

JACEK WOŹNIAKOWSKI

ROMANTYZM I MY

I

1. Ze względu na szczupłość miejsca szkic ten będzie jedynie konspektem rozmyślań, które by należało rozwinąć, uzasadnić, wielostronnie osłuchać: może okazałoby się wtedy, że prezentowana tutaj teza nie wytrzyma krytyki. Ale prowizorycznie i sumarycznie jest taka: pewne procesy, zapoczątkowane w romantyzmie (kiełkujące już koło połowy XVIII w.), są nadal niezwykle żywotne. Nie zawsze zdajemy sobie sprawę z tego, do jakiego stopnia powtarzamy wzory postępowania (także artystycznego), które się wykryzalizowały blisko dwa wieki temu i kolejnymi falami wracały w ciągu XIX i XX w., wracają nadal. Kto wie, czy z dalszej perspektywy historycznej cała epoka 1780–1880 nie zostanie nazwana epoką romantyczną, a różne pozytywizmy czy nie będą z daleka wyglądały jedynie na epifenomeny? Oczywiście bardzo rzecz upraszczam, żeby z góry ostrzej zarysować tok wywodów. Zaznaczyć jednak muszę, także z góry, że zdaję sobie sprawę z tego, jak brzmieć może najważniejszy zarzut pod adresem tej tezy (lub raczej hipotezy): jeśli izolować z szerokiego kontekstu pewne fakty, to zawsze można znaleźć wątek romantyczny czy klasyczny (czy każdy inny), zarówno w XV jak i w XX w.: ponadto wiele takich właśnie faktów, które świadczyć mają o rzekomym romantyzmie naszych czasów, trafia się i w innych czasach, grając w nich nie romantyczną bynajmniej rolę; a w ogóle, jaki sens ma nalepianie staroświeckich etykiet na zjawiskach dzisiejszych, tak bogatych i złożonych... Odpowiem, że jeśli ma mieć jakiś sens, to tylko pod warunkiem, by żadnej etykiety nie traktować zbyt kategorycznie: nie chodzi bowiem o żelazną klatkę klasyfikacyjną, z której by się dzieje kultury nie mogły na bok wymknąć, chodzi jedynie o latarkę, która pozwala oświetlić nieco inaczej niż w niedawnej dyskusji prasowej o romantyzmie pewne ciekawe (jak mi się zdaje) związki i podobieństwa, zastanowić się nad nimi i może dzięki temu odrobinę lepiej wniknąć w to, jakie właściwie czasy przeżywamy?

2. Zarówno romantycy, jak i my żyjemy w czasach pokataklizmowych. Oni po Wojnie Siedmioletniej, po Rewolucji, po Napoleonie, w toku rewolucji przemysłowej. My po dwóch wojnach światowych, po rewolucjach Trzeciego Świata, w toku rewolucji technologicznej. Narzekamy na zanieczyszczenie wody i powietrza towarzyszące procesom cywilizacyjnym — nie my pierwsi. Malarz angielski John Martin zajmował się tym przez ćwierć wieku, w 1832 r. ogłosił *A Plan for Improving the Air and Water of the Metropolis*: podobno do dziś dnia wiele spostrzeżeń

Martina nie straciło na aktualności. A był to malarz romantyczny *s'il en fût*, prekursor Dorégo, człowiek wierzący w duchy i zjawy najrozmaitsze.

3. Nigdy jeszcze ludzkość nie była tak ruchliwa jak dzisiaj. Z niektórych krajów zachodnich rocznie wyjeżdża więcej osób niż kraj liczy mieszkańców (to znaczy, że wiele osób wyjeżdża po kilka razy). Niesłychanie, z kontynentu na kontynent, szwenda się zwłaszcza młodzież. Podobna ruchliwość ogarnęła najpierw romantyków: Wanderlust jest zjawiskiem typowym dla tamtej epoki. „jaskółczy niepokój” Słowackiego zarażał nie tylko artystów. Ci zaś wędrowali w coraz bardziej świadomym poszukiwaniu egzotycznych wrażeń (Chateaubriand w Ameryce, *Atala* 1801, *René* 1805; jeszcze przedtem *Paul et Virginie*, 1795; nieustanne podróże Turnera po kontynencie; Byron i jego bohaterowie; Humboldt; Jan Potocki?)

