

AGNIESZKA ROSALES RODRÍGUEZ

UNIwersytet Warszawski, Instytut Historii Sztuki, Muzeum Narodowe w Warszawie

NIEUCHWYTNY OBRAZ REMBRANDTA. GEORGA SIMMELA FILOZOFICZNA PRÓBA INTERPRETACJI *ŒUVRE* HOLENDERSKIEGO MISTRZA

A jak długo tego nie znasz
Tego Giń i Stań się
Niby gość w ciemnicy mieszkaś
na tej ziemi marnej.

Johann Wolfgang von Goethe

Sztuka jest, jak powiada Schopenhauer,
„wszędzie u celu”, nie jest ona punktem przej-
ściowym do czegoś innego niż ona sama.

Georg Simmel

Kiedy niemiecki filozof i socjolog Georg Simmel (1858–1918) pisał esej poświęcony Rembrandtowi – *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*¹, ten święcił triumfy w całej Europie jako artystyczna wielkość rozpoznana nie tylko przez miłośników i zapalonych krytyków, ale również przez historię sztuki jako prężnie rozwijającą się dyscyplinę naukową, doskonalącą swoje narzędzia badawcze i zapoczątkowującą wnikliwe studia nad dziełami XVII-wiecznego malarza. Choć już katalogi muzeów holenderskich francuskiego krytyka i jednego z pierwszych historyków sztuki północnoniderlandzkiej Thoré-Bürgera² znacząco zmieniały perspektywę widzenia twórczości dawnego mistrza, stawiając problem atrybucji w centrum naukowych dociekań, to dopiero prace Wilhelma von Bodego³ i Cornelisa Hofstede de Groota⁴, Abrahama Brediusa⁵, Wilhelma Valentiner⁶ z lat 1870–1935 ustaliły metodę fachowego znawstwa najważniejszym instrumentem oceny jego *œuvre*⁷. Co więcej, publikacje niemieckich i holenderskich uczonych miały niezwykle żywy wpływ na kształtowanie się kolekcjonerskiego i muzealnego rynku, ich bezpośrednią konse-

¹ Pierwsze wyd. Leipzig 1916; 2. wyd. Leipzig 1917; 3. wyd. Leipzig 1919. Fragmenty polskiego przekładu W. Z a h a c z e w - s k i e g o: *Rembrandt. Szkic z filozofii sztuki*, [w:] Georg Simmel, wydanie specjalne, „Sztuka i Filozofia”, 2005, nr 27, s. 98–128.

² Thoré-Bürger, *Musées de la Hollande*, t. I, *Amsterdam et la Haye*, Paris 1858; t. II, *Musée Van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam*, Paris–Bruxelles–Ostende 1860.

³ M.in.: W. von Bode, *Rembrandt. Beschreibendes Verzeichniss seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildung. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, unter Mitwirkung von C. Hofstede de Groot, Band I–8, Paris 1897–1905.

⁴ *Ibidem* oraz C. Hofstede de Groot, *Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandt Forschung und neust wiedergefundene Rembrandtbilder*, Stuttgart 1922.

⁵ A. Bredius, *Rembrandt Gemälde*, Vienna 1935.

⁶ W. Valentiner, *Rembrandt und seine Umgebung*, Strassburg 1905 oraz *idem*, *Rembrandt: des Meisters Gemälde mit einer biographischer Einleitung von Adolph Rosenberg*, Stuttgart–Leipzig 1906.

⁷ C.B. Scallen, *Rembrandt, Reputation and the Practice of Connoisseurship*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004.

kwencją były bowiem zakupy dzieł dawnego mistrza, które prowadził Bode⁸ – jako dyrektor Gemäldegalerie w Berlinie i Bredius – jako dyrektor Mauritshuis w Hadze, gdzie asystował mu Hofstede de Groot. W stosunku do lat 70. liczba przypisywanych Rembrandtowi dzieł pod koniec XIX stulecia uległa niemalże podwojeniu, a ekspertyzy utwierdzały międzynarodową reputację artysty. Znacznie wzrosła również dostępność obrazów Holendra w publicznych kolekcjach. Sławę tę przypieczętowały także wystawy końca wieku w Amsterdamie (Stedelijk Museum, 1898) i Londynie (Royal Academy's Winter Exhibition, 1899), które były pierwszymi, dużymi, monograficznymi prezentacjami twórczości mistrza dla szerokiej publiczności, czczonymi jako wielkie uroczystości, w które angażowały się władze i europejska arystokracja, używająca na tę okazję swoich cennych obrazów. Na fali tych sukcesów amsterdamski malarz doczekał się ostatecznego uznania jako artysta o międzynarodowej renomie. Paradoksalnie jednak wzrost zainteresowania przyczyniał się także do popularności dawnych legend na temat malarza, którego życiorys, śledzony już przez XVII-wiecznych historiografów, dostarczał atrakcyjnego materiału dla biografii w typie *vie romancée*, był pożywką dla publiczności żądnej historii o wzlotach i upadkach wielkich artystów. W 1906 r. w Niemczech zorganizowano obchody 300-lecia urodzin Rembrandta⁹, a cztery lata wcześniej ukazała się pierwsza niemiecka monografia artysty autorstwa Carla Neumanna¹⁰. Szczególnie żywa recepcja malarstwa i grafiki holenderskiego mistrza, która zaznaczyła się już w latach 70. w kręgu Wilhelma Leibla, znalazła artystyczny wyraz także na przełomie stuleci, w sztuce Liebermanna, Corintha i Slevogta. W ich wypowiedziach i teoretycznych refleksjach dzieło XVII-wiecznego artysty zajmowało wyjątkowe miejsce – jako ucieleśnienie duchowości w sztuce, wyrażającej się już na poziomie doskonałego warsztatu, w technice¹¹.

Szkic z filozofii sztuki Georga Simmla można więc widzieć jako wykwit powszechnego zainteresowania Rembrandtem, które rozwijało się w Niemczech końca XIX w., zwłaszcza w środowisku berlińskim. Z drugiej jednak strony metoda Simmla daleka jest od historycznych celów badaczy pokroju dyrektora berlińskiego muzeum Wilhelma von Bodego, choć z podobnym myśleniem filozof musiał się zetknąć, uczęszczając w młodości na kursy historii sztuki Hermanna Grimma na berlińskim uniwersytecie. Próby tej z pewnością nie można oceniać z punktu tradycyjnej historii sztuki, co sugeruje autor zarówno w tytule, jak i wstępie swojego eseju; zawiera ona ambicję uchwycenia fenomenu twórczości mistrza – twórczości, której paradygmatem stały się portrety artysty – jako dzieła w pełni uniwersalnego, ponadhistorycznego, co więcej, odpowiadającego idealnemu wyobrażeniu sztuki w filozofii Georga Simmla.

Intelektualna formacja Simmla – od lat 80. XIX w. do 1914 r. związanego z naukowo-artystycznym środowiskiem stolicy Rzeszy – i jego przyjaźnie, jak z Rainerem Marią Rilkiem, Maxem Weberem, Hugonem Hofmanstahlem, wreszcie jego podziw dla Rodina – rzucają światło na postawę twórcy *Rembrandta*. Pozwala ono dostrzec niejaki pokrewieństwo między rzeźbiarską spuścizną Francuza – ucieleśnieniem „nowoczesnej” rzeźby końca wieku i malarskim *œuvre* Holendra, ocenianego wedle tych samych kryteriów. Innymi słowy, w „ruchliwych” malarsko wizerunkach artysty odnalazł Simmel podobne walory co w dynamicznych i ekspresyjnych pod względem rzeźbiarskiej materii figurach Rodina. Tak jedne, jak i drugie naznaczone były swoistym piętnem nowoczesności – *Modernität* – żywo dyskutowanej w środowisku niemieckich malarzy i teoretyków¹². Filozoficzne credo Simmla – konieczność przekraczania granic – znalazło realizację również w metodzie opisu Rembrandta, balansującej pomiędzy filozofią sztuki i krytyką artystyczną, w „impresjonistycznej” analizie zjawisk. Tekst Simmla spaja w pewien sposób wiele tendencji i postaw wobec sztuki przełomu stuleci, wynikających z podważenia autorytetu badań historycznych: bezpośrednie odczucie, przeżycie sztuki i nienaukowe poznanie przedkłada nad historyczną, „obiektywną” wiedzę. Koncepcja Simmla wyraża tak znamienne dla awangardowych programów i nowoczesnej wrażliwości głęboką potrzebę duchowości, przywrócenia sztuce religijnej wielkości, utopijne pragnienie wyzwolenia od niepokojów współczesnego, stechnicyzowanego życia i wreszcie pragnienie indywidualności, będące skutkiem

⁸ Wilhelm von Bode, od 1872 r. pracownik, a od 1890 dyrektor berlińskiej Gemäldegalerie, w latach 1905–1920 dyrektor generalny berlińskich muzeów. Za jego dyrekcji nabyto 21 obrazów przypisywanych Rembrandtowi oraz liczne prace graficzne do Gabinetu Rycin.

