

II 1.431.775

RYSZARD KASPEROWICZ



FIGURY ZBAWIENIA?

*Idea „religii sztuki”
w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*

TOWARZYSTWO NAUKOWE KUL
KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

II 1.431.775

RYSZARD KASPEROWICZ



FIGURY ZBAWIENIA?

*Idea „religii sztuki”
w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*

TOWARZYSTWO NAUKOWE KUL
KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

WINCKELMANN

WACKENRODER

NOVALIS

SCHLEIERMACHER

SCHELLING

ELIOT

HEINSE

ARNOLD

PATER



WINCKELMANN

WACKENRODER

NOVALIS

SCHLEIERMACHER

SCHELLING

ELIOT

HEINSE

ARNOLD

PATER

FIGURY ZBAWIENIA?

*Idea „religii sztuki”
w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*

*Bożence – z wdzięcznością,
Marcelinie i Amelii – z nadzieją*



TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II

Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego

159



ISTNIEJE OD ROKU 1934

RYSZARD KASPEROWICZ

FIGURY ZBAWIENIA?

Idea „religii sztuki”

w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia

Lublin

TOWARZYSTWO NAUKOWE KUL
KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001013597533

Recenzent

Prof. dr hab. Maria Poprzęcka

Redaktor książki

Anna Podgórska

Projekt graficzno-typograficzny

Marcin Pastwa

Wydanie publikacji dofinansowane
przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2007-2009
jako projekt badawczy



© Copyright by Towarzystwo Naukowe KUL
& Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2010

ISBN 978-83-7306-502-4

II 1.431.775

ISBN 978-83-7702-052-4



TOWARZYSTWO NAUKOWE
KATOLICKIEGO UNIwersYTETU LUBELSKIEGO
JANA PAWŁA II

ul. Gliniana 21, 20-616 Lublin, skr. poczt. 123

tel. 81 525 01 93, tel./fax 81 524 31 77

e-mail: tnkul@kul.lublin.pl <http://tn.kul.lublin.pl>

Dział Marketingu i Kolportażu tel. 81 524 51 71

Druk i oprawa PETIT S.K. Lublin
(nakład 500 egz.)

2011 e 28315

*A teraz myślę, jak z liter i cyfer
Ułożyć oczom klasztor Megaspilion,
Klasztor, gdzie niegdyś bronił się Lucyfer
Mahometowi – tak długo jak Ilion
Albo jak nasza piękna Częstochowa,
Kulami ryta – cudem boskim zdrowa...*

[...]

*A będziesz widział; nie widzisz? ... więc próżno
Ja doskonalej nie opiszę rymem ...
Trzeba, ażebyś wziął sakwę podróżną,
Mój czytelniku, i został pielgrzymem;
Inaczej z wielką litością i żalem
Będę o tobie myślał – w Jeruzalem*

Juliusz Słowacki

WSTĘP

*Nic pewnego u starożytnych, nic pięknego u współczesnych.
Przeszłość i teraźniejszość to dwa niezupełne posągi:
jeden wydobyto okaleczone od uszkodzeń wieków,
drugi nie osiągnął jeszcze swej przyszłej doskonałości.*

Chateaubriand



III księdze *Wyznań* św. Augustyn, jak wiadomo, relacjonuje swoje przybycie do Kartaginy; doświadczenia, które opisuje, zajmują szczególne miejsce w konstrukcji biografii jako dzieła artystycznego, literackiego, i w pamięciowym porządkowaniu – konstrukcji autobiografii jako dzieł życia autora. Pobyt w Kartaginie to jeden z punktów zwrotnych, miejsce, gdzie Augustyn sięga po Cyцерoniańskiego *Hortensjusza*, dziełko ukazujące mu nowe horyzonty, rozpalające w nim pragnienie zdobycia wieczystej mądrości, poznania filozofii. Jednocześnie lektura *Hortensjusza* zaczyna mu uświadamiać, że „stał się sam dla siebie krainą nędzy”. Jednym z symptomów, a zarazem przyczyn owego duchowego zbłądzenia, są teatralne przedstawienia. Augustyn oddaje się im z nieukrywaną rozkoszą, tym bardziej, że w Kartaginie właśnie do głębi przesywa go zmysłowe, miłosne pożądanie. „Nie kochałem jeszcze, lecz chciałem kochać [...]” – wyznaje, oskarżając się jednocześnie o odrażającą, brudną pożydlivość.

Słodycz, której pragnął Augustyn, szukając jej w miłostkach, okazała się zaprawiona goryczą, rozkosze, płynące z oglądania przedstawień, były naznaczone czymś niepokojącym, groźnym. Wkradała się tam ciągle, niczym nieoczekiwany dysonans, jakaś sprzeczność, zbijający z tropu rozdźwięk.

Co sprawia – zapytuje sam siebie i czytelnika Augustyn – że człowiek chce w teatrze boleć nad rzeczami smutnymi i tragicznymi, których sam nie chciałby znosić? Widz chce z ich powodu odczuwać ból i ból ten staje się dla niego rozkoszą. Cóż to jest jeśli nie nieszczęsne szaleństwo? Im mniej się ktoś wyzwolił od tych namiętności, które się przedstawia na scenie, tym bardziej przejmuje się tym, co tam widzi. Gdy człowiek sam doznaje jakichś udręk, mówi się, że cierpi, gdy współczuje z innymi, że jest miłosierny. Czyż może być jednak mowa o miłosierdziu, jeżeli idzie o rzeczy zmyślane i rozgrywające się na scenie? Nie do niesienia pomocy wzywa się przecież widza, lecz wywołuje się w nim tylko ubolewanie, a on im bardziej boleje, tym większą sympatią darzy twórcę tych widowisk¹.

Paradoksalność obcowania ze sztuką tragiczną, która tak zadziwia Augustyna w perspektywie dziejów samopoznania duszy, nie wypływa li tylko z umiejscowienia doświadczenia sztuki w konkretnym, potem „przezwyciężonym” momencie biografii. Autor *Wyznań* przeprowadza tutaj jedną z najbardziej doniosłych i brzemiennych w skutki analiz spotkania ze sztuką; Augustyn, odwołując się do uczuć miłosierdzia i współczucia, przecina Arystotelesowski węzeł, łączący uczucie litości i trwogi z kataraktycznym przeżyciem dzieła tragicznego jako fundamentalnego dla człowieka wzoru i obrazu (mimetycznego odtworzenia) doświadczenia etycznego, zakorzenionego w ludzkiej zdolności do rozumienia (dzięki odpowiednio zbudowanej formie artystycznej) i współodczuwania (*sympa-schein*) etycznej wspólnoty losu wszystkich działających, rozumnych istot². Naśladowcze przedstawienie postaci działających, podstawa dzieła tragicznego, pozwala widzowi, poprzez artystyczny (poważny i skończony) układ zdarzeń, uchwycić i rozumnie ocenić etyczny wymiar tego, co dzieje się na scenie, zarazem pogłębiając własne doświadczenie świata etycznego. To jest droga dla Arystotelesa najważniejsza, perspektywa najbardziej przekonująca, wiążące wprawienie w ruch moralnej świadomości widza. Emocjonalne zaangażowanie odgrywa tutaj rolę całkowicie podstawową – uczucia te bowiem są nieodłącznym elementem poznania; ich siłę oraz kierunek, intencjonalny sens, dyktuje doskonałość formy artystycznej – jeśli ona zawiedzie, doświadczenie etyczne nie dojdzie do skutku, albo będzie fragmentaryczne, kalekie.

Forma artystyczna pełni także funkcję granicy odczuwania – granicy świata przedstawionego. Jak bowiem przypomina nam lektura *Retoryki*, nie wszystkie zdarzenia ujawniają sens etyczny rzeczywistości; jeśli ich artystyczne uporządkowanie przekroczy pewną barierę i, na przykład, miast uczucia litości i trwogi, wzbudzi w widzu przerażenie, karkotyczny zamysł nie zostanie osiągnięty. Porażka artystyczna staje się etyczną pustką, banałem, i estetycznym fałszem.

Dokładnie w tym miejscu postawy Augustyna i Arystotelesa rozchodzą się na dobre³. Augustyn obawia się tego, czego Arystoteles, silny wiarą w artystyczną potęgę sztuki, zupełnie się nie lęka, mianowicie całkowitej psychologicznej identyfikacji. Podejrzliwość Augustyna wobec sztuki wzrasta wprost proporcjonalnie do autobiograficznie nacechowanych zmaganiań ze sferą uczuć, pożądań, pragnień. Augustyn obawia się, że uczucia nie mogą stać się przedmiotem estetycznej kontemplacji – uczucia powinny pobudzać do działania. Taka bowiem jest ich natura, jeśli ujrzymy je w świetle dynamiki działania i słabości ludzkiej woli. Jak bowiem czytamy w zachwycającym fragmencie z XIII księgi:

Dobra wola zdobywa nam Twój pokój. Ciało ciężarem swoim dąży do swego miejsca. Ciężar dąży nie tylko w dół, lecz do miejsca, które jest mu właściwe. Ogień dąży w górę, kamień w dół. Ciężar ich zmusza je do tego; [...]. Olej, wylany pod wodę, wypływa nad wodę; woda wylana nad olej, spływa pod olej; zmusza je do tego ich ciężar, dążą do swego miejsca. Rzeczy te wytracone ze swego porządku są niespokojne. Przywrócony porządek przywraca im spokój. Moim ciężarem jest miłość moja. Ona mnie niesie, dokądkolwiek dążę. To Twój dar zapala nas i unosi w górę; gorejemy i idziemy⁴.

Bez Boga człowiek nie uczyni niczego, niczego nie osiągnie. To prawda, że refleksja Augustyna pozostaje w ramach fizycznego obrazu wszechświata o platońsko-arystotelesowskiej genezie. Fikcja sztuki jednak, pozór estetyczny (w pełni obiektywny, choć nie logiczny), mówiąc późniejszym językiem, przestaje być dlań odzwierciedleniem oraz potwierdzeniem istniejącego porządku – fikcja artystyczna pochłania energię rzeczywistości, niosąc ze sobą niebezpieczeństwo podważenia owego ładu. Sztuka niweczy naturalność – realność ludzkich relacji ze światem zewnętrznym i wewnętrznym – „bolesne wzruszenia”, roznie-

cone nieprzystojną teatralną rozrywką, muszą przeminąć – to także należy do retoryki *Wyznań*.

Sytuację Augustyna należy bez najmniejszego wahania potraktować jako nieodmienny w swojej logice *locus classicus*. Podobnie jak Platon (a podobieństwa te sięgają znacznie głębiej, niż się uważa), Augustyn nie dowierza artystycznej *mimesis*; zbyt wysoką bowiem cenę przychodzi zapłacić Muzom. Czy to w dążeniu do Boga, czy do wyższej rzeczywistości – jedynej rzeczywistości idei, sztuka z rzadka bywa pomocą, najczęściej jest zawadą; zmysłowości tej przeszkodą, jaką jest forma artystyczna, nie pokona się zamykając oczy i uszy. Nawet, jeśli chcielibyśmy ją przeniknąć, a tym samym unicestwić, zdjąć, niczym zasłonę, wpieryć musimy się jej poddać, ulec jej tak, jak poeta śpiewowi słowika, upoić się jego upojeniem:

O, jeden puchar upałów Południa,
 Pelen rumieńca świeżej Hipokreny
 Sznurem koralu skrzącej się po brzegi
 Tknięte purpurą ust,
 Żebym pił do dna i odszedł ze świata,
 I razem z tobą w gęstwie mrocznej zginął:

Pamięć w listowiu tobie niewiadomych
 Znużeń, gorączek, krzątanin, zachodów,
 Tu, gdzie w krąg siedzą słuchacze swych jęków
 Paraliż chwytą, włos z żalu wypada,
 [...] Bo blaski oczu Piękna tutaj szybciej gasną
 Niż Miłość zdąży za nimi zatęsknić⁵.