4. Jeśli kto nawet nie mógł wyjechać daleko, przynajmniej pisał o egzotycznych krajach (Grecja Höderlina, *Kubla Khan*, Coleridge'a). Stację kolejową i pociąg nobilitowano jako symbole zdobywczych, tajemniczych i groźnych podróży, od Turnera i Alfreda de Vigny do Chirica, Stefana Grabińskiego czy... Kawalero-wicza (*Pociąg*, 1959). Nawrót romantycznej fali (neoromantyczny *fin de siècle*) zwrócił się po egzotykę zwłaszcza do Japonii (bracia Goncourt, portret Zoli przez Maneta i wesołego staruszka z Musée Rodin przez van Gogha, Whistler, secesja), a początek w. XX raczej do Afryki (*Les demoiselles d'Avignon* Picassa). Dla nadrealistów egzotyką stały się marginesy własnego ich świata (zamiłowanie Bretona do jarmarcznych pocztówek). Obecnie jednym z najważniejszych nurtów myślowych jest w naukach społecznych strukturalizm, który wyszedł m. in. od badania plemion pierwotnych (więc znów egzotyka): mitologie tych plemion jakże pasjonowały niemieckich zwłaszcza romantyków. Zainteresowania sztuką ludową są dziś równie mocne jak w romantyzmie, który — jak wiadomo — pierwszy zwrócił uwagę na jej wartość. Także na sztukę dziecka: Wordsworth mówił o dziecku „mighty Prophet”, ale nawet jemu nie przyszłoby jeszcze do głowy urządzać wystawę dziecinnych akwarel, co teraz robi się wszędzie. Czy owe namiętności egzotyczne, szukanie natchnień u dzieci i twórców naiwnych, nawet u chorych umysłowo, nie oznaczają braku zaufania do własnych norm i kryteriów wartości? Klasycy tak bardzo pewni byli reguł, którymi się rządzili: gdzież ta pewność dzisiaj? Ani romantycy jej nie mieli, ani my.

5. Wspomnieliśmy Coleridge'a, co nas oczywiście prowadzi w stronę narkotyków i Byrona („the best of life is intoxication”), tudzież utworów takich, jak De Quinceya *Confessions of an English Opium-eater* (1821), do *Sztucznych rajów* Baudelaire'a, czy wreszcie — *via* zainteresowania Witkacego i Aldousa Huxleya — do naszych narkomańskich czasów, do Artauda, Michaux, Geneta, Kerouaca, Bacona, do wielu improwizacji beatowych... Rzeczywistość skrzeczy, uciekajmy w halucynacje, tak doprowadzimy skrzek do paroksyzmu i przestaniemy go słyszeć, zyskując przy tym tajemną, kojącą wiedzę o nas samych, i wreszcie przez odrzucenie świata jak zbutwiałej odzieży, wkroczymy — nadzy i oczyszczeni — w Wielkie Białe Nic, przez podświadomość wejdziemy w wiekiustą nieświadomość.

6. Ale (to Babbitt zauważył w swej książce o Russie¹) owa ucieczka w podświadomość dokonywana była świadomie i ostentacyjnie: *Wyznania Russa*, *Spoowiedź dziecięcia wieku* Musseta... Ten wątek podjął zwłaszcza nadrealizm, a przedtem doktor Freud. Nadal żyjemy w orbicie myśli doktora Freuda.