⁹ J. Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne*, Basel–München 1996, s. 72.

¹⁰ C. Neumann, *Rembrandt*, 1. wyd. 1902, 2. wyd. 1905, 3. wyd. München 1922.

¹¹ M. Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei* [1904–1916], cyt. za: idem, *Vision der Wirklichkeit. Ausgewählte Schriften und Reden*, hrsgb. von G. Busch, Frankfurt am Main 1993, s. 46.

¹² A. Wauschkuhn, *Georg Simmlers Rembrandt-Bild. Ein lebensphilosophischer Beitrag zur Rembrandtrezeption im 20. Jahrhundert*, Diss. Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg [1999], Worms 2002, s. 46.

natężenia nerwowych podniet. Podjęty przez niemieckiego filozofa w *Rembrandcie* problem ruchu – klucz jego formuły życia i sztuki, odzwierciedla wszakże nie tylko ówczesne eksperymenty plastyczne – od impresjonistów przez Rodina po futurystów, ale również jeden z kierunków zainteresowań filozofii; oddaje istotę współczesności. Zagadnienie *modernité*, zdomowione także w XIX-wiecznej krytyce francuskiej: Baudelaire’a, Zoli czy Goncourtów, było punktem wyjścia dla Simmlowskiej wizji nowoczesnej kultury, stanowiąc jeden z najważniejszych aspektów myśli niemieckiego uczonego. Rozumiejąc pod tym pojęciem „całokształt zobiektywizowanych form” (jak wiedza, sztuka, religia, filozofia, działalność praktyczna, wartość) dokonał filozof pesymistycznej projekcji wrogiego starcia życia i kultury, prowadzącego do ich wzajemnego wyobcowania¹³. Naznaczone wewnętrzną sprzecznością życie może bowiem, zdaniem Simmla, istnieć poprzez formy, ale nie daje się w nich utrzymać, zamknąć. Formy zaś z natury zmierzają do pochwycenia wiecznie wymykającego się życia. Jak pisał w *Konflikcie w kulturze współczesnej*: „Każda forma kulturalna, o ile już została stworzona, podkopywana jest w różnym stopniu przez siły życia. Kiedy tylko rozwinię się w pełni, zaczyna się kształtować następna; po dłuższej lub krótszej walce niewątpliwie zastąpi swą poprzedniczkę”¹⁴. Nurt filozofii życia¹⁵, ukształtowany w Niemczech 2. połowy XIX w. jako reakcja na racjonalistyczny i mechanistyczny obraz świata, także u progu XX stulecia zdobywał uznanie.

Kluczowa kategoria *Leben*, znana już w XVIII w., opisywana przez romantyków i podjęta między innymi przez Wilhelma Diltheya i Friedricha Nietzschego, odwoływała się do Heraklitejskiego motywu przepływu. Według Simmla życie jako nieustanny ruch, strumień, stawanie się (*Werden*) stanowiło utajoną istotę współczesnej epoki, tak jak w klasycznej Grecji była nią idea istnienia, jedności, substancji, boskości, w średniowieczu pojęcie Boga, w renesansie – natury, w XVII w. osobowości duchowej¹⁶. Życie pojęte jako „stała forma, która żyjąc się rozwija” prorocznie odczute zostało już przez wielkiego „wychowawcę” humanistów niemieckich – Goethego¹⁷, przywoływanego także na kartach *Rembrandta*. Simmel radykalizował formułę poety, upatrując istoty życia i najwyższego powołania człowieka w nieustannym przekraczaniu wyznaczonych granic¹⁸.

Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch jest przykładem recepcji sztuki Holendra, która rozpoczęła się w karierze Simmla już w latach 90. od krytycznej recenzji książki Juliusa Langbehna, a właściwie traktatu wyrażającego nacjonalistyczną propagandę sztuki w Niemczech epoki Wilhelma II – *Rembrandt als Erzieher* (1890)¹⁹. Kolejne eseje ukazujące się w niemieckich czasopismach²⁰ były niejako etapami wiodącymi ku pełnemu ujęciu w 1916 r. fenomenu sztuki XVII-wiecznego mistrza, przede wszystkim portretu, będącemu zarazem obrazową wykładnią Simmlowskiej filozofii sztuki.

Portret doczekał się w XIX w. swoistej rewaloryzacji jako gatunek malarski i specyficzna forma ekspresji – wyraz duchowości człowieka, a nie alegoryczna czy historyczna postać podkreślająca status i przymioty społeczne. Tej „indywidualizacji” portretu sprzyjał już romantyzm. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, opisując w *Wykładach z estetyki* idealne piękno greckiego profilu – postrzeganego poprzez wzory klasycznej rzeźby, podkreślał, iż nie jest ono jedynie formą zewnętrzną i przypadkową, lecz obrazem duchowości, przemawiającej poprzez cielesną indywidualność. Głównym zaś zadaniem portretu jako dzieła sztuki powinien być, w opinii filozofa, wyraz jedności i duchowego charakteru indywidualności. Ich uwydatnieniu nie sprzyja jednak zbyt drobiazgowo oddanie szczegółów fizjonomii: „Pod tym względem może być portret wierny i wykonany z wielką starannością, a przecież pozbawiony ducha, szkic natomiast, nakreślony kilkoma pociągnięciami mistrzowskiej ręki, nieskończenie bardziej żywy i uderzający prawdą”²¹. Hegel, miłośnik

¹³ Na ten temat: A. Mergler, *Simmlowska krytyka współczesności a pojęcie tragedii kultury*, [w:] *Georg Simmel...*, s. 66–79.

¹⁴ G. Simmel, *Konflikt w kulturze współczesnej*, [w:] S. Magała, *Simmel*, Warszawa 1980, s. 134.

¹⁵ Wieloznaczność terminu podkreślał T. Gadałcz, *Simmel i filozofia życia*, [w:] *Georg Simmel...*, s. 5–30.

¹⁶ Simmel, *Konflikt...*, s. 136–137.

¹⁷ J.W. Goethe, *Gott und Welt. Urworte. Orphisch. Dämon*, cyt. za: G. Simmel, *O karykaturze*, [w:] idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przekł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 345.

¹⁸ Simmel, *O karykaturze...*, s. 337.

¹⁹ Idem, *Rembrandt als Erzieher*, „Vossische Zeitung”, 1 Juni 1890, Sonntagsbeilage nr 22, Berlin 1890, s. 7–10.

²⁰ *Rembrandts religiöse Kunst*, „Frankfurter Zeitung”, 30. Juni/1. Juli, Berlin 1914; *Rembrandtstudie*, „Logos”, Band V, 1914/1915; *Rembrandt und die Schönheit*, „Vossische Zeitung”, 25. Dezember, Berlin 1914; *Studien zur Philosophie der Kunst*, „Logos”, Band V, 1914–1915, s. 221–239.