Rzecz jasna, Keats reprezentuje tutaj w pełni rozwiniętą romanetyczną świadomość absolutnej potęgi sztuki, prawdziwego *residuum* wieczności, miejsca *par excellence* estetycznego, konkretnego w swojej uduchowionej zmysłowości. W nim właśnie dokonuje się cud nie dającego się na nic innego przełożyć, do niczego innego sprowadzić doświadczenia, w którym magiczną potęgą sztuki przemieniona i uni-

cestwiona zostaje nędza oraz przemijanie świata poza sztuką. By jednak sztuka, jako objawienie doskonałego piękna, mogła stać się czymś więcej, niżli Stendhalowską „obietnicą szczęścia”, by była w stanie pokonać tradycyjne bariery i wtargnąć w święte dzierżawy zastrzeżone ongiś dla doświadczenia religijnego, musiały dokonać się najgłębsze, najbardziej fundamentalne przemiany w pojmowaniu relacji pomiędzy sztuką, naturą (wiersz Keatsa jest pochwałą estetycznej siły natury, która będzie trwać nawet po śmierci poety, wszak: „I będziesz śpiewał, gdy już nie usłyszę / Twojego requiem, przemieniony w glinę”) i obecnością Boga w świecie⁶.

Chytrości rozumu historycznego należy zapewne zawdzięczać, że dla zbudowania historycznych i teoretycznych pomostów pomiędzy sztuką a religią, zarówno postać Platona, jak i Augustyna miały znaczenie wyjątkowe. Czyż wolno zapomnieć, że ci dwaj reprezentanci, oględnie mówiąc, wstrzeмиęźliwej wobec sztuk (z wyjątkiem muzyki i poezji, ale ich jedność, jako warunek prymatu pierwiastka racjonalnego w ich poznawaniu i podporządkowanie matematycznej harmonii kosmosu już w czasach Platona podawano w wątpliwość, nad czym filozof lamentował w swoim ostatnim dialogu, w *Prawach*) postawy byli wyśmienionymi artystami, wirtuozami retoryki tekstu, którą tak ostro atakowali?

Już Plotyn, wierny w swoim mniemaniu dziedzic platońskiej spuścizny, zdjął ze sztuki odium poznawczego fałszu i emocjonalnego rozchwiania, tytułując malarzy i rzeźbiarzy zaszczytnym mianem „erotyków”, odsłaniających w bryle obrobionego marmuru idee piękna; mało tego, porównał proces etycznego doskonalenia się w cnocie właśnie do procesu kształtowania posągu, obdarzając w ten sposób perfekcjonistyczne modele antropologii oświecenia i romantyzmu, w których sztuka zajmowała pozycję decydującą, dogodną koncepcją piękna i wyrazistym symbolem⁷, ucieleśnionym w niezliczonych gipsowych kopiach greckich efebów i Winckelmannowskich ekfrazach. Św. Augustyn z kolei zapoczątkował swoimi *Wyznaniami* nie tylko model literackiej autobiografii, stawiając nieomal na początku dziejów tego gatunku wzorzec niedościgniony, lecz także oferując pewną strukturę narracyjno-symboliczną,

którą można było stosować w najrozmaitszych okolicznościach: wzorzec ujęcia duchowej konwersji, przemiany i nawrócenia o nieodwracalnych konsekwencjach, gdzie przekształceniu – jak mawiano potem, używając pojęcia teologicznego – *Verklärung* – ulega wewnątrz człowieka, stawiając tym samym w nowym świetle całą otaczającą go rzeczywistość. Jak wykazał przede wszystkim John Freccero⁸, struktura konwersji przenika całą *Boską Komedie* Dantego – by wspomnieć tylko o tym arcydziele myśli poetycko-teologicznej i filozoficznej, przykładzie doskonałego spełnienia mitu poety-teologa, którego poetyckie słowo, niczym *logos*, odmienia upadłą rzeczywistość, obdarzając poetę niezwykłym wglądem w zbawczy, onto-historyczny porządek świata. Nie mniejsze znaczenie Augustyn zachowuje w XVIII stuleciu, wszak sięga po niego prorok nowoczesności, Jean Jacques Rousseau.

W *Wyznaniach* Rousseau pulsuje już nowy rytm – rzeczywistości świata nowoczesnego, przecucia diametralnego odwrócenia losów. Spoglądając z naszej perspektywy można by rzec, że byłoby dziwne, gdyby było inaczej. Augustyn okazuje się jednak wciąż nieodzowny; nie idzie bynajmniej o polemikę, tę Rousseau zostawia propagandystom w rodzaju Woltera. Autor *Emila*, szukając prawdy o samym sobie, musi zstąpić, wzorem arcyministra introspekcji, w głąb swego wnętrza. Augustyn na dnie duszy odnajduje pewność kosmicznego porządku, niezachwiane potwierdzenie jedności władz poznawczych oraz wolitywnych w ich troistości, słowem – obraz Boga. Kto bowiem pragnąłby pojąć Trójcę Wszchemogącą, powinien zacząć od namysłu nad tymi trzema „stanami”, które są w poznającym człowieku:

Są one czymś zupełnie innym, niż owa Trójca, lecz podaję je jako przykład, aby na nich mogli ćwiczyć się, zbadać i doświadczyć, jak daleko zaszli. Mam zaś na myśli te trzy rzeczy: byt, poznanie i chcenie. Jestem bowiem, wiem i chcę; jestem znający i chcący; wiem, że jestem i że chcę; chcę być i widzieć. Niech więc, kto może, zobaczy, jak nierozdzielne życie przenika te trzy stany, jest to jedno życie, jedna myśl, jeden byt; [...]. Niech zobaczy. Stoi przecież wobec samego siebie. Niech się skupi sam w sobie, niech zobaczy i powie mi. A jeśli uda mu się coś odkryć w zakresie tych zjawisk i wypowiedzieć, to niech sądzi,

że odkrył już tajemnicę tamtego Bytu, który jako niezmienny stoi ponad bytem ludzkim, łącząc niezmiennność istnienia, wiedzy i woli⁹.

Trzeba było zaiste odwagi i hipochondrycznej wrażliwości Rousseau, by ośmielić się zajrzeć w głąb duszy u progę nowoczesności, przecież nie przyświecała mu już wizja onto-teologicznego kosmicznego ładu. Przedtem Shaftesbury zdążył ostrzec w swoim dziełku *Soliloquy, Or an Advice to an Author*, że boimy się spojrzeć w zwierciadło, gdyż nie możemy znieść własnego widoku sztucznych, afektowanych istot¹⁰. Rousseau nie szuka bynajmniej Boga jako ontycznej podstawy świata i gwaranta prawdy; obywatel genewski pragnie szczerości, chce być prawdomówny, aż do granic ekshibicjonizmu; toteż znajduje na dnie duszy niezafałszowaną naturę, przejawiającą się w autentyczności uczuć – fakty mogą mnie mylić, powiada, uczucia nigdy. *Wyznania* Rousseau to spowiedź w obliczu zakłamanego świata zakłamanej kultury, będącej źródłem rozczarowań, bólu, nigdy nie zaspokojonej potrzeby samopotwierzenia – osiągnięcia tożsamości w niezakłóconym niczym poczuciu własnej, autokreatywnej wolności.

Samopotwierzenie to *Selbstbehauptung*, naczelne hasło oświecenia, *sapere aude* – nic dziwnego, że portret Rousseau wisiał, jako jedyny, w gabinecie Kanta. Teraz jednak patrzemy na Rousseau z perspektywy Kanta, a nie odwrotnie. Sam Rousseau, nawołując do kultuwowania czystości niezakłamanej natury, może uchodzić za instygatora tych wszystkich zamierzeń, w ramach których powrót do natury, niekiedy powiązany z ideą jedności duchowości i zmysłowości (a nie ich hierarchiczności), był projektowany jako droga do moralnego odrodzenia, wsłuchania się i dostrojenia do rytmu natury, pobudzenia głęboko ukrytego we wnętrzu człowieka głosu natury, moralnego instynktu, który w przepastnej głębi uzyskanej w drodze introspekcji naturalnej samoświadomości pozwala uzgodnić cele i dobre intencje wszystkich ludzi. Kiedy już bowiem usłyszemy we własnym wnętrzu owo wezwanie natury, kiedy przestaniemy patrzeć nań z zewnątrz, i zharmonizujemy nasze wnętrza z pulsem natury, gdy przeniknie nas pęd życia¹¹, zyskamy pewność, której nie dostarczy nam żadna na-

uka, żadna ortodoksyjnie i tradycyjnie pojęta religia: pewność płynąca z samego źródła doświadczenia bytu i dobra, bezpośrednio doznania i poczucie harmonii, które wykluczają jakikolwiek błąd rozumowej kalkulacji, moc zjednoczenia naszego duchowego wnętrza z energią natury, przejawiającą się w zmysłowej aktywności człowieka.

Jasne jest, że tego rodzaju świadomość wewnętrznej harmonii mogła być interpretowana w kategoriach religijnych: ujrzy ten, komu dana będzie łaska. Dla Schellinga, Goethego, Novalisa czy Fryderyka Schlegla ten uwewnętrzniony dialog z immanencją natury, dzięki Spinozie, był dialogiem z boskim *Dasein* – byciem samym w sobie jako byciem, jak chciał Goethe¹², czy absolutem w totalności indyferencji, jak pisał Schelling. Wordsworth, budując zachwycającą metaforę *spots of time*, ukrył w niej myśl o epifaniach natury, i miała ona przed sobą wielką, do dziś chyba niezakończoną, karierę¹³. Okazało się bowiem, że poza pewnymi, mistycznie uzdolnionymi wyjątkami, tę wewnętrzną wędrówkę, poprzez kres immanencji człowieka, w poczucie obcowania z rzeczywistością natury jako realności Boga, na mapie doświadczenia ludzkiego może wyrysować jedynie sztuka – wytwór owej nieskończonej, niezmordowanej aktywności, polegającej na zstępowaniu w głąb wyobraźni i wyprowadzaniu na światło dziennego, zmysłowego doświadczenia doskonałych form, służących zewnętrznej naturze za wzór.

Można by zatem próbować pokazać, że zrodzony w XVIII stuleciu fenomen „religii sztuki” był w niemałej mierze wynikiem poszukiwania oparcia dla nowej etyki uczuć, skrajnie subiektywnej i zindywidualizowanej, i dlatego bezustannie wystawianej na pokusę, zamienioną w konieczność, obiektywizacji w przeżyciu wewnętrznej, naturalnej harmonii i jedności z Bogiem. Jeżeli sztuka miała stać się katalizatorem tego procesu poszukiwania jedności, to nie może nas zaskakiwać jej wyjątkowy, absolutny status.

W tym znaczeniu absolutyzacja sztuki oraz doświadczenia estetycznego była, jak się zazwyczaj przyjmuje, reakcją na oświeceniową, zracjonalizowaną i uhistorycznioną krytykę religii. Owo pragnienie religii często kojarzono z antyoświeceniową niezgodą na despoczną domi-

nację jednego, naukowego modelu wyjaśniania świata – wszyscy mamy w uszach tyrady Blake’a, Wordswortha czy Coleridge’a przeciwko ślepej pysze tych, których Novalis oskarżał, że mają tylko jeden grzech – mianowicie zamkniętą na tajemniczość świata *wissenschaftlicher Kopf*⁴. Pamiętamy wszyscy anatemę rzuconą na Newtona przez Keatsa. Ale Coleridge, kultywując nieco niebezpieczną znajomość z mistrzem eksperymentów chemicznych Humphry Davy’em, bardzo zajmował się rozwojem nauk i budował metafory odwołujące się do słownika pojęciowego oraz naukowej świadomości początków XIX wieku, Novalis miał imponujące zainteresowania naukowe, i przewidywał powstanie nowej fizyki, przebudowanej co prawda, jak wierzył do spółki ze swym przyjacielem, Fryderykiem Schleglem, przez nowoczesną, „transcendentalną poezję”, która zresztą dopiero miała nadejść. Zjawisko religii sztuki było zatem czymś więcej, niżli prostym odruchem sprzeciwu na kryzys religii i religijnego *Weltbildu*.

