

*Originalveröffentlichung in: Muzeum Narodowe w Krakowie (Hg.): O poglądach Mieczysława Gierymskiego na sztukę =
On Maksymilian Gierymski's views of art, Kraków, 2014, S. 153-187
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2022), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008083>*

O POGŁĄDACH MAKSYMILIANA GIERYMSKIEGO NA SZTUKĘ

ON MAKSYMILIAN GIERYMSKI'S
VIEWS ON ART

Wojciech Bałus



I

Maksymilian Gierymski was an artist who rarely reached for a pen. He never had any press articles or books published. Therefore, the artist's letters remain the only source of knowledge on his views. Gierymski kept correspondence with his family, friends and acquaintances. He sent letters from Munich, health resorts where he got treatment at the end of his life and from Rome, where he stayed for some time before his last trip to Bad Reichenhall. During the two last years of his life the artist also made some handwritten notes which contained his most extensive and well-thought commentary on art. Scarce as it is, Gierymski's manuscript legacy, which was published by Juliusz Starzyński and Halina Stępień¹ in 1973, enables us to reconstruct the artist's views on the subject of art.

II

Gierymski believed that "only that which flows itself from the overfilled soul deserves to be called a work of art."² A similar opinion was held by his friend Adam Chmielowski - an undisputed authority among Polish Munich artists.³ In an undated letter addressed to Lucjan Siemieński Chmielowski wrote that: "the style is said to be the man himself; I do not know how true it is; what I am fully convinced of is that a painting and its maker comprise a unity."⁴ This opinion was repeated in an article "O istocie sztuki" ["On the essence of art"] published in 1876 on his return to Warsaw.⁵

Chmielowski's article was structured as a discussion with Charles Blanc's views expressed in *Grammaire des arts du dessin*, which was initially published in installments in the *Gazette des Beaux-Arts* (1860-1867) and later as a book in 1867.⁶ Blanc's book was designed

¹ Maksymilian i Aleksander Gierymscy. *Listy i notatki*. Ed. J. Starzyński, H. Stępień. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1973 (= *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*. Vol. 20), pp. 1-180.

² *Ibid.*, p. 177.

³ M. Masłowski. *Maksymilian Gierymski i jego czasy*. Warszawa, 1976, pp. 214-215.

⁴ "Adam Chmielowski o sztuce i o sobie." *Adam Chmielowski - św. Brat Albert (1845-1916)*. Ed. E. Charazińska. Catalogue of the exhibition. Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie. 16 October 1995 - 15 January 1996. Kraków, 1995, p. 103.

⁵ A. Chmielowski. "O istocie sztuki." *Ateneum* 2/4 (1876), pp. 428-431 (reprinted in: *Adam Chmielowski - św. Brat Albert*, pp. 105-106). Chmielowski arrived in Warsaw in 1875 (vide: "Kalendarium." *Adam Chmielowski - św. Brat Albert*, p. 38).

⁶ Ch. Blanc. *Grammaire des arts du dessin*. Paris, 1867 (I used the second edition: Paris, 1870). About the publication in the *Gazette des Beaux-Arts* vide: K. Pietsch. *Charles Blanc (1813-1882). Der Kunstkritiker und Publizist*. Diss. Düsseldorf, 2004, pp. 177-180, available online: <<http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-2939/939.pdf>> (access: 27.09.2013).

I

Maksymilian Gierymski należał do artystów rzadko sięgających po pióro. Nie wydrukował żadnego artykułu prasowego ani książki. Jego poglądy znamy wyłącznie z korespondencji pisanej do rodziny, przyjaciół i znajomych z Monachium, z kurortów, w których się leczył pod koniec życia, oraz z Rzymu, gdzie przebywał przez pewien czas przed ostatnim wyjazdem do Bad Reichenhall. W ciągu dwóch lat poprzedzających śmierć sporządzał też notatki, zawierające najwięcej rozbudowanych i przemyślanych uwag o sztuce. Ta spuścizna rękopiśmienna, opublikowana w roku 1973 przez Juliusza Starzyńskiego i Halinę Stępień¹, daje jednak podstawy do zrekonstruowania poglądów malarza na tematy artystyczne.

II

Gierymski uważał, że „tylko to, co płynie samo z przepelnionej duszy, jest godnym dziełem sztuki”². Zdanie zbliżone miał też jego przyjaciel Adam Chmielowski, niekwestionowany autorytet wśród całej grupy polskich monachijczyków³. W niedatowanym liście do Lucjana Siemieńskiego pisał: „Mówią, że styl to człowiek; nie wiem o ile to prawda, ale że obraz i ten co go robi, to jedno, to o tym jestem dowodnie przekonany”⁴. Stwierdzenie to powtórzył następnie w artykule *O istocie sztuki*, opublikowanym w roku 1876 już po powrocie do Warszawy⁵.

Artykuł Chmielowskiego zbudowany został jako prowadząca do własnych, samodzielnych konkluzji dyskusja z poglądami Charles’a Blanca, zawartymi w jego dziele *Gramatyka sztuk rysunkowych*, tomie wydanym w formie książkowej w roku 1867, a publikowanym najpierw we fragmentach w „Gazette des Beaux-Arts” (1860-1867)⁶. Książka Blanca pomyślana była jako monumentalny podręcznik, omawiający prawidła i zasady tworzenia w obrębie

¹ *Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Listy i notatki*, oprac. J. Starzyński, H. Stępień, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973 (= Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki, t. 20), s. 1-180.

² Tamże, s. 177.

³ M. Masłowski, *Maksymilian Gierymski i jego czasy*, Warszawa 1976, s. 214-215.

⁴ *Adam Chmielowski o sztuce i o sobie* [w:] *Adam Chmielowski - św. Brat Albert (1845-1916)*, oprac. E. Charazińska, [kat. wyst.] Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, 16 października 1995 - 15 stycznia 1996, Kraków 1995, s. 103.

⁵ A. Chmielowski, *O istocie sztuki*, „Ateneum”, 2, 1876, z. 4, s. 428-431 (przedruk w: *Adam Chmielowski - św. Brat Albert*, s. 105-106). Chmielowski przyjechał do Warszawy w roku 1875 (zob. *Kalendarium* [w:] *Adam Chmielowski - św. Brat Albert*, s. 38).

⁶ Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1867 (korzystałem z drugiego wydania: Paris 1870). Na temat publikacji w „Gazette des Beaux-Arts” zob.: K. Pietsch, *Charles Blanc (1813-1882). Der Kunstkritiker und Publizist*, Diss. Düsseldorf 2004, s. 177-180, dostępne online: <<http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-2939/939.pdf>> (dostęp: 27 IX 2013).

as a monumental manual discussing rules and principles of art creation in all its forms and genres - ranging from architecture through painting and sculpture to garden design and graphics.⁷ The author based his study on the premise formed in classicist aesthetics by Johann Joachim Winckelmann and Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy. According to it, art should represent the ideal, which is mainly found in the beauty of human body and in its perfect proportions and shapes.⁸ An artist should obey both his soul (the author referred to Francis Bacon's idea that *ars est homo additus naturae*⁹) and his mind - giving advantage to the latter. Therefore, Blanc perceived drawing as the foundation of all the arts, which corresponded with the *arti del disegno* conception dating back to Giorgio Vasari's time. Drawing was for him a masculine element, which was rational, conveyed an idea more effectively than, for instance, feminine colour, which tended to lose brightness and sharpness of the contour in favour of blurred colourful stains.¹⁰ Chmielowski tried to guard against excessive theorising and judged Blanc's opinions in such words: "interesting as they might be, they are not free from a certain philosophical complication and, as such, are not accessible to everybody."¹¹ He relativised the concepts used by the French author. In his opinion, such notions as the ideal, beauty and the sublime "are very relative, as everybody can admit. It is impossible to prove why a mountain range is a sublime view, why the roar of the storm on the ocean evokes sublime harmony - why one tree is beautiful and the other one is ugly."¹² Chmielowski rejected the concept of objectivity applied to aesthetic categories and postulated their subjective existence: "because there is no beauty in nature as such, but only in us."¹³

The subjectivity of beauty was very close to the idea that a work of art should not actualise unchangeable ideals but rather constitute "genuine and direct expression of human soul."¹⁴ Chmielowski believed that art can be neither learnt nor controlled by the mind. That is why theoretical principles are not enough to create a distinguished artwork. "With the use of these principles you can write poems or music well, you can paint and sculpt. However, these productions are neither needed nor useful and have no place in true art."¹⁵ By forming such conclusions the author engaged in the polemic with Blanc's concepts, which were

⁷ H. Locher. *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*. München, 2001, pp. 339-343.

⁸ M. F. Zimmermann. *Seurat. Sein Werk und die kunsthistorische Debatte seiner Zeit*. Weinheim, 1991, pp. 35-38.

⁹ Ch. Blanc. *Grammaire...*, p. 18; M. Krüger. *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890*. München-Berlin, 2007, p. 180.

¹⁰ M. F. Zimmermann. *Seurat...*, p. 33; M. Wagner. "Linie - Farbe - Material. Kunsttheorie als Geschlechterkampf." *Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*. Hrsg. B. Hüttel, R. Hüttel, J. Kohl. Berlin, 2002, pp. 195-197; M. Krüger. *Das Relief der Farbe...*, pp. 49, 119-120.

¹¹ A. Chmielowski. "O istocie sztuki," p. 106.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

wszystkich gatunków artystycznych - od architektury poprzez malarstwo i rzeźbę do sztuki ogrodowej i grafiki⁷. Autor wychodził z założenia, sformułowanego w estetyce klasycystycznej przez Johanna Joachima Winckelmana i Antoine-Chrysostome'a Quatremère'a de Quincy, że sztuka przedstawiać ma ideał, zawarty głównie w pięknie ludzkiego ciała, w jego doskonałych proporcjach i kształtach⁸. W swej twórczości artysta posłuszny powinien być zarówno własnej duszy (autor przypominał stwierdzenie pochodzące od Francisa Bacona, że *ars est homo additus naturae*⁹), jak i rozumowi, z wyraźną jednak przewagą tego drugiego. Dlatego podstawą wszystkich sztuk - zgodnie z koncepcją *arti del disegno*, sięgającą jeszcze czasów Giorgia Vasariego - uczynił rysunek: element męski, racjonalny, zdolny lepiej oddać ideę, niż np. żeński kolor, gubiący jasność i określoność konturu na rzecz barwnych plam, pozbawionych ostrych granic¹⁰. Chmielowski starał się wystrzegać nadmiernego teoretyzowania. O pomysłach Blanca napisał: „choć ciekawe same w sobie, nie są jednak wolne od pewnej zawiłości filozoficznej i nie każdemu dostępne”¹¹. Relatywizował też pojęcia stosowane przez francuskiego autora. Jego zdaniem terminy takie jak ideał, piękno, wzniosłość „są bardzo względne, każdy chętnie to przyzna. Nie podobna dowieść, dlaczego łańcuch gór daje widok wzniosły, ryk burzy na oceanie wzniosłą harmonię - dlaczego drzewo jest piękne, a inne brzydkie”¹². Odmawiając kategoriom estetycznym obiektywności, opowiadał się za ich istnieniem subiektywnym: „bo piękna w naturze we właściwym znaczeniu nie ma, ono tylko w nas samych”¹³.

Od subiektywizacji piękna prosta droga wiodła do stwierdzenia, że dzieło sztuki nie ma aktualizować niezmiennych ideałów, lecz stanowić „szczerzy i bezpośredni objaw duszy człowieka”¹⁴. Sztuki, zdaniem Chmielowskiego, nie można się ani wyuczyć, ani poddać jej kontroli rozumu. Dlatego prawidła teoretyczne nie wystarczą, by stworzyć wybitne dzieło: „Na zasadach tych nauk można pisać dobrze wiersze albo muzykę, malować i rzeźbić; produkcje te jednak nie są nikomu potrzebne ani pożyteczne i nie mają żadnego miejsca w sztuce prawdziwej”¹⁵. Stwierdzeniem tym autor polemizuje zapewne z koncepcjami Blanca, rozwijanymi w jego podręczniku (że każdy gatunek artystyczny rządzi się jakimiś obiektywnymi regułami, często niemal naukowymi, jak perspektywa, proporcje czy porządek barw), ale także wskazuje na rolę duchowego rozwoju człowieka. Sztuki, powiada, „nie

⁷ H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, München 2001, s. 339-343.

⁸ M. F. Zimmermann, *Seurat. Sein Werk und die kunsthistorische Debatte seiner Zeit*, Weinheim 1991, s. 35-38.

⁹ Blanc, *Grammaire...*, s. 18; M. Krüger, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890*, München-Berlin 2007, s. 180.

¹⁰ Zimmermann, *Seurat...*, s. 33; M. Wagner, *Linie - Farbe - Material. Kunsttheorie als Geschlechterkampf [w:] Re-Visionen. Zur Aktualität von Kunstgeschichte*, Hrsg. B. Hüttel, R. Hüttel, J. Kohl, Berlin 2002, s. 195-197; Krüger, *Das Relief der Farbe...*, s. 49, 119-120.