²¹ G.W.F. Hegel, *Das Dasein des Menschen ist sein Schädelknochen [Vorlesungen über die Ästhetik, 1835]*, cyt. za: *Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellertexten und Kommentaren*, hrsgb. R. Preimesberger, H. Baader, N. Suthor, Berlin 1999, s. 400 (tłum. autorki).

antycznego piękna, przewyższającego naturę, choć opartego na jej wzorach, zakładał przecież, że ma ono swe duchowe źródło, od którego odcina się sztuka czysto realistyczna, będąca jedynie materialnym odbiciem przyrody. Zarazem jednak jego idealistyczna doktryna estetyczna zdradzała uwarunkowania klasycznymi gustami epoki, gdy z zapalem utrwał topos europejskiej myśli o sztuce, że Grecy wspięli się na artystyczne wyżyny, których potomni nigdy nie osiągną. Kult greckiej starożytności – ucieleśnionej w klasycznej rzeźbie – pozwala więc zrozumieć założenie Hegla, że portret nie powinien – w ucieczce przed naturalistyczną drobiazgowością, popaść w drugą skrajność, jaką byłaby utrata jednostkowego charakteru wizerunku ludzkiego. Aby osiągnąć ów cel, najbardziej pożądanym malarskim rozwiązaniem jest, zdaniem filozofa, zastosowanie złotego środka pomiędzy szkicem i wiernym odzwierciedleniem rzeczywistości, jak w mistrzowskich portretach Tycjana. Wizerunki, które wyszły spod pędzla weneckiego malarza odznaczają się bowiem indywidualnym traktowaniem modelu, a zarazem dają wyobrażenie duchowej witalności.

Problematyka portretu miała więc swoją romantyczną tradycję na gruncie niemieckiej refleksji. W filozofii Simmla portret stał się paradygmatem sztuki w ogóle²². Jak pisał już w szkicu *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts*²³ o estetycznej doskonałości ludzkiej twarzy, która stanowi zamkniętą całość, choć złożona jest z wielu części, decyduje wewnętrzna jedność (*Einheit*). Tylko poprzez jedność, a nie artystyczne kształtowanie czy stylizację, które odpowiedzialne są jedynie za zewnętrzny obraz człowieka, wyraża się dusza (*Seele*). Innymi słowy, dusza to jedność. Platónski motyw oczu jako zwierciadła duszy, legitymujący duchowy wymiar sztuki w klasycznych traktatach malarskich, jest zatem przez Simmla odrzucony. Zasadniczą przesłanką jego filozofii sztuki jest bowiem przekonanie, że pierwszym celem portretu jest uchwycenie tego co naoczne – zjawiska (*Erscheinung*), a nie sensu ukrytego poza nim²⁴. Lęk Simmla przed uwikłaniem malarstwa w psychologię i psychoanalizę jako metody interpretacji dzieła wynikał z obawy przed zepchnięciem sztuki do podrzędnej, służebnej roli wobec psychologii. Jest to właściwie wizja sztuki czystej, koncepcja nienowa, kielkująca w europejskiej myśli o sztuce 2. połowy XIX w. na gruncie kryzysu romantycznego malarstwa literackiego, anegdotycznego. Naturalizm, którego konsekwencją był impresjonizm, przebudował klasyczną hierarchę gatunków i wartości obrazów, odsyłając do lamusa tradycyjną „historię”. Rozluźnieniu uległy także rygory akademickiej formy. Przysłużył się temu wynalazek fotografii w pierwszej połowie wieku, który zdejmował ze sztuki portretowej obowiązek wiernego odtwarzania modelu. Nie chcąc rywalizować z nowym, o wiele precyzyjniejszym medium, mogło malarstwo bronić najbardziej właściwych sobie środków ekspresji – czysto malarskich właśnie. W sukcesach fotografii można więc upatrywać jednego ze źródeł mody na „malarskość” w drugiej połowie stulecia. Francuski poeta, krytyk i malarz Zacharie Astruc pisał w *Salonie 1868* o portrecie jako o nowoczesnym koncepcie obrazu, chwając wielkich portrecistów wszechczasów, od Dürera i Holbeina poczynając, poprzez Tycjana i Rubensa, Davida i Ingesa, Velazqueza, Rembrandta, Halsę, po Delacroix, Fantin-Latoura i Carolusę-Durana. Portret był dla Astruca modelem bliższym czystemu malarstwu, którego nie trzeba „czytać”, formą autonomiczną, eksponującą artystyczne środki, a nie anegdotyczną treść. Fenomen jego wyrazowej siły zaś polegać miał, zdaniem krytyka, na jego „immanentnie fragmentarycznym charakterze”²⁵.

Autonomizacja sztuki Geорга Simmla jest jednak koncepcją znacznie bardziej radykalną niż wyzwolenie z konwencji przedstawiania. To propozycja nowego, ontologicznego statusu sztuki – uwolnionej od platońskiego pozoru, który zakładał istnienie rzeczywistości, przywoływanej jedynie, reprezentowanej przez dzieło sztuki: „Sztuka zaś [...] jest królestwem samym w sobie, w którym nie można szukać rzeczywistości i dlatego też nie można odnaleźć pozoru”²⁶.

Pozostając poza tradycyjnie rozumianą *mimesis* oraz Heglową ideą dzieła, poprzez które prześwieca duch, daje Simmel wyraz przekonaniu, że sztuka, a w szczególności portret, przywraca nowoczesnemu człowiekowi utraconą duchową jedność, której nie odnajduje on w życiu. „Przedstawić to, co rzeczywiście jest widzialne w człowieku, jest pierwszym zadaniem portretu; pokazuje on, co widzimy w człowieku za pomocą czystego zmysłu wzroku [...]” – pisał niemiecki filozof w *Problemie portretu*²⁷. Zagadnienie owej naoczności,

²² N. Suthor, [Komentarz do:] G. Simmel, *Die wahre Einheit [Ästhetik des Porträts, 1905]*, [w:] *Porträt...*, s. 420.

²³ G. Simmel, *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts [1901–1908]*, cyt. za: *ibidem*, s. 420.

²⁴ *Idem*, *Die wahre Einheit...*, s. 416.

²⁵ B. Wittmann, [Komentarz do:] Z. Astruc, *Das porträt als modernes Bildkonzept [Salon 1868]*, [w:] *Porträt...*, s. 413.

²⁶ Suthor, [Komentarz do:] G. Simmel, *Zur Philosophie des Schauspielers*, [w:] *Porträt...*, s. 422.

²⁷ G. Simmel, *Problem portretu*, przekł. M. Łukasiewicz, [w:] *Georg Simmel...*, s. 89. Pierwsze wydanie: *Das Problem des Porträts*, „Die Neue Rundschau”, 1918, nr 29, a następnie jako: *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922.

widzialności świata było dlań jednak wielce problematyczne, albowiem w sztukach plastycznych nie jest ono tożsamy z obrazem samego świata. W rzeczywistości wzrokowe spostrzeżenia uzupełniane są nieustannie uczuciami, niemającymi charakteru czysto optycznego, a samo postrzeganie jest procesem, który nie pozwala na konstruowanie stałych, jednoznacznych i ostatecznych sądów: „krótko mówiąc człowiek jest dla człowieka zmieniającym się kompleksem wrażeń wszystkich zmysłów i psychicznych skojarzeń [...]”. Malarz dokonuje zaś „abstrakcji czystej naoczności z zagmatwanej rzeczywistości człowieka”²⁸. Mając do dyspozycji formę i kolor, operuje środkami wyłącznie zmysłowymi, malarstwo samo zaś jest refleksem zjawiska, ale, inaczej niż fotografia, nie ma charakteru „reprodukcji”, kieruje się zasadami artystycznego kształtowania. Dlaczego zatem – pyta Simmel – pojawia się w refleksji o sztuce imperatyw przedstawiania człowieka jako formy, poprzez którą dociera się do duszy, wyrażony choćby w teorii artystycznej Leonarda da Vinci²⁹. To konsekwencja błędnego założenia, że ciało i dusza stanowią oddzielne części istoty ludzkiej, gdy w praktyce są one jednością. W rzeczywistości ciało jest tylko mostem, symbolem, poprzez który zmierzamy do „właściwości psychicznych i emocji”³⁰, w sztuce relacja ta ulega odwróceniu. Duchowość wyraża się za pośrednictwem malarskich form i płam: „Jeżeli dzięki środkom czystej naoczności, którymi rozporządza jedynie malarz, osiągnięta jest pewna organizacja i współokreślenie się elementów formy, czysto naoczna współzależność rysów, regularność odniesień, to powstaje wyobrażenie ożywienia tej cielesności, [...] zjawisko fizyczne, dzięki artystycznemu ujednoczeniu, może wzbudzać w oglądającym wrażenie duszy, a to z kolei daje zjawisku spotęgowaną jedność [...]”³¹. Kluczowe – dla zrozumienia wyводу Simmela – jest więc pojęcie duszy, jako porządkującej zasady, ogniwa scalającego, dzięki któremu człowiek – zarówno postrzegający, jak i postrzegany, staje się „żywą jednością”, „egzystencją totalną”. Malarstwo, opierając się na tej podstawie, urzeczywistnia więc życie. Na przestrzeni wieków w różny sposób próbowano osiągnąć wrażenie owej jedności: sztuka prymitywna i egipska – poprzez geometryzację, klasyczna sztuka grecka i renesansowa uzupełniając formę jedności przez wyraz uduchowienia, ale dopiero u Rembrandta doszło do doskonałego opanowania „ujęcia duszy jako funkcji spajającej postać”³².

