczy, ponieważ „rzeczywisty” jest dla niego tylko kształt indywidualny, który nie wskazuje na nic, co znajdowałoby się poza uchwytnymi granicami. Historia sztuki i wrażenie estetyczne potwierdzają w pewnym stopniu te związki. Tam, gdzie przyjmuje się perspektywę zdecydowanie indywidualistyczną (która nie wyraża się, jak to ma miejsce we włoskim quattrocento, w stylistyce typizującej), powstaje wrażenie zdecydowanego naturalizmu. Mocno indywidualny obraz zdaje się być zaczerpnięty z rzeczywistości bardziej bezpośrednio niż jakikolwiek inny, o cechach ogólnych, ponadindywidualnych. Suwerenna wobec rzeczywistości, wolna i idealizująca moc artysty wyraża się w nim najsilniej. Rembrandt przełamuje taki podział; stosunek realizmu do indywidualizmu przechodzi u niego na poziom łączenia przeciwieństw, stanowiący wyższy etap rozwoju. Jego sztuka jest w najwyższym stopniu *indywidualistyczna, nie będąc realistyczną*. Rembrandt podporządkowuje

dane zjawisko idealnemu, artystycznemu przetworzeniu, nie znosząc tym samym odrębności jednostki w ogólności. Jeśli nie odkrył, to przynajmniej przedstawił precyzyjnie zasady syntezy indywidualizmu i uwolnienia się od rzeczywistości danej w bezpośrednich impresjach. Uda mu się to przede wszystkim dlatego, że jego indywidualizm jest właśnie *immanentnym* uogólnieniem, tj. w rzeczy samej przedstawia tylko to *jedno* życie w jego najbardziej osobistym ograniczeniu jako całość ciągłego przepływu, jako jedność niedających się teraz określić cech, jako płynące, dla wszystkich pojęciowo ustanowionych granic nieświadome przeżycie losu, które tajemniczo wniknęło w niepowtarzalność widoku, pozostając przeżyciem w formie czasowej. Rembrandt pokazuje w wielkim stylu, po jakie specyficzne formy, nieosiągalne dla wszystkich teoretycznych kategorii, potrafi sięgnąć sztuka, aby wydobyć ostateczne elementy duchowej struktury. I właśnie w tym punkcie spotykają się znów wszystkie kierunki, którymi szliśmy, próbując zrozumieć jego pojmowanie człowieka.

LOS LUDZKOŚCI I KOSMOS HERAKLITEJSKI

To, że specyficzne wrażenie portretów Rembrandta wynika z wyjątkowo zindywidualizowanego strumienia życia o jednym nurcie, oznacza pewne ograniczenie w pojmowaniu człowieka, które jasno wyróżnia się na tle dwóch innych stylów: Michała Anioła i Rodina. Typ klasyczny u Michała Anioła obejmuje w niepowtarzalny sposób całość życia, przy czym pojęcie życia nie jest rozumiane jako historyczny łańcuch stawiania się pojedynczej egzystencji, ale swoim podmiotem czyni ludzkość, a treścią wszystko to, co w najszerszym, wewnętrznym i zewnętrznym sensie można nazwać losem. Fizjonomie postaci Michała Anioła cechują się charakterem klasycznie ogólnym, który w żadnym sensie nie jest zabarwiony osobiście. Postać, w jej całej formalnej zamkniętości, w spokoju, a nawet ciężkości, jest przesiąknięta życiem – życiem jako losem, ze wszystkimi tajemniczymi związkami – z solidarnością, w którą pojęcie losu wtłacza to, co dla nas najbardziej wewnętrzne, oraz to, co narzucają nam siły, które są poza nami. Postaci te są jak kanały, którymi płynie przeznaczenie bytu, ich życie jest życiem ludzkości, które tutaj wprawdzie rozumiane jest w określonym kontekście światopoglądowym i uczuciowym, dla którego jednak ta pojedyncza indywidualna forma jest tylko naczyniem lub symbolem, który nie staje się odrębny w wyjątkowości tego właśnie potoku życia. Tak, jak postacie Rembrandta znajdowały się