„Religia sztuki”, fenomen niespotykanego wcześniej (a i potem niezczęsto) wyniesienia sztuki w jej funkcjach poznawczych, artystycznych, profetycznych (historiozoficznych) na sam szczyt ludzkiej egzystencji, uwielbienia sztuki tak bezwarunkowego i wciągającego weń człowieka w pełni, w całej jego totalności, był, poza wszystkim, fenomenem artystycznym. Wyznawcy tego ezoterycznego kultu wcale nie zamierzali obalać idoli – unicestwiać religii, czy też ustanawiać nowej religii. Nawet najbardziej radykalni akolici tego kręgu: Novalis z jednej strony, a Heinse z drugiej, nie odrzucili religii w imię kultu czystej formy (tak zdarzało się w środowisku *aesthetic movement* 2. połowy XIX stulecia w Anglii czy Francji). Novalis oczekiwał, rzeczywiście, nowej postaci religii i religijności, „religii poetyckiej”, lecz miał tu na myśli przekształcenie, dzięki doświadczeniu poetyckiemu, świadomości religijno-artystycznej, która byłaby harmonijnym koncertem tradycji chrześcijańskiego mistycyzmu, pietystycznej pobożności, wątków neoplatonskich, spinozjańskich i alchemicznych, wreszcie gnostyckich, precyzyjnie odmierzonych i wymieszanych w potężnej retorce spontanicznej, samowiednej aktywności wytwórczej Fichteńskiego transcendentalne-

go „Ja”. Jeżeli ta miszkulacja dziś zdumiewa, może nawet razi, to na pewno nie pod koniec XVIII wieku, gdzie owe heterogeniczne wątki zręcznie i bez fałszywego poczucia sztuczności splatano ze sobą, choć, jak zawsze, i w tym przypadku decydująca okazała się siła poetycko-filozoficznego geniuszu Novalisa. Heinse znowu, otwarcie odrzucając wy-preparowanego naprędce przez siebie samego rzekomo ascetycznego, działającego wbrew zmysłowej naturze, a przeto zniewalającego ducha i podkopując etyczny charakter chrześcijaństwa, zakłada, z pomocą swego bohatera Ardinghella (który, nie może przecież być inaczej w tej awanturycznej opowieści, jednoczy swe siły z kochanką oraz dziwnym tureckim piratem Uzalalem), doskonałą republikę wolnych twórców, ale wszyscy wiedzą, sam Heinse zaś najlepiej, że to czysta, zupełnie po platońsku „idealna”, utopia, jakkolwiek mająca całkowicie sensualistyczną, antyplatońską wymowę. Warto wszakże pamiętać, że *Ardinghella* czytamy dziś przede wszystkim ze względu na niepoślednie wcale walory obrazowe i estetyczne tego głównego wyznania wiary niemieckiego „patrona” estetyzującego hedonizmu.

Czy to oznacza, że koncept „religii sztuki” ma dziś już tylko czysto historyczną, kulturową doniosłość? Otóż wydaje się, że jest inaczej. Spór o „religię sztuki”, bowiem w każdym z przybliżonych w tej rozprawie przypadków akcenty polemiczne, negatywne, były niemal równie mocno zaznaczone, jak i akcenty pozytywne, jest sporem aktualnym także i w naszej rzeczywistości – był to spór o model sztuki, o rozumienie formy artystycznej, wreszcie o pozycję sztuki w całokształcie ludzkich doznań, uczuć, refleksji i działań.

Najkrócej rzecz ujmując, można chyba powiedzieć, że artystyczny sens sporu o „religię sztuki” zawierał się w pytaniu o samodzielność kreatywno-poznawczą sztuki i autonomię formy artystycznej. Choć wyznawcy „religii sztuki” obarczyli tworzenie i doświadczenie estetyczne zadaniem najbardziej ze wszystkich szlachetnym i wzniosłym, mianowicie rozpalenia, rozżarzenia wewnętrznym blaskiem duszy ludzkiej, komunikującej się dzięki temu z Bogiem, wcale nie oczekiwali, że mistyczny nawet kontakt z Bogiem (naturą) unieważni i uni-

ceści formalny kształt dzieła. Toteż ich rozwiązania miawały charakter paradoksalny: Winckelmann poszukiwał antysensualistycznej zmysłowości idealnej formy, Heinse nieprzemijającego, zanurzonego w żywiole wiecznie się odradzającego życia zmysłowego (ma się rozumieć, wbrew tradycji, niezepsutego) kształtu, Novalis doskonałego, spotęgowanego języka, rozszyfrowującego orędzie o nowej Jeruzalem, Schelling absolutnej indyferencji formy i znaczenia w symbolu, Coleridge takiej formy artystycznej, gdzie treść rozświetlałaby od wewnątrz kształt zewnętrzny, dając świadectwo nieskończoności twórczego „I AM” wyobraźni.

Atoli wędrówka za doskonałą formą – symbolem adekwatnym dla objawienia świętości – okazuje się podróżą w głąb dziejów. Nasi hierofanci zazwyczaj odbywali podróże simultaniczne – każda wyprawa w przeszłość zaczynała się na skrzyżowaniu dwóch linii równoległych, zatem w miejscu, zdaniem niektórych, niemożliwym – skrzyżowaniu antyku i chrześcijaństwa.

„Religia sztuki”, widziana oczyma owego posiadacza wehikułu czasu, mogła przynieść różne spostrzeżenia i idee: już to o wyższości religii i kultury antycznej, pogańskiej (gdyż tam właśnie kultura była religią), już to o potrzebie „nowej mitologii”, syntezy właściwie pogaństwa i chrześcijaństwa, czy też pogodzenia *sweetness and light* jako ideałów krytyczno-estetycznych i kulturowo-wychowawczych, o czym marzył i do czego przekonywał swoich wiktoriańskich współobywateli Matthew Arnold. Zwolennicy „religii sztuki”, może czasem szerzej „religii kultury”, choć podróżowali w przeszłość, to przecież nie chcieli sztuki tradycyjalistycznej, która miałaby odzyskać wielkość i religijny sens, wierne powielając twórczość czasów tryumfu wiary, to znaczy oddając się legitymistyczno-konserwatywnym snom o owej „rewolucji anachronizmów”, kiedy to wszyscy artyści, malując jak Fra Angelico zgoła czy Sassetta, odzyskują ich poczucie wiary, a sztuka odnowi świat przeżarty rakiem nowoczesnego, materialistycznie ukierunkowanego pragmatyzmu¹⁵. Takim snom (i praktykom), w których potępiano pogańską zmysłowość Tycjana i sławiono duchową czystość Perugina (o którym Mrs.

Jameson, autorka poczytnych książek o sztuce „katolickiej” dla protestanckiej publiczności, pisała, że patrząc na jego obrazy nie sposób zaufać relacji Vasariego, jakoby mistrz ten, autor pobożnych obrazów religijnych, był wyjątkowym skąpcem i nie wierzył w nic, chyba tylko w Mamona) oddawało się wielu: niemieccy twórcy bractwa Św. Łukasza, po trochu i niekonsekwentnie Ruskin (bo nienawidził Renesansu i zarazem uwielbiał Carpaccio czy Tintoretta). Prym wszelako wiedli zapewne Jean-François Rio – i to na Wyspach Brytyjskich – który w duchu Chateaubrianda apoteozował wczesne wieki (czyli, rzecz jasna, XIV-XV .w.) malarstwa jako „poezji chrześcijańskiej”¹⁶, a także bracia Boisserée oraz Fryderyk Schlegel w wieku, kiedy już porzucił ducha romantycznej ironii i arabeski, stając się pobożnym obrońcą ładu politycznego, sankcjonowanego powagą (i tajną policją) katolickiej monarchii.

Przedstawiciele „religii sztuki”, którym poświęcona jest niniejsza rozprawa, równie mocno, jak Lord Lindsay czy Rio, pragnęli odrodzenia religijności poprzez doświadczenie estetyczne, jeśli mamy się trzymać tego określenia – ale za tym pragnieniem niekoniecznie kryła się jakaś formuła tradycyjnej religii. Tak samo ożywiał ich nieklamany podziw dla surowej, męskiej, heroicznej i szorstkiej prymitywności bohaterów Homera; zachwycali się bogactwem alegorii i jednorodnością wizji kosmosu Dantego, śledzili z niesłabnącym uniesieniem rytm konturu w kompozycjach Rafaela, o którym Goethe utrzymywał, że choć nie był Grekiem, to myślał i czuł jak Grek. A jednak bez względu na to, jak głęboki i autentyczny byłby ich szacunek dla przeszłości, nie upatrywali w niej bezpośredniego źródła projektowanej przyszłości. Ich postawa była odwrotnością nacechowanego antykwarycznym pietyzmem i historystycznym legitymizmem sprawców różnych *rediscoveries* oraz głosicieli rozmaitych *Revivals*. Zajmowali historyczne stanowisko cechujące się bezkompromisowością apokaliptycznej wizji – odsłaniaли bowiem, w swoim przekonaniu, rajski stan rzeczy, który już jest, ale jeszcze wciąż nadchodzi, i nadejdzie, gdyż nadejść musi, zgodnie z niepodważalną, niezapomnianą regułą transcendentalnego oglądu przeszłości w wyobraźni, by tak powiedzieć, sformułowaną przez przewyż-

szającego niemal wszystkich śmiałością swojej wizji przyszłej mitologii Schellinga: „wszystko co możliwe, jest rzeczywiste”¹⁷.

Patrząc z takiej perspektywy, „religia sztuki” była odpowiedzią na kryzys religijności w wieku postępującej sekularyzacji, lecz odpowiedzią nie wprost¹⁸. Klasyczny, onto-teologiczny model świata i dziejów został rozbity; aliści czy naprawdę został po nim, mówiąc słowami późniejszego poety, „stos pokruszonych obrazów”?

Jak się wydaje, jest to centralny punkt zapalny, pole największej bitwy, jaką toczono wokół problemu sekularyzacji¹⁹. Podstawowe wątpliwości, jak wiadomo, sformułował przed laty Hans Blumenberg, występując zdecydowanie przeciwko historycznym koncepcjom sekularyzacji Carla Schmitta i Karla Löwitha. Schmitt, przypomnijmy, reprezentował pogląd, że cała pojęciowa maszyna nowożytnego państwa i systemu prawnego, to właściwie zsekularyzowane pojęcia teologiczne, przy czym, oprócz ewolucji tych pojęć, autor *Teologii politycznej* podkreślał także przejęcie ich systemowego charakteru. Tak więc wszechmocny Bóg stał się w nowożytnym państwie wszechmocnym prawodawcą. Schmitt, dodajmy – co jest szczególnie istotne w kontekście zjawiska „religii sztuki” – w głośnej książce *Politische Romantik* poddał miazdzącej krytyce zjawiska estetyzacji życia i artystycznej sekularyzacji świata religijnego: teatr zastąpił kościół, kościół przestał być miejscem modlitwy, stając się muzeum, zaś romantyczny artysta przywłaszczył sobie społeczne funkcje i status duchownego²⁰, często w komicznym przebraniu.

Karl Löwith, autor bardzo ważnej pracy zatytułowanej *Historia powszechna i dzieje zbawienia*, przedstawił wpływową interpretację nowożytnej filozofii dziejów jako zsekularyzowanej chrześcijańskiej teologii historii; w historiozofii nowożytnej zsekularyzowane schematy teologiczne nadal funkcjonują, jak na przykład kres czy spełnienie dziejów; naturalnie, chrześcijańskie, pozaświatowe spełnienie historii, eschatologiczne oczekiwanie i przyjście obiecanego Królestwa Bożego, zostaje wtrącone w empiryczną płaszczyznę zdarzeń historycznych i zrealizuje się w immanencji dziejów: jako mesjanistyczna wizja Hegla czy Marksa.