Zdaniem Simmela Holender znalazł sposób, aby wyrazić absolutną ciągłość życia – poprzez rozwiązanie problemów ruchu. O ile sztuka klasyczna wyrażała ruch w sposób abstrakcyjny – przedstawiając określony moment życia w skryzalizowanej formie, o tyle Rembrandt ujmował „strumień życia”, który nie jest „zastygłą w czasie częścią fizycznego i psychicznego poruszenia [...], 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”³³. Simmel podniósł w swoim eseju jeden z najistotniejszych *topoi* krytycznej recepcji Rembrandta – zagadnienie jego ekspresji. Zgadając się z Lessingiem w kwestii autonomii dzieła sztuki, które nie powinno być odczytywane poprzez literacki kontekst, zdecydowanie przeciwstawił się estetycznym i formalnym konsekwencjom założeń XVIII-wiecznego myśliciela, które szeroko analizowane były w jego rozprawie *Laokoon. O granicach malarstwa i poezji* (1766). Lessing, rozdzielając funkcje sztuk plastycznych i literatury, i tym pierwszym przypisując wyłącznie działanie estetyczne – w praktyce sprowadzające się do przedstawienia „trwania pięknych ciał w przestrzeni” – opowiadał się za koncepcją sztuki klasycznej, pozbawionej ekspresji. Ekspresja bowiem – zgodnie z tokiem jego rozumowania – należała do kompetencji poezji. Lessingowska idea „owocnego momentu” zakładała zastygłą formę fizycznego i psychicznego poruszenia, poprzez którą widz nadbudowuje historię. U Rembrandta, jak pisał Simmel, „tym co leży u podstawy, jest impuls ruchu, od początku „naładowany” duchowym znaczeniem, przez to znaczenie „prowadzony”³⁴. „Dynamika całego aktu” zawiera się już w pierwszej kresce: „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”.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ „Dzięki malarstwu zakochani zwracają się do wizerunków rzeczy uміłowanej, aby rozmawiać z obrazami naśladowującymi ją, dzięki niemu dążą ludy niosąc z zapalem ofiary w poszukiwaniu wizerunków bóstw. [...] W malarstwie takim nie brak niczego prócz duszy rzeczy wyobrażonych [...]” – Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przekł. M. Rzepińska, cyt. za: J. Białostocki, *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, Warszawa 1978, s. 530, 531.

³⁰ Simmel, *Problem...*, s. 92.

³¹ *Ibidem*, s. 93.

³² *Ibidem*, s. 96.

³³ Simmel, *Rembrandt. Szkic...*, s. 104.

³⁴ *Ibidem*, s. 105.

Interesujące są spostrzeżenia Simmla na temat różnicy ujęcia ruchu we wczesnej i późnej twórczości mistrza. O ile w pierwszym okresie – który wyznaczają takie dzieła, jak znane mu *Porwanie Europy* (1632) albo nieco późniejsza *Uczta u Baltazara* (1635) utrwalały one moment ruchu, jego zewnętrzny aspekt, o tyle w latach 40. i 50. ów ruch zdaje się być pobudzony od wewnątrz, zaś sama kompozycja zostaje uspokojona. Ta głębsza koncepcja ruchu stanowi, zdaniem Simmla, o odrębności jego dzieła. Artystyczną wizję Holendra – przez niemieckiego filozofa ujmowaną poprzez kategorię „życia”, można by, wybiegając poza czysto filozoficzną płaszczyznę tego sformułowania, określić jako wewnętrznie intensywną i cechującą się bogactwem niuansów przy zachowaniu zasady jednorodności, spójności, harmonii, logicznego uporządkowania przedstawień. Niemiecki filozof dostrzegał fenomen narracji Rembrandta w „stawianiu się”: „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”³⁵. Tej koncepcji przeciwstawiony jest portret klasyczny i renesansowy, którego istotę stanowi „bycie” w zamkniętej i klarownej formule ponadhistorycznej egzystencji. Gdy ów styl typizujący zakładał specyficzny rodzaj „ogólności”, immanentną ponadczasowość, Rembrandtowskie wizerunki posiadać miały potencjał doświadczeń, będąc czytelną kulminacją życiorysu przedstawionego. Simmlowi nie chodziło jednak o malowaną psychologię, której treść daje się ująć w pojęciach: „Rembrandt przedstawia człowieka w sposób jak najbardziej uduchowiony, ale nie psychologiczny”³⁶. Artystyczna wyjątkowość Holendra była rozpoznana i literacko ugruntowana już w XVII w. Gdy wówczas postrzegana była przez historyografów jako zaprzeczenie bądź złamanie klasycznych reguł obowiązujących w akademickiej edukacji, tak dla Simmla stała się ucieleśnieniem absolutnej wolności od wszelkich „obcych twórczej duszy schematów”³⁷. Powszechnie odczuwana odrębność sztuki Rembrandta (zmitologizowana zresztą w XIX w. jako buntownicze odszczepienie), zarówno za życia mistrza, jak i w kolejnym stuleciu sprowadzała się przede wszystkim do zagadnienia właściwej mu ekspresji, niweczącej szlachetny profil piękna klasycznego. Ekspresja ta rozumiana była wówczas podwójnie, jako wyraz zewnętrznego i wewnętrznego poruszenia. Już pierwsze źródła XVII-wieczne, jak *Autobiografia* Constantijna Huygensa (1629–1631), zawierały pochwałę niezwykłego stylu mistrza, który potrafił w scenie *Judasza zwracającego srebrniki* zawrzeć taką siłę gestu i emocji, iż godna była ona przeciwstawienia całej tradycji włoskiej³⁸. Autor *Wprowadzenia do wysokiej szkoły malarstwa* (1678), uczeń Rembrandta, Samuel van Hoogstraten, podkreślał zaś, że jego nauczyciel celował w przedstawieniach „cierpień duchowych”³⁹. Opozycja klasyczne – nieklasyczne jeszcze w XIX w. stanowiła schemat, na którym budowano artystyczne hierarchie, tyle że w dobie romantycznego zwrotu ku wolności artystycznej ekspresji i kultu indywidualności Rembrandt zyskiwał na znaczeniu jako duchowy patron artystów nieakademickich. Jak dowodził w XIX w. Hippolyte Taine, wizerunki Rembrandta cechuje „owo znamienne piętno, które w jednym momencie ześrodkowuje na twarzy człowieka całą historię jego duszy” – „les particularités et les profondeurs de l’individu”⁴⁰. Francuski filozof, widząc w malarzu XVII w. oryginalnego twórcę nowych czasów, podkreślał zarazem jego odmienność od abstrakcyjnego typu człowieka w sztuce klasycznej. Simmla, inaczej jednak niż Taine’a, nie interesowała historyczno-geograficzna geneza tego odmiennego postrzegania świata. Upatrując podstaw tej dychotomii w stosunku do formy, stawiał Rembrandta w roli przedstawiciela stylu nordycko-germańskiego, przeciwstawionego ideałowi włoskiemu, a więc klasyczno-romańskiemu. Analiza Simmla miała zresztą wiele odniesień do współczesnej mu estetyki i teorii, którą zdominowały zagadnienia formalnej analizy sztuki, kosztem myślenia historycznego, prezentującego przede wszystkim warunki i okoliczności powstania dzieła, biografie artystyczne itp. Niemiecki filozof pozostawał w bliskich stosunkach z Wilhelmem Worringerem (*Abstraktion und Einfühlung*, 1907, dysertacja, wyd. 1908) i Heinrichem Wölfflinem (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffen*, 1915), również operujących schematem włoskiego i germańskiego odczucia form, ten ostatni na podstawie pary pojęć, między innymi linearyzm renesansu i malarskość baroku. Ale Wölfflin traktował północny barok jako kulturową całość, gdy dla Simmla najważniejszy był Rembrandt – ponadhistoryczny ideał.