¹¹ Chmielowski, *O istocie sztuki*, s. 106.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

developed in his book (each artistic genre is ruled by some objective rules, often scientific-like, such as perspective, proportions or the order of colours), but also emphasised the importance of spiritual development of a human being. He claimed that “there is no need to learn art, you just need to educate your soul and elevate it. A great man creates great works, small man’s works are petty.”¹⁶ What decides about the quality of artistic creation is not the knowledge of rules but rather human character. Therefore, a stroke of perfection may leave its mark on seemingly trivial things: “flower-girl’s beautiful rose or a well-worn dress may have a greater artistic meaning than some paintings or sculptures; an elegant bed of trees in a garden is often worth more than huge stone edifices.”¹⁷

Great art expresses itself in the style. According to Chmielowski, the style means “honesty, innate voice of the soul, its shape and language.”¹⁸ Flower-girl’s bouquet, elegant clothing and the perfection of a painting, though often naïve and deprived of such achievements as perspective (“Great Raphael, who is said to have seen heaven in some of his paintings, did not manage to equal naïve Fra Angelico in terms of expression”¹⁹), are external materialisation of the human soul. A great man with a big soul, who has honest intentions and acts honestly, creates works of style.

In the summary of his arguments Chmielowski repeated that “the essence of art is the soul which expresses itself in the style.”²⁰ He opposed the idea of the objective nature of beauty, the sublime and the ideal and had to base his arguments on a different premise. His concepts centred around the soul and the style assigned to it in the process of artistic realisation and thus agreed with the “expressivist” way of thinking characteristic of European modernity. It appreciated human subjectivity and the pursuit of free and direct expression of the self.²¹ Charles Taylor argued that:

together with the weakening of the sense of belonging to the cosmic order of ideas and when the theological perspective ceases to be directly available or acceptable basis of our lives, a feeling grows that the affirmation of life and finding the source of immanent value is now our role. This affirmation to a large extent depends on us. We decide if the existence is good or bad. We are responsible for transforming life and existence thanks to which the nature and ordinary life, the very power of transformation or the basis on which one and the other can be combined, can be considered unconditionally good.²²

¹⁶Ibid.

¹⁷Ibid.

¹⁸Ibid.

¹⁹Ibid.

²⁰Ibid.

²¹Ch. Taylor. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, 2006, chapter “The Expressivist Turn”, pp. 368-391.

²²Ch. Taylor. “Humanizm i nowoczesna tożsamość.” Translated by D. Lachowska, S. Nowotny. *Człowiek w nauce współczesnej. Rozmowy w Castelgandolfo 1983*. Ed. K. Michalski. Paris, 1988, p. 191.

trzeba się uczyć, trzeba tylko duszę swoją kształcić i podnosić. Wielki człowiek robi wielkie dzieło, mały człowiek i jego dzieła są drobne”¹⁶. To nie znajomość reguł, lecz charakter ludzkiego wnętrza decyduje o jakości artystycznej kreacji. Dlatego przebłysk doskonałości może się odcisnąć nawet w najbanalniejszych na pozór twórcach: „piękna róża kwiaciarki, dobrze noszona suknia, mogą mieć większe w sztuce znaczenie, aniżeli niejeden obraz i rzeźba; gustowny klomb drzew w ogrodzie więcej wart często, niż duże gmachy z kamienia”¹⁷.

Wielka sztuka wyraża się w stylu. Styl, powiada Chmielowski, „jest to szczerłość, przyrodzony głos duszy, jej kształt, jej język”¹⁸. Bukiet kwiaciarki, gustowność ubioru i doskonałość obrazu, czasem nawet naiwna i pozbawiona osiągnięć takich jak perspektywa („Wielki Rafael o którym mówią, że w niektórych obrazach zobaczył niebo, nie zdołał dorównać ekspresją naiwnemu Fra Angelico”¹⁹), są zatem zewnętrzną materializacją ludzkiego wnętrza. Kto jest wielkim człowiekiem, kto ma wielką duszę, jest szczerzy w swych intencjach i działaniach, ten tworzy dzieła stylowe.

Podsumowując swe wywody, Chmielowski raz jeszcze stwierdzał, że „istotą sztuki jest dusza wyrażająca się w stylu”²⁰. Polemizując z przekonaniem o obiektywnej naturze piękna, wzniosłości i ideału, autor musiał oprzeć swe poglądy na innej podstawie. Uczynił nią właśnie duszę, której po stronie artystycznej realizacji przyporządkował styl. Tym samym wpisał się w charakterystyczny dla europejskiej nowoczesności „ekspresywistyczny” sposób myślenia, dowartościowujący ludzką podmiotowość i jej dążenie do wolnej i bezpośredniej artykulacji ja²¹. Jak dowodził Charles Taylor:

wraz ze słabnięciem poczucia przynależności do kosmicznego porządku idei, gdy perspektywa teologiczna przestaje być bezpośrednio dostępną lub akceptowaną podstawą dla naszego życia, rośnie poczucie, że zadanie afirmacji życia, znalezienie źródła immanentnej wartości spada na nas. Afirmacja ta w sposób istotny zależy od ludzkiego uznania. To my rozstrzygamy, czy istnienie jest dobre. My jesteśmy odpowiedzialni za dokonanie przeobrażenia życia i bytu, dzięki któremu uznać można za bezwzględnie dobre czy to naturę i zwykłe życie, czy samą zdolność przeobrażania, czy wreszcie podstawę, na której jedno z drugim może się połączyć²².

W takiej rzeczywistości sztuka przestaje być rewelatorem prawd absolutnych, wypowiedzianych jedynym właściwym, czyli - najczęściej - klasycznym językiem form i proporcji. Chmielowski nie tylko wykluczał reguły, ale i deprecjonował rangę tematu, tak ważną dla

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001, rozdz. *Zwrot ekspresywistyczny*, tłum. M. Gruszczyński, s. 677-721.

²² Tenże, *Humanizm i nowoczesna tożsamość*, tłum. D. Lachowska, S. Nowotny [w:] *Człowiek w nauce współczesnej. Rozmowy w Castelgandolfo 1983*, red. K. Michalski, Paris 1988, s. 191.

In this reality art no longer reveals absolute truths expressed with the only proper, that is, mostly classical language of forms and proportions. Not only did Chmielowski reject the rules but also belittled the importance of the subject matter, which was so important in the academic debate. "The subject of artwork is not uniform with its essence."²³ It is "what the artist felt, not what he thought"²⁴ that constitutes the essence of art. And thus, an artwork is the affirmation of the artist, the expression of his inner life and the exhibition of his inner honesty. That is what George Louis Leclerc Buffon's maxim: *Le style c'est l'homme même* meant for Chmielowski. All the above signifies the beginning of popularity of a new thesis, which was typical of the 19th century. According to it, an artwork is the record of the artist's emotions.²⁵ The idea of art formulated in antiquity and the Middle Ages, which perceived artistic creation as the ability to create according to rules, where only practical skills mattered, not the artist's soul, was slowly becoming the thing of the past.²⁶ Thomas Aquinas wrote in *Summa theologica* that "The value of an art lies in the thing produced rather than in artist, since art is right judgment about works to be made. The action of making passes external material, and is a perfection of the thing made, not the maker [...]. Consequently, art does not require of an artist that his activity be good, but that his work be good."²⁷

Adam Chmielowski was always a religious man. Before he defined art as a uniquely human creation which "obscures real God"²⁸ (ca. 1880), he had tried to interpret the notion of the artist's soul in a Christian way. In his article he wrote that just like God "manifests himself in the same way in both a small blade of grass and the multiplicity of worlds, the human soul, the essence of art, manifests itself" in every good work of art.²⁹ However, in the early 19th century this notion was beginning to lose its theological explicitness and its semantic field was gradually reduced to merely "earthly" psyche.³⁰ In *Encyklopedia Orgelbranda* it was clearly stated that apart from the "spiritualist" view there is also a "materialistic" view in which "the soul depends on our organs, namely nerves and the brain," "the school of positivism does not embark on metaphysical research on the essence of the soul but only explores the symptoms of inner and spiritual life" and "the science which studies human soul is called psychology."³¹ Taking it into account, we can observe that Chmielowski's theory, when

²³ A. Chmielowski. "O istocie sztuki," p. 106.

²⁴ Ibid., p. 106.

²⁵ L. Sosnowski. "Od emocji do ekspresji. Filozofia twórczości i odbioru sztuki." *Sztuka - Twórczość - Artysta. Wybór pism z filozofii ekspresji*. Ed. L. Sosnowski. Kraków, 2011, pp. 11-13.

²⁶ W. Tatarkiewicz. *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa, 1976, pp. 21-25; L. Kalinowski. "Pojmowanie sztuki w średniowieczu." *Wit Stwosch w Krakowie*. Ed. L. Kalinowski, F. Stolor. Kraków, 1987, p. 14.

²⁷ St Thomas Aquinas. *Summa theologiae*. Translated W.D. Hughes OP. Cambridge, 2006, vol. 23, Ia2ae. 57, 5 ad 1.

²⁸ W. Bałus. "Adam Chmielowski: 'Ecce homo' i rozterki ducha." *Figury losu*. Kraków, 2002, pp. 135-136.

²⁹ A. Chmielowski. "O istocie sztuki," p. 106.

³⁰ M. Krüger. *Das Relief der Farbe...*, pp. 181-182.

³¹ S. Orgelbranda *Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*. Vol. 4. Warszawa, 1899, pp. 559-560 (s.v. Dusza).

myśli akademickiej. „Przedmiot dzieła sztuki - powiada - nie ma z jej istotą wspólności”²³. Sensem sztuki staje się „to co artysta czuł, nie to co myślał”²⁴. Dzieło jest więc ostatecznie afirmacją artysty, ekspresją jego wnętrza, popisem wewnętrznej szczerości. To właśnie dla Chmielowskiego głosi formuła George’a Louisa Leclerca Buffona: *le style c’est l’homme même*. W ten sposób dochodzi do głosu typowa dla XIX wieku teza, że wytwór artystyczny jest zapisem emocji twórcy²⁵, zaś ostatecznie odchodzi w przeszłość koncepcja sztuki, najpełniej wyartykułowana w starożytności i średniowieczu, mówiąca, że twórczość jest umiejętnością wytwarzania według reguł, gdzie liczą się przede wszystkim praktyczne zdolności i wprawa, nie zaś dusza artysty²⁶. „Dobro sztuki - pisał w *Summie teologicznej* św. Tomasz z Akwinu - rozpatruje się nie w samym artyście, lecz raczej w *wytworze*, ponieważ sztuka jest prawidłowym pojęciem o rzeczy wytwarzanej; czynność bowiem kształtująca zewnętrzną materię nie doskonalili twórcę, lecz wytwór. Sztuka nie wymaga, by artysta dobrze postępował, lecz by tworzył dobre dzieło”²⁷.

Adam Chmielowski zawsze był człowiekiem religijnym. Zanim około 1880 roku uznał sztukę za twór wyłącznie ludzki, który „rzeczywistego Boga zasłania”²⁸, starał się interpretować pojęcie duszy artysty na sposób chrześcijański. W swym artykule rozumował *per analogiam*: tak jak Bóg „objawia się jednakowo w drobnej trawie i w wielości światów, tak i dusza człowieka, istota sztuki, objawia się” w każdym dobrym dziele²⁹. Ale w wieku XIX pojęcie to zaczęło tracić swą dotychczasową teologiczną jednoznaczność, stopniowo redukując zakres semantyczny do czysto „ziemskiej” psychiki³⁰. W *Encyklopedii Orgelbranda* stwierdza się wyraźnie, że obok poglądu „spirytualistycznego” istnieje pogląd materialistyczny, głoszący, iż „dusza jest zależną od naszych organów, mianowicie nerwów i mózgu” oraz, że „szkoła pozytywna, nie zapuszczając się dziś w badania metafizyczne nad istotą duszy, bada tylko objawy życia wewnętrznego i duchowego”, a „nauka o duszy nazywa się *psychologią*”³¹. Tym samym koncepcja Chmielowskiego, odczytywana poza ścisłym personalnym kontekstem światopoglądowym, mogła się otwierać na inne znaczenia. Jest to szczególnie ważne w kontekście poglądów Gierymskiego, który był zdecydowanym agnostykiem i światopoglądowych przekonań przyjaciela nie potrafił zaakceptować. Po spotkaniu w Bad Reichenhall notował:

²³ Chmielowski, *O istocie sztuki*, s. 106.

²⁴ Tamże, s. 106.

²⁵ L. Sosnowski, *Od emocji do ekspresji. Filozofia twórczości i odbioru sztuki* [w:] *Sztuka - Twórczość - Artysta. Wybór pism z filozofii ekspresji*, red. L. Sosnowski, Kraków 2011, s. 11-13.

²⁶ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 21-25; L. Kalinowski, *Pojmowanie sztuki w średniowieczu* [w:] *Wit Stwosz w Krakowie*, red. L. Kalinowski, F. Stolorz, Kraków 1987, s. 14.

²⁷ Św. Tomasz z Akwinu, *Summa theol.*, I-II-ae q. 57 a. 5 ad 1, cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, Warszawa 2009, t. 2, s. 284.

²⁸ W. Bałus, *Adam Chmielowski: „Ecce homo” i rozterki ducha* [w:] tegoż, *Figury losu*, Kraków 2002, s. 135-136.

²⁹ Chmielowski, *O istocie sztuki*, s. 106.

³⁰ Krüger, *Das Relief der Farbe...*, s. 181-182.