poza wszelkim kryterium porównywalności, ponieważ są po prostu wyjątkowe, tak postaci Michała Anioła nie dają się porównać z żadnymi innymi z przeciwnego powodu: dlatego, że są po prostu ogólne. Klasyczna ogólność formy niesiona jest tu przez ogólność życia; w ten sposób znajduje najgłębsze uzasadnienie, wyrasta z ostatecznego sensu – z tego, że każda postać jest objawieniem wykraczającego poza wszystkie indywidualne formy życia w ogóle, losu w ogóle. Podczas gdy postacie Rembrandta także nie przedstawiają jakiegoś szczególnego, przypadkowego losu określonej osoby, lecz ich losem jest całe życie – to przecież jest to *ich* całe życie, całkowita indywidualność jego przebiegu. Nie unosi się ono nad nimi jako ludzki los, aby opaść na pojedynczego człowieka, lecz właśnie z nich wytryskuje; z jakiegoś głębokiego źródła, które nie zna ani niczego wcześniejszego, ani rozszerzającego się, wypływa stawanie się, które jest totalnością owego życia, jednak tożsame z jego rzeczywistością i jego sensem, indywidualna *causa sui*.

Jeśli los oznacza, że niezależne od podmiotu, dokonujące się w świecie wydarzenie mimo wszystko daje się umieścić w teleologicznie sensownym, pozytywnym bądź negatywnym odniesieniu do właściwego dla danego podmiotu kierunku życia, to dla człowieka renesansu takie odniesienie przybierze formę „istnienia wobec”. Albo będzie on dumny z osobowości, która mu została przypisana, i poczuje się panem własnego losu, a swoją jedyną zależność – od uznania i poszanowania przez siebie podobnych – zmieni w bezpieczną własność, albo będzie człowiekiem, który walczy o los, przeciwstawiając siłę sile, podejmując walkę zawsze, kiedy została ona z jakiegoś powodu zatrzymana, człowiekiem, jakiego pokazuje Michał Anioł. Nawet wtedy, gdy pokonał go los, trwa on w tym byciu „wobec”, spętany przez zewnętrzny los, który jednak nie jest w stanie nad nim zapanować. A właśnie to widać w postaciach Rembrandta, jest w nich jedność osoby i losu, której nie udało się przedstawić nikomu innemu. Odniesienie do własnego wewnętrznego sensu życia, dzięki któremu obiektywne stawanie się staje się losem dla nas i w nas, przejawia się tu w taki sposób, że człowiek zdaje się być całkowicie napiętnowany i ukuty przez los, nie będąc zarazem narażonym na zniwelowanie i utratę indywidualności; to właśnie dzięki losowi otwiera się jego bycie dla siebie, wewnętrzna nieporównywalność jego istnienia. Pragnę powiedzieć: intymność charakterystyczna dla wszystkich obrazów Rembrandta mieści się i tutaj pomiędzy człowiekiem a jego losem, czy będzie on ponury czy zwyczajny, przytłaczający czy miażdżący. To nie stawanie wobec losu, lecz jego bliskość określa człowieka. Właśnie

dlatego los postaci Michała Anioła musi być ogólny, bezosobowy, wiejący z kosmicznych podstaw i oddali, które kierują człowieka, skoro tylko odnalazł w sobie centrum, ku jakimś wrogom i w ostateczną obcość. Dlatego też jednostka, która niesie taki los i która stawia mu czoła, musi przejść w szerszy, ponadindywidualny wymiar, stając się symbolem ludzkości. Strony muszą być ukształtowane tak, aby można było pokazać prometejski upór i prometejskie zniewolenie. Tamtemu stosunkowi bliskości, w którym życie osobiste i osobisty los nie rozchodzą się w różne strony, odpowiada religijny wyraz „pobożności” postaci religijnych Rembrandta, owo oczywiste przesycenie egzystencji odniesieniem do absolutu, które nie żąda żadnego panteistycznego wyzbywania się siebie. Los, rozumiany także jako pochodzący od Boga, nie mógłby bowiem dopasować się do życia tak bezwarunkowo, gdyby nie był przyczyną i skutkiem jego właściwości. Za istotę postaci Michała Anioła należy natomiast uznać specyficzną bezbożność. Jeśli w późnym wieku stwierdził, że sztuka sprowadziła go na złą drogę, oddalając od zbawienia i miłości, która *a prender noi* wyciąga ramiona z krzyża, to zdaje się on nie tylko wyczuwać przeciwieństwo zmysłowego ziemskiego ograniczenia przez sztukę wobec powołania do transcendencji i wiecznego losu duszy. Musiał też przeczuwać, że to właśnie *jego* sztuka bardziej niż inne rozwarła przepaść pomiędzy człowiekiem a tym, co jest większe od człowieka – nazwijmy to losem czy Bogiem. Nie jest bynajmniej tak, by Rembrandt to przeciwieństwo sprowadził do banalnej sytuacji „pogodzenia się” – taką opinię dementuje każde spojrzenie na jego późniejsze autoportrety, na których widać pełne lęku wewnętrzne napięcie rysów, skonstrastowane przejmująco z otłuszczoną i obwisłą skórą. On odebrał tylko losowi formę „bycia wobec” i pozwolił mu wnikać, ze wszystkim, co w nim gorzkie i ciężkie, w faktycznie przeżywaną indywidualną egzystencję.