³⁵ *Ibidem*, s. 106.

³⁶ *Ibidem*, s. 108.

³⁷ Simmel, *Rzeźby Rodina i duchowe tendencje współczesności*, [w:] *idem*, *Most i drzwi...*, s. 97.

³⁸ C. Huygens, *Autobiografia*, cyt. za: J. Michałkova, J. Białostocki, *Rembrandt w oczach współczesnych*, wstęp M. Walicki, Warszawa 1957, s. 47.

³⁹ S. van Hoogstraten, *Wprowadzenie do wysokiej szkoły malarstwa*, cyt. za: *ibidem*, s. 63.

⁴⁰ H.A. Taine, *Philosophie de l’art*, cyt. za: *ibidem*, [Przedmowa], s. 9.

To, co dawna historiografia i krytyka artystyczna usiłowały nazwać wyjątkowym geniuszem mistrza w zakresie obrazowania „poruszeń duszy”, których intensywność uzyskiwał on dzięki pełnym ekspresji środkom artystycznym, Simmel określał uchwyceniem momentu przepływu strumienia życia, w którym odbija się całość życia, swoistą realizacją Goetheańskiego dictum „Stirb und Werde”. Moment ów, czytelny już w pierwszym pociągnięciu pędzla, obrazowały dlań równie doskonale rysunki mistrza, w których zaledwie kilkoma kreskami osiągał efekt akumulacji (*Akkumulation*) życia⁴¹. Dokonując odwrócenia Lessingowskiej koncepcji „owocnego momentu”, zakładającej skierowanie wyobraźni widza ku przyszłości, przypisywał Simmel Rembrandtowi zdolność uobecniania przeszłości w artystycznym przedstawieniu⁴². Do najlepszych rezultatów w tym zakresie miał dojść mistrz w wizerunkach starych ludzi, „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”⁴³. Dla Simmela bohaterowie artyści prezentują faktycznie przeżywaną egzystencję, napiętnowaną gorzkim losem, jego postaci są „zgniecione”, „stłamszone” – ubodzy mieszczaństwo, przedstawienia proletariuszy o postrzępionych ubraniach, brzydki Żydzi, ludzie intelektualnie nieważni⁴⁴. Rembrandt, porównywany z herosami historii sztuki powszechnej Michałem Aniołem i Rodinem, wyróżniał się więc szczególnym ujęciem losu jednostki. Gdy Włoch reprezentował styl klasyczny, o klasycznie ogólnych fizjonomiach, zamkniętych formach, eksponując widziany z kosmicznej perspektywy los ludzkości, Holendra charakteryzował rodzaj intymności, zachowanie zgodności osoby i losu: „Odniesienie do własnego wewnętrznego sensu życia, dzięki któremu obiektywne stawanie się staje się losem dla nas 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”⁴⁵. Stąd – konkluduje Simmel – pobożny wyraz religijnych przedstawień Rembrandta, wynikający z odniesienia się człowieka do absolutu. Michał Anioł był świadom rysującej się przepaści pomiędzy jego sztuką – pełną ziemskich ograniczeń – a jej idealną, wręcz utopijną realizacją, jaką jest powołanie do transcendencji, wyrażone przezeń w *Sonetach*. To napięcie odczuwalne jest jednakże także w późnych autoportretach Rembrandta, w których artysta przedstawiał się z obwisłą skórą, z przejmującym wyrazem twarzy⁴⁶. Z kolei sztuka Rodina – określana przez Simmela znakiem współczesnego heraklityzmu – była dlań obrazem ruchu, zacierającego jedność konturów, znoszącego wszelką trwałość. Człowiek Rodina, inaczej niż u Rembrandta, tracił w ten sposób indywidualność – pozbawiony własnej przeszłości, czyli wszelkiej czasowości, której związek z indywidualnością unaocznili holenderski artysta. Rembrandta interesować miały bowiem jak Szekspira „wielkość i głębia, delikatność i wstrząśnienia ludzkiego życia, jakim jest ono samo i jak determinuje je los”⁴⁷. W dawnym piśmiennictwie ów styk życia i malarskiej ekspresji, zwłaszcza w przedstawieniach starców uchodził wręcz za specjalność holenderskiego malarza, stając się powodem nagany ze strony klasycznie nastawionych krytyków⁴⁸. Równolegle był jednak dowodem oryginalności mistrza, który wolał podążać śladami samej natury, oddając w swych malarskich i graficznych studiach autentyczny, nieidealizowany obraz żywego modelu. Wizerunek Rembrandta poszukującego starych Żydów, służących i praczek w zaułkach Amsterdamu, w poemacie Andriesa Pelsa⁴⁹ stał się podstawą romantycznego mitu w XIX w., korespondującego ze społeczno-politycznymi postulatami, wyrażanymi w kręgu francuskich historyków i sympatyków republikanizmu. Jako malarz życia, „rzeczywistej i żyjącej ludzkości”⁵⁰ oraz „historii duszy, którą Szekspir tylko widział w tak cudownej jasności”⁵¹, występował Rembrandt w XIX-wiecznej krytyce Castagnary’ego, Thoré-Bürgera, Champfleury’ego, Proudhona, Taine’a.

⁴¹ G. Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, München 1925, s. 8.

⁴² *Ibidem*, s. 3.

⁴³ Simmel, *Rembrandt. Szkic...*, s. 109.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 124.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 122.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 123.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 127.

⁴⁸ A. Houbraken, *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* [1718], cyt. za: Michałkova, Białostocki, *op. cit.*, s. 83.

⁴⁹ A. Pels, *Gebruik en misbruik des toonels* [1681], cyt. za: *ibidem*, s. 64–65.

⁵⁰ Thoré-Bürger, *op. cit.*, t. II, s. X.

⁵¹ H.A. Taine, *Podróż po Włoszech*, [1864–1866], przekł. A. Sygietyński, Warszawa 1908, s. 5.

W interpretacji Simmla właśnie przez indywidualny charakter postaci ludzkiej stworzył Holender nowy wymiar religijnego przedstawienia, rozumianego już nie jako utrwalony tradycją temat, wynikający z biblijnej narracji i podporządkowany wykładni teologicznej, ale jako wizerunek religijnego człowieka. Według filozofa Chrystus Rembrandta ukazywany jest nie jako rzeczywistość transcendentna, ale żyjący i cierpiący człowiek. W pewnym sensie wpisuje się więc Simmel w humanistyczną interpretację sztuki Rembrandta, jaka pojawiła się już w 1. połowie XIX w. we Francji. Dzieła takie jak graficzne *Wskreszenie Łazarza*, *Dobry Samarytanin* czy tzw. *Rycina stuguldenowa* i *Pielgrzymi w Emaus* stały się przykładami nowej ludzkiej religii w *La fois nouvelle dans l'art* Dumesnila⁵² czy w *Histoire de France* Micheleta⁵³. Aspekt ludzkiego charakteru biblijnych scen u Holendrów, a Rembrandta w szczególności, podnosił Thoré-Bürger, dla którego były one ucieleśnieniem postulatu „l'art pour l'homme”⁵⁴. Koncepcja ta ostała się w historii sztuki, choćby w interpretacji Wilhelma Bodego, który twierdził, iż Rembrandt nie szuka najwyższych celów poza człowiekiem, lecz w nim rozpoznaje to co boskie, odnajdując radość i ukojenie we własnym sercu⁵⁵. Idąc tym tropem podkreślał Simmel, że inaczej niż w treściach przedstawień *Madonny* Rafaela czy *Zdjęcia z krzyża* Rubensa, religijny charakter obrazów Rembrandta wyraża się w sposobie przedstawienia: „Światło i powietrze, kompozycja i otoczenie mają ten nieobjawiający się często w poszczególnych punktach nastrojowości”⁵⁶. Konsekwencją artystycznych założeń i formalnych rozwiązań Rembrandta było więc przekroczenie formuły realizmu czy naturalizmu, subiektywizacja przedstawienia. Dzięki niezwykle, nieempirycznemu, objawiającemu wyższy porządek świata dokonywało się metafizyczne przemienienie naocznego bytu, ale także wyrażała się, leżąca u podstaw Simmlowskiej koncepcji wielkiej sztuki, zasada jedności: bo gdy u Caravaggia światło i cień są niemal wrogimi siłami, u Holendra objawiają się one w siostrzanej jedności⁵⁷. W istocie jest to wizja sztuki, która wkracza w wymiar transcendencji, sztuki, która poprzez samo formowanie dąży do tego, aby przełamać „ciemną substancjalność bytu”⁵⁸.