³¹ S. Orgelbranda *Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*, t. 4, Warszawa 1899, s. 559-560 (s.v. Dusza).

analysed outside strictly personal philosophical context, could open to other meanings. It is especially important in the case of Gierymski, who was a pronounced agnostic unable to accept his friend's philosophical views. Following their meeting in Bad Reichenhall, Gierymski wrote:

He [Chmielowski - W. B.] does not know that it cost me, he does not know how much I regret him and what good feelings, natural and innate, I have for him; it is even harder for me to see his behaviour, his lifestyle and the way of thinking, which cannot be justified by anybody, even God from whom he expects his future life [...] His doctrines, which are based on vague notions of insincere Catholicism, seem to explain this so-called life which resembles white lilies which heavenly Father clothes although they do not bother about it.³²

III

According to Maksymilian Gierymski, the artist who follows the voice of his soul is very rarely properly rewarded. On the one hand, change of artistic fortune is the lot of life. Goddess art is

an old coquette who is not able to count her numerous lovers; there are such among them who have lost their mind for her or because of her, there are such who have starved to death. She throws bread to some, like to dogs, with royal grace, and they live; she gives bread abundantly to some as they burn bigger offering. Over the centuries there have been a few only whose advances she has accepted. Violated by the power of their genius, she found them worthy and, as a reward, she embraced them with her glory and blaze.³³

On the other hand, the world needs true art less and less:

In our century of machines and telegraphs, calculation and combination, art exists only through violence. It used to be the need of the spirit, like religious worship, like love. When religion and love only wander around the world, having been expelled from human kind by regressive progress and faulty civilisation, art wants to maintain her existence, which has always been independent before. This grand lady came down from her pedestal, went into service of luxury and agreed to subdue herself to it.³⁴

According to the artist, European civilisation was in a serious crisis - quite a common belief in the 19th century.³⁵ As a result, spiritual emptiness was growing and people tried to drown out intellectual nothingness with noisy carousals and commercial artworks. In big cities people

engage in violent revelry in order to hide and subdue the buzzing of spiritual emptiness. They hop and make noise, street carriages rattle - all that to efface the hour of spiritual poverty which has come to them at the very moment. Faster, faster, as fast as possible, viva Offenbach! Parody has become real art.³⁶

³² *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, p. 168.

³³ *Ibid.*, p. 83.

³⁴ *Ibid.*, p. 83.

³⁵ J. Jedlicki. *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*. Warszawa, 2000, pp. 17-42.

³⁶ *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, pp. 177-178.

On [Chmielowski - W. B.] nie wie, że mnie to kosztowało, on nie wie, ile go żałuję, i mam do niego sympatii czysto naturalnej, wrodzonej; tym przykrzej mi widzieć postępowanie jego, jego sposób życia i myślenia, które nikt w świecie usprawiedliwić nie może, nawet sam Pan Bóg, od którego on przyszłego życia się spodziewa. [...] Jego doktryny, oparte na mglistych wyobrażeniach katolicyzmu nieszczerzego, tłumaczą niby życie, które u niego podobne jest do lilii białych, które Ojciec niebieski odziewa, choć się o to nie kłopotczą³².

III

Według Maksymiliana Gierymskiego postępowanie artysty za głosem duszy rzadko kiedy bywa właściwie nagradzane. Z jednej strony fortuna artystyczna kołem się toczy. Bogini-sztuka to

stara kokietka, miłośników swoich naliczyć nie jest w stanie; między tymi są tacy, co dla niej lub przez nią rozum potracili, są tacy, co z głodu pomarli. Innym z łaski swej monarszej rzuca chleb jak psom na pożarcie i żyją, innym daje go nawet obficie, w miarę jak jej większą ofiarę spala. Za ledwie kilku w ciągu wieków jest takich, których ona zaloty przyjęła i w nagrodę trudów, siłą ich geniuszów zgwałcona, uznając godnymi, swoją chwałą i blaskiem otoczyła³³.

Z drugiej strony świat coraz mniej potrzebuje prawdziwej twórczości:

W naszym wieku machin i telegrafów, rachunku i kombinacji, sztuka utrzymuje się tylko przez gwałt. Była dawniej potrzebą ducha, jak cześć religijna, jak miłość. Kiedy dwie ostatnie kołaczą się za ledwie po świecie, wygnane od dawna z człowieczeństwa przez wsteczny postęp i błędną cywilizację, sztuka, chcąc utrzymać swój byt, jaki by on nie był, zawsze przedtem niezależny, zstąpiła z swego piedestału i wielka pani oddała się na usługi zbytkowi i temu sama hołdować się zgodziła³⁴.

Cywilizacja europejska znalazła się, zdaniem artysty, w poważnym kryzysie, co w XIX wieku było przeświadczeniem dość powszechnym³⁵. Skutkiem tego kryzysu powiększać się zaczęła pustka duchowa, owocująca próbami zagłuszenia intelektualnej nicości hałaśliwymi rozrywkami i komercyjnymi utworami artystycznymi. W wielkich miastach ludzie

bawią się gwałtem, aby pokryć i przytłumić w sobie ten szum pustek ducha. Skaczą, hałasują, turkoczą dorożkami, aby prędzej, aby głośniejsze zatrząść tę godzinę nędzy moralnej, jaką jest chwila terażniejsza. Prędzej tylko, jak można najprędzej, niech żyje Offenbach! Parodia stała się rzeczową sztuką³⁶.

W efekcie powstawać zaczęło wiele dzieł, będących tworamii „zgrymaszonej imaginacji, gwałconej często dla tego, aby z niej wyciągnąć korzyść materialną”³⁷.

³² *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, s. 168.

³³ Tamże, s. 83.

³⁴ Tamże, s. 83.

³⁵ J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000, s. 17-42.

³⁶ *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, s. 177-178.

³⁷ Tamże, s. 177.

Consequently, many works have emerged as the products of “capricious imagination which was often violated with the intent to achieve material benefit.”³⁷

Contrast between true art and “capricious imagination” refers to the opposition between style and manner, which was present in the discussions of the Polish Munich artists.³⁸ Chmielowski wrote that:

Fake, mock art is the antithesis of true art, which manifests itself through the style i.e. *the individuality of the soul*. Fake art is learnt and expressed through manner, forms [...] manner is a mocked style, it is parrot's voice and language, it is a crippled form.³⁹

Manner, as opposed to style, was a common topic in the 19th- century aesthetics. The word was given a pejorative meaning by Giovanni Pietro Bellori in his biography of Annibale Carracci, where it no longer denoted artistic virtuosity but rather “practice,” repeating existing formulas and solutions.⁴⁰ “Parrot's language,” which Chmielowski referred to, was all about “mocking” the achievements of the masters, adapting to the tastes of the public and indulging in low desires of easy fame and profit. Arthur Schopenhauer severely criticised the artists who followed this way:

imitators, mannerists, *imitatores, servum pecus* (Horace, *Epistles* 1, 19) start, in art, from the concept; they observe what pleases and affects us in true works of art; understand it clearly, fix it in a concept, and thus abstractly, and then imitate it, openly or disguisedly, with dexterity and intentionally.⁴¹

Style, on the other hand, always evoked positive connotations in the 19th century. As Johann Wolfgang Goethe put it - the term was “preserved (...) in order to have an expression for the highest point art has attained or ever can attain.”⁴² From the 18th century, when Buffon formulated his famous maxim that “the style is the man himself,” a subjective aspect was added to the normative aspect: the perfection which manifested itself in the style was supposed to express the artist's individual character.⁴³

³⁷ Ibid., p. 177.

³⁸ A. Krypczyk. “Monachijczycy nienowocześni. Maniera w twórczości malarzy związanych z polską kolonią artystyczną w Monachium na przełomie XIX i XX wieku w oczach ówczesnej krytyki.” *Maniera - manieryzm - manieryzm - manieryzność. Materiały LX Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS*. Ed. J. Friedrich, M. Omilanowska, J. Bielak. Warszawa, 2012, pp. 313-324.

³⁹ A. Chmielowski. “O istocie sztuki,” p. 106.

⁴⁰ C. H. Smyth. “Mannerism and ‘Maniera.’” *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*. Vol. 2. *The Renaissance and Mannerism*. Ed. E. Gombrich. Princeton, 1963, p. 177.

⁴¹ A. Schopenhauer. *The World as Will and Idea*. Translated B.B. Haldane, J.Kemp. London [no date], vol. 1, p. 304.

⁴² J.W. Goethe. “Simple Imitation of nature, Manner, Style.” *Goethe's Literary Essays*. Translated J.E. Spingarn. New York, 1921, p. 64.

⁴³ W. Sauerländer. “Vom Stilus zum Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffes.” *Geschichte der Kunst - Gegenwart der Kritik*. Köln, 1999, p. 260; J. Białostocki. *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1980, p. 44.

Przeciwstawienie prawdziwej sztuki „zgrymaszonej imaginacji” nawiązuje do opozycji styl/maniera, obecnej w dyskusjach polskich monarchijczyków³⁸. Chmielowski pisał:

Jako antytezę sztuki prawdziwej, wyrażającej się przez styl czyli *indywidualność duszy*, można postawić sztukę fałszywą, udaną, wyrażoną przez manierę, sposób, sztukę nauczoną [...] maniera to przedrzeźnianie stylu, to głos i język papugi, kalectwo kształtu³⁹.

Przeciwstawianie manieri stylowi należało w XIX stuleciu do obiegowych rozstrzygnięć estetycznych. Od czasu, gdy Giovanni Pietro Bellori w żywocie Annibala Carraciego nadał słowu „maniera” zabarwienie pejoratywne, zmieniając jego znaczenie z artystycznej wirtuozerii na opieranie się na „praktyce”, czyli powielanie zastanych formuł i rozwiązań, ugruntowało się negatywne rozumienie tego pojęcia⁴⁰. „Język papugi” Chmielowskiego to właściwie powtarzanie, a właściwie „przedrzeźnianie” osiągnięć mistrzów, dostosowywanie się do gustów publiczności i przez to schlebianie niskim rządcom łatwej sławy czy zarobku. Na tak postępujących artystach Artur Schopenhauer nie zostawiał przysłowiowej suchej nitki:

naśladowcy, słudzy manieri, *imitatores, servum pecus* (Horacy, *Listy* 1, 19) wychodzą w sztuce od pojęcia, karbuja sobie w pamięci, co się podoba i robi wrażenie w prawdziwych dziełach, wyraźnie sobie to uprzytomniają, ujmują w pojęcia, czyli abstrakcyjnie, i potem naśladują jawnie lub skrycie w sposób celowo zamierzony⁴¹.

Natomiast styl w XIX wieku zawsze wartościowano pozytywnie. Pojęcie to - by cytować Johanna Wolfganga Goethego - rezerwowano „na określenie najwyższego stopnia, jaki sztuka kiedykolwiek osiągnęła i jaki osiągnąć może”⁴². Od XVIII wieku, kiedy to pojawiła się buffonowska formuła, że „styl to człowiek”, do aspektu normatywnego dołączono też element podmiotowy: doskonałość wyrażająca się w stylu musiała jednocześnie odzwierciedlać indywidualny charakter artysty⁴³. Chcąc pozostać wiernym prawdziwej sztuce, artysta musiał płacić wysoką cenę:

Zgięty, przed stalugami, z zamroczonym umysłem jedną myślą, jak człowiek, który się w tarczę słońca gołym wpatruje okiem, tracę władzę rozpoznawania okolicznych przedmiotów i w końcu nic nie widzę. Żadna myśl ludzka, żadne uczucie nie potrafi nawet na chwilę zawład-

³⁸ A. Krypczyk, *Monachijczycy nienowocześni. Maniera w twórczości malarzy związanych z polską kolonią artystyczną w Monachium na przełomie XIX i XX wieku w oczach ówczesnej krytyki* [w:] *Maniera - manieryzm - manieryczność. Materiały LX Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS*, red. J. Friedrich, M. Omilanowska, J. Bielak, Warszawa 2012, s. 313-324.

³⁹ Chmielowski, *O istocie sztuki*, s. 106.

⁴⁰ C. H. Smyth, *Mannerism and „Maniera”* [w:] *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, t. 2: *The Renaissance and Mannerism*, red. E. Gombrich, Princeton 1963, s. 177.

⁴¹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1994, t. 1, s. 365-366.

⁴² J. W. Goethe, *Proste naśladownictwo natury, maniera, styl*, tłum. A. Palińska [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, oprac. T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 102.

⁴³ W. Sauerländer, *Vom Stilus zum Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffes* [w:] tegoż, *Geschichte der Kunst - Gegenwart der Kritik*, Köln 1999, s. 260; J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 44.