Blumenberg uważał, że wyjaśnianie faktu powstania nowożytności za pomocą pojęcia „sekularyzacji” jest zwodnicze, zakłada bowiem ostro przezeń zwalczaną substancjalizację dziejów oraz pociąga za sobą nieuchronną ocenę kierunku przemian historii nowożytnej jako czegoś nieuprawnionego, zdeformowanego, świata, który nagle wypadł z właściwej orbity. Na przykład, w przeciwieństwie do Löwitha, Blumenberg przekonywał, że nowożytna idea postępu nie jest zsekularyzowaną eschatologią, gdyż postęp (naukowy, technologiczny) dokonuje się w historyczności ludzkich dążeń jako takiej, zaś *eschaton* pozostaje całkowicie na zewnątrz dziejów. Złudzeniem jest, dodawał autor *Legitimität der Neuzeit*, utrzymywać, że substancjalistyczne pojmowanie historii jest warunkiem jej rozumienia – jako swoistej logiki trwałości i niezmienności kluczowych pytań i problemów, zadawanych na pograniczu teologii, filozofii i nauk. Nowożytność nie jest nieprawym dzieckiem średniowiecznego, religijnego obrazu świata; jest efektem jednego z najgłębszych zwrotów w historii myśli, „kopernikańskiego przewrotu”, który niejako „wymusił” zupełnie odmienne nastawienie człowieka do jego władz poznawczych i poszukiwania historycznej tożsamości – fakt posłużenia się pojęciami znanymi z tradycji teologicznej, nie potwierdza *eo ipso* mechanizmu sekularyzacji. Nowożytność ma własną optykę, własną samoświadomość, wypowiedzianą w kategoriach „samodzielności” i „autonomii” rozumu, który sam w sobie zdolny jest uprawomocnić siebie, legitymizować nowoczesne dążenia, i wcale nie troszczy się o historyczny nastrój nostalgicznej tęsknoty.

Sekularyzacja oznacza bowiem, zauważa bardzo trafnie Blumenberg, poczucie niepowetowanej straty, zerwania, lub tylko zakłócenia pierwotnych, właściwych relacji. Bowiem obecność sekularyzacji to zarzut, że nowożytność jest albo powrotem do zdesakralizowanej epoki przedchrześcijańskiej, albo wstępem do równie zdesakralizowanej epoki następującej po chrześcijaństwie.

W świetle tego można chyba zaryzykować stwierdzenie, że „religia sztuki” jest próbą wykreowania świata, który, dzięki energii twórczej wyobraźni artystycznej, na powrót zostanie ozdobiony blaskiem sakral-

nego piękna i całościowego, totalnego sensu. Lecz ta przebudowa musi dokonać się za pomocą narzędzi nowoczesnej filozofii – Kanta i Fichte-
go, dla których „spontaniczność” i „samostanowienie” to klucz do nowo-
czesnej kondycji człowieka, oraz wielkich wizjonerów – Hemsterhuisa,
Spinozy czy Böhme’go, jeśli tylko uda się pokonać Kantowski wstrze-
mięźliwy chłód wobec sztuk i Fichte’ańskie zredukowanie religii do mor-
ralnej wolności samostanowienia praw w zgodzie z regułami prakty-
cznego rozumu²¹.

Toteż „religia sztuki” jest przede wszystkim obietnicą totalności do-
świadczenia i obrazem przyszłego wyzwolenia – pojednania przeci-
wieństw i zniesienia sprzeczności w syntetycznym pan-poetyckim (pan-
artystycznym) objawieniu „nowej mitologii”, „nowej poezji” czy nowej
sztuki. Sztuka rzeczywiście może przejąć tutaj pewne wyobrażenia i pra-
gnienia, zarezerwowane ongi dla religii – „niezadowolenie z doświad-
czanej rzeczywistości i nadzieję na ostateczne wyzwolenie”, by powtó-
rzyć za Louisem Dupré²².

Nie powinno nas dziwić, że szczególna rola przypadła tutaj sztuce
poprzez estetykę. W Kantowskim systemie władz czy w Schillerow-
skiej wizji „człowieka pięknego” estetyka pełni funkcje fundamentalne.
W myśli Kanta estetyczne sądy smaku i sądy teleologiczne stanowią
właściwie zwieńczenie i spojenie architektoniki rozumu w jego funk-
cji teoretycznej i praktycznej, władza sądenia przywraca integral-
ność aktywności ludzkiej. Dla Schillera estetyczny stan duszy to po-
jednanie uroszczeń popędu zmysłowego i popędu formy, symbol dobra
i przedsięwzięcia wolności.

Wszelako znaczenie estetyki można ukazać od jeszcze innej strony
– już nieomal od chwili swego powstania estetyka usiłuje porządkować
ciemną, chaotyczną sferę subiektywnego z natury rzeczy poznania zmy-
śłowego i towarzyszących mu uczuć, namiętności²³, a czyni to, przynaj-
mniej czasami, biorąc na siebie zadanie pośredniczenia: między su-
biektywnością zmysłowości oraz wyobraźni (tak twórcy, jak widza czy
słuchacza) a obiektywnością ich wytworów: dzieł nasyconych znacze-
niem i obdarzonych wyrazem.

Ogromnego znaczenia nabiera tym samym koncepcja dzieła oraz model języka, za pomocą którego dzieło sztuki jest analizowane. Wolfgang Braungart pokazał, na przykład, że XVIII-wieczna estetyka wywodzi po części swoją definicję dzieła jako całości skończonej, hamonijnej, *mikrokosmische Totalität*, odbijającej ład wszechświata, z XVIII-wiecznej fizyko-teologii, która była zarówno próbą ratowania ostatnich rozszczeń metafizycznych, jak i pewną wersją tradycyjnej teodycei²⁴. Krótko mówiąc: „[...] Piękno oraz chwała Boga dają się ujrzeć w strukturalnej analogii do piękna i wzniosłości dzieła sztuki”²⁵. W tej tradycji myślenia, gdzie piękno każdej rzeczy stworzonej wskazuje na celową całość, estetyczne odczuwanie świata bez najmniejszego trudu przechodziło w religijne uwielbienie, czego niezliczonych przykładów dostarcza liryka religijna XVII i XVIII stulecia. Również Leibniza koncepcja „monad” – zamkniętych w sobie całości, będących jednak zarazem zwierciadłem uniwersum, przyczyniła się do wypracowania idei dzieła sztuki jako całości zawartej w poszczególnym wytworze – typowej dla różnych postaci idealistycznej estetyki. Dzieło sztuki staje się zatem doskonałą całością, zamkniętą w samej sobie jednością, w której odbija się, przejawia, czy też wyraża piękno całego kosmosu. Dla estetyki wszelako konieczne było jeszcze dopełnienie – piękno dzieła sztuki, jego doskonałość i całość, istnieją tylko dla siebie, ze względu na dzieło samo, a nie tylko ze względu na jego symboliczną czy symptomatyczną zdolność wskazywania, odnoszenia. Karl Philipp Moritz²⁶ mógł więc zakończyć swoją najważniejszą rozprawę, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* wzniosłym hymnicznym nieomal wyznaniem swojej wiary w jedność estetyki i ontologii w spełnionym w swojej nieskazitelnej całości dziele sztuki:

Śmierć oraz zniszczenie same zostają pokonane w pojęciu odwiecznego artystycznego naśladowania wznioślejszego od samego aktu tworzenia piękna, które nie może inaczej być naśladowane, jak tylko dzięki ustawicznemu odmładzaniu się bytu. My sami istniejemy poprzez ów odmładzający się byt. To, że jesteśmy, stanowi naszą najwznioślejszą i naj-szlachetniejszą ideę. I śmiertelne usta nie są w stanie wyrzec wznioślejszego słowa o pięknie, jak to, że ono jest²⁷!

Trzeba uczciwie powiedzieć, że wyznawcy „religii sztuki” poszli nawet jeszcze dalej w owej czynności absolutyzowania dzieła i sakralizacji piękna. W ujęciu Moritza piękno pozostaje jeszcze gwarantem metafizycznej stabilności wszechświata, rozbłyskiem rzeczy w pełni jej bytowania, dla nich miało się już stać zwiastunem nowej religii i źródłem nawiązania, poprzez uprawianie ćwiczeń z samoświadomości, utraconej więzi pomiędzy myślą i bytem. W przytoczonym jednak fragmencie Moritza uderza nas jeszcze jeden problem – kwestia języka. Znowu okaże się nieomal sprawą nierozstrzygalną, czy świadome, rzecz jasna, sięganie po zasoby języka religijnego, parafrazowanie i metaforyzowanie pojęć wziętych ze skarbicy teologii, mistyki, nawet prostej, popularnej liryki religijnej, jest zabiegiem maskującym, ironicznym persyflazem, parodią, czy raczej próbą zachowania siły promieniowania tradycji i uchronienia dawnych znaczeń w nowym pojęciowym continuum języka wyrażającego inną, już nie religijną przecież, wizję i porządek wszechświata? Czy idzie o przenoszenie znaczeń, czy o ich odwracanie i grę z czytelnikiem²⁸?

Język religijny, zwłaszcza w epoce kryzysu religii i religijności, stanowi wyzwanie – jest bowiem opisaniem, przynajmniej w obrębie tradycji religii objawionych, rzeczywistości ostatecznej, ale której tu i teraz nie można doświadczyć²⁹ (chyba że w chwili mistycznego uniesienia albo epifanicznego prześwitu w bycie – np. dzięki doświadczeniu estetycznemu, co praktykowali m.in. William Wordsworth czy Walter Pater w Anglii). Ten język jednak wiąże nas z ową rzeczywistością. Będąc zaś relacją z pierwotnego doświadczenia – Objawienia Boga, i umacniając w nas siłę przekonań, wiarę oraz związany z nią bezpośrednio model życia, katalog zachowań, sposób widzenia samego siebie – odpowiada na Augustiańskie spostrzeżenie, że „sam dla siebie stałem się pytaniem”. Język ten nie jest narzędziem, lecz nieustannym wezwaniem do poznawania samego siebie w rzeczywistości żywej wiary. Zbrojny w autoritet niezmienności, potężny siłą tradycji, w zderzeniu z potrzebą nowej religii, wyrażonej za pomocą koncepcji „religii sztuki”, staje się dziedziną budowy napięć, aluzyjnych i metaforycznych odniesień, które pozwala-

ją na efekt oscylacji znaczeń i poszerzenie semantycznych oraz wyrazowych możliwości języka nowoczesnej teorii artystycznej.

Dla bohaterów tej rozprawy takim źródłem był, oprócz tradycji biblijnej, przede wszystkim język ruchu pietystycznego – *Bekehrung, Innerlichkeit, Gnade, Dürre, Anfechtung, Reue, Buße, Stille, Durchbruch, Wiedergeburt*. Wszystkie te wyrażenia³⁰, dzięki naciskowi, jaki w pietyzmie kładziono na nieustanne badanie samego siebie w kwestii grzechu, na skrajne uwewnętrznienie i indywidualizację wiary poprzez metodycznie uporządkowany akt skruchy (w pietyzmie Franckego z Halle), nieprzerwanie wyrażaną potrzebę usprawiedliwienia, pogłębianie i poszerzanie emocjonalnego kontaktu z Chrystusem, wreszcie dążenie do wyrzeczenia się świata i siebie, by w końcu odzyskać wolność własnej woli, były wyśmienicie predestynowane do tego, by zająć swoje miejsce w repertuarze schematów romantycznego myślenia o doświadczeniu estetycznym. Nie tylko bowiem opisywały, lecz jednocześnie stymulowały potrójny rytm wzbudzenia żalu, oczyszczenia – przełomu, oraz osiągnięcia stanu ukojenia, ciszy, będącego widomym znakiem obecności Łaski.