W opinii Simmla w najwspanialszych ostatnich portretach Rembrandta, wyrażających jedność totalnego, indywidualnego życia, osiągnął mistrz spójność poprzez „rozmyte, zacierające granice malarstwo”⁵⁹. Dzięki temu wizerunki indywidualności wznoszą się u niego do poziomu ogólności, ale inaczej niż w portrecie włoskim nie jest to stylistyka typizująca. Sztuka Holendra jest w najwyższym stopniu „indywidualistyczna, nie będąc realistyczną”⁶⁰. Wniosek ten, który obalał przekonanie części krytyki, upatrującej w Rembrandcie jednego z synów szkoły holenderskiego realizmu XVII w., był swoistym powrotem do romantycznej interpretacji malarstwa dawnego mistrza. Załączki tego myślenia odnaleźć można jednakże znacznie wcześniej, w nowożytnej historiografii, dla której idealny model stanowiła zawsze sztuka antyku i włoskiego renesansu. I tak, Arnold Houbraken, holenderski biograf Rembrandta (*De groote Schouburgh*, 1718), ganiąc mistrza w imię klasycznej doktryny za niedostatki rysunku i błędy procedury malarskiej, dostrzegał jego zdolność wyrażania poruszeń duszy i ciała, które to efekty osiągać miał artysta na drodze obserwacji rozmaitych namiętności, dających się rozpoznać w twarzy i poruszeniach ciała: „niezwykle wiele wykazywał różnorodności zarówno jeśli chodzi o twarz i postawę, jak i o dobór kostiumu. W tej dziedzinie godzien jest pochwały bardziej niż wszyscy inni (a zwłaszcza ci, którzy wprowadzają do swego malarstwa stale te same twarze i ubiory, jakby wszyscy byli bliźniakami). [...] Każdy może łatwo wykazać, że Rembrandt dobrze się znał na przedstawianiu szczególnego wyrazu twarzy i jest za to ceniony – czyż nie czynił tego opierając się na pewnych zasadach?”⁶¹. W spostrzeżeniach tych ukryte jest zatem domniemanie, że nie poprzestawał Rembrandt na studium natury, lecz konsekwentnie przekształcał swoje doznania w artystyczną formę, choć zarzut naturalizmu albo realizmu był podstawowym instrumentem krytyki mistrza w klasycznej

⁵² A. Dumesnil, *La fois nouvelle dans l'art. De Rembrandt à Beethoven* [1850], cyt. za: S. Heiland, H. Lüdecke, *Rembrandt und die Nachwelt*, Leipzig 1960, s. 99.

⁵³ J. Michelet, *Histoire de France* [1858], cyt. za: *ibidem*, s. 115.

⁵⁴ Thoré-Bürger, *op. cit.*, t. I, s. 326.

⁵⁵ Bode, *Rembrandt*, cyt. za: A. Köbl, *Das Leben der Form. Georg Simmels kunstphilosophischer Versuch über Rembrandt*, Wien-Köln-Weimar 1998, s. 69.

⁵⁶ Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch...*, s. 180.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 181.

⁵⁸ Simmel, *Rembrandt. Szkic...*, s. 113.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 120.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Houbraken, *op. cit.*, s. 80, 83–84.

teorii sztuki. O takim właśnie przetworzeniu w miejsce wierności naturze pisał również Georg Simmel, zakładając niejako konieczność stosowania wobec Rembrandta całkiem odmiennych kryteriów. Kryteria samego Simmla zdają się romantyczne – postulat indywidualizacji, przez którą osiąga się pierwiastek ogólny, uniwersalny, absolutny, głosił Charles Baudelaire w *Salonie 1846 roku*, sławiącym zalety malarstwa Delacroix – głębię, uduchowanie i kolor⁶². Koncepcja Niemca nosi również piętno estetycznych programów przełomu wieków, kiedy to nastąpił odwrót od tradycyjnie rozumianej zasady naśladowania rzeczywistości. Znamienna jest Simmlowska pochwała ekspresjonizmu⁶³ – kierunku adekwatnego do natury życia jako przepływu i docenionego za twórczy wysiłek, który, w przeciwieństwie do impresjonizmu nie miał, zdaniem filozofa, nic wspólnego z imitacją rzeczywistości poprzez bierne i zależne w dużej mierze od zewnętrznego świata doznania. Stąd także fascynacja malarstwem Van Gogha, w którym szczególnie wyczuwał Simmel pełne namietności życie, tworzące „niszczyielski kontrast z zewnętrzną formą”⁶⁴.

Daleko posunięta „indywidualizacja”, wyrażająca się u Rembrandta także w zamiłowaniu do „obszarpianych zjawisk”, była więc zdaniem Simmla świadomym budowaniem opozycji wobec sztuki klasycznej: „Wszystko określane jest od wewnątrz i najdziwniejsze jest, że powstaje w ten sposób zjawisko »malarstwo« najcenniejsze”⁶⁵. Próbuąc wyrazić niezwykłość malarskiej materii Rembrandta, warunkującą emocjonalną intensywność jego przedstawień, dowodził Simmel, iż tak jak stabilne formy są wrogiem życiu, którego zasadą jest ciągły ruch, tak portrety Rembrandta napędza od wewnątrz życie; forma jest tylko sposobem, w jaki ujawnia się „stawanie się”. W sposób szczególny zilustrowane zostało ono w wielokrotnie malowanych wizerunkach własnych, w których „życie” objawia się także poprzez różne punkty widzenia. Już francuska krytyka połowy XIX w. chętnie podejmowała wątek portretu jako *morceau* (części, kawałka) albo *tranche de vie* (ogniwa życia); dla niemieckiego filozofa portrety tych samych modeli i szeregi autoportretów Rembrandta stanowiły świadomie budowaną twórczą i myślową całość, będąc niejako stacjami płynnej ciągłości życia⁶⁶.

W obszarze jego interpretacji nie znalazły się natomiast studia ikonograficzne – rozszyfrowywanie kostiumów i ról, w jakich przedstawiał się malarz, historyczne funkcje i założenia portretu. Oczywiście było jednak, że Holender przedstawiał swoje oblicze w malarstwie i grafice znacznie częściej niż którykolwiek ze współczesnych mu artystów. Porównywany przez Simmla z Tycjanem, odnalazł więc Rembrandt formę, która pozostawała bliska życiu – w ekspozycji koloru kosztem precyzyjnego rysunku, w szerokiej, swobodnej manierze, w zróżnicowanej fakturze. Niemieckiemu filozofowi nie chodziło jednak tylko o formalną doskonałość, niezależnie od tego, że artysta był wirtuozem w tej materii, jego sztuka pozostawała na usługach „życia”. Kolor (*Farbe*) miał być dla Rembrandta „jego właściwym polem”, zaś jego działanie zmysłowe i metafizyczne, z jednej strony bezpośrednie, z drugiej głębsze i pełne tajemnicy⁶⁷. Malarskość i „niewykończenie” (*Unendliche*) Rembrandta⁶⁸ były formułami nowymi, opozycyjnymi wobec klarowności, geometrycznej prostoty i linearyzmu portretu klasycznego, renesansowego. Ale także w tym względzie myśl Simmla zakorzeniona jest w nowożytnej i romantycznej krytyce, która ze zdumieniem opisywała niezwykłą malarską metodę Rembrandta, szkicowość jego obrazów, brak wykończenia, plastyczność koloru. Co ciekawe wątek ten podejmowali zarówno rodzimi, niderlandzcy historiografowie – Arnold Houbraken, jak i cudzoziemcy – André Félibien (*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 1685) i Roger de Piles (*Abregé de la vie des peintres*, 1699), podkreślając szczególny charakter płócien mistrza, ich przemyślaną i konsekwentną organizację, pozorną niedbałość, dowodzące mistrzostwa zróżnicowanie faktury i wielką siłę wyrazu. W XIX w. ten kierunek interpretacji koloru i jego właściwości podjęli romantycy, między innymi Eugène Delacroix, który jako pierwszy wysunął myśl, iż Rembrandt jest większym malarzem niż Rafael⁶⁹. I choć, jak dowodzi Simmel, postaci Rembrandta wydają się brzydkie w porównaniu

⁶² Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, [w:] i d e m, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybór i przekł. J. Guze, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961, s. 9.