7. Teraz kostiumologię poruszmy: kołnierz Byrona, kołnierz Słowackiego, ich pukle, fryzura Chateaubrianda *en coup de vent*, dandyzm Baudelaire'a — o ileż bardziej szokujące to musiało być wówczas niż dzisiaj długie włosy, pstrokate koszule, czerwone aksamitne wdzianka, wisjory. Niż dzisiaj kostiumologiczne zamazywanie różnicy płci, co wówczas pani Sand najgłośniej uprawiała.

8. Od tego objawu całkiem zewnętrznego przeskoczmy do spraw fundamentalnych. Ileż podobieństw między religijnymi przeżyciami romantyków a religijnością dzisiaj. Oni szli nieraz od anarchii do teozofii, od teozofii do ortodoksji katolickiej (tak np. Schleglowie). Dziś Zen — źle przez Amerykanów i Europejczyków rozumiany odłam buddyzmu — i teozofia kwitną. Nie doszliśmy jeszcze do etapu ortodoksji, bo Kościół katolicki sam wybiega na spotkanie nieortodoksów, co ich trochę zbija z tropu: ale oni to (nawróceni romantycy) najmocniej będą się starali popchnąć Kościół z powrotem w stronę ortodoksyjnego usztywnienia. To przepowiednia: zobaczymy, czy się sprawdzi.

II

1. Przejdźmy na ścisły teren sztuki. Klasycyzm jak oka w głowie strzegł czystości gatunków i tego, by „każda rzecz tkwiła na swoim miejscu” („res quaeque locum suum teneat”, Dufresnoy). Romantyzm odwrotnie: „tworzenie potworów to satysfakcja, jaką winni jesteśmy nieskończoności” (Victor Hugo), łączenie przeciwieństw i fragmentaryczność — dodajmy jeszcze: ruchliwość — pozwalają w sztuce ujawniać chaos świata (F. Schlegel). Romantyzm wszystkimi siłami wybiega poza klasyczną czystość gatunkową malarstwa: na wystawach z granicy stuleci pojawiają się coraz obficie eidophysikony, zograskopy, anamorfozy, lustra magiczne, transparenty, panoramy, pleoramy. Oczywiście chodziło tu zwykle o iluzję (w tym sensie te wymysły techniczne są zapowiedzią kina), ale także o stworzenie dzieła, w którym łączą się w całość tekst, dźwięk, światło i ruch.

O tym, jak dzisiaj rozbijamy czystość gatunków mówić nie trzeba: wystarczy zobaczyć koncert, w czasie którego pianista pokrzykuje albo tarza się po fortepianie, wystarczy obejrzeć kineformy czy prace Hasiora. A jeśli chodzi o iluzję, to op art poszedł dalej od wszystkich razem zograskopów.

2. Pierwsze bodaj dzieło zajmujące się abstrakcją w sztuce pojawiło się w 1785 r. Alexander Cozens napisał mianowicie traktacik o tym, jak rzucać na papier plamy, pozbawione znaczenia — i dopiero potem z ich chaosu mocą wyobraźni dobywać sens: tak jak historyk (mówi Cozens) dobywa sens z chaosu dziejów. Samuel Pal-

¹ *Rousseau and Romanticism*. New York 1955 (1919) s. 55.

mer, wyznawca i młodszy przyjaciel Blake'a, zapytywał, czy co najmniej połowy malarstwa nie można się nauczyć z odcieni palonej kawy? Runge chciał tworzyć z początkiem XIX w. fantastyczny, abstrakcyjny (sic!) poemat architektoniczno-malarsko-muzyczny. Słowo „abstrakcja” pojawia się nierzadko w ówczesnych piśmiach o sztuce — oczywiście nie zupełnie w tym znaczeniu, co dzisiaj. Ciekawie ćwiczył abstrakcyjne zestawianie kolorów Turner. On też zalecał, by pod powierzchnią przedmiotów wyszukiwać ich elementarne, stereometryczne (więc kubistyczno-abstrakcyjne) kształty. Mówił również niczym taszczyta: „Zawsze umiej wykorzystać przypadek”. Był prekursorem i w tym, że na rzymskiej swej wystawie wszystkie obrazy oprawił w linę okrętową pomalowaną na żółto: *ready-made*.