Loyalty to true art came at a high price for an artist:

Leaning over the easel, with my mind obsessed with one thought only, like a man who stares into the sun with the naked eye, I am losing the power to recognise nearby objects and eventually I can see nothing. Neither a human thought nor a feeling can take possession of me even for a while, I am blind, unfeeling, limited. I have a Father and a sister whom I love, but never give a thought to them [...] I believed that art opens the door to the world in general terms, in terms of social life, but not, it closes the door or removes the world from your eyes. With time we no longer see it and therefore we no longer desire it. Art, on the other hand, opens a different world, the other world which is contained in the global world. At first it seems to be grand, charming [...] The other world is your atelier, there is nothing beyond it. Dilettantes are happy, but none of them is going to be a good artist. You need to be a professional to get to something, but what makes an artist kills a man.⁴⁴

Artistic activity, which is treated seriously, fills a man and blocks him from any other reality than painting. This idea is clearly and drastically demonstrated in a famous metaphor, the figure of pain - staring directly into the sun causes blindness.⁴⁵

IV

Gieryski explained more precisely than Chmielowski what was meant by creating from the depth of the soul and how it led to the creation of paintings without any traces of mannerism. The notions of painting technique and feeling seem to play a key role in his concept. He wrote in the letter to Prosper Dziekoński:

Sometimes you can find hidden under well applied paint and varnish a bit of a feeling, in which you often cannot believe or in which you doubt at certain moments; however, it happens that this tiny bit shines through the paint and gives it brilliance.⁴⁶

In terms of technique, Maksymilian understood “well applied paint” as

the harmony of tones, colour, drawing and this integrity [...] of the subject and the way it is depicted; that is why *Madonna* (perceived in religious terms) will be *painted* in a different way than *Herodias* or an ideal landscape of old Greece.⁴⁷

Thus, technique referred not only to painting methods but also to the ability to apply proper means to the genre and the subject matter. The “hidden feeling” referred to a much longer and more serious process, which went deep into the artistic skills.

⁴⁴ *Maksymilian i Aleksander Gieryscy...*, pp. 92-93.

⁴⁵ See: M. Poprzecka. “Patrzeć do bólu.” *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*. Gdańsk, 2008, pp. 166-181.

⁴⁶ *Maksymilian i Aleksander Gieryscy...*, pp. 155-156.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 51-52.

nać mną, jestem ślepy, nieczuły, ograniczony. Mam Ojca i siostrę, których kocham, a nigdy o nich nie pomyślę [...] Sądziłem, że sztuka otwiera wrota do świata w pojęciu ogólnym, towarzyskim, a ona go zamyka lub sprzed oczów usuwa. Przystajemy go z czasem widzieć, więc go nie pragniemy. Natomiast sztuka otwiera ci świat inny, świat drugi, w tym ogólnym zawarty, wz początku wielki, czarujący [...] Ten drugi świat - to atelier - poza nim nic nie ma. Szczęśliwi są dyletanci, ale też żaden z nich porządnym nie będzie artystą. Aby dojść do czego, trzeba być fachowcem, a to właśnie - robiąc artystę zabija człowieka⁴⁴.

Poważnie potraktowana działalność artystyczna wypełnia ludzkie wnętrza, zamykając na rzeczywistość inną niż malarska, co dobitnie i drastycznie unaocznia znana metafora wpatrywania się bezpośrednio w słońce, będąca figurą męki, prowadzącej do ślepoty⁴⁵.

IV

Gieryski znacznie dokładniej niż Chmielowski wyjaśnił, co oznaczać by miało tworzenie z głębi duszy i jak w efekcie tego rodzaju zabiegów powstaje niezmanierowany obraz. Kluczowe dla jego koncepcji wydają się pojęcia techniki malarskiej i uczucia. W liście do Prospera Dziekońskiego pisał:

Pod farbą dobrze położoną i pod werniksem leży czasem zagrzebane trocha uczucia, w które się sam nie wierzy często, lub o którym się wątpi w pewnych chwilach, ta trocha przegląda jednak, bywa, poprzez farbę i może jej blasku dodaje⁴⁶.

Jako stronę techniczną - „farbę dobrze położoną” - Maksymilian rozumiał

harmonię tonów, kolor, rysunek i tę jedność [...] sposobu przedstawiania przedmiotu z treścią, jaką on uzmysławia, stąd inaczej *malowaną* będzie Madonna (widziana ze stanowiska religii), inaczej Herodiada, inaczej idealny pejzaż starej Grecji⁴⁷.

Technika obejmowała więc zarówno warsztat malarski, jak i umiejętność dostosowania użytych środków do gatunku i podejmowanej tematyki. Natomiast „zagrzebane uczucie” odnosiło się do procesu znacznie poważniejszego i długotrwałego, wnikałego w sam środek zdolności artystycznych. Zdaniem Gieryskiego „człowiek, co tylko dotykalnie, w rzeczywistym świecie, w świecie zmysłów znajduje używanie, nie może być poetą i artystą”⁴⁸. Predyspozycje twórcze wiążą się z pamięcią i wyobraźnią. Zmysły „służą człowiekowi do brania wrażeń ze świata natury; pamięć zatrzymuje niektóre, te stają się wybitniejszymi, w nich człowiek od młodości już podoba sobie i z małą zmianą do końca życia

⁴⁴ Maksymilian i Aleksander Gieryscy..., s. 92-93.

⁴⁵ Zob. M. Poprzęcka, *Patrzeć do bólu* [w:] tejsze, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 166-181.

⁴⁶ Maksymilian i Aleksander Gieryscy..., s. 155-156.

⁴⁷ Tamże, s. 51-52.

⁴⁸ Tamże, s. 172.

According to Gierymski, “a man who finds pleasure only superficially, in the real world, in the world of the senses, can be neither a poet nor an artist.”⁴⁸ An artistic predisposition is related to memory and imagination. Thanks to the senses “a man can draw impressions from the world of nature; some of them are retained in the memory where they are perfected; these are impressions that a man enjoys already in his youth and will enjoy with a small change to the end of his life.”⁴⁹ Everybody has this ability, as everybody remembers something and recalls it in certain circumstances. A memory can be activated in a way which is not fully conscious or crystalised: “Recollection revives the impression which was experienced in its full freshness and sometimes in less clear forms or without any form at all, e.g. undefined sadness or happiness similar to the sadness or happiness which was experienced before.”⁵⁰ An artist is a person upon whom the impressions act with greater power and who can at the same time “bring out [...] all the impressions which are organised in his mind.”⁵¹ The power of talent depends on “the clarity with which this vision drawn from the memory is presented to other people.”⁵²

According to Gierymski, the creative process is not just a simple imitation of nature or painting ideas. It combines a few elements: the observation of the world, memorising impressions and their transformation by imagination as well as the ability to render them in the artistic material. Sometimes a new experience, which reminds us of something from the past, can be a stimulus to work. The role of memory and imagination was accentuated in the 19th century by the opponents of photographic realism. They perceived in it the source of true artistic expression. Charles Baudelaire observed that “the visible universe is nothing but a storehouse of images and signs, to which man’s imagination will assign a place and relative value.”⁵³ In his essay to the dictionary of fine arts Eugène Delacroix wrote:

Although the advocates of the axiom propagated by the sensualists (*nil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu*) claim that imagination is only a type of memory, they must admit that, though all the people have memory and experience impressions, few of them have imagination which combines these two elements. Not only does the artist’s imagination show him various objects, but also puts them together for the purpose that he has planned; it creates the images which he composes according to his will.⁵⁴

For Gierymski imagination and memory were associated with the possibility to express “stimmung.”

⁴⁸Ibid., p. 172.

⁴⁹Ibid.

⁵⁰Ibid.

⁵¹Ibid., p. 173.

⁵²Ibid.

⁵³Ch. Baudelaire. „The Salon of 1859.” *Selected Writings on Art & Artists*. Translated P.E. Chavret. Cambridge, 1972, p. 309.

⁵⁴ E. Delacroix. *Journal*. Vol 3: 1855-1863. Paris, 1895, p. 242.

podobać będzie”⁴⁹. Taka zdolność dotyczy jeszcze każdego człowieka, bo wszyscy coś zapamiętują i w stosownych okolicznościach u każdego wspomnienie może zostać na nowo uruchomione, często w sposób nie do końca uświadomiony lub skryzalizowany: „Przypomnienie odnawia wrażenia odebrane w całej świeżości niekiedy i w niektórych mniej wyraźnych formach, niekiedy bez formy wcale, np. nieokreślony smutek albo radość podobną do radości lub smutku odczutego kiedyś”⁵⁰. Artystą natomiast jest ten, na kogo doznania oddziałują z większą niż u innych siłą i kto jednocześnie potrafi „wrażenia natłoczone i uorganizowane w umyśle [...] wydobyć na zewnątrz”⁵¹. Siła talentu zależy „od jasności, z jaką to dobyte z pamięci widziadło oczom się innych przedstawi”⁵².

Twórczość według Gierymskiego nie jest ani prostym naśladownictwem natury, ani malowaniem idei. Łączy ona natomiast kilka elementów: obserwację świata, zapamiętywanie wrażeń, ich przetwarzanie w wyobraźni oraz zdolność odtwarzania w materiale artystycznym. Czasem podniętą do pracy jest też uczucie wzbudzone przez nowe doświadczenie, a będące wspomnieniem czegoś z przeszłości. Rolę pamięci i wyobraźni akcentowali w XIX wieku przeciwnicy fotograficznego realizmu, widząc w nich źródło prawdziwego sztuki. Charles Baudelaire pisał, że „świat widzialny jest tylko zbiorem obrazów i znaków, którym wyobraźnia wyznacza odpowiednie miejsce i wartość”⁵³, zaś Eugène Delacroix w szkicu do słownika sztuk pięknych stwierdzał:

Chociaż zwolennicy aksjomatu sensualistów, głoszącego, że *nil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu*, wychodząc z niego twierdzą, że wyobraźnia jest tylko rodzajem pamięci, muszą jednak przyznać, że wszystkim ludziom dane są wrażenia i pamięć, lecz bardzo niewielu ma wyobraźnię, która jakoby składa się z tych dwóch elementów. Wyobraźnia artysty nie ukazuje mu jedynie tych czy innych przedmiotów, ale łączy dla celu, jaki sobie wyznacza; tworzy obrazy, które on komponuje wedle swej woli⁵⁴.

Dla Gierymskiego wyobraźnia i pamięć wiązały się przede wszystkim z możliwością oddawania „stimmungu”.

V

U źródeł „stimmungowego” obrazu znajduje się realne doświadczenie natury. Doświadczenie to musi mieć specyficzne cechy. Malarz pisał:

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Tamże, s. 173.

⁵² Tamże.

⁵³ Ch. Baudelaire, *Salon 1859. Listy do redaktora „Revue Française”* [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 255.

⁵⁴ E. Delacroix, *Dzienniki*, tłum. J. Guze, J. Hartwig, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, t. 2, s. 242-243 (= Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki, t. 14, cz. 2).

“Stimmung” painting has its roots in the real experience of nature. This experience must have some specific elements. Gierymski wrote:

I enjoy staying out of town and listening to various sounds that reach me. What makes me happy is the buzz of voices when I cannot make out the words. Speech seems to be something beautiful at such a distance. Coming closer means hearing some loud nonsense. It is like that with everything, so I find the greatest pleasure in keeping far away from people but with my eyes fixed on them, on their activities and games. Thus, all the things which have been ruined by them, the things which are crooked and dirty, evil and despicable, are invisible to me and I can see and hear only the things which are divine, which have remained unchanged in the laws of nature.⁵⁵

If such an observation does not finish with a pure contemplation, then:

the works of human thought which emerged from such a detached view are beautiful; they constitute the world that a man can create for himself and for other people - the world of art, [...] which is the recollection of the world seen from a distance.⁵⁶

Firstly, “Stimmung” emerges while looking at the world from a distance. Gierymski explained: “What I mean by the distance is not necessarily geometrical distance but a sort of an elevation, a spiritual point of view.”⁵⁷ A similar condition for “stimmung” was defined over twenty years later by Alois Riegl, who claimed that it is characterised by *Fernsicht* - “a look from a distance.”⁵⁸ Secondly, a look from a distance provides peace. Riegl described how the atmosphere of an Alpine view with animals grazing and bells ringing was completely ruined by a chamois which suddenly jumped out of the nearby bushes.⁵⁹ Similarly, Gierymski did not want to understand human speech, as some foolish words could interfere with his contemplation. Thirdly, distance and peace let us detach ourselves from all the material relations with the world and focus on fundamental things. Riegl wrote about “a soothing certainty of existence, [...] order and harmony,”⁶⁰ while Gierymski concentrated on what is divine and unchanging. “Stimmung” is then a type of very specific opening for reality, where feelings for specific people or in certain situations (like in love or fear) do not matter and only the world perceived as a harmonious unity seen from a distance has a meaning.⁶¹

This special opening for the world reveals another crucial feature of “stimmung,” which is a characteristic mediation between the human inside world and the outside reality. It is the

⁵⁵ *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, p. 175.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ A. Riegl. “Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst.” *Gesammelte Schriften*. Hrsg. H. Sedlmayr. Wien-Augsburg, 1929, p. 30. The article was first published in 1899.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁶¹ K. Thomas. *Welt und Stimmung bei Puvis de Chavannes, Seurat und Gauguin*. München, 2010, p. 11.

Jak lubię usiąść gdzie za miastem i przysłuchiwać się temu szmerowi różnorodnemu, co docho-
dzi. Nie słycać wyrazów, a słyseć gwar ludzi mówiących, to mnie właśnie rozradowywa. W ta-
kiej odległości mowa wydaje mi się czymś pięknym. Zbliżyć się to na to, aby usłyseć głu-
pstwo głośne, udzielające się. Tak ze wszystkim, toteż nie znajduję większego zadowolenia, więk-
szego szczęścia, jak nie porzucając z oczu ludzi, ich zajęć, ich zabaw, być od nich daleko i tak, aby
to ich własne, bo przez nich zepsute, co krzywe i brudne, co złe i podłe było niewidzialne dla
oczów, a tylko co boskie, co w prawach natury pozostało, nigdy i żadnej nie uległo zmianie, aby
to w całej swej sile w oczy i uszy moje uderzać mogło⁵⁵.