Zatem od pietystycznej pobożności był już tylko krok do pobożnego, religijnego estetyzmu, od *Gemütsforschungskunst* do *Gemüts-erregungskunst*³¹. Znaczenie kulturowe i intelektualne pietyzmu trudno doprawdy przecenić, sam Goethe, dostrzegając doniosłość tej formy religijności i duchowości, włącza osobliwą charakterystykę pietyzmu do „Wyznań pięknej duszy” w *Latach nauki Wilhelma Meistra*. Ruch pietystyczny był także, o czym warto pamiętać, potężnym zjawiskiem instytucjonalnym, niezwykle mocno osadzonym w rzeczywistości społecznej i gospodarczej krajów niemieckich 2. połowy XVIII wieku³². Taka instytucjonalna obecność wywiera nierzadko wielki wpływ na ludzkie zachowania i język, który zostaje przeniesiony do opisu świata w ogóle.

Tak czy owak, wezwanie do *Bekehrung* – nawrócenia, oraz pochwała żywej wiary, opartej na emocjach, przeżyciach, a nie na tradycyjnym odczytywaniu Biblii, były tym najbardziej żywotnym czynnikiem

przenikania religijności i fascynacji sztuką. Surowi pietyści, jako tacy, sztuk nie potrzebowali, i nie lubili, ich kazania miały być jak najdalese od retorycznych popisów, wiara miała trwać w czystości serca, a nie w splendorze liturgii czy krasomówstwie kaznodziei.

Wolno przeto powiedzieć, że estetyka, by kształtować „dusze piękne”, potrzebowała języka i skłonności „dusz pobożnych”. Czy religia jednak potrzebowała sztuki?

Piszący te słowa nie chciałby stawiać tego pytania w szerokim, antropologicznym sensie³³. Jasne jest bowiem, że religia korzysta z pomocy sztuki tak dalece, jak głęboko sięga ludzka potrzeba wizualizacji tego, co Niewidzialne, jak głęboko tkwi w człowieku skłonność ku immanentyzacji tego, co Transcendentne. Historyczne przyjście „religii sztuki” było chyba jednak już tym momentem w odwiecznych dziejach relacji pomiędzy religią, wiarą a obrazem, kiedy to, jak mawiał mądrze Jacob Burckhardt, „Sztuka przedstawia religię nawet wtedy, gdy ta, przynajmniej wśród warstw wykształconych (a choćby i wśród niektórych artystów, jak Pietro Perugino), zdążyła się wypalić. W późniejszej Grecji – także w Italii czasów odrodzenia – religia żyje i trwa (prócz tego, że żyje jako przesąd) w zasadzie już tylko jako sztuka”³⁴.

Dlatego też fenomen „religii sztuki”, jakkolwiek w niniejszej książce ograniczony jest do 120 lat, sięga renesansowego uwielbienia sztuki. Być może, pierwszym, nieświadomym, ale jakże wyrazistym przejawem, było zdarzenie opowiedziane w żywocie Rafała przez Vasarięgo: „Ciało jego [tj. Rafała] wystawiono po zgonie w sali, gdzie ostatnio pracował, na tle obrazu *Transfiguracji* wykonanego dla kardynała Medyceusza. A kto ten żywy obraz i martwe ciało zobaczył, doznawał głębokiego i bolesnego wzruszenia”³⁵.

Vasari, nie po raz pierwszy i ostatni zresztą, okazał się tutaj mistrzem retorycznego kontrastu. Wszelako za pomysłowym oksymoronem kryje się prawdziwy żal za młodo zmarłym arcy mistrzem, którego podziwiano za słodycz, miękkość, delikatność – *morbidezza* w dziełach i dobro, szlachetność charakteru. *Przemienienie Pańskie* Rafała, jeden z najspanialszych jego obrazów o skomplikowanej, podwójnie złożo-

nej strukturze symbolicznego znaczenia i religijnej obietnicy, dziś na Watykanie, wyraża też głęboką wiarę Vasariego w pokonanie śmierci. Ale tu, na tej ziemi, śmierć zostaje pokonana przez sztukę. I tylko „bolesne wzruszenie”, które nie opuszczało Augustyna, pozostaje razem z nami.



Niniejsza rozprawa nie ma charakteru systematycznego – jak mawiał Fryderyk Schlegel, należy mieć system i zarazem go unikać. Jej celem jest nakreślenie kilku charakterystycznych szkiców, wizerunków ukazujących, poprzez przywołane postaci artystów i myślicieli, wybrane aspekty fenomenu „religii sztuki” w 2. połowie XVIII i w XIX stuleciu. Każdy z wymienionych tutaj twórców reprezentuje pewien wycinek historycznego krajobrazu i zarazem postawę wobec tej niezwykle złożonej problematyki. W świetle proponowanego ujęcia, w wyrażeniu „religia sztuki” akcent pada raczej na „sztukę”, mniej na kwestię rozumienia „religii” i „religijności”. Ta bowiem zdaje się wyrastać ze sposobu interpretacji zjawisk kultury, w tym twórczości artystycznej, a nie odwrotnie. Jesteśmy tutaj świadkami bardzo głębokiej przemiany w interpretacji miejsca religii w świecie zarówno doświadczenia, jak i społeczno-artystycznej wykładni tego doświadczenia. Religię widziano tutaj z perspektywy czegoś, co zostało albo utracone, albo zdradzone, i co sztuka dopiero miała urzeczywistnić w długotrwałym procesie odrodzenia świadomości poprzez regenerację i stopniową absolutyzację formy artystycznej. W tym znaczeniu dla niejednego wyznawcy „religii sztuki” między religią a sztuką nie było żadnego rozdziału, żadnej wręcz różnicy – istniała tylko chronologiczna niewspółmierność pomiędzy teraźniejszością, naocznością sztuki a oczekiwanym spełnieniem. Tworzenie artystyczne bowiem pozwalało zamazywać różnice pomiędzy chrześcijańską obietnicą zbawienia a po neoplatońsku wytyczoną drogą „wewnętrznego wyzwolenia”³⁶. Zdecydowali się oni zrealizować, choćby w odległej perspektywie filozoficzno-społecznej utopii, obietnicę, którą

nieznany autor, Schelling najpewniej, zawarł w programowym tekście *Najstarszy program idealizmu niemieckiego*³⁷.

Chronologiczny porządek rozprawy koncentruje najpierw naszą uwagę na niemieckiej filozofii i teorii sztuki, by następnie przenieść się na Wyspy Brytyjskie. Byłoby jednak nieporozumieniem oczekiwać z tego powodu obecności w tej rozprawie uzupełniania się niemieckiej rzekomo teorii i angielskiej pragmatyki – kultury obu tych krajów, choć blisko ze sobą związane, układały się jednak wedle własnych prawideł, i tym samym ukazują dwie pokrewne, lecz odmienne strony myślenia o sztuce i religii.

Podstawowym przedmiotem analiz w niniejszej rozprawie są rozmaicie formułowane teorie i koncepcje, w obliczu których podjęto próbę rozumienia „religii sztuki”. Nie oznacza to jednak, by autor rozprawy stał na stanowisku czystej *Problemggeschichte* czy *Begriffsgeschichte*. Związek wszelako pomiędzy sferą konceptualnego ujęcia i historyczną zmiennością form artystycznych, artefaktów, kulturowych warunków i ludzkich biografii pozostaje w najwyższym stopniu zagadkowy, co i nieodzowny. Jak przestrzegał bowiem Jacob Burckhardt, analizując wzajemne relacje pomiędzy trzema potencjami życia historycznego, kultury, państwa i religii:

Czasami można odnieść wrażenie, że zamieniają się one pełnią funkcją; istnieją mianowicie czasy w pierwszym rzędzie religijne i czasy w pierwszym rzędzie polityczne, albo przynajmniej takie momenty w historii, i wreszcie czasy, które zdają się służyć nade wszystko realizacji wielkich celów kultury. Co więcej, nierzadko następuje gwałtowna zmiana relacji warunkowania i bycia uwarunkowanym; i długo jeszcze spojrzenie historyczne błąka się nie wiedząc, które z nich jest aktywne, a które pozostaje bierne³⁸.

Burckhardt niektóre z najciekawszych, najbardziej wnikliwych stron swych mistrzowskich *Weltgeschichtliche Betrachtungen* poświęcił analizie relacji pomiędzy religią a sztuką; nigdy jednak tych potencji świata historycznego ze sobą nie identyfikował. W perspektywie historycznej przyznawał religii ogromną rolę w kształtowaniu, na przykład,

stylowych reguł tworzenia artystycznego³⁹; w perspektywie momentu historycznego, w którym jego wykłady powstawały, przełomu lat 60. i 70. XIX wieku konstatował schyłek ongiś żywotnej, fundamentalnej relacji⁴⁰.

Całkiem możliwe jednak, że historyczne warunki nie są tak determinujące, jakby się wydawało. Poczucie miałości, obcości i niestosowności, jakie wywołuje dziś nierzadko sztuka, także nader często sztuka sakralna, pociąga za sobą instrumentalizujące ujednoczenie widzenia przeszłości. W jednej z najważniejszych wypowiedzi o sztuce i religii w polskiej refleksji artystyczno-filozoficznej Wiesław Juszcak zastanawiał się, czy potrafimy odpowiedzieć na pytanie, „[...] dlaczego w XIX wieku tematy religijne w malarstwie czy rzeźbie stają się rażąco świeckie”. Czy odpowiadając na to pytanie zrozumiemy, dlaczego *Danae* Tycjana jest równie „święta”, co *Św. Sebastian* weneckiego mistrza?

Juszcak nie udziela jednoznacznie brzmiącej odpowiedzi; sam natomiast jest przekonany, że „z wierzchołków Parnasu nie można zobaczyć góry Karmel”⁴¹. Innymi słowy, funkcjonalistyczne traktowanie i sztuki, i religii jest dlań zafałszowaniem obojga, gdyż niepodobna sprowadzić życia kultury do gry interpretacji i operacji przenoszenia sensów. Rozprawa, którą Czytelnik ma przed sobą, niech zostanie potraktowana jako głos w tej dyskusji, ale głos świadomego słabości i ograniczeń swojej dyscypliny historyka.

PRZYPISY

¹ Św. AUGUSTYN 1955, s. 35-36. Rzecz jasna, spektakle, oglądane przez św. Augustyna, nie były tymi samymi przedstawieniami, które analizował Arystoteles. Dystans historyczny oraz horyzont oczekiwań, na które zwraca uwagę współczesna hermeneutyka, powodują przemianę w rozumieniu celów ekspresji artystycznej, ale nie pociągają za sobą koniecznie przekształcenia oglądu wymiaru etycznego dzieła sztuki.

² Zob. HALLIWELL 2002, s. 214-216, 223-227.