3. Oczywiście takie i inne nowości znajdowały wówczas — podobnie jak dzisiaj — zachwyconych chwalców, ale znajdowały też zacieklých przeciwników. Pierwszym artystą skłóconym z tradycjonalistami nie jest zapewne ani Caravaggio, ani Rembrandt, ani Salvator Rosa, tylko C. D. Friedrich; pierwszym artystą wyśmianym za abstrakcję jest chyba właśnie Turner: w r. 1841 wystawiono w Londynie pantomimę, w której piekarczyk niszczy obraz Turnera, bo przebija szybko marszanda tacą z ciastkami, ale wnet znajduje się rada: zamiast obrazu marszanda stawia ową tacę pełną rozmażanych ciastek, i dobrze!² Dziś opowiada się o osle, który macha ogonem po płótnie...

4. W określaniu podobieństw między sztuką romantyczną i naszą pójdźmy jednak trochę głębiej. Charakterystyczna dwoistość tamtych czasów, to — z jednej strony — przekonanie, że im mniej formy i materii tym więcej duszy (dziś tę linię podejmuje Arte Povera), z drugiej strony ambicja demiurgiczna: artysta jest twórcą, który rzuca wyzwanie Bogu. W czasach neoromantyzmu Wyspiański chciałby przebudować Tatry, dziś owija się celofanem cały półwysep i za olbrzymie pieniądze zawiesza się kotarę na jednej z przełęczy Gór Skalistych (Christo)... a jednocześnie kręci się kijkiem dziurki w piasku, tworząc w ten sposób dzieła najskromniejsze, jako przelotne bodźce dla wyobraźni (Dłubak)...

5. Porządkowanie opieramy chętnie na antynomiach. W dziedzinie sztuk plastycznych antynomią podstawową jest „graficzność” i „malarskość”. Zatrzymajmy się przy tej kwestii trochę uważniej.

Na przelomie XVII i XVIII w. walczyli ze sobą „poussiniści” (klasycy, ponad wszystko ceniący rysunek) i „rubeniści” („nowocześni” spod sztandarów koloru). W XX w. zjawiała się i trwa po dziś dzień znana opozycja: z jednej strony abstrakcja geometryczna (w której kolor występuje skąpo, ujęty rygorystyczną kratownicą, albo w ogóle znika na rzecz czarnobiałych figur), z drugiej — abstrakcja liryczna, swobodniejsza od tamtej, oparta tyleż na spontanicznym geście, ile na kapryśnej, barwnej grze malarskiej materii.

Poprzedziła ten dwupodział — schematycznie rzecz ujmując — modernistyczna opozycja między linearyzmem secesyjnych ilustratorów a malarskością nabisów: Beardsley jest niemal rówieśnikiem Vuillarda. Cofając się dalej widzimy u van

² Zob. J. Lindsay. *J. M. W. Turner*. London 1966.

Gogha, Gauguina, Cézanne'a różne próby syntezy linii i koloru. Ale jeszcze kilka kroków wstecz i spotykamy znów naszą dychotomię: linearny („geometria przekształceń izometrycznych”) Ingres i malarski („liryczny”) Delacroix. Otóż wydaje się, że właśnie romantyzm wyostrzył jeśli nie samą tę opozycję, to swoistą jej świadomość. Przypomnijmy kolejne generacje (czy — lepiej podobno — „kohorty”) romantyków. Weźmy tylko postacie najbardziej reprezentatywne: najpierw Fuseli (ur. 1741), Goya (ur. 1746) i młodszy od nich Blake (ur. 1757); „kohorta” druga to Friedrich, Turner, Constable i Runge, wszyscy urodzeni w latach siedemdziesiątych; wreszcie Géricault, Delacroix i Michałowski, którzy przychodzą na świat w ostatniej dekadzie XVIII w. Schematycznie zdawać by się mogło, że opozycja grafizm-malarskość biegnie od mocnych jeszcze powiązań z linearnym, marmurowym klasycyzmem do wzrokowej i materialnej, jakby znów barokowej soczystości obrazu. W pierwszej grupie mamy bowiem dwóch angielskich linearystów i hiszpańskiego kolorystę, który nawet w grafice rozszczępia, kruszy, rozdrabnia kreskę i zgęszcza jej układy tak, aż linia staje się plamą. W drugiej grupie widzimy na odmiannę, że po stronie malarskości stoją dwaj Anglicy, po stronie graficzności — dwaj Niemcy. Wreszcie w grupie trzeciej Francuzi i Polak zapewniają ostateczny triumf plamy barwnej nad arabeską: ta, wraz z Ingresem, zostaje chwilowo wyparta poza romantyzm, jako jego przeciwstawienie.