Jeśli taka obserwacja nie zakończy się na czystej kontemplacji, to – pisał dalej malarz –

dzieła myśli ludzkiej, powstałe z takiego oderwanego poglądu, są dziełami pięknymi; stanowią
one świat, który człowiek sobie i innym wytworzyć może, świat sztuki, [...] będący przypomnie-
niem tego świata widzianego z dali⁵⁶.

„Stimmung” rodzi się więc, po pierwsze, podczas patrzenia na świat z oddalenia. Gierymski
precyzował: „Mówię: z dali, nie myśląc koniecznie o geometrycznej odległości, ale jak-
by z jakiegoś wzniesienia, z jakiegoś duchowego punktu widzenia”⁵⁷. Podobny warunek
stawiał „stimmungowi” ponad dwadzieścia lat później Alois Riegl, twierdząc, że charak-
teryzuje go *Fernsicht* – „spojrzenie z oddali”⁵⁸. Ten ogląd z dystansu pozwala, po drugie,
na zapewnienie spokoju. Riegl opisywał, jak nastrój alpejskiego widoku z pobrzękującymi
dzwonkami pasących się stad został całkowicie rozbity przez kozicę, która nagle wysko-
czyła z nieodległych krzaków⁵⁹. Gierymski natomiast nie chciał rozumieć ludzkiej mowy,
by jakieś zastłyszane głupestwo nie przeszkodziło mu w kontemplacji. Oddalenie i spokój
pozwalają, po trzecie, na wyłączenie wszelkich przyziemnych relacji ze światem i skupie-
nie się na tym, co podstawowe. Riegl pisał o „kojącej pewności istnienia, [...] porządku
i harmonii”⁶⁰, Gierymski – o tym, co boskie i niezmienne. „Stimmung” jest więc rodzajem
bardzo specyficznego otwarcia na rzeczywistość, gdzie nie liczą się uczucia skierowane ku
konkretnym osobom czy sytuacjom (jak w miłości czy strachu), a jedynie świat jako widziana
z oddalenia, harmonijna całość⁶¹.

To szczególne otwarcie na świat odsłania kolejną istotną cechę „stimmungu”. Jest nią
swoista mediacja między ludzkim wnętrzem a rzeczywistością zewnętrzną. Bardzo często
to natura wywołuje w człowieku nastroje. Może ona oddziaływać np. radośnie. Maksymilian
Gierymski notował:

⁵⁵ Maksymilian i Aleksander Gierymscy..., s. 175.

⁵⁶ Tamże, s. 176.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ A. Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. H. Sedlmayr, Wien-
Augsburg 1929, s. 30. Artykuł został opublikowany po raz pierwszy w 1899 roku.

⁵⁹ Tamże, s. 28–29.

⁶⁰ Tamże, s. 30.

⁶¹ K. Thomas, *Welt und Stimmung bei Puvīs de Chavannes, Seurat und Gauguin*, München 2010, s. 11.

nature that often evokes certain moods in a man. For example, it can put a man in a cheerful mood. Maksymilian Gierymski observed:

A beautiful day at last. Clear sky – I am looking for a cloud in the sky, but in vain; everything has a smiling face; great feast in nature. Roses and jasmine in bloom, their fragrant breadth reveals the senses. Nowhere sadness – nowhere worry.⁶²

It can also evoke sadness:

In this respect, you can take the most beautiful stroll in Marling – that is a village near the Adige. You walk along the path between two narrow streams and hear continuous rush of water and delicate, barely audible splashes; the water flows in the same direction as you walk, only faster, as if in a hurry. When I look at this continuous movement and small waves winding like snakes – I feel sadness [...] Scenery – Ophelia.⁶³

When the surrounding world has an influence on a man, it evokes in him a certain reaction of mood. Therefore, “*stimmung*” is related not only to the all-embracing feeling of peace and harmony in nature but also defines more precisely the type of this order through the reception of this reality as sad, happy, melancholic or menacing. Martin Heidegger, while pondering on the essence of the mood of boredom, observed that “this profound boredom, drifting in the abysses of our existence like a muffling fog, covers the things, covers the people and together with them covers us.”⁶⁴ In his treaty *Medicinische Psychologie oder Physiologie der Seele* (1852) Rudolph Hermann Lotze defined “*stimmung*” as “the colouring of the mental state” (*Färbung des Gemüthzustandes*).⁶⁵

Sometimes this colouring results from memories evoked by the new reception of the world.⁶⁶ A view or a fragment of music can awaken some old sensations, which are often remembered only as the atmosphere of the moment, and then “cover” fresh experiences with a fog of old sensations. In this case, memory has a character of Proust’s *mémoire involontaire*. Friedrich Nietzsche observed that “all stronger moods bring along with them a resonance of related sensations and moods; they churn up our memory, as it were. They bring something to mind, making us conscious of similar states and their origins.”⁶⁷

Firstly, taking all the above into account, we can observe that Stanisław Witkiewicz was wrong in his opinion. He wrote that “in Munich [...] a *stimmung* painting was always

⁶² Maksymilian i Aleksander Gierymscy..., pp. 164–165.

⁶³ Ibid., pp. 166, 167.

⁶⁴ M. Heidegger. „Was ist Metaphysik?“ *Wegmarken*. Frankfurt a. M., 1976, p. 110.

⁶⁵ K. Thomas. “Bildstimmung als Bedeutung in der Malerei des 19. Jahrhunderts.” *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. Hrsg. A.-K. Gisbertz. München, 2011, p. 211.

⁶⁶ D. E. Wellbery. “Stimmung.” *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. K. Barck et al. Vol. 5. Stuttgart-Weimar, 2003, pp. 716–717.

⁶⁷ F. Nietzsche. *Human, All Too Human (I)*. Translated G. Handwerk. Stanford, 1995, 14, p. 25 (= The Complete Works of Friedrich Nietzsche, vol. 3).

Jeden piękny dzień nareszcie. Powietrze czyste – na próżno chmurki szukam po niebie, wszystko ma minę uśmiechniętą; wielkie święto w naturze. Rozkwitły róże i jaśminy, ich oddech wonny upaja zmysły. Nigdzie smutku – nigdzie troski⁶².

Może też oddziaływać smutnie:

Najpiękniejszym spacerem pod tym względem jest Marling – to wieś za Adygą tak się nazywa. Idzie się ścieżką pomiędzy dwoma wąskimi strumieniami, przez drogę słyszysz ciągły szmer i plusk delikatny, zaledwie dosłyszalny; woda płynie w tę stronę, w którą ty idziesz, tylko że ona płynie prędzej, zdaje się, jakby jej pilno było. Gdy patrzę na ten ruch ciągły, na wicie się drobnych tych fali, co snują się wężykiem – smutno mi. [...] Pejzaż – Ofelia⁶³.

Gdy otaczający świat oddziałuje na człowieka, wzbudza w nim pewną reakcję nastrojową. „Stimmung” zatem nie tylko wiąże się z wszechogarniającym poczuciem spokoju i harmonii w naturze, ale też dookreśla rodzaj owego uporządkowania poprzez odbiór rzeczywistości jako smutnej, wesołej, melancholijnej lub groźnej. Martin Heidegger, rozważając istotę nastroju nudy zauważał, że „owo głębokie znużenie, ciągnące się jak milcząca mgła w przepaściach naszej przytomności, pokrywa rzeczy i pokrywa ludzi, i wraz z nimi pokrywa nas samych”⁶⁴. Rudolph Hermann Lotze w rozprawie *Medicinische Psychologie oder Physiologie der Seele* (1852) określił „stimmung” jako „zabarwienie stanu ducha” (*Färbung des Gemüthzustandes*)⁶⁵.

Czasem to zabarwienie wynika ze wspomnień, przywołanych przez nowy odbiór świata⁶⁶. Jakiś widok czy fragment muzyki może obudzić dawne wrażenia, często zapamiętane jedynie jako klimat chwili, i w ten sposób „pokryć” świeże doświadczenie mgłą dawnych przeżyć. Działająca pamięć ma w takim momencie charakter proustowskiej *mémoire involontaire*. Friedrich Nietzsche zauważał, że „wszystkie silniejsze nastroje pociągają za sobą współbrzmienie pokrewnych uczuć i nastrojów: jakby rozorywają pamięć. Dzięki nim budzi się w nas wspomnienie czegoś i zjawia się świadomość podobnych stanów i ich pochodzenia”⁶⁷.

Z dotychczasowych rozważań wynika, po pierwsze, że nie miał racji Stanisław Witkiewicz, gdy pisał, iż „w Monachium [...] obrazem *stimmungowym* był zawsze obraz *ciemny*. *Stimmung* stosował się do obrazów wieczornych, nocnych, pochmurnych, przedstawiających

⁶² Maksymilian i Aleksander Gierymscy..., s. 164-165.

⁶³ Tamże, s. 166, 167.

⁶⁴ M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, tłum. K. Pomian [w:] tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 34.

⁶⁵ K. Thomas, *Bildstimmung als Bedeutung in der Malerei des 19. Jahrhunderts* [w:] *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, Hrsg. A.-K. Gisbertz, München 2011, s. 211.

⁶⁶ D. E. Wellbery, *Stimmung* [w:] *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Hrsg. K. Barck i in., t. 5, Stuttgart-Weimar 2003, s. 716-717.

⁶⁷ F. Nietzsche, *O rzeczach pierwszych i ostatnich* [w:] tegoż, *Ludzkie, arcyludzkie*, tłum. K. Drzewiecki, 14, dostępne online: <http://pl.wikisource.org/wiki/Ludzkie,_arcyludzkie/O_rzeczach_pierwszych_i_ostatnich> (dostęp: 14 X 2013).

a dark painting. *Stimmung* applied to the images of the evening and night, to the gloomy images depicting dim alleys and dark interiors.”⁶⁸ However, for the artists from the *Stimmungslandschaft* group it was just “a representation of the phenomena of light and air” which brought out certain moods.⁶⁹

Secondly (and more importantly for this argument), there are two types of “*stimmung*”: one of them is the colouring of the human soul at a given moment, i.e. “the mood of the soul” (*Seelenstimmung*); the other one is a specific state of the world - “the mood of nature” (*Naturstimmung*).⁷⁰ These two phenomena are interlinked and their connection has been defined in different ways in the history of European thought.

A German noun *die Stimmung* has some etymological connotations with music, namely instrument tuning. In early modern times it mostly referred to tuning both single instruments and sets of instruments in order to produce music in a clear and harmonious way.⁷¹ As music produced by people was at that time still treated as the reflection of the music of the spheres, “*stimmung*” contained the notion of cosmic order and Pythagorean theory of harmony.⁷² Therefore, from the very beginning “*stimmung*” was a link between macrocosm and microcosm, not necessarily with emotional connotations.

In the 18th century the notion of “*stimmung*” was incorporated into aesthetics. On the one hand, it preserved its character of harmonious connection between the elements.⁷³ In his *Critique of Judgment* Immanuel Kant referred the term *die proportionierte Stimmung* to the interrelations of cognitive faculties which judge the taste, when the intellect and senses should remain in “proportionate accord.”⁷⁴ On the other hand, the notion began to have more psychological meaning. Johann Georg Sulzer drew a connection between a mood evoked by a piece of music with automatic stimulation of the nerves, which affects not the listener’s intellect but his feelings.⁷⁵ From that point on, the psychological dimension of

⁶⁸ S. Witkiewicz. “Aleksander Gierzyński.” *Monografie artystyczne*. Vol. 1. Preface and commentary: M. Olszaniecka. Kraków, 1974 (= S. Witkiewicz. *Pisma zebrane*. Vol. 2. Ed. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka), pp. 422-423.

⁶⁹ A. Rosenberg. “Die Münchner Schule: Landschafts- und Thiermaler (1880).” *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse - Manifeste - Kritiken zur Münchner Malerei*. Hrsg. H. C. Ebersthäuser. München, 1983, p. 120. Witkiewicz’s theses were corrected by Andrzej Nowakowski: A. Nowakowski. *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*. Kraków, 1994, pp. 155-158. About the character of the “*stimmung*” paintings created in Munich vide: A. Krypczyk. “Monachijski ‘Stimmungslandschaft’”. *Założenia estetyczne i podstawowe problemy warsztatowe*. *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo* 36 (2008), pp. 9-26.

⁷⁰ B. Wielopolski. “Zur Stimmungslandschaft um 1900.” *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* 46 (1994), no 2-3, p. 10; Th. W. Gaehtgens. “Cet ordre de sentiments confus [...] par les mots de Gemuth et de Stimmung”. “Böcklin aus französischer Sicht.” *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Hrsg. K. Thomas. München, 2010, pp. 200-201.

⁷¹ D. E. Wellbery. *Stimmung*, pp. 706-707.

⁷² L. Spitzer. *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word “Stimmung.”* Baltimore, 1963.

⁷³ C. Welsh. “Zur psychologischen Traditionslinie ästhetischer Stimmung zwischen Aufklärung und Moderne.” *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, pp. 132-133.

⁷⁴ I. Kant. *Critique of Judgment*. Translated J.H. Bernard. London, 1914, p. 67.