Konstelacje te uzmysławiają, że postaci Michała Anioła, pomimo ich mocy i doskonałości, sprawiają wrażenie niewolnych; jako że ich los i życie nie są wyjątkowe i ich własne, ale właściwe ludzkości, dokonują na nich gwałtu, a one muszą się przed nimi bronić, otrząsnąć się z nich, lecz nie mogą tego zrobić, ponieważ są one *jednak* ich własną istotą, istotą ludzkości. Jest tu w rzeczy samej pojęciowa sprzeczność niedająca się pogodzić logicznie, ale wyraża ona bodaj najlepiej nieprzejeжданą tragedię tych postaci. Postaci Rembrandta odrotnie, pozbawione heroicznego gestu i monumentalnej siły tamtych, często jakby zgniecione, stłamszone przez zewnętrzne siły, a jednak czujemy, że są wolne. Nie muszą walczyć przeciwko niewidzialnym mocom, które

są przeznaczeniem ludzkiego życia w ogóle (a przez to poza sprzeciwiającą się jednostką) i porywają ją ze sobą. W postaciach ubogich mieszczan, brzydkich Żydów, w nieważnych intelektualnie ludziach Rembrandta jest coś z suwerenności, która jednak nie zadomawia się w ich świadomości, lecz w postrzeganiu ich przez artystę; pokazał on, jak w idealnym obrazie każdego człowieka zamieszkują wolność i despotyzm, a moment ten uchwycony w obrazie rzeczywiście wyrasta z kontinuum życia. Poniekąd również współczesne mu pojęcie wolności oznaczało egzystować i działać *ex solis suae naturae legibus*; coś, co się stało, skupiło w sobie cały przebieg stawania się i tylko w ten sposób można je było pojąć – niezależnie od stopnia bierności i wielkości wpływu z zewnątrz. Faktycznie, takie ujęcie wymusza rezygnację z przejścia w wymiar ogólnoludzki. Postaci Michała Anioła przeżywają los ludzkości w ogóle, nawet jeśli tylko pod pewnym kątem. Granice bytu indywidualnego są w nich przełamane i tym, co widzimy, nie jest potok z *jednego* źródła, płynący do *jednego* ujścia, ale fala unosząca się z morza, które umieszcza w niej wszystkie swoje prawa, albo dokładniej: właściwie nie widzimy fali, lecz poprzez nią całe morze, jakby była przezroczysta.

Nie chodzi tu o plus i minus, które nieodwołalnie, aczkolwiek przypadkowo przydawane są przy porównaniu artystycznych osobowości, ale o fakt, że to, co pozytywne w każdej z tych koncepcji sztuki, więcej – życia, związane jest z warunkiem wykluczenia innych koncepcji. Jeśli u Michała Anioła to właśnie ciężar, napięcie i brak zbawienia przypisywane są ludzkiemu losowi, przez co postać, która ma w nich wyraźnie udział, wychodzi poza indywidualistyczne ograniczenia sposobu przedstawiania Rembrandta, to u Rodina krąg, w który ekspanduje jednostka, rozszerza się jeszcze bardziej. Intencja uczucia kieruje się teraz nie tyle na los ludzkości, co na rytm kosmicznego ruchu wydarzania się. Sztuka Rodina, o ile jest oryginalna i twórcza, stoi pod znakiem współczesnego heraklityzmu.