I wszystko wyglądałoby pięknie, gdyby nie zbyt szczupły wybór funkcjonujących tu jako *pars pro toto* artystów i zbyt jednostronne podkreślanie dominanty formalnej ich sztuki: cóż wspólnego między grafizmem Fuseliego i Friedricha? I czy światłocieniowy Fuseli — wielbiciel Rembrandta i Wenecjan, twórca zjawiskowej *Ondyny w chacie rybaka* — to na pewno linearysta?

Otóż zauważyć trzeba, że linearyzm niektórych romantyków, bardzo różną mający postać i różne nasilenie, wynika ze źródeł najrozmaitszych, czasem radykalnie od siebie odległych, wcale nie tylko klasycznych. Ale towarzyszy mu jeden rys wspólny — wspólny nawet, być może, zarówno „graficznej” jak i „malarskiej” gałęzi: jest nim przekonanie, że problemy formalne zakorzeniają się głęboko w poglądach i postawie twórcy.

W 1846 r. tak podsumował sprawę Baudelaire: „Czystej krwi rysownicy są filozofami, abstraktorami kwintesencji. Koloryści, to poeci epiczni”. Trzy lata później Delacroix pisał do Peisse'a (15 VII 1849 r.): „To sławetne piękno, które jedni widzą w linii węzowatej, drudzy w linii prostej, a wszyscy uparli się, by zawsze widzieć je tylko w liniach. Stoję w oknie i oglądam przepiękny krajobraz: nie przychodzi mi na myśl pojęcie linii. Skowronek śpiewa, rzeka łśni tysiącem diamentów, liście szemrzą — gdzie są linie, które by wywoływały te urocze wrażenia? Proporcję, harmonię, chcą widzieć tylko między liniami: reszta jest dla nich chaosem, a jedynym sędzią — cyrkiel”.

Ten list wydaje się atakiem nie tyle na krytyków francuskich czy na Ingres, ile na spadek po „linii węzowatej” Hogartha (*The Analysis of Beauty*, 1753), spadek, który silnie zaciążył nad pierwszym pokoleniem romantyków angielskich. Jednakże dla Fuseliego linia stanowiła nie tylko o pięknie dzieła, lecz — bardziej niż kolor — o jego ekspresji (podczas gdy Delacroix ekspresję widział przede wszystkim w barw-