³ Tam, gdzie Augustyn obawia się deprawacji charakteru przez brak właściwego stosunku do sztuk, tam Arystoteles oczekuje uszlachetnienia człowieka poprzez sztukę. Najpełniej można to zobaczyć w VIII księdze *Polityki*, gdzie Arystoteles stwierdza istnienie „wielkiego podobieństwa” pomiędzy rytмами i melodiami a uczuciami etycznymi: „Należy jednak zapytać się, [...], czy muzyka nie oddziałuje również na charakter i na duszę. Byłoby to niewątpliwe, jeśliśmy się pod jej wpływem urabiali pod względem moralnym” – ARYSTOTELES 2001, s. 220. Nie wolno stracić tutaj z oczu różnicy, jaka zachodzi pomiędzy analizą emocji u Arystotelesa, i ich ujęciem w filozofii nowożytnej. Dla Arystotelesa uczucia mają sens etyczny – człowiek postępujący cnotliwie, odczuwa właściwą, towarzyszącą cnotcie przyjemność, toteż należy kształtować uczucia – powinny być one słuszne oraz dojrzałe, tworząc integralną jedność z działaniem cnotliwym. W ujęciu nowożytnym raczej akcentuje się konflikt pomiędzy moralnością a namiętnościami, i akcentuje (wręcz podziwia) siłę woli, która łamie dążności ślepych uczuć. Inna sprawa, że Arystoteles rozpatruje związek pomiędzy uczuciami a cnotami w kontekście jedności i całości życia, a nie konieczności jednorazowej decyzji; toteż bardziej niż samokontrolę ceni sobie życie cnotliwe w tym znaczeniu, że człowiek cnotliwy zawsze postępuje cnotliwie – zob. o tym: ANNAS 2004, s. 94-99. Warto jednak pamiętać, że teoria sztuki jeszcze w XVIII wieku, a więc po przełomowej analizie sfery emocjonalnej w kategoriach fizjologicznej psychologii kartezjańskiej, dochowywała wierności Arystotelesowskiemu ujęciu pobudzania i kształtowania uczuć etycznych przez sztukę, niekoniecznie włożonemu w jednoznaczny gorset retorycznej *Affektenlehre* – Johannes Mattheson, wybitny teoretyk muzyki, pisał w swoim traktacie *Der vollkommene Cappelmeister* następująco: „Tam, gdzie nie znajdujemy żadnej namiętności, żadnego afektu, tam też nie ma żadnej cnoty. Jeśli zaś nasze *passiones* są chore, należy je leczyć, a nie zabijać” – cyt. za: EGGBRECHT 2000, s. 360. Zob. także NEUBAUER 1986, s. 51.

⁴ Św. AUGUSTYN 1955, s. 311-312.

⁵ Tłum. Bogdan Czaykowski.

⁶ To krótkie i ogólnikowe sformułowanie wypacza, niestety, skalę zagadnienia, będącego właściwie synonimem rozprawy intelektualno-artystycznej z gigantycznym przełomem oświeceniowo-romantycznym i jego konsekwencjami. Z punktu widzenia teorii sztuki, nawet nie dziejów twórczości jako takiej, najbardziej doniosłe okazało się zjawisko nie tyle detronizacji sztuki w kontekście jej poznawczego związku z religią, wyprorokowane przez Hegla w *Wykładach z estetyki*, ile stopniowe przekładanie – rozkładanie sensów religii na kategorie subiektywnie rozumianej religijności. Jednym

z największych, stawiających onieśmielający opór problemów jest coś, co przy odrobinie dowolności można by nazwać „dygresyjnością” koncepcji religii; nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, jaka treść koncepcji religii w konkretnym przypadku dominowała: 1) religii jako złożonego z esopółu pojęć, wyobrażeń, doświadczeń i doktryn, idei i tradycji, skupionych wokół transcendentnego „pola sił”, wykraczającego poza świat widzialny, pola, którego obecności (wszak nie granic) nie weryfikuje ani „empiryczna świadomość”, ani funkcjonalne kategorie historyczno-kulturowej rzeczywistości, czy też raczej 2) religii jako bardzo niejednorodnego fenomenu kulturowego, który jednak pozwala się zredukować (czyli wyjaśnić) w ramach historii kultury czy jakiegoś *Lebenswelt*? Nie wolno bowiem przeoczyć faktu, że na analizowane idee artystyczne oddziaływały, choćby na zasadzie efektu lustrzanego odbicia, próby ujęcia „religii” oraz „religijności” za pomocą narzędzi religioznawczych: od studiów nad wielorako sytuowaną genezą i znaczeniem „mitu” (przynajmniej od czasów Heinego, Herdera i Creuzera) po restytucje mitu u Nietzschego i Wagnera, od egzegetyczno-filozoficznego sporu Lessinga z Goezem po Jezusa „historycznego” Renana czy „mitologicznego” Straussa. Trzeba mieć na uwadze, że wykorzystywane przez opisanych w niniejszej rozprawie autorów konceptualne instrumenty nigdy nie były jednoznaczne: nie tyle coś budują i re-konstruują, ile raczej postulują i re-konstruują. Dobrym przykładem jest tutaj poetycko-filozoficzna twórczość Novalisa – kiedy w potrójnym, historyczno-profetycznym rytmie, znamionującym przeszłość i przyszłość religii: Biblia – Chrześcijaństwo – Religia w ogólności (czyli religia przyszłości – wieczna, niewypowiedziana wspólnota szczęśliwości) ujawni się wreszcie „prawdziwa wolność”, utopijny sens dziejów spełni się: historia dla Novalisa jest zarazem „odnaleziona i skonstruowana”, wiedza o przeszłości stanowi tylko jedną połowę – drugą jest wiara (zob. o tym: MÄHL 1985, s. 290-294, o konstrukcji Novalisa wedle Kantowskiej nauki o postulatach). Theodore Ziolkowski słusznie wskazywał, że znajdujemy się tutaj w sytuacji symetrycznej do interpretacyjnej praktyki zakorzenionej w modelu „prefiguracji” – licznie powstające w XIX stuleciu dzieła literackie, odwołujące się w najróżniejszy sposób do historii świętej, stają się nie naśladownictwami, ale „postfiguracjami” – zob. ZIOLKOWSKI 1978. O tej wieloznaczności „religii”, sprawiającej nieodparcie wrażenie eklektyzmu, pisał ostatnio np. George Williamson, nakreślając główne problemy wykładni religii w kategorii mitu w XIX-wiecznych Niemczech (WILLIAMSON 2004). Chodzi jednak raczej o romantyczną grę w testowanie warunków możliwości czystego rozumu i nieustanne przesiewanie dziejów, w którym to działaniu najistotniejszą rolę odgrywa wyobraźnia – eksperyment artystyczny nie jest już tylko ćwiczeniem imaginacji czy wprawką wirtuoza, lecz „nieskończonym kształtowaniem” – przeobrażaniem sztuki w rzeczywistość. Jeżeli wystrzelona w górę „raca” imaginacji rozświetli na chwilę mrok egzystencji, może przypadkiem będzie to obszar religii. Jeśli nie, kolejny element mozaiki samowiedzy, tak czy owak, znajdzie się na swoim miejscu.

⁷ „I jeśli zobaczysz, że nie jesteś jeszcze piękny, to tak, jak rzeźbiarz posągu, który ma być piękny, jedno usuwa, a inne oskrobie, jedno wygładzi, a inne oczyści, aż objawi piękne oblicze na posągu, tak i ty usuwaj wszystko, co zbędne, prostuj, co opaczne, czyść i rób, by załśniło, co ciemne, i nie ustawaj w pracy nad własnym posągiem, aż rozblśnie boskie światło cnoty, aż zobaczysz powściągliwość, stojącą na świętej ostoi oczyszczenia!” – PLOTYN 2000, s. 140. Por. także s. 137: „Toteż słusznie się mówi, że stawać się dobrym i pięknym na duszy znaczy tyle, co upodobnić się do Boga, albowiem stamtąd piękno

i jedna część bytów lub raczej – byty to piękno, a tamta druga natura to brzydota”. Oba fragmenty pochodzą z III *Enneady*.

⁸ FRECCERO 1986, s. 1-28.

⁹ Św. AUGUSTYN 1955, s. 313.

¹⁰ „Unikając ceremoniału naszych zwyczajów, jesteśmy nienaturalni; jeżeli go skutecznieamy i wydajemy się takimi, jakimi jesteśmy naturalnie, jak pozdrawiamy się wzajemnie, spotykamy i zachowujemy się wobec siebie, widok to nienawistny. – Co to znaczy «nie-nawidzić własnego oblicza?» Czyż wina to malarza? Musiałby tedy malować w sposób fałszywy lub afektowany, mieszać to, co nowoczesne z tym, co starożytne, w niedorzeczny sposób łączyć ze sobą kształty, zdradzić własną sztukę? Skoro nie, jakżź środek wyrazu tam się znajdzie? Cóż innego mu pozostanie, jak tylko poniechać swego rzemiosła?” – SHAFTESBURY 1999, s. 92.

¹¹ Zob. TAYLOR 2001, s. 681-690, zwł. s. 684.

¹² Zob. TIMM 1997, s. 116.

¹³ Za wzorcowy przykład przeżycia artystycznej epifanii, do którego wielokrotnie nawiązywano, uchodzi doświadczenie Ruskina w Fontainebleau – zob. KASPEROWICZ 2001, rozdz. v, tam dalsza literatura.

¹⁴ W jednym z wierszy, które miały stać się częścią niedokończzonej powieści, *Heinricha von Ofterdingen*, czytamy słynne zdanie, naświetlające kondycję odmienionego świata nowoczesności: „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren / Sind Schlüssel aller Kreaturen / Wenn die so singen, oder küssen / Mehr als die Tiefgelehrten wissen [...]” – w tłumaczeniu Ewy Szumani i Wojciecha Kunickiego: „A gdy figury, obliczenia / Nie będą kluczem do stworzenia, / Gdy w pocałunku i piosence / Odczytasz mądrość niby w księdze [...]”. Ale nie idzie tutaj tylko o stereotypową krytykę Oświecenia – „Zahlen und Figuren” należą wszak u Novalisa do podstawowych składników oraz metafor „konstrukcji” świata i sprawczej siły języka. Novalis przekreśla jednostronne, partykularyzujące pretensje wiedzy naukowej, bowiem wiedza o całości zawarta jest w pieśni – poezji – „Singen”, której kulminacją będzie miłosne zjednoczenie – „Küssen”; poprzez miłość człowiek zdobywa jedność i ostatecznie, nieodwołalnie powraca do siebie – odkrywa poprzez miłość, „Unum des Universums”, samoświadomość. Zob. UERLINGS 1998, s. 119-123. Oczywiście, dążenie do całości pozostaje na tym świecie niezaspokojone, i nie tylko nie wyklucza, lecz wręcz domaga się formy oraz stylistyki fragmentu – doskonałego, zamkniętego w sobie, na podobieństwo jeża nastroszonego kolcami, jak chciał Fryderyk Schlegel, poetycko-filozoficznego apoftegmatu, którego paradoksalna otwartość wskazuje na nieskończoność zarówno w sensie dążenia artystycznego, jak i jego interpretacji. Fragment uzasadnia progresywność poezji, czyli jej transcendentálny status, inicjując jednocześnie nowy typ odbiorcy, rozwiązujący sprzeczność czytelnika wtajemniczonego i anonimowej z założenia i przymusu publiczności sztuki romantycznej – romantyczny, aforystyczny fragment staje się dlań wyzwaniem do kształtowania znaczeń poprzez samoistność interpretacji, będąc symbolem wolności i nieskończoności procesu rozumienia – zob. MÁHL 1992, s. 179-180.

¹⁵ O wielkiej przemianie smaku i odkryciu twórczości *les primitifs*, por. przede wszystkim: GOMBRICH 2002; HASKELL 1976; także uwagi piszącego te słowa: KASPEROWICZ 2001, *passim*.

¹⁶ Zwanej też przez niego „mystyczną szkoła malarstwa”, której apogeum miała być, naturalnie, twórczość Fra Angelica. Rio, sam zafascynowany teoriami Franza von Baadera, wywarł ogromny wpływ na zainteresowania wczesnym malarstwem Italii; do jego najbliższych przyjaciół należeli, z jednej strony, Gladstone, premier Wielkiej Brytanii, z drugiej Montalembert, inny głośny piewca „katolickiego odrodzenia” i sztuki włoskich „primitifs”. Dzięki Rio właściwie w Anglii zrodził się kult Botticellego, który utożsamia się często dopiero z działalnością prerafaelitów. Pod niemalym wpływem Rio pozostawał Charles Eastlake, jeden z głównych twórców wspaniałej kolekcji dzieł Trecenta oraz Quattrocenta w londyńskiej National Gallery. Michael Levey przytacza niepowtarzalną, bo trafiającą w samo sedno, uwagę Lady Eastlake o smaku współczesnych sobie Florentyńczyków, który jest tak „zdegenerowany”, że wyżej cenił Carla Dolcego i Sassoferrate, niż prawdziwie wielkich, tj. wczesnych, mistrzów odrodzenia – zob. LEVEY 1960, s. 291-306; także GOMBRICH 2002, s. 152-154.