W „heraklitejskim” obrazie świata wszelka substancjalność i stałość empirycznego oglądu staje się ruchem. Kwant energii bezustannie przepływa przez materialny świat, podlegając ciągłym zmianom. Właściwie można powiedzieć: *jest* tym światem; żadne ukształtowanie nie posiada ani odrobiny trwałości, a każda pozorna jedność jej konturów jest niczym innym, jak wibracją i grą fal zmiany sił. Postaci Rodina są elementami tak odczuwanego świata. Zarysy i ruchy ciała są tu symbolami duszy porwanymi w nurt nieskończonego powstawania i niszczenia; w każdym

momencie znajdują się w punkcie, gdzie spotyka się stawanie się i upadek. Forma w rozumieniu klasycznym jest więc tak samo rozmyta, jak u Rembrandta, jednak ożywienie kształtu i wpisanie go w proces nie powoduje u Rodina przyjęcia nowego sensu czy pokazania go jako indywidualności. Nie pozwala na to oscylowanie i wirowanie kosmicznego wydarzania się (mówię tu o aktach, a nie o portretach Rodina, wymagających bardziej złożonej interpretacji). Na podstawie stosunku do czasu można scharakteryzować trzy style, które będą tu zarazem symbolami trzech ogólnych pojęć życia. Formę klasyczną określiłem jako ponadczasową, ponieważ staje ona wobec procesu życia jako następujących po sobie wydarzeń jako abstrakcja jego treści czy rezultatów; skoro ewolucja ruchu lub życia doprowadzi już do określonego kształtu, przestaje poprzestaje na nim jego czysto artystyczne uformowanie nie zna już niczego, co je poprzedziło i co po nim nastąpi. Z zupełnie innego powodu wyłączony jest czas w obrazach Rodina. Zanim stanie się on dla jakiegoś tworu, musi, w jakimkolwiek sensie, stać się *jednorodny*, tak aby dało się odczuć to, co wcześniejsze i to, co nastąpi. Czas, który po prostu upływa, jakby bez pamięci, nie byłby czasem, tylko jakimś nierozciągliwym teraz; czas jest tylko wtedy, kiedy występuje jakaś forma, w której przeszłość wchodzi w syntezę z tym, co obecne. Świat postaci Rodina jest właśnie (jako idea, na którą naoczność wskazuje naturalnie tylko z pewnej odległości) takim absolutnym przepływem, zniesieniem wszelkiej trwałości, dzięki której zaznaczałoby się jakieś wcześniej i jakieś później, a więc czas. W tych postaciach zatrzymany został przemijający moment życia, i to w taki sposób, że jego ulotność jest rzeczywiście odczuwalna, podczas gdy to, co przyszłe i przeszłe pogrąża się w nieprzeniknionej ciemności. Absolutne poruszenie wibrujących, piętrzących się dusz, drżących i latających ciał, przeczy czasowi, podobnie jak formalne zasady klasyczne negowały czas, rezygnując całkowicie z ruchu. Absolutne stawanie się jest tak samo ahistoryczne jak absolutne nie-stawanie się.

Widać tu, co dzieli Rodinowskie postrzeganie człowieka od postrzegania Rembrandtowskiego. Człowiek Rodina rozpytywa się we wstrząsach i burzach stawania się, istnieje on, że tak powiem, tylko w heraklitemskim momencie stawania się. Nie jesteśmy jednak w stanie odczuć, jak doszło do tego momentu. Człowiek ten pozbawiony jest także własnej przeszłości, a to oznacza, że nie jest indywidualnością. Takie poczucie życia wyrażają strofy Verlaine'a:

Et je m'en vai
Au temps mauvais
Qui m'emporte
De ça, de là
Pareil à la
Feuille morte