nej płamie).³ „Ekspresja jest żywym obrazem namiętności, która działa na umysł (pisał Fuseli w swych wykładach), jest językiem namiętności i podobizną jej stanu. Ekspresja ożywia rysy, postawy i gesty [...] Niemożliwa jest prawdziwa ekspresja bez prawdy linii; a namiętności, których wewnętrzna energia odcisnęła formę na rysach także poprzez kolor, ujawniając się na nich, mienia się, rozbłyskują albo przygasają i nadają rysom energię przez światłocień”. I dalej powiada Fuseli, że w gruncie rzeczy tylko rysunek potrafi ukazać kształty, a tylko w kształtach pojęcie istnienia „może stać się trwałe. Języki giną; słowa następują po sobie, starzeją się i umierają; blakną nawet kolory, czyli strojność i ozdoba ciał; tylko linii nie da się zniszczyć ani wypaczyć; tylko w odniesieniu do ich norm kształtuje się rozeznanie, a opis nabiera sensu. W nich jedyna oczywista siedziba cielesnej piękności [...]”⁴ Tutaj już jakby Lessing się odzywał; ciekawsze wydaje się to, co czytaliśmy wyżej o namiętnościach — jak się odciskają na rysach, na gestach człowieka. Fuseli był od wczesnej młodości wiernym przyjacielem „fizjognomika” Lavatera, pomagał wydać angielski przekład jego *Physiognomische Fragmente*, ilustrował tę książkę. Ale bardziej od twarzy interesowała go fizjonomia całego ciała ludzkiego, zwłaszcza bodaj dynamiczna ekspresja pleców (tak!), i można by niemal powiedzieć, że na muskulaturę swych bohaterów przenosił linearyzm tych fizjonomicznych diagramów, które widywał w różnych wydaniach *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* Le Bruna — ale ilustracje Chodowieckiego do Le Bruna (którymi posłużył się również Lavater we francuskim wydaniu swej książki) oceniał jako mało-
 stkowe, dobre w sam raz dla Paryżan, pozbawione tego monumentalnego rozmachu, jaki zamierzał nadawać własnym dziełom.⁵ Rozmachu i — powtórzmy raz jeszcze — ekspresji: w jednym ze swych aforyzmów jakby sam o sobie pisał Fuseli: „Lęk artysty, że go nie zrozumieją lub nie odczują, każe czasem wzmacniać ekspresję aż do grymasu”.

Zwróćmy także uwagę na to, że Fuseli sam zarzucał sobie brak zdolności kolorystycznych (zalecał się do koloru — mówi — jak kochanek do wzdorliwej kochanki), ale na temat wielkich kolorystów zapisał nie jedną świetną uwagę, czego nie można powiedzieć o Blake’u. Poeta był kategoryczny: „Wszystko zależy od formy czyli konturu (pisał we wstępie do katalogu swej wystawy, 1809). Jeśli ten jest błędny, kolor nigdy nie może być trafny; jest zawsze błędny u Tycjana, Correggia, Rubensa i Rembrandta. Dopóki nie pozbedziemy się tych malarzy, nie dorównamy nigdy Rafaelowi i Dürerowi, Michałowi Aniołowi i Giuliowi Romano”.

Inny zgoła niż Fuseliego, inny niż Blake’a jest linearyzm Friedricha — unerwienia nagich gałęzi, pajęczko precyzyjne takielunki, hieroglif maswerków, które ocalały wśród ruin, melodyjne falowanie górskich grzbietów — inne też jego źródła. W pracy doktorskiej Wolfganga Schmitta z Uniwersytetu Kolońskiego, *Die pietistische Kritik der Künste* (1958), czytamy, że za cnotę kardynalną pietyzmu uważał

³ Por. np. jego wypowiedzi w „Journal” (Paris 1932, ed. Joubin) z 9 II 1847 r., z 18 VII 1850 r. i in. Zob. też jego obronę *Massacres de Scio*, cyt. za: R. Escholier, *Delacroix*. Vol. 1. Paris 1926–1929 s. 124–126.

⁴ J. Knowles. *The Life and Writings of Henry Fuseli* [...]. Vol. 2. London 1831 s. 255, 256, 305, 306.