¹⁷ Jak podkreśla Krystyna Krzemieniowa, to niezależny świat artystycznej mitologii, w totalności i uniwersalności swoich upostaciowanych wytworów, wyczerpuje wszystkie możliwości, stając się najwyższą obiektywną rzeczywistością – KRZEMIENIOWA 1981, s. 212.

¹⁸ Najcelniej ujmuje takie stanowisko Hans Robert Jauf: „Jak mi się wydaje, do restytucji kultowego charakteru przedmiotu estetycznego doszło w sposób następujący: kto zrównuje aurę dzieła sztuki z jego wartością kultową, musi ją zapożyczyć z doświadczenia sakralności z czasu minionej ery obrazu kultowego. Cześć oddawana wielkiej sztuce w obrębie kultu estetycznego jest poczuciem nostalgii, charakterystycznym dla estetyki romantycznej; powstała w jej obrębie religia sztuki, która usiłowała wypełnić pustkę pozostawioną po krytyce religii doby Oświecenia, nigdy nie zdołała do końca skryć widocznej skazy bycia surogatem” – JAUSS 1994, s. 356. Podobnie dla przykładu, Carl Dahlhaus, wskazuje, że sakralizacja muzyki w początkach XIX wieku, której nadaje miano „religii sztuki”, była efektem zerwania żywotnej, tradycyjnej więzi religii i sztuki muzycznej – DAHLHAUS 2007, s. 16. Por. także liczne studia tegoż autora: DAHLHAUS 1988, s. 87-126. Również Alasdair MacIntyre zwraca uwagę na rolę kultury muzycznej w XVIII wieku, kiedy to dochodzi do zaniku tradycyjnego rozróżnienia pomiędzy sferą estetyki i religii: „Odkąd msza katolicka stała się dla wyznawców protestantyzmu gatunkiem ekspresji muzycznej nadającym się do koncertowych wykonań i odkąd zaczęliśmy słuchać słów Pisma Świętego bardziej dla tego, co napisał Bach, niż św. Mateusz, od tego czasu święty tekst jest przechowywany w postaci, w której jego związku z wiarą ulegają zerwaniu – nawet w pewnym sensie dla tych, którzy nadal uważają się za wiernych. Nie znaczy to, że nie mają one żadnego związku z wiarą: nie można po prostu oderwać muzyki Bacha, czy nawet Händla, od religii chrześcijańskiej. Ale tradycyjne rozróżnienie na to, co religijne i co estetyczne ulega w takiej sytuacji zamazaniu” – MACINTYRE 1996, s. 86.

¹⁹ Przegląd współczesnych teorii sekularyzacji jako kategorii historiozoficznej i historiograficznej: KLEMCZAK 2007, s. 171-216.

²⁰ SCHMITT 1998, s. 18 (1. wydanie ukazało się zaraz po I wojnie światowej). Do tej publikacji Schmitta odwołuje się na samym wstępie Bernd Auerochs – por. AUEROCHS 2006, s. 9-11, gdzie znajdziemy także liczne inne przykłady i odniesienia do autorów, traktujących sztukę czy pewne zjawiska kultury masowej (sport, telewizja) w kategoriach *Ersatzreligion*. Naturalnie pojęcie „sekularyzacji” rozszerzano tak dowolnie, że w pewnym momencie przestało cokolwiek znaczyć. Faktem jest jednak, że religia, postrzegana jako fenomen artystyczny, wywarła niemałe wrażenie na naszych kilku bohaterach: podziw Wackenrodera dla sztuki i oprawy liturgii katolickiej w Bambergu (w liście z 1793 roku do rodziców pisał, do głębi przejęty muzyką i wystawnością obrzędów liturgicznych w dzień św. Henryka w Bambergu, że poczuł się tak porwany ich pięknem i natchniony, jak gdyby nagle przestał być wśród ludzi), fascynacja Fryderyka Schlegla religijnym malarstwem niderlandzkim, kult Rafaela, propagowany przez jego brata Augusta Wilhelma to tylko najbardziej znane przykłady. Jak bowiem mawiał Bernard Berenson, wybitny znawca malarstwa włoskiego, liturgia katolicka to najwspanialsze dzieło sztuki, jakie kiedykolwiek powstało. Czyż nawet wychowany w pietystycznej atmosferze Novalis nie zauważał: „Religia katolicka jest o wiele bardziej widzialna, spoiста i bardziej familiarna od protestanckiej. Poza wieżami kościołów i strojem duchownych, który już przecież silnie ulega duchowi czasu, nic się z tego nie widzi” – fr. 411 z *Fragmentów cieplickich* – NOVALIS 1984, s. 290.

²¹ W rzeczy samej także zaczerpnięte od Kanta. Dość tu przypomnieć Kantowskie rozróżnienie „wiary kościelnej”, odwołującej się do autorytetu Biblii (Objawienia), od „wiary religijnej”, rozwijającej się według wewnętrznych praw, które każdy człowiek przyjmuje w swoim rozumie – toteż religia w swojej „materii” nie różni się od moralności, obie dotyczą „obowiązku” jako takiego – KANT 2003, s. 81-82. Z tego też powodu religia, jako umożliwienie rozumnego wpływu moralności na wolę ludzką, może być tylko jedna. Jak wiadomo, Kant z zadowoleniem przyjął publikację Fichtego traktujące o krytyce Objawienia ze stanowiska czystego rozumu.

²² DUPRÉ 2003, s. 22.

²³ W ten sposób estetyka, jako krytyka smaku, wiąże się ściśle z założeniem samoistości i wolności podmiotu w całej subiektywności jego doświadczenia – tam, gdzie przestaje obowiązywać oparta na bezwzględnych zasadach racjonalnych doktryna piękna, tam pojawia się potrzeba krytyki smaku – samodzielnej estetyki – tak zarysowuje tę kwestię m.in. Alfred Baeumler w klasycznej pracy: BAEUMLER 1923, s. 4-7.

²⁴ W istocie rzeczy dziś chętnie interpretuje się fakt zaistnienia samodzielnej estetyki w XVIII stuleciu jako sekularyzacyjne przesunięcie *a rebours*. Doświadczenie religijne, wytracone z centrum życia i historii poprzez instrumentalny, postkartezjański racjonalizm, chroni poczucie całościowego sensu i piękna świata w sferze estetyki i sztuki (zob. MÜLLER 2004, s. xx-xxii), przy czym w XX stuleciu możliwość „estetycznej religijności” zostaje ukazana z jednej strony poprzez krytykę Maxa Webera (odrzućcie amoralnego estetyzmu oraz wewnątrzświatowej pokusy zbawienia poprzez sztukę), z drugiej poprzez kompensacyjne teorie Odo Marquarda (np. estetyka jako nowoczesna teodycea, sztuka jako odpowiedź na „odczarowanie świata”).

²⁵ BRAUNGART 1997, s. 26.

²⁶ Meyer Abrams wskazuje na kwietystyczne źródła pobożności Moritza, o czym zaświadcza chociażby jego *Anton Reiser* – ABRAMS 1981, s. 92-93. Jak jednak słusznie zauważa Wolfgang Braungart, już *Anton Reiser*, nieomal u zarania religijnego kultu sztuki (w tym wypadku sztuki poetyckiej) ukazuje realne niebezpieczeństwo funkcjonalnego przeciążenia dzieła literackiego w zakresie inscenizowania sytuacji estetycznej wedle modelu rytuału i zadań sztuki jako kompensacji niedostatków rzeczywistości – kult poezji, jakiemu poddają się bohaterowie powieści podczas lektury religijnej poezji Klopstocka, przeradza się w groźny fantom i farsę – podniosłe tony poezji, którym nieprzerwanie się przysłuchuje, nie są już zdolne wzruszyć Reisera – BRAUNGART 1996, s. 200-201.

²⁷ Cyt za: BRAUNGART 1997, s. 32. Moritz obrazuje punkt zwrotny: od klasycznego pojmowania piękna, które będąc pięknem – przedmiotem kontemplacji, nie potrzebuje żadnej dodatkowej racji istnienia, po pre-romantyczny koncept piękna jako synonimu wieczności – piękno, będąc idealnym, nie podlega zepsuciu ani przemijaniu, stając się fundamentem istnienia.

²⁸ Meyer Abrams znakomicie pokazał, w jaki sposób Shaftesbury przesaczył teologiczne oraz religijno-etyczne koncepcje św. Augustyna („contemplatio”, „summum bonum”, „fruitio Dei” jako „visio Dei”) w obszar doświadczenia estetycznego (złączonego zresztą nierozzerwalnie z moralnością), ufundowanego na idei autonomicznego i autarkicznego dzieła sztuki, będącego przedmiotem bezinteresownej, spokojnej kontemplacji – ABRAMS 1981, s. 75-106. Oczywiście, wątpliwości Blumenberga pozostaną otwartym pytaniem: czy fakt, że Shaftesbury, Karl Philipp Moritz, Winckelmann, Schopenhauer (oczywiście z poważnymi zastrzeżeniami, ponieważ autor *Świata jako woli i wyobrażenia*, pomimo wyjątkowej roli, jaką przypisał muzyce będącej czystym obrazem tego, czego nie sposób przedstawić, mianowicie woli, sztukę ostatecznie traktuje instrumentalnie) Victor Cousin i dziesiątki innych autorów posługiwały się pojęciami i obrazami z dziedziny doświadczenia religijnego do opisu (i oceny) kontaktu z dziełami sztuki, sam z siebie poświadczą, że dokonują oni sakralizacji sfery artystycznej? Czy może raczej idzie o analizę nowego modelu sztuki i obcowania ze sztuką, dla którego teologia dostarcza odpowiedniego języka, ponieważ sztuka bierze w posiadanie inne, niewyrażone dotąd obszary poznania (przede wszystkim wewnętrznego, introspektywnego)? Ciekawej paraleli dostarcza tutaj malarstwo – zwraca się uwagę na to, że w XVIII stuleciu niektórzy malarze, jak Jacques-Louis David, transponują rozwiązania znane ze sztuki religijnej (np. z ikonografii Pasji, z religijnych wyrażeń konotacji perspektywy centralnej) na przedstawienia o tematyce historycznej i politycznej. Czy znowu mamy do czynienia z usamodzielnieniem polityki, czy jej sakralizacją poprzez upodobnienie? Zob. na ten temat np.: KEMP 1994; BAXANDALL 1974, s. 103-108; także znany przykład *Śmierci Nelsona* Benjamin Westa: MITCHELL 1967. Trzeba zawsze pamiętać, że sam status języka religijnego budzi ogromne kontrowersje. Dobre wprowadzenie – Dupré 2003, s. 157-177. Por. także ważne obserwacje na temat języka religii jako narzędzia rytualizacji form artystycznych: BRAUNGART 1996, s. 119-138 (tam dalsza bogata literatura).

²⁹ O czym wymownie świadczy oświeceniowa dysputa nad cudami Chrystusowymi albo Lessinga rozróżnienia na prawdy historii (w odniesieniu do tradycji religijnej) i prawdy

rozumu (to, że dziś już cuda się nie zdarzają). Zob. także spór o kategorię „cudowności” w bitwie Gottscheda z Breitingerem i Bodmerem – MÜLLER 2004, s. 36-41.

³⁰ O języku pietyzmu zob. przede wszystkim: LANGEN 1968; także np. BLACKALL 1966, s. 293-322; KOHLSCHMIDT 1955, s. 120-156.

³¹ STRACK 1982, s. 14. Jak pisze dalej, pietyzm w istocie obrócił się przeciwko samemu sobie: od wyrzeczenia się „ja” doprowadził do wyniesienia subiektywności na nieznaną wyżynę i otwarcia przed eksplorującą samoświadomością ja nieprzeczuwanych możliwości. Strack słynny, tajemniczy sen Henryka z *Heinricha von Ofterdingen* interpretuje w kategoriach chrześcijańskich: pietystycznego zstąpienia w głąb duszy i poszukiwania Boga poprzez akt skruchy i odrodzenia się w łasce. Tyle tylko, że u Novalisa usprawiedliwienie przez wiarę zostaje zastąpione samousprawiedliwieniem w odkryciu pierwotnego „ja” samoświadomości – STRACK 1982, s. 74-75.