⁶³ Simmel, *Konflikt...*, s. 140.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 143.

⁶⁵ Simmel, *Rembrandt. Szkic...*, s. 110.

⁶⁶ Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch...*, s. 9, 11.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 60.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 13.

⁶⁹ E. Delacroix, *Dzienniki 1822–1863*, [1851], t. I–II, tłum. J. Guze, J. Hartwig, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 273.

z normami klasycznymi⁷⁰, to „symfonia kolorów” i piękno, objawiające się na powierzchni płócien, takich jak *Żydowska naręczona* i *Portret rodziny z Brunszwiku*, są wielkim kunsztem, dowodzącym zamiłowania mistrza do złamanych i żarzących się barw, do egzotyki, niezwykłości. Szukając uzasadnienia dla owej magii dojrzałego Rembrandta i szczególnego upodobania do późnych dzieł wielkich artystów, stwierdzał, iż „życie twórcze staje się w tych dziełach tak suwerenne, tak samowystarczalne i bogate, że odrzuca wszelkie inne formy, które biorą się z tradycji albo które dzieli z innymi. Ekspresja w dziele sztuki to naturalny los dzieła. O ile z naszej perspektywy dzieło może zdać się spójne i sensowne, z punktu widzenia form tradycyjnych może się wydawać pokawałkowane, pozbawione harmonii, jak gdyby sklejone z fragmentów. Nie jest to świadectwem starczej nieudolności do stwarzania form ani słabości epoki – jest to siła stulecia. Dochodzący do perfekcji artysta jest tak czysty, że dzieło jego zdradzi dzięki formie to, co zostało już autonomicznie wytworzone dzięki przebiegowi jego życia. Unikalne prawo formy przestało istnieć dla artysty”⁷¹.

Choć filozof był świadom naturalnych ograniczeń związanych ze starością, jak paraliż doznań, izolacja od empirycznego świata, to właśnie w nich upatrywał źródła wzmocnienia czynnika subiektywnego, którego szczególnie intensywny wyraz posiadał Rembrandt. Także w eseju „*Ostatnia wieczerza*” Leonarda da Vinci twierdził Simmel, że starość jest tym okresem w życiu artysty, kiedy powstają dzieła najbardziej doniosłe i najczystsze, „gdy słabnie formująca siła, urok zmysłowego kształtowania, niewymuszona uległość wobec danego świata, pozostają już tylko główne linie twórczości, to, co w niej najgłębsze i najbardziej własne”⁷². Przywilejem sędziwych artystów jest zatem zdolność wydobywania w sztuce pierwiastka wiecznego. W świetle tego mitu należy więc widzieć późne dzieła Rembrandta, o których Simmel pisał jako o portretach głębokich, w których urzeczywistniona została integracja życia i śmierci⁷³. Śmierć zaś związana jest zawsze z jednostką, indywidualnością, dlatego tak obca pozostaje malarstwu włoskiego renesansu. Unikając formalnej analizy obrazów, będących zwykle punktem wyjścia interpretacji historyka sztuki, opisuje przecież Simmel specyficzną strukturę malarstwa Rembrandta. Jeśli „życie” zyskuje najgłębszy i najpełniejszy wyraz, gdy zaprzecza, a nawet unicestwia artystyczne formy, to istotnie w sztuce Rembrandta przejawia się ono w rozplywaniu się konturów, w grubo, szpachlowo nakładanej farbie, której plamy zlewają się ze sobą, tworząc wibrującą, rozedrganą powierzchnię obrazu. Siłą plastycznego wyrazu wzmacnia jeszcze fakt, iż są to wyobrażenia starości, także samego mistrza, antycypujące rozpad śmierci, która dla Simmela jest tylko etapem dynamiki życia. O *Śmiejącym się autoportrecie (Rembrandt jako Zeuksis, ok. 1669, wówczas w kolońskiej kolekcji Adolfa Carstanjena, obecnie Wallraf-Richartz-Museum, Kolonia; il. X)* pisał autor *Rembrandta*: „Tutaj śmiech jest niewątpliwie czymś czysto momentalnym, że tak powiem przypadkową kombinacją dochodzących do skutku elementów życia, z których każdy jest ze sobą całkowicie inaczej zestrojony, całość jakby przemacerowana przez śmierć i na nią zorientowana [...]. Grymas starca wydaje się tylko kontynuacją owej młodzieńczej wesołości”⁷⁴. W uśmiechu jednego z ostatnich wizerunków Rembrandta dostrzegał zatem Simmel analogię do wczesnych podobizn mistrza, choćby drezdeńskiego *Autoportretu z Saskią*, a obecność „śmierci” odczuwalna była dlań w warstwie formalnej dzieła, nawiasem mówiąc, częściowo zniszczonego i znacznie pociemniałego. Wyłaniająca się z mrocznego tła postać wywołuje wrażenie tajemnicy i grozy, które wzmacnia jeszcze fakt, iż sędziwy malarz wyobraził siebie w obliczu własnej śmiertelności w ów okrutny sposób: z twarzą kształtowaną szerokimi uderzeniami pędzla, „rozmigotaną” od impastów, wyrażającą niejako *transitus* pomiędzy stanem doczesnego życia i śmierci. To wyzwalenie się od krępującej formy – będąc jednym z dalekich wcielenń Pliniuszowego toposu „ostatniego” dzieła, pozbawionego „upiększających szczegółów mających działać na widza”, lecz wzbudzającego „żal za ręką, która przez śmierć musiała pracę porzucić”⁷⁵ – nabierało więc dla Simmela charakteru filozoficznej deklaracji. Nie rozstrzyga on jednak, a nawet pomija fakt istnienia w obrazie tajemniczego profilu, który stał się jedną z zagadek XX-wiecznej historii sztuki. Drogą analizy ikonograficznej dopatrywano się w tej dziwnej, słabo widocznej postaci treściowego zwornika autoportretu Rembrandta, któremu kolejno przypisywano rolę artysty malującego herme

⁷⁰ Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch...*, s. 104.

⁷¹ Simmel, *Konflikt...*, s. 142.

⁷² Simmel, „*Ostatnia wieczerza*” Leonarda da Vinci, [w:] idem, *Most i drzwi...*, s. 149.

⁷³ Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch...*, s. 89.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 94.

⁷⁵ Pliniusz starszy, *Historia naturalna*, wybór, przekład i komentarz I. i T. Zawadzcy, Wrocław–Kraków 1961, XXXV, s. 144–145, w. 378–381.

Terminusa⁷⁶, filozofa Demokryta malującego filozoficznego „rywala” Heraklita⁷⁷ i antycznego malarza Zeuksisa malującego wizerunek starej kobiety⁷⁸. Nie wnikając w szczegóły owych dociekań, które Simmlowi nie były znane, zaznaczyć wypada, iż odnoszą się one w sposób istotny do doświadczenia śmierci jako głównego motywu przedstawienia. I tak, przyjmując za Albertem Blankertem⁷⁹ interpretację toposu Zeuksisa, o którym niderlandzki teoretyk Carel van Mander pisał, iż umarł śmiejąc się podczas pracy nad portretem pomarszczonej staruszki, Rembrandtowskie studium własnego oblicza byłoby swoistym *memento mori*. Co więcej, przy założeniu, że modelem odniesienia jest Zeuksis – u Pliniusza Starszego paradygmat doskonałego odzwierciedlenia natury – także akt twórczy Rembrandta staje się *exemplum* sztuki antyklasycyzmu, mówiąc językiem van Mandera powstającej wedle natury, dosłownie „z życia” – „naer het leven”⁸⁰. I chociaż Simmel z pewnością nie studiował XVII-wiecznych źródeł, to zbiegiem okoliczności kategoria *leven* mogła stanowić klucz do zrozumienia obrazu Rembrandta.