⁵ Por. P. Tomory. *The Life and Art of Henry Fuseli*. London 1972 s. 26 passim.

miłość prawdy, *Wahrheitsliebe*, rozumiejąc ją empirycznie, nawet faktograficznie. Miłość piękna natomiast była nie tak prosta, bo (jak to sformułowała pewna pobożna pani jeszcze przed r. 1700) im piękniejsza jest jakaś rzecz w oczach świata, tym wstrętniejsza w oczach Boga. Wszystko co nienaturalne, sztuczne, należy właśnie do takich obrzydliwości. Za to każdy przedmiot naturalny godny jest podziwu — nie sam przez się, ale dlatego, że prześwieca przezeń miłość Stwórcy. Owo światło wnika do duszy człowieka „kiedy serce się uciszy, kiedy wszystkie zmysły skupią się, uspokoją i zestrzelą się w Bogu” (pisze Johann Arndt w r. 1709). Dzieło sztuki, dające radość tylko cielesnemu oku, rozprasza duchową koncentrację: nic po takim pięknie!

Wiadomo, jak bliskie były te poglądy przekonaniom Friedricha.⁶ Sądził on, że istotnym celem obrazu nie jest bynajmniej sprawianie widzowi przyjemności. Goethe pytał przed jego pracami, dlaczego z wartościami duchowymi nie łączą one miłych dla oka walorów? Ależ artysta nie ufał tym walorom, świadomie stronił od lubej barwy i sutej malarskiej materii: „Ja ze swej strony żądam od dzieła dźwignania wzwyż ducha (pisał Friedrich), jeśli nie jedynie i wyłącznie porywu religijnego”.

Niektóre jego wypowiedzi wiążą się wprost ze skupioną, czujną pracą dobrze temperowanego ołówka. „Poznać ducha natury, wnikać weń całym sercem i całym uczuciem, wchłonąć i odtworzyć, oto zadanie dzieła sztuki”. W tym celu „winieś patrzeć własnymi oczyma i wiernie oddawać przedmioty tak, jak ci się ukazują; odtwórz w obrazie wszystko tak, jak działa na ciebie”. Nie ma w obrazie (ale i w naturze) rzeczy nieważnych, „nichts ist Nebensache in einem Bilde, alles gehöret unumgänglich zum Ganzen [...]”. Jakob Böhme pisał: „Ein jedes Ding hat seinen Mund zur Offenbarung”, każda rzecz głosi Objawienie po swojemu. Toteż Friedrich mógł napisać: „W każdym przedmiocie — in jedem einzelnen Gegenstand — zawiera się nieskończoność ujęć i wielostronność przedstawień”. Każda rzecz jest dlań tajemniczym znakiem, każdą trzeba osobno, czule i ściśle narysować i dopiero tak przyswojoną w obraz przenieść.

Jak kontrastowo brzmią wobec owej czci dla każdego przedmiotu głosy dwóch wielkich kolorystów. Constable powiada w 1824 r. o malarzach francuskich (za Northcotem), że tyle wiedzą o naturze, ile koń dorożkarski o pastwisku. „Co gorzej wykonują mozolne studia poszczególnych przedmiotów, liści, skał, kamieni itd. pojedynczo: wyglądają więc jak wycięte, nie należą do całości. Oni zaniedbują widok natury w ogóle, w jej nieustannej zmienności”.⁷

Równo 30 lat później napisze Delacroix (2 IX 1854): „Uczony odkrywa, by tak rzec, składniki rzeczy — zaś artysta ze składników bezwartościowych tam gdzie są (podkr. moje), komponuje, wymyśla całość, jednym słowem tworzy”.

6. Dwoistość romantyków w czym innym się jeszcze przejawia. Sztuka dla nich oscylowała między zabawą a liturgią, między bezinteresowną grą a nabożeństwem —

⁶ Z. D. Friedrich. *Bekenntnisse*. Hrsg. K. K. Eberlein. Leipzig 1924.

⁷ C. R. Leslie. *Memoirs of the Life of John Constable. Composed Chiefly of his Letters*. London 1951 (1845) s. 134.

lecz i dla teoretyków sztuki jako zabawy (Novalis) artysta to kapłan, dzięki któremu dokonuje się hierofania: malarz musi szukać boskości w naturze, mówi Friedrich Schlegel. Dziś wystarczy zainteresować się awangardowym teatrem, żeby oba te elementy — zabawę i obrzęd — zobaczyć, nierozzerwalnie splecione.