Rembrandt natomiast unaoczniał związek pomiędzy indywidualnością a historycznością i czasowością. Z jednej strony mianowicie, momenty absolutnego stawania się dają się podzielić na przed i po tylko dzięki temu, że dokonują się w czymś jednorodnym, czymś, co w pewnym sensie je przetrzymuje. Gdyby radykalnie zanikały, mijając w czasie, nie mogłyby powstać ani porządek, ani relacje, które zakładają pewne ich zebranie. W tym, co żywe, *indywidualność* objawia się jako stan idealny, w którym ustawiają się wypływające i zanikające momenty stawania się. Nie są one tylko niedającymi się zlokalizować atomami bytu, ale będąc stanami jednego i tego samego indywiduum (którego nie należy interpretować jako zastygłej substancji lecz jako specyficzną tożsamość tego co żyje ze sobą samym), nie są one stracone dla siebie nawzajem – co jest konsekwencją przyjęcia perspektywy mechanicznego wiru kosmicznego – lecz jedno jest rzeczywiście wcześniejszym lub późniejszym dla drugiego. Dopiero jako momenty rozwoju indywiduacji zbierają się zatem i uporządkowują w następstwie czasowym. I odwrotnie, indywiduacja daje się pomyśleć wyłącznie jako historyczne, odrzucające absolutność stawania się nagromadzenie momentów życia – pod warunkiem że nie oznacza to akcentowania bycia czymś szczególnym, szczególności, jakościowej wyjątkowości, ale, jak u Rembrandta, ciągłość jednorodnego życia, w którym każdy moment jest uwarunkowany przez wszystkie przeszłe i warunkuje te przyszłe, a każdy oznacza formę, w której przedstawia się całość tego życia. Taki sens indywiduacji daje się najwyraźniej zrealizować, przyjmując czasowy związek momentów życia, ale nie atomizację, rozbicie na absolutne ruchliwości świata obojętnego na wszystkie podsumowania. Uczucie bycia tu oto i losu, które jest podstawą aktów Rodina, jest pogrążone właśnie w takim świecie; dlatego też nie dopuszcza żadnej czasowej syntezy, która, jak wykazaliśmy, okazuje się tylko innym wyrazem idei indywiduacji. Skoro porządek czasu określa indywiduację, ta jednak zarazem określa tamten, obie okazują się *jednym*, oglądanym z różnych stron uformowaniem życia. Widać zatem, że indywidualistyczne postrzeganie człowieka u Rembrandta

jest zarazem bezsprzecznie zdominowane przez historię człowieka i w ten sposób odcina się od ponadczasowości klasyki czy aczasowości Rodina. Jeśli wolno mi będzie przypomnieć raz jeszcze podkreślane wcześniej zniesienie momentalności przez totalność życia, to droga u Rembrandta prowadzi od momentu do całości indywidualnego losu, który jest czasowy, u Michała Anioła i Rodina wiedzie do całości losu ludzkiego albo nawet kosmosu, które w naszym rozumieniu są beczasowe. Podczas gdy sztuka klasyka, której spełnieniem jest twórczość Michała Anioła, dosadnie ukazała wieczną niewolę tkwiącą w ludzkim losie właśnie poprzez ponadczasowe formy, to Rembrandt odciął swoje postacie od ponadindywidualnej rozciągłości i zamknął je w osobistych losach; wpisując je w stały nurt indywidualnej czasowości, odciął je również od losu kosmicznego, w którym stoją i rozpyływają się postacie Rodina. Postacie Rembrandta cechują się zatem w porównaniu do postaci Michała Anioła wolnością, ale i brakiem odniesienia do momentu ogólnoludzkiego, natomiast w porównaniu z postaciami Rodina wykazują się wewnętrzną pewnością, której brakuje tym postaciom bezosobowym, wykorzenionym przez burze i absolutne siły, pogwałconym przez bycie; jednak to rozplynięcie się oznacza ciągle jeszcze przechodzenie w porządek kosmiczny, kosmiczne życie (nieważne, czy to najlepsze sformułowanie), w którym nie ma miejsca na życie dla siebie; są one niczym innym jak oscylowaniem w heraklitejskim świecie, do którego przynależną za cenę oddania wszelkiej substancji i jedności życia na rzecz zwykłego teraz, absolutnego stawania się. Postacie Rembrandta zachowują tę jedność i pewną siebie ciągłość za cenę niezdolności wzbudzenia w nas uczucia o wymiarze kosmicznym.