⁷⁵ C. Welsh. “Zur psychologischen Traditionslinie...,” pp. 134-141.

mroczne zaułki i ciemne wnętrza”⁶⁸. Dla artystów tego środowiska *Stimmungslandschaft* był po prostu „przedstawieniem fenomenów światła i powietrza”, przynoszących określony nastrój⁶⁹.

Po drugie zaś (i dla niniejszych wywodów ważniejsze), istnieją dwie odmiany „stimmungu”: jeden to koloryt ludzkiego wnętrza w danym momencie, czyli „nastrój duszy” (*Seelenstimmung*), drugi zaś to swoisty stan świata – „nastrój natury” (*Naturstimmung*)⁷⁰. Są one splecione ze sobą, a istotę tego spłotu różnie w dziejach myśli europejskiej doprecyzowano.

Niemiecki rzeczownik *die Stimmung*, podobnie jak polski „nastrój”, ma w swym źródłosłowie konotacje muzyczne, związane ze „strojeniem”. W czasach nowożytnych słowo to oznaczało głównie strojenie zarówno pojedynczych instrumentów jak i całego ich zespołu w celu wykonywania utworów w sposób czysty i harmonijny⁷¹. Ponieważ w tym czasie muzykę tworzoną przez ludzi nadal traktowano jako odbicie muzyki sfer, w rozumieniu „stimmungu” zawierało się odniesienie do kosmicznego porządku i pitagorejskiej teorii harmonii⁷². Zatem od początku „nastroyenie” łączyło ze sobą makrokosmos z mikrokosmosem, ale nie musiało mieć zabarwienia uczuciowego.

W wieku XVIII pojęcie „stimmungu” weszło do estetyki. Z jednej strony zachowało swój charakter harmonijnego połączenia elementów⁷³. W *Krytyce władzy sądu* Immanuel Kant określenie *die proportionierte Stimmung* odniósł do wzajemnej relacji władz poznawczych w sądzie smaku, kiedy to intelekt i zmysły powinny pozostawać w „proporcjonalnej zgodności”⁷⁴. Z drugiej strony pojęcie to nabierało zaczęto zabarwienia psychologicznego. Johann Georg Sulzer powiązał nastrój wywoływany przez utwór muzyczny z mechanicznym pobudzeniem nerwów, oddziałującym nie na intelekt słuchacza, lecz na jego uczu-

⁶⁸ S. Witkiewicz, *Aleksander Gierzyński* [w:] tegoż, *Monografie artystyczne*, cz. 1, rozprawa wstępna i koment. M. Olszaniecka, Kraków 1974 (= S. Witkiewicz, *Pisma zebrane*, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, t. 2), s. 422-423.

⁶⁹ A. Rosenberg, *Die Münchner Schule: Landschafts- und Tiermaler (1880)* [w:] *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse - Manifeste - Kritiken zur Münchner Malerei*, Hrsg. H. C. Ebersthäuser, München 1983, s. 120. Tezy Witkiewicza prostował już Andrzej Nowakowski: tenże, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994, s. 155-158. Na temat charakteru obrazów „stimmungowych” powstałych w Monachium zob. A. Krypczyk, *Monachijski „Stimmungslandschaft”*. *Założenia estetyczne i podstawowe problemy warsztatowe*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, 36, 2008, s. 9-26.

⁷⁰ B. Wielopolski, *Zur Stimmungslandschaft um 1900*, „Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien”, 46, 1994, nr 2-3, s. 10; Th. W. Gaehtgens, „*Cet ordre de sentiments confus [...] par les mots de Gemuth et de Stimmung*”. *Böcklin aus französischer Sicht* [w:] *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Hrsg. K. Thomas, München 2010, s. 200-201.

⁷¹ Wellbery, *Stimmung*, s. 706-707.

⁷² L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung”*, Baltimore 1963.

⁷³ C. Welsh, *Zur psychologischen Traditionslinie ästhetischer Stimmung zwischen Aufklärung und Moderne* [w:] *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, s. 132-133.

⁷⁴ I. Kant, *Krytyka władzy sądu*, tłum. J. Gałęcki, Warszawa 1986, § 9, s. 89. W polskim tłumaczeniu słowo „Stimmung” oddane zostało jako „zgodność”.

“stimmung” dominated. In the 19th century mood was perceived as strongly connected with the landscape.⁷⁶ Friedrich Theodor Vischer divided paintings into categories: style paintings (*Stilbilder*), which presented the activities of distinguished people (they belonged to the tradition of history painting), and mood paintings (*Stimmungsbilder*), namely landscapes.⁷⁷ For the Romanticists it was beyond doubt that a view of nature evokes intense affective response due to the fact that the soul is harmonised with universe. It can happen also because the man and the world – like in Pythagoreanism – form a unity on the level of existence and life. Carl Gustav Carus wrote that:

like a strummed string sets in motion another one, equal, maybe only higher or lower, similar movements must appear in the nature and in feelings; again, it proves how the man as an individual is a part of a higher unity from which he cannot be separated.⁷⁸

In the second half of the century Romantic philosophy of identity became less popular, following the advent of scientism and positivism. In terms of “stimmung,” the emphasis was shifted from ontology to psychology. Moods began to be treated as a way in which human psyche experiences the nature. The categories of association and empathy were used to explain the influence of external factors on the human inside.⁷⁹ The mood underwent the process of subjectivisation. It was no longer perceived as a simple effect of metaphysical harmony of the world, but rather as the expression of the harmony experienced by the subject – so, maybe only the image of purely human harmony: the reflection of the order of human body, harmony with the character of the psyche or the image of the internal harmony of the senses.⁸⁰ Swiss philosopher Henri-Frédéric Amiel’s words about the condition of the spirit as a type of “internal landscape”⁸¹ became a key to understanding “stimmung.” These changes did not remove the conviction that the nature itself can have a mood feature (*Naturstimmung*). However, the possibility of reception was made conditional on the power of human psyche and its states (*Seelenstimmung*). Many years later, a Noble prize winner Toni Morrison wrote that the mood is a feeling “of being touched like from the inside,” an internal state awakened in the psyche (a touch from the inside) but through something external (the touch itself).⁸²

⁷⁶D. E. Wellbery. *Stimmung*, p. 718.

⁷⁷K. Thomas. *Bildstimmung als Bedeutung...*, p. 215.

⁷⁸C. G. Carus. “Dziewięć listów o malarstwie pejzażowym.” Translated by. A. Palińska. *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1879*. Ed. E. Grabska, M. Poprzęcka. Warszawa, 1974, p. 344.

⁷⁹S. Mainberger. *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*. Berlin, 2010, p. 98.

⁸⁰K. Thomas. “Stimmung als Weltzugang. Der Postimpressionismus und die Theorie der Wahrnehmung.” *Stimmung. Ästhetische Kategorie...*, p. 151.

⁸¹Ibid., p. 142; D. Gamboni. “‘Etat d’âme’, ‘état d’esprit’, ‘état d’yeux’: Stimmung et images potentielles.” *Stimmung. Ästhetische Kategorie...*, p. 121; B. Wieloposki. *Zur Stimmungslandschaft um 1900*, p. 10.

⁸²H. U. Gumbrecht. “Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury.” Translated by A. Żychliński. *Teoria - literatura - życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*. Ed. A. Legeżyńska, R. Nycz. Warszawa, 2012, p. 155.

cia⁷⁵. Od tego czasu ów psychologiczny wymiar „stimmungu” zaczął dominować. W wieku XIX nastrój mocno związane z pejzażem⁷⁶. Friedrich Theodor Vischer dokonał podziału obrazów na stylowe (*Stilbilder*), ukazujące działanie wielkich ludzi (a więc przynależne do tradycyjnego gatunku malarstwa historycznego) i nastrojowe (*Stimmungsbilder*), czyli właśnie krajobrazy⁷⁷. Dla romantyków nie ulegało wątpliwości, że widok natury dlatego wzbudza w człowieku żywe reakcje uczuciowe, gdyż w kontemplacji przyrody dochodzi do zestrojenia duszy z uniwersum. To zestrojenie jednocześnie jest możliwe, ponieważ człowiek i świat – jak w pitagoreizmie – tworzą jedność, na poziomie bytu i życia są tym samym. Carl Gustav Carus pisał, że:

tak jak potrącona struna wprawia w ruch drugą, równomienną, może tylko wyższą albo niższą, tak też w naturze i w uczuciach muszą powstawać pokrewne poruszenia i również w tym objawia się znowu indywidualność człowieka jako części nie dającej się oddzielić od wyższej całości⁷⁸.

W drugiej połowie wieku, wraz z postęпами scjentyzmu i pozytywizmu, romantyczna filozofia tożsamości straciła na atrakcyjności. W rozumieniu „stimmungu” akcent przesunął się z ontologii na psychologię. Nastroje zaczęto traktować jako sposób odbioru natury przez ludzką psychikę. Znaczenia nabrały kategorie asocjacji i wczucia, za których pomocą starano się wyjaśnić oddziaływanie czynników zewnętrznych na ludzkie wnętrze⁷⁹. Nastrój zaczął ulegać swoistej subiektywizacji. Nie był już prostym efektem metafizycznej harmonii świata, lecz wyrazem harmonii doświadczanej przez podmiot, a więc być może jedynie obrazem czysto ludzkiej harmonii: odbiciem uporządkowania ludzkiego ciała, zgodnością z charakterem psychiki lub obrazem wewnętrznej zgodności zmysłów⁸⁰. Kluczem do rozumienia „stimmungu” stały się słynne słowa szwajcarskiego filozofa Henri-Frédérica Amiela o stanie ducha jako rodzaju „pejzażu wewnętrznego”⁸¹. Te przemiany nie zniwelowały przesądzenia, że sama natura może mieć nastrojowy charakter (*Naturstimmung*), możliwość odbioru uzależniły jednak od władz ludzkiej psychiki i jej stanów (*Seelenstimmung*). Jak wiele lat później pisała noblistka Toni Morrison, nastrój to odczucie „bycia dotkniętym jakby od środka”, czyli stan wewnętrzny wzbudzony w psychice (dotknięcie od środka), ale jednak przez coś zewnętrznego (samo dotknięcie)⁸².

⁷⁵ Welsh, *Zur psychologischen Traditionslinie...*, s. 134–141.

⁷⁶ Wellbery, *Stimmung*, s. 718.

⁷⁷ Thomas, *Bildstimmung als Bedeutung...*, s. 215.

⁷⁸ C. G. Carus, *Dziewięć listów o malarstwie pejzażowym [...]*, tłum. A. Palińska [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1879*, red. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 344.

⁷⁹ S. Mainberger, *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*, Berlin 2010, s. 98.

⁸⁰ K. Thomas, *Stimmung als Weltzugang. Der Postimpressionismus und die Theorie der Wahrnehmung* [w:] *Stimmung. Ästhetische Kategorie...*, s. 151.

⁸¹ Tamże, s. 142; D. Gamboni, „Etat d’âme”, „état d’esprit”, „état d’yeux”: *Stimmung et images potentielles* [w:] *Stimmung. Ästhetische Kategorie...*, s. 121; Wieloposki, *Zur Stimmungslandschaft um 1900*, s. 10.

⁸² H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*, tłum. A. Żychliński [w:] *Teoria – literatura – życie. Praktykowanie teorii w humanistyce współczesnej*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012, s. 155.

Maksymilian Gierymski emphasised a musical aspect of his paintings. He wrote that this feature refers to the structure of his works:

There are artists whose works, no matter what they depict, act in a way proper to music. Lines and colours replace musical intervals, the harmony of sounds is replaced with the harmony of colours.⁸³

He believed that music affects the listeners most profoundly because it directly appeals to their feelings: "nothing can grasp you, uplift you and enchant you in a way that music does."⁸⁴ He went on to say that it is the musical element in painting that expresses the artist's soul best:

Insofar as lyricism is immanent in painting just like in other arts, namely, you can express your feelings and your spirit in a specific form as it happens in music, it is imperative that my paintings reflect my mood.⁸⁵

The 19th century saw closer connections between music and painting. On the one hand, *ut pictura musica* concept gained in importance. Formulated in the modern French theory of art, it let us determine how music acts through landscape metaphors, mostly marine metaphors.⁸⁶ On the other hand, music became the highest and the most ideal form of art, as it appealed directly to human feelings with no verbs or pictorial narrations in between. In his *Aesthetics* Hegel put together colours and musical tones - similar analogies were drawn also by other authors.⁸⁷ This concept was complemented with the *correspondances des arts* theory formulated by Charles Baudelaire. He claimed that:

Distinguished poets do not use metaphors, comparisons or epithets which would not apply with mathematical precision to the given circumstances, as all these comparisons, metaphors and epithets have been drawn from the inexhaustible source of *common analogy*.⁸⁸

These analogies were to a lesser degree related to the Pythagorean or Romantic idea of the universal harmony of the world and more to the connections "between means of artistic

⁸³ *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, p. 103.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 103. See: M. Gołąb. "'Ut pictura musica'. Chmielowski - Podkowiński - Weiss. Entre la critique et la praxis picturale." *Le symbolisme polonais*. Catalogue of the exhibition. Rennes, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 15 octobre 2004 - 8 janvier 2005. Rennes, 2005, pp. 234-235; A. Krężałek. *Problem „muzyczności” dzieła malarskiego w polskim malarstwie i krytyce przełomu XIX i XX wieku*. BHS, LXIX, 2007, no 3-4, pp. 265-266.