Wizerunki Rembrandta, które są dla Simmla nie tylko metaforą, ale wręcz ucieleśnieniem życia, ujętego poetycko przez Goethego jako bijące źródło, są więc w pewien sposób „nieuchwytny”, nie dają się czasowo zdefiniować. Brak im terażniejszości, która dla niemieckiego filozofa z czysto logicznego punktu widzenia nie ma żadnej czasowej rozciągłości (*Ausdehnung*)⁸¹. Życie w Rembrandtowskich twarzach to wszakże – odwołując się do podstawowej dla Simmla dychotomii życia i formy – niestabilność konturów, swoista „ruchliwość”, „płynność” płócien malarza. Dla Greków, poszukujących stabilnego kształtu, trwałej substancjalnej formy, to nieokreślone przenikanie się form, ruch, niepokój były, zdaniem Simmla, złem i brzydotą. Oblicze Rembrandtowskiej sztuki, wykraczające poza piękno lub brzydotę⁸² i pozbawione rangi absolutnej formy, dowodziło także przewagi artystycznej wizji nad odbiciem rzeczywistości, która stanowić miała istotę fotografii i wszelkich naturalizmów. W przekonaniu, iż sztuka szuka tworzyła w naturze, aby wydobyć z niej artystyczną formę poprzez proces redukcji, sublimacji, ujawnia się znowu Baudelaire’owski trop. Romantyczna ekspozycja wewnętrznego życia, duszy emanującej z materii była przecież tak u francuskiego krytyka, jak i Simmla rysem nowoczesnego człowieka, poszukującego raczej podniety i aluzji do pobudzenia gry wyobraźni niż formy klarownej i pewnej, spetryfikowanej mocnym konturem. Anna Zeidler-Janiszewska we wstępie do wyboru esejów niemieckiego myśliciela, zatytułowanym *Nowoczesność jako postawa i zadanie*⁸³, zauważyła, iż wiele z poruszanych przez francuskiego krytyka tematów znalazło się w polu widzenia Simmla. Istotnie, Simmlowski „człowiek nowoczesny” – naznaczony niepokojem, gorączkowym rytmem życia, nosi wiele znamion *Malarza życia nowoczesnego* (1863) Baudelaire’a. Jak pisał niemiecki filozof w eseju poświęconym Böcklinowi: „Dla nas, ludzi nowoczesnych, których życie, doznania, oceny, pragnienia rozdierają niezliczone sprzeczności [...], dla nas zasadą każdej wielkiej sztuki jest zdolność jednoczenia przeciwieństw [...]”⁸⁴.

Filozofia sztuki Simmla, w której Rembrandt zajmuje miejsce centralne, jest więc wielką pochwałą sztuki w obliczu „tragedii kultury”. Jej ponadprzypadkowość daje bowiem azyl, wybawienie od chaotycznego i przemieszanego z heterogenicznymi elementami życia: „Skoro ostatecznie i ona pochodzi z życia, z jego pulsowania czerpie siłę rozwoju, to harmonia, którą rzeczy znajdują w jej zwierciadle, jakkolwiek by była cząstkowa, daje nam przecucie i rękomię, że elementy życia w najgłębszej podstawie swej rzeczywistości nie są wobec siebie tak beznadziejnie obojętne i przeciwstawne, jak sugeruje nam często samo życie”. Testamentem Simmla z powodzeniem mogłaby być konstatacja Liebermana na temat malarstwa Rembrandta: „Sztuka jest życiem, a życie stało się sztuką”⁸⁵.

⁷⁶ J. Białostocki, *Rembrandt's „Terminus”*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, XXVIII, 1966, s. 49–60.

⁷⁷ W. Stechow, *Rembrandt-Democritus*, „The Art Quarterly”, VII, 1944, s. 233–238.

⁷⁸ Omówienie interpretacji – odpowiednio Jana Białostockiego, Wolfganga Stechowa i Alberta Blankerta [w:] H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, [Diss. 1954], Princeton University Press, Princeton, N.Y., 1990, s. 101–103.

⁷⁹ A. Blankert, *Zeuxis and Ideal Beauty*, [w:] *Album Amicorum J.G. van Gelder, J. Bryn, J.A. Emmens, E. de Jongh, D.P. Shoep* (eds.), The Hague 1973, s. 32–39.

⁸⁰ C. van Mander, *Het Schilder-boeck* [1604], cyt. za: Blankert, *op. cit.*, s. 39.

⁸¹ K. Öbl, *op. cit.*, s. 47.

⁸² Simmel, *Konflikt...*, s. 141.

⁸³ Simmel, *Most i drzwi...* Autorka powołuje się na termin Michela Foucault (*Filozofia, historia, polityka. Wybór esejów*, przekł. D. Leszczyński, L. Jasiński, Warszawa 2000, s. 283).

⁸⁴ G. Simmel, *Pejzaże Böcklina*, [w:] *idem, Most i drzwi...*, s. 15.

⁸⁵ M. Liebermann, *Rembrandt-Ausstellung* [1930], cyt. za: *idem, Vision der Wirklichkeit...*, s. 158.

Twórczość XVII-wiecznego holenderskiego malarza poddana filozoficznej refleksji zaowocowała obrazem ahistorycznym, ale niezwykle sugestywnym, wydobywającym z dzieła Rembrandta pierwiastki, które intuicyjnie próbowała nazywać już krytyka artystyczna, a wcześniejsza historiografia sprowadzała do zbyt wąskiej w rozumieniu Simmla kategorii ekspresji namiętności. Choć dla historii sztuki interpretacja ta może być tylko metaforą, to jest ciekawym przykładem żywej recepcji Rembrandta na początku XX w. – próbą stworzenia nowego ideału w miejsce przewartościowanej klasycznej normy piękna, a zarazem szkicem gorączkowej wrażliwości „nowoczesnej”, próbą uchwycenia tego, co w twórczości Rembrandta powszechnie odczuwane, a werbalnie trudno uchwytne – pulsującego życia.

ELUSIVE PAINTING BY REMBRANDT. GEORG SIMMEL'S PHILOSOPHIC ATTEMPT TO INTERPRET THE ŒUVRE OF THE DUTCH MASTER

Summary

The purpose of this paper is to present and analyze the interpretation of Rembrandt's art in the thought of the German philosopher and sociologist Georg Simmel (1858–1918). His essay *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* (Leipzig 1916) is an example of the postromantic reception of work of the XVIIth century painter in Germany, especially in the intellectual and artistic milieu of Berlin, where he participated in the course of art history and spent many years since 80. of the 19th century till 1914. Simmel – a friend of Rilke, Weber and Rodin – took part in the discussion on the modern culture and society. At the highest point of the worldwide interest in Rembrandt's art and life and at the crucial moment of scientific research on his work and professional connoisseurship, created Simmel a sketch, which is – in the method of description an amalgam of art philosophy and critics. Simmel's ahistorical interpretation, focused on Rembrandt's portraits, was an illustration of his philosophy and its main category of *life* (Leben). In the opinion of the German philosopher the Dutch artist found a way to express the absolute *continuity of life*. On the contrary to the timeless and abstract beauty of classical and renaissance portraits, Rembrandt's effigies were distinguished by an intimate depiction of the human existence and a new kind of narration, opposed to the Lessing's idea of *fruitful moment*. Rembrandt regarded as a painter who caught the *stream of life* was to achieve the greatest results in the portraits of old people, in particular his self-portraits. The artist, compared by Simmel with Titian, found an artistic form which was adequate and close to *life* in the "painterly", wide manner of painting, exposition of colour and specific *unfinished* (Unendliche) of the work. Some of Simmel's ideas had however an anticipation in earlier historiography. The critical and esthetical context of his categories is analyzed in this article.

Simmel's essay on Rembrandt's painting is an interesting trial of creating a new ideal of modern art existing beyond the classical norms. According to Simmel's discourse art is able to recover the lost *spiritual unity* of the human being, who cannot find in life.

Translated by Agnieszka Rosales Rodríguez