Oczywiście nie oznacza to braku, którego wypełnianie dodałoby do jakości Rembrandta jakiś inny. To raczej negatywny wyraz pozytywności jego istoty, a ta nie zostałaby, jeśli pod tym względem rzecz się miała inaczej, w żadnym razie wzbogacona lecz wyobcowana i wewnętrznie sprzeczna. Tak samo jest w sytuacji innego wyrazu twórczej istoty Rembrandta, który kontynuuje wspomniany rys jego sztuki, prowadząc od uczuciowości do duchowości.

Ani Rembrandtowi, ani Szekspirowi (jakkolwiek paradoksalnie może to zabrzmieć w odniesieniu do tego ostatniego) nie szło o „ludzkości wielkie przedmioty”, jak Dantemu czy Michałowi Aniołowi, Goethemu czy Beethovenowi. Ich przedmiotem jest wielkość i głębia, delikatność i wstrząśnienia ludzkiego życia, jakim jest ono samo i jak determinuje je los. Ani Rembrandt, ani Szekspir nie stawiają czoła całemu światu,

wieczności jego praw i losów, tak czynią to bezpośrednio Dante i Goethe, a Michał Anioł i Beethoven poprzez refleksy własnej subiektywności. Życie, szczególne sposoby, w jakich się subiektywnie dokonuje, los, o ile decyduje o owym dokonywaniu się, oto zadania, na których poprzestaje sztuka Rembrandta i Szekspira. Nie odczytamy z ich dzieł w formie wiedzy, namietności czy konieczności, że życie może stanąć niejako poza swoim przeżyciem, poza całą ruchliwością i głębią uczucia i woli, religijności i losu, tworząc *przedmioty*, a w odniesieniu do niech wielkie, ponadindywidualne idee oraz totalności i dla nich żyć. Jeśli Dante poświęca się, chcąc nakreślić plan świata transcendentnego i ziemskiego, jeśli dla Goethego sensem egzystencji jest ukazać Boga-naturę w jedności oraz rozdwojeniu wszystkich zjawisk, jeśli Kaplica Sykstyńska i groby Medyceuszy, piąta Symfonia Beethovena i *Apassionata* głoszą niekończącą się walkę o wolność i światło, o wywyższenie tego, co ziemskie i ponad to, co ziemskie – to życie zamknięte jest w wielkości tego, co przedmiotowe. Dzieło Rembrandta i Szekspira decyduje się na to, co wielkie i głębokie, na cud indywidualności i piękno pozostającego przy sobie samym życia; ta decyzja nie ulega osłabieniu, ale potwierdza swoją moc przez to, że wplata w życie każdy los, każde zdarzenie, każde unaocznienie rzeczy i sił. I jak bardzo życie jest tylko ze względu na siebie absolutne względem wszystkich swoich odniesień, okazuje się tam, gdzie podlega ono tamtym warunkom, stając się może nawet potężniejsze i wyrastając z większych głębi niż wtedy, gdy jest panem samego siebie. Gradacja nośników przeciwstawnych kierunków nie pozwala na porządkowanie kwantów wartości na linii pomiędzy biegunami. Chodzi tylko o czyste stwierdzenie twórczych intencji (które zresztą są tylko szczytami charakterologicznych podstaw, także dla warstw niższych i nieproduktywnych). Czy decydujący sens artystycznego tworzenia (który nie jest tożsamy ze świadomym zamiarem twórczej osobowości, ani też z wyrażeniami osobowości stworzonej, której nośnikiem jest raczej twórca dzieła jako taki – idealny twór, który posiada prawdę, lecz nie rzeczywistość), czy ten sens skierowany jest na „ludzkości wielkie przedmioty”, czy są one obejściem służącym żyjącemu dla siebie życiu, które w czystej koncentracji unika sensu – oto jest decydująca granica. Wytycza ona miejsce, które Rembrandt zajmuje ponad swoją sztuką i poprzez nią w dziejach ludzkiego ducha.

Przełożył Wojciech Zahaczewski
Przekład przejrzała Kamilla Najdek