⁸⁶ A. Gottdank. *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Moderne im deutschsprachigen Raum 1780-1915*. München-Berlin, 2004, p. 238; J. Białostocki. "Styl i 'modus' w sztukach plastycznych." *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa, 1966, pp. 86-88.

⁸⁷ A. Gottdank. *Vorbild Musik...*, pp. 224-226; A. Krężałek. *Problem „muzyczności”...*, pp. 260-263; Ph. Junod. *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*. Genève, 2006, p. 36.

⁸⁸ Ch. Baudelaire. "Réflexions sur quelque-uns de mes contemporains." *L'art romantique*. Paris, 1925, p. 305.

Maksymilian Gierymski zwracał też uwagę na muzyczność swoich obrazów. Cechę tę odnosił najpierw do struktury samych dzieł:

Są malarze - pisal - których obrazy, bez względu na to, co przedstawiają, działają w sposób muzyce właściwy. Linie i kolory zastępują muzyczne interwale, harmonia dźwięków zastąpiona harmonią kolorów⁸³.

Następnie stwierdzał, że muzyka najmocniej oddziałuje na odbiorców, bo apeluje bezpośrednio do uczuć: „nic też tak porwać, unieść, zachwycić nie może, jak ona”⁸⁴. Wreszcie konstatawał, że to muzyczny element w malarstwie najlepiej oddaje duszę artysty:

Ile liryzm jest jak innym sztukom właściwy też malarstwu, to jest, jeżeli można pod jaką bądź formą dawać własne uczucia, wewnątrz samego siebie, jak to jest właściwe muzyce - o tyle w obrazach moich odbicie mego usposobienia koniecznie być musi⁸⁵.

W XIX wieku nastąpiło zbliżenie muzyki i malarstwa. Z jednej strony na znaczeniu zyskała sformułowana jeszcze w nowożytnej francuskiej teorii sztuki idea *ut pictura musica*, pozwalająca na określanie oddziaływania muzyki poprzez metafory pejzażowe, głównie marynistyczne⁸⁶. Z drugiej natomiast to muzyka stała się najwyższą ze sztuk, najbardziej idealną, bo apelującą wprost do ludzkich uczuć bez pośrednictwa słownych lub obrazowych narracji. Hegel zestawiał w swej *Estetyce* kolory i tony muzyczne, a podobne analogie snuli i inni autorzy⁸⁷. Dopełnieniem owej koncepcji stała się opracowana przez Charlesa Baudelaire'a teoria *correspondances des arts*. Zdaniem tego autora:

U znakomitych poetów nie ma metafory, porównania czy epitetu, który by się nie stosował do danej okoliczności z matematyczną dokładnością, ponieważ te porównania, te metafory i te epitety zostały zaczerpnięte z niewyczerpanych źródeł *powszechnej analogii*⁸⁸.

Te analogie mniej wiązały się z ideą powszechnej harmonii świata o pitagorejskiej czy romantycznej proveniencji, a więcej z powinowactwami „między środkami artystycznymi,

⁸³ Maksymilian i Aleksander Gierymscy..., s. 103.

⁸⁴ Tamże, s. 104.

⁸⁵ Tamże, s. 103. Zob. też: M. Gołąb, „*Ut pictura musica*”. Chmielowski - Podkowiński - Weiss. *Entre la critique et la praxis picturale* [w:] *Le symbolisme polonais*, [kat. wyst.], Rennes, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 15 octobre 2004 - 8 janvier 2005, Rennes 2005, s. 234-235; A. Krężatek, *Problem „muzyczności” dzieła malarskiego w polskim malarstwie i krytyce przełomu XIX i XX wieku*, BHS, LXIX, 2007, nr 3-4, s. 265-266.

⁸⁶ A. Gottdank, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Moderne im deutschsprachigen Raum 1780-1915*, München-Berlin 2004, s. 238; J. Białostocki, *Styl i „modus” w sztukach plastycznych* [w:] tegoż, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 86-88.

⁸⁷ Gottdank, *Vorbild Musik...*, s. 224-226; Krężatek, *Problem „muzyczności”...*, s. 260-263; Ph. Junod, *Contrepoints. Dialogues entre musique et peinture*, Genève 2006, s. 36.

⁸⁸ Ch. Baudelaire, *Rozważania o niektórych moich współczesnych*, tłum. A. Kijowski [w:] tegoż, *Sztuka romantyczna*, red. R. Engeling, Gdańsk 2003, s. 141.

expression, sensual impressions and ideas.”⁸⁹ It is inside the man where such analogies are evoked (often with a help of *mémoire involontaire*), when one impression connotes another one (draws it from the memory) or when one metaphor refers to another one.

The mood was soon associated with musical “correspondences” of painting. Moriz Carrière wrote that in the word “stimmung”

there is a musical and subjective element which distinguishes painting from sculpture and allows us to transfer it [painting - W.B] to the realm of tones and the internal world of feelings from the level of forms and view, with no loss of the latter.⁹⁰

Musical dimension in Maks’s paintings should be understood as the rendering of the mood of the artist’s soul through appropriate means of expression in painting.

VII

While creating the “stimmung” paintings Gierymski felt connected with the ideas of his epoch and did not perceive them as a form of escapism or the realisation of the timeless ideal of beauty. He continued his argument about the necessity to distance yourself from the world for the sake of a better perception of the mood. In the same paragraph he wrote that “art always reflects the epoch and tastes, if not the tastes of the whole society, then at least the circle where the artist or the poet belongs due to his beliefs and sympathies.”⁹¹

As rightly pointed out by Halina Stępień, these sentences echo Hippolyte Taine’s views on the role of historic moment in the process of creating the ultimate character of an artwork.⁹² Even though other elements which constitute civilisation, such as race and milieu, have not been changed

the same sap, under the same temperature, and in the same soil, produces, at different saps of its progressive development, different formations, buds, flowers, fruits, seed-vessels, in such a manner that the one which follows has always the first for its conditions.⁹³

In Gierymski’s opinion, creating religious painting was not in accordance with the spirit of the epoch, as “the philosophy of materialism and positivism permeated all social strata.” What is more, “material needs are too important and the struggle for existence too hard for us” to allow a modern man to “get lost in thought and ponder on this highest form of happiness in order to believe in it with a strength necessary to draw from it the ideal of his

⁸⁹ I. Woronow. *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*. Kraków, 2008, p. 180.

⁹⁰ M. Carrière. *Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst*. Vol. 2. Leipzig, 1859, p. 202.

⁹¹ *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, p. 176.

⁹² *Ibid.*, p. 425, ref. 20.

⁹³ H. Taine. *History of English Literature*. Translated H. van laun. Edinburgh, 1871, vol. 1, p. 13.

wrażeniami zmysłowymi a ideami”⁸⁹. To w ludzkim wnętrzu, często przy wydatnej pomocy *mémoire involontaire*, dochodzą do głosu owe odpowiedniki, kiedy jedno wrażenie przywoła na myśl (wydobywa z pamięci) inne lub kiedy jedna metafora odwołuje się do drugiej.

Nastrój szybko powiązano z muzycznymi „korespondencjami” malarstwa. Moriz Carrière pisał, że w słowie „stimmung”

leży element muzyczny i subiektywny, który odróżnia malarstwo od rzeźby i pozwala na przeniesienie go [malarstwa – W. B.] do państwa tonów i wewnętrznego świata uczuć z poziomem form i oglądu, nie tracąc przy tym tych ostatnich⁹⁰.

Muzyczność obrazów Maksa rozumieć zatem należy jako oddanie nastroju duszy artysty poprzez odpowiednie zastosowanie malarskich środków ekspresji.

VII

Malując „stimmungi”, Gieryski czuł się także w pełni włączony we własne czasy i nie postrzegał swych obrazów ani jako eskapizmu, ani jako realizacji ponadczasowego, nieprzemijającego ideału piękna. Przywołane powyżej rozważania o niezbędności oddalenia od świata dla percepcji nastroju, kontynuował w tym samym akapicie, wypowiadając myśl, że „sztuka jest zawsze wyrazem wieku, jest zawsze odbiciem upodobań, jeżeli nie całego społeczeństwa, to przynajmniej tej warstwy, do której artysta lub poeta przekonaniem i sympatiami należał”⁹¹.

Jak słusznie zauważyła Halina Stępień, w sformułowaniach tych pobrzmiewały echa poglądów Hippolyte’a Taine’a o roli momentu dziejowego dla wypracowania ostatecznego charakteru dzieła sztuki⁹². Nawet jeśli inne składniki budujące cywilizację, takie jak rasa i środowisko, nie uległy zmianie, to jednak

te same soki żywotne w tej samej temperaturze i w tej samej glebie w różnych momentach swego działania produkują różne kształty, pąki, kwiaty, owoce, ziarna, przy czym każdy kształt kolejny jest zdeterminowany przez kształt poprzedni⁹³.

Dla Gieryskiego niezgodne z charakterem epoki było tworzenie malarstwa religijnego, bo „filozofia materialistów i pozytywistów przeniknęła do wszystkich warstw społecznych”, a do tego „zanadto potrzeby materialne są dla nas ważne, a walka o byt zbyt ciężka”, by człowiek współczesny „mógł zatopić się głęboko w myślach o tym najwyższym szczęściu,

⁸⁹ I. Woronów, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 180.
⁹⁰ M. Carrière, *Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst*, Leipzig 1859, t. 2, s. 202.

⁹¹ *Maksymilian i Aleksander Gieryscy...*, s. 176.

⁹² Tamże, s. 425, przyp. 20.

⁹³ Taine, *Rasa, środowisko, moment*, tłum. S. Krzemień-Ojak [w:] S. Krzemień-Ojak, *Taine*, Warszawa 1966, s. 161-162.

thoughts and feelings.”⁹⁴ Therefore, “the soil” and “life juices” of the 19th century were not conducive to sacral subjects, according to Gierymski.

In the above-quoted article Alois Riegl found the mood as the only possible subject matter of art. Human life is a struggle for existence.

We often find scientific discoveries unpleasant and it often comes to our mind that the generations of true believers could be much happier - and pessimism is not incidentally a typical phenomenon of modern life.⁹⁵

However,

this knowledge gives us also liberating harmony, as it lets us notice the whole chain of phenomena through the complexity of single, often contradictory, phenomena. The more of them we see at a single glance, the more certain, liberating and uplifting becomes our belief in order, which evens everything in harmony.⁹⁶

“Stimmung” art is not any kind of escape from the reality. It presents the nature as a whole from a distance, and “is nothing more but a reassuring conviction of the inevitable dominance of the law of causality.”⁹⁷

What interested Gierymski in “stimmung” was not the possibility to depict the harmony of physical and biological principles that govern the nature. As mentioned before, while writing about the condition of a modern man, the artist mostly complained about the speed of life and ubiquitous spiritual emptiness, which were only underpinned by positivist agnosticism, which brought the crisis of faith and impossibility to create religious paintings. For him “stimmung” created with conviction embodied true art, which did not succumb to fashion, vain fame and commercialisation. However, when we compare these views with opinions which were later formulated by Riegl, we can observe that they shared similar views on the nature of mood. They both perceived “stimmung” as the harmony of nature discovered by a man who, in the act of contemplation distances himself from the noise of life and experiences happy, cheerful, menacing, melancholic or sad moods of nature. At the time when Riegl had his article published in his native Vienna, a young poet Hugo von Hofmannsthal defined the mood in a different way. In his poem *Verses written on a bank note* (1890) he first admitted that he did not understand the meaning of “stimmung” evoked by natural phenomena. However, he believed that sometimes “with no wish, no thought, no aim/ in everyday rush, in the crowd/ of a big city,” in the chaos that prevails there,

⁹⁴ *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, pp. 176-177.

⁹⁵ A. Riegl. *Die Stimmung...*, p. 34.

⁹⁶ A. Riegl. *Die Stimmung...*, p. 34.

⁹⁷ A. Riegl. *Die Stimmung...*, p. 35.

aby w nie uwierzył z tą siłą, jakiej potrzeba, aby z niej ideał swej myśli i uczucia wydobyć”⁹⁴. „Gleba” i „soki żywotne” wieku XIX nie sprzyjały więc, zdaniem artysty, tematowi sakralnym.

Alois Riegl w cytowanym już artykule uznał nastrój za jedyną możliwą treść sztuki nowoczesnej. Życie człowieka jest walką o byt.

Odkrycia naukowe bywają dla nas często nieprzyjemne, często przychodzi nam na myśl, że naprawdę wierzące pokolenia mogły być na ogół szczęśliwsze - i pesymizm jest nieprzypadkowo specyficznym zjawiskiem współczesnego życia⁹⁵.

Ale

ta sama wiedza daje nam także harmonię wyzwalającą, jako że pozwala nam, poprzez zawiłość jednostkowych sprzecznych ze sobą zjawisk, dojrzeć cały ich łańcuch. Im więcej zjawisk obejmujemy tak jednym spojrzeniem, tym pewniejsze, bardziej wyzwalające i podnoszące na duchu staje się nasze przekonanie o porządku, który wszystko wyrównuje w harmonii⁹⁶.

Sztuka operująca „stimmungiem” nie jest więc żadną formą ucieczki od rzeczywistości. Pokazując naturę w jej całości, czyli oddaleniu, „jest niczym innym, jak uspokajającym nas przekonaniem o nieuniknionym panowaniu prawa przyczynowości”⁹⁷.