7. Ale jakiemu bóstwu pali się w czasie tych obrzędów kadzidło? Otóż właśnie: już romantycy stawiali nieraz ołtarze nieznanemu bogu, dziś także nie jeden Dawid płasza przed pustą arką. „The Spirit of the Earth” mówił Shelley, Niemcy lubili spekulować o Absolucie... A dzisiaj? Ileż symboli, brak tylko rzeczy symbolizowanej. Symbole to niekiedy indywidualne, od czasów Blake’a i Goyi narzucane innym przez twórcę jako jego własny, prywatny system znaków: niechże go odczyta, kto potrafi. Tak Picassa malarz i modelka, tak jego głowa byka weszły w ikonograficzną wyobraźnię dzisiejszego świata wskutek natarczywości geniuszu tego mistrza; może też dlatego, że czerpie on swoiście z zasobu odwiecznych (zwłaszcza erotycznych) znaków kultury śródziemnomorskiej (malarz jest satyrem itp.); w każdym razie innym artystom nie udaje się dzisiaj w tym stopniu narzucanie prywatnych swoich objawień, choć bardzo tego pragną. To Schleiermacher, naczelny teolog niemieckiego romantyzmu, napisał, że każda oryginalna koncepcja świata jest nowym objawieniem.

8. Łatwiej uzyskać można komunikatywność prywatnych objawień, skoro wszystko jest duchowe: każda rzecz staje się chcąc nie chcąc symbolem, każda bowiem — powtórzmy zdanie szeroko czytanego przez romantyków Böhme’go — „hat seinen Mund zur Offenbarung”. Nawet nauka (magnetyzm zwierzęcy, elektryczność) dowodzi duchowości materii. W ten sposób często rozumowali romantycy. Można by powiedzieć, że ich panpsychia stoi na antypodach dzisiejszej wizji świata, w każdym razie wizji dzisiejszych, licznych wszak materialistów. Czy istotnie na antypodach? Wydaje się, że wszelkie monizmy są sobie bliskie. Nie wchodźmy w szczególności, ale stawianie sprawy tak, że wszystko jest ostatecznie duchowe albo wszystko jest ostatecznie materialne, to są dwa końce tego samego kija.

9. Jeszcze jedna kwestia — spośród wielu zresztą — narzuca się jako warta uczciwego zbadania: polityczne zaangażowanie sztuki. Ciekawa rzecz, że w okresie, kiedy kielkowały teorie sztuki dla sztuki, i dzisiaj, kiedy tak obficie uprawia się abstrakcję — rozkwitła sztuka Goyi i Daumiera i kwitnie sztuka iluż to artystów, dla których pop art czy anti-pop art jest przede wszystkim narzędziem agitacji politycznej. Oto jeszcze jedna antynomia czasów, zarówno romantycznych jak i naszych. A trzeba też przypomnieć tę znaną antynomię: patriotyzm, nawet nacjonalizm romantyków z jednej strony — a z drugiej ich tęsknoty uniwersalistyczne, marzenie o braterstwie ludów. Czy i dzisiaj nie jesteśmy rozdzielani przez takie antynomie mocniej niż w innych, przedromantycznych czasach?

III

Powie ktoś, że cały ten opis romantyczności naszej epoki niewiele ma sensu, bo wszakże przez półtora wieku świat zmienił się nie do poznania: bohaterem tamtych czasów był poeta, a dzisiejszych — astronauta: to jest jakościowa różnica tak głęboka, że żadne podobieństwa nie potrafią jej przeciwważyć.

Zapewne. Ale trudno oprzeć się poczuciu, że astronauta jest postacią niezmiernie romantyczną. I że wyprawa na dzisiejszy księżyc wywołałaby wśród poetów romantycznych uniesienie daleko większe niż je wywoływał tamten księżyc, „który się w konia przegląda kopytach”.