Gierymskiego nie interesowała w „stimmungu” możliwość pokazania harmonii praw fizycznych i biologicznych rządzących naturą. Gdy pisał o kondycji człowieka współczesnego, to - jak już wzmiankowałem wyżej - głównie utyskiwał na pośpiech życia i ogólną pustkę duchową, podbudowane jedynie pozytywistycznym agnostycyzmem oraz wynikającym stąd kryzysem wiary i niemożnością tworzenia obrazów o tematyce sakralnej. „Stimmung” tworzony z przekonaniem był dla niego ucieleśnieniem prawdziwej sztuki, niepoddającej się modzie, próżnej sławie i komercjalizacji. Ale zestawienie jego poglądów z późniejszą myślą Riegla pozwala na stwierdzenie, że obaj dzielili podobne przekonania co do istoty nastroju. „Stimmung” był dla obu harmonią panującą w naturze, odkrywaną przez człowieka, który w akcie kontemplacji, wycofując się ze zgiełku życia, odbierał wesołe, pogodne, groźne, melancholijne bądź smutne nastawienie przyrody.

Kiedy Riegl publikował swój artykuł, w jego rodzinnym Wiedniu młody poeta Hugo von Hofmannstahl już w nowy sposób określał nastrój. W *Wersach napisanych na banknocie*, wierszu z 1890 roku, najpierw stwierdzał, że nie rozumie, czym jest „stimmung” wywołany przez zjawiska natury. Pisał natomiast, że czasami „bez życzenia, myśli, celu / w codziennym pośpiechu, pośród tłumu / wielkiego miasta”, w panującym tam chaosie, uderza

⁹⁴ Maksymilian i Aleksander Gierymscy..., s. 176-177.

⁹⁵ Riegl, *Die Stimmung...*, s. 34 (tłumaczenie polskie za: K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 175).

⁹⁶ Riegl, *Die Stimmung...*, s. 34; Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki...*, s. 175.

⁹⁷ Riegl, *Die Stimmung...*, s. 35; Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki...*, s. 175.

“a fabulous sound” reaches our ears and images appear which have not been seen before.⁹⁸ While Gierymski associated the sounds of a big city with spiritual emptiness and believed that people “hop and make noise, street carriages rattle” in order to cover it, Hofmannsthal saw the bustling modern metropolis as the environment where, quite unexpectedly, moods were born. The poet did not share the experience with Gierymski and Riegl, who claimed that moods were evoked in the process of peaceful contemplation of nature. Hofmannsthal’s “stimmung” was a momentary focus on a detail, a sound or an image. The poet analysed it in his *Letter of Lord Chandos*.⁹⁹ Although the sounds, Proust’s memories and emotional states provided harmony, this harmony was only temporary, fragmentary and elusive.¹⁰⁰ What is more, human self has lost its integrity of existence and has become a “dovecot:”¹⁰¹ a collection of impressions and memories. It could only record in a passive way all the new stimuli, which flew inside like birds. In fact, it was possible to record “stimmung” for longer only in a piece of art, not through imitating nature, though, but as an autonomous entity built of words which connected many instantaneous impressions.¹⁰²

We can observe that Hofmannsthal’s concept of mood belongs to a different epoch than the ideas proposed by Gierymski and Riegl. As I pointed out before, although there is a twenty-year time difference between the article written by the Austrian art historian and the Polish artist’s texts, both of them perceived in “stimmung” a kind of quality adherent to nature and - due to the constancy of human subject that was able to contemplate things - the ability to render this vision of nature as an image filtered through the artist’s feelings. Hofmannsthal repeated after Ernst Mach that “the self cannot be saved,” focused on “the evasive spiritual states”¹⁰³ and departed from mimesis. Therefore, Maksymilian Gierymski’s concept (and Riegl’s as well) should be treated as 19th- century ideas while Hofmannsthal’s views already open the 20th century.

⁹⁸ H. von Hofmannstahl. “Verse, auf eine Banknote geschrieben.” *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Gedichte, Dramen I*. Frankfurt a. M., 1979, p. 93.

⁹⁹ H. von Hofmannstahl. “The Letter.” *The Lord Chandos Letter and other Writings*. Translated J. Rotenberg. New York, 2005, pp. 117-128.

¹⁰⁰ A.-K. Gisbertz. *Stimmung - Leib - Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*. München, 2009, pp. 145-151.

¹⁰¹ H. von Hofmannstahl. “Das Gespräch über Gedichte.” *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I*. Frankfurt a. M., 1979, p. 496.

¹⁰² D. E. Wellbery. *Stimmung*, p. 717; A.-K. Gisbertz. *Stimmung - Leib - Sprache...*, passim; H. G. von Arburg. “Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit”. Zur theoretischen Konstitution und Funktion von „Stimmung“ um 1900 bei Alois Riegl und Hugo von Hofmannstahl.” *Stimmung. Ästhetische Kategorie...*, pp. 20-24.

¹⁰³ H. von Hofmannstahl. “Poesie und Leben. Aus einem Vortrag.” *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I*, p. 16; H. G. von Arburg. „Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit“..., pp. 21-22; D. E. Wellbery. *Stimmung*, pp. 715-716. More about Mach’s concept and its relations with stimmung: A.-K. Gisbertz. *Stimmung - Leib - Sprache...*, pp. 51-98.

w ucho coś jakby „baśniowy dźwięk” i zjawiają się niewidziane wcześniej obrazy⁹⁸. Jeżeli dla Gierymskiego odgłosy wielkiego miasta były wyrazem pustki duchowej, którą ludzie starali się pokryć „skacząc, hałasując, turkoczając dorożkami”, to dla Hofmannstahla gwar i pośpiech nowoczesnej metropolii stawały się środowiskiem, w którym nieoczekiwanie rodziły się nastroje. Jeżeli Gierymski i Riegl twierdzili, że nastroje były wynikiem spokojnej kontemplacji natury, to tego doświadczenia poeta już nie znał. „Stimmung” Hofmannstahla był chwilowym skupieniem się na szczególe, na jakimś dźwięku lub obrazie, co ów autor wyczerpująco zanalizował w *Liście lorda Chandosa*⁹⁹. Zgrywające się ze sobą odgłosy, proustowskie wspomnienia i stany uczuciowe dawały co prawda harmonię, ale jedynie chwilową, fragmentaryczną i bardzo ulotną¹⁰⁰. Do tego jeszcze ludzkie ja utraciło dla niego swą bytową jednolitość, stając się jedynie „gołębnikiem”¹⁰¹: rodzajem zbiornika wrażeń i wspomnień, zdolnego tylko do pasywnej rejestracji coraz to nowych podniet, wpadających do środka niczym ptaki. W sumie „stimmung” dało się na dłużej utrwalić wyłącznie w dziele sztuki, ale nie poprzez naśladowanie tego, co działo się w naturze, lecz jako autonomiczny twór zbudowany ze słów, spajających w całość wiele momentalnych wrażeń¹⁰².

Zestawienie Gierymskiego i Riegla z Hofmannstahlem pokazuje wyraźnie, że ich koncepcje nastroju należą do dwóch różnych epok. Choć, jak już pisałem, teksty polskiego malarza dzieliło od artykułu austriackiego historyka sztuki ponad dwadzieścia lat, to obaj widzieli w „stimmungu” pewną jakość przynależną naturze oraz – dzięki trwałości ludzkiego podmiotu, zdolnego do kontemplacji – możliwość oddawania tej wizji przyrody jako obrazu przefiltrowanego przez uczucia artysty. Hofmannstahl powtarzał za Ernstem Machem, że „ja jest nie do uratowania” i koncentrował się na „ulotnych stanach ducha”¹⁰³, a przy tym odchodził od mimetyzmu. Tym samym koncepcja Maksymiliana Gierymskiego (i Riegla również) uznana być musi za twór typowo jeszcze dziewiętnastowieczny, podczas gdy konstatacje Hofmannstahla otwierają wiek XX.

⁹⁸ H. von Hofmannstahl, *Verse, auf eine Banknote geschrieben* [w:] tegoż, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Gedichte, Dramen I*, Frankfurt a. M. 1979, s. 93.

⁹⁹ Tenże, *List* [w:] tegoż, *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, tłum. P. Hertz, Kraków 1997, s. 21–34.

¹⁰⁰ A.-K. Gisbertz, *Stimmung - Leib - Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*, München 2009, s. 145–151.

¹⁰¹ H. von Hofmannstahl, *Das Gespräch über Gedichte* [w:] tegoż, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I*, Frankfurt a. M. 1979, s. 496.

¹⁰² Wellbery, *Stimmung*, s. 717; Gisbertz, *Stimmung - Leib - Sprache...*, passim; H. G. von Arburg, „Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit”. *Zur theoretischen Konstitution und Funktion von „Stimmung” um 1900 bei Alois Riegl und Hugo von Hofmannstahl* [w:] *Stimmung. Ästhetische Kategorie...*, s. 20–24.

¹⁰³ H. von Hofmannstahl, *Poesie und Leben. Aus einem Vortrag* [w:] tegoż, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I*, s. 16; Arburg, „Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit”..., s. 21–22; Wellbery, *Stimmung*, s. 715–716. Szerzej o koncepcji Macha i jej związkach ze Stimmungiem zob: Gisbertz, *Stimmung - Leib - Sprache...*, s. 51–98.

In conclusion, when Maksymilian Gierymski claimed that “only that which flows itself from the overfilled soul deserves to be called a work of art,” he not only voiced the opinion which functioned in the circle of Polish Munich artists (*vide* Chmielowski), that art is the expression of human inside, but also presented this notion more precisely and associated it with “*stimmung*” as the main subject of a painting. In his concept of creative act an artist experiences moods in contact with nature, sometimes together with *mémoire involontaire*. *Naturstimmung* is experienced as *Seelenstimmung*. The artist must remember this mood of his own inside as a visible experience of nature. Then, this memory is mentally transformed into the outline of the painting, i.e. into the artistic means of expression (colour, lines, perspective), which operate in harmony like a piece of music. Eventually, the image is rendered on the canvas according to the rules of the painting technique. According to Gierymski, “*stimmung*” paintings, similarly to *Stimmungslandschaften* of other Munich artists, were not *en plein air* paintings. The sketches were made in contact with nature, but the final version was created in the atelier.¹⁰⁴ Aleksander Gierymski affirmed this procedure and wrote in the letter to Witkiewicz: “*Stimmung* means making a painting from feelings and memory. [...] Who makes *Stimmung*, tackles his painting properly.”¹⁰⁵ An artwork should influence the spectator with its internal musical mood, which resembles the artist’s first impression. Maksymilian wrote: “I feel the greatest comfort seeing that my painting has some admirers, that it gives some people spiritual pleasure and comfort; that it awakens in them thoughts similar to these that engaged me.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ A. Krypczyk. *Monachijski „Stimmungslandschaft” ...*, p. 13.

¹⁰⁵ *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, p. 309.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 180.

Podsumowując: gdy Maksymilian Gierymski stwierdzał, że „tylko to, co płynie samo z przepełnionej duszy, jest godnym dziełem sztuki”, nie tylko wypowiadał opinię funkcjonującą w środowisku polskich monachijczyków (*vide* Chmielowski), że sztuka jest wyrazem ludzkiego wnętrza, ale i doprecyzowywał to twierdzenie, odnosząc je do „*stimmungu*” jako naczelnej treści utworu malarskiego. Według jego koncepcji twórczego aktu, malarz doznaje nastrojów w kontakcie z naturą, czasem przy współdziałaniu *mémoire involontaire*. *Naturstimmung* odebrany zostaje jako *Seelenstimmung*. Ten nastrój własnego wnętrza artysta musi zapamiętać jako widzialne doznanie natury. Następnie owo wspomnienie przetworzyć powinien mentalnie na zarys obrazu, a więc na język środków malarskich (kolor, linie, perspektywa), zharmonizowanych niczym utwór muzyczny, i w końcu oddać na płótnie zgodnie z regułami malarskiej techniki. Obrazy „*stimmungowe*” nie były zatem według Gierymskiego dziełami plenerowymi, podobnie zresztą jak i *Stimmungslandschaften* innych monachijskich twórców. W kontakcie z naturą powstawały zazwyczaj szkice, a wersja ostateczna tworzona była w pracowni¹⁰⁴. Potwierdzał ten sposób postępowania Aleksander Gierymski, zauważając w liście do Witkiewicza: „*Stimmung*, to jest robienie obrazu z uczucia i pamięci. [...] Kto robi *Stimmung*, ten prawdziwie nosi się ze swoim obrazem”¹⁰⁵. Wykonane dzieło powinno oddziaływać na widza swym wewnętrznym, muzycznym nastrojem, przypominającym pierwsze wrażenie twórcy. „Pociechą największą dla mnie widzieć – notował Maksymilian – że mój obraz ma swoich wielbicieli, że są tacy, którym on przyjemność duchową, pociechę pewną sprowadza, w nich samych rozbudza myśli podobne do tych, jakie mnie zajmowały”¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Krypczyk, *Monachijski „Stimmungslandschaft”...*, s. 13.

¹⁰⁵ *Maksymilian i Aleksander Gierymscy...*, s. 309.

¹⁰⁶ Tamże, s. 180.