³² Zob. na ten temat przede wszystkim: HINRICHS 1971.

³³ Tę skomplikowaną problematykę bardzo czytelnie prezentuje Jauß (1994, s. 369-377).

³⁴ BURCKHARDT 2008, s. 101.

³⁵ VASARI 1984, s. 409.

³⁶ Zresztą płaszczyzna religijnej eschatologii bardzo często rozplątała się w utopijnej wizji artystyczno-społecznej, jak choćby później w tetralogii Wagnera. Chrześcijańskie orędzie o zbawieniu jedynie za cenę niewygodnych kompromisów może zostać ujęte w kategorii polityczno-społecznych, moralnych utopii.

³⁷ *Najstarszy system...* zawiera dwie fundamentalne prognozy: 1) zasypanie przepaści pomiędzy filozofią teoretyczną i praktyczną, pomiędzy poznawaniem i działaniem, a to dzięki sprowadzeniu etyki do moralności w świetle pierwszego, fundamentalnego postulatu, pierwszej idei: „przedstawienia mnie samego jako absolutnie wolnej istoty”; z owej świadomej siebie wolności wypływa w ogóle cały świat, „jedynie prawdziwe i dające się pomyśleć stworzenie z niczego”; 2) tożsamość prawdy i dobra w pięknie, ujęcie totalne całej rzeczywistości, tak zmysłowej, jak i nadzmysłowej, w akcie estetycznym, który jest „najwyższym aktem rozumu” (cyt. za: MARKIEWICZ 1985, s. 66-67). Filozofia musi stać się estetyczna, oczywiście filozofia ducha. O znaczeniu *Najstarszego systemu...* w rozwoju filozofii ducha, pomiędzy Fichtem, Schellingiem i Heglem, zob. ŻELAZNY 2000, s. 79-81. Ten problem w świetle przewyżczenia aporii Schillerowskiej koncepcji wolności estetycznej, zob. FRANK 1989, s. 118-120.

³⁸ BURCKHARDT 2000, s. 371.

³⁹ „Nieoceniona jest zaiste dla sztuk doniosłość tego, co jednorodne w formowaniu się stylu. Zawiera w sobie mianowicie dążność, aby w obrębie odwiecznej tradycji przedstawieniowej zawsze troszczyć się o świeżość i nowatorstwo ujęcia, lecz przy tym zachować stosowność i monumentalność formy w odniesieniu do tego, co znajduje się w sferze świętości. [...] Teraźniejsza sztuka świecka żyje z tego, że kiedyś istniały style w sztuce sakralnej i że nadal istnieją. Można by rzec, że bez Giotta Jan Steen byłby innym i, wolno przypuszczać, gorszym malarzem” – BURCKHARDT 2008, s. 99.

⁴⁰ „Wreszcie przychodzi naturalnie taki czas, kiedy religia uzmysławia sobie ostatecznie swobodę, z jaką postępuje rozwijająca się niezależnie sztuka [...]. Wówczas religia usiłuje przeprowadzić, zawsze groźną, restaurację minionego stylu jako hieratycznego modelu formy artystycznej, który powinien służyć wyłącznie przedstawieniu sakralnego wymiaru rzeczy. Tym samym forma artystyczna abstrahuje od zjawisk wszechogarniającego życia i tym samym cofa się przed żywotnością otaczającego świata. Takie przyczyny ma ponure zdystansowanie i chłód nowoczesnej muzyki oraz sztuki katolickiej” – BURCKHARDT 2008, s. 100.

⁴¹ JUSZCZAK 1995, s. 37-39.

WINCKELMANN

Sztuka kompensacji czyli przyjaźń niespełniona



Jeżeli zagadnienie „religii sztuki”, przy całej jego wieloznaczności i rozległości, można by na tle umysłowego życia XVIII-XIX stulecia porównać do chaotycznej konstelacji różnych obiektów o niejednakowym stopniu jasności, to niewątpliwie gwiazdą najjaśniejszą pozostanie Johann Joachim Winckelmann. Bez względu na to, czy tytuł „ojca” historii sztuki i archeologii słusznie mu się należy, niemiecki znawca i miłośnik starożytności nadał doświadczeniu sztuki i piękna (dla niego były już nierozłączne) impuls, który pozwolił przydać sztuce atrybutów przeżycia religijnego: pełni, obejmującej całość życia ludzkiego w totalności i jedności wszystkich władz poznawczych¹, żarliwości, głębi i intensywności doznania, wreszcie bezkompromisowej, zazdrosnej wyłączności, oderwania od innych spraw, co już wcześniej (i później także) usiłowano wtłoczyć w pojęciowy zakres rozciągłej niby wosk estetycznej „bezinteresowności”². Nietrudno zauważyć, że wymienione atrybuty mają niejednorodny charakter: totalność oraz jedność władz poznawczych jest właściwie pewnym stanem doskonałym, synonimem spełnienia (szczęścia), gdyż słusznie zapewne mówił Stendhal, znawca tych spraw, że piękno jest tylko „obietnicą szczęścia”; siła doznania ma raczej charakter psychologiczny i w mniejszym stopniu zależy od historii, niż od „estetyki”, rozumianej, jak u Baumgartena, jako wrażliwość zmysłów i wyobraźni. Pilnie strzeżoną odrębność, czystość tego doświadczenia, można było ująć jako argument na rzecz autonomii

sztuk (*aesthetic detachment*, postawa znakomicie przeanalizowana przez Edgara Winda³), lecz także przeciwnie – jako głos w sporze o to, czy wola nie ma tutaj nic do powiedzenia, gdyż pragnienie piękna (*resp.* sztuki) jest umiłowaniem, „erotycznym” dążeniem w sensie tak dawnym i szlachetnym etycznie, jak *Uczta* Platona. Wreszcie, co warto dodać, żadna z tych kategorii nie wyodrębnia definitywnie granic doświadczenia religijnego i artystycznego.

Cała trudność nie polega na tym, by stanowczo oddzielić od siebie owe sfery doświadczenia i zerwać z oświeceniowo-romantyczną mrzonką „religii sztuki”. Można, rzecz jasna, otoczyć przeżycie religijne palisadą „doświadczenia numinotycznego” – czegoś, co człowieka przerasta absolutnie, w czym będzie poszukiwał ostatecznego zakorzenienia siebie i świata, i spoza tej palisady odpierać zakusy innych form doświadczenia, które chętnie przyozdobiłyby się godnością i pełnią doświadczenia religijnego, zasiadając w adytonie świątyni. Takowy lęk przed detronizacją nie jest jednak lękiem historyka. Koncepcja „religii sztuki”, przedmiot zaciekłych sporów w omawianym okresie, jest koncepcją historyczną: nie budzi już dziś takich kontrowersji, a obawa przed nią wyrastała chyba nie tyle z obawy przed zawłaszczeniem, ile z obawy przed zamazaniem granic, strachu przed uzurpatorskimi roszczeniami sztuki.

Atoli, jak się jeszcze przekonamy, sprawy mogły rozmaicie się ułożyć. Przesłanie Winckelmannna okazało się co najmniej dwuznaczne. Trudno przypuszczać, by za cel postawił sobie wprost i przede wszystkim krytykę religii z pozycji Oświecenia, skrytą za apologią artystycznego piękna. Trzeba by wówczas uznać go za twórcę jakiejś wiary estetycznej – i zaiste niewiele by tam było treści odpowiadających tradycyjnej religii. Istotne natomiast, wyraźnie się odcinające wątki krytyki instytucji religijnych i wymuszanych przezeń zachowań zawierają się przede wszystkim w jego konstrukcji historii – uzasadnieniu bezdyskusyjnej perfekcji artystycznej i umysłowo-moralnej Greków, co w efekcie prowadzi do krytyki kultury Winckelmannnowi współczesnej. Można by powiedzieć, że jeśli „religia sztuki” staje się *ex definitione* wyzwaniem

rzuconym tradycyjnym formom religii, to w jego przypadku właściwym, przemyślnie wybranym polem bitwy jest kultura. I w ten właśnie sposób widzieli to jego współcześni – gdy Hegel mówił, że Winckelmann wyzwolił sztukę z tyranii „pospolitych celów i prostego naśladownictwa przyrody”, obdarzając ducha ludzkiego „nowym organem”⁴ poznawania sztuki, wyrażał właśnie ową świadomość roli autora *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*. Hegel atoli spoglądał na jego postać z półwiecznego nieomal dystansu, z którego biografia Winckelmanna nie miała znaczenia. Zupełnie inaczej żywot Winckelmanna wyglądał w oczach Heinsego czy Goethego – obaj, chociaż w stopniu niejednakowym, przyczynili się do budowy jego symbolicznego wizerunku, mitu, który miał niepośledni udział w rozpropagowaniu poglądów naszego kustosa rzymskich starożytności.

W tym dokładnie miejscu obraz Winckelmanna traci na ostrości; koleje jego żywota spleatają się ściśle z jego wizją antycznej Hellady, cele przestają być zamiarami, urzeczywistniają się zgodnie z naturalnym niemal porządkiem rzeczy, biografia nabiera znamion spełnienia misji, i to nie tylko w wymiarze indywidualnej egzystencji. na przypadek czy wątpliwość nie starcza już miejsca, wreszcie w ujęciu Waltera Patera, późniejszym od słynnego eseju Goethego (1805 r.) o około sześćdziesiąt lat, Winckelmann przeistacza się w ostatniego człowieka renesansu.

To jednak nastąpiło potem. Złożoność postaci Winckelmanna nie polega tylko na jej mitologizacji oraz umieszczeniu tego wysublimowanego obrazu jako zwornika niezwykle ważnego mitu „człowieka pięknego”, „duszy pięknej”, na tysiąc sposobów spokrewnionego z koncepcją „religii sztuki”. Dla niego samego bowiem religijne nieomal uwielbienie sztuki antycznej i Rafaela jest usprawiedliwieniem oraz spełnieniem obranej raz drogi. Listy, mające doniosłość równą *Wyznaniom* Rousseau, jeśli chodzi o poznanie duchowych rozterek człowieka 2. połowy XVIII stulecia, ukazują jego wędrówkę w perspektywie religijnej. Wizja religii sztuki zostaje przygotowana, poprzedzona i legitymizowana, w obszarze jego biografii, przekonaniem o boskim wybraństwie – powołaniu.

Najbardziej pod tym względem wymownym i przejmującym świadectwem pozostaje list z 6 stycznia 1753 roku do przyjaciela Georga Berendisa. Jak wiadomo, Winckelmann przekonuje swojego korespondenta, że decyzja wyjazdu do Rzymu, powiązana z nieodzownym warunkiem przejścia na katolicyzm, nie może być traktowana ani jako apostazja, ani jako chwiejność charakteru czy niezaspokojone pragnienie zmiany, *Liebe zur Veränderung*; autor *Geschichte der Kunst des Altertums* odpiera zarzuty, sytuując własne postanowienie w charakterystycznej perspektywie oświeceniowej (auto)biografii jako perfekcjonistycznego samospelnienia i wyzwania rzuconego światu, przy czym wiara religijna nie stanowi bariery, lecz miarę przedsięwzięcia, skalę włożonego trudu. Winckelmann nieomylnie dopasowuje nowoczesny model indywidualnej realizacji do tradycyjnej wizji providencjonalistycznej.

Punktem wyjścia jest klasyczny topos niewłaściwego miejsca i niewłaściwego urodzenia – „było moim nieszczęściem – stwierdza Winckelmann – że przyszedłem na świat w miejscu, gdzie nie mogłem ani iść za swoimi skłonnościami, ani formować samego siebie”. Niemcy, zwane przezeń później *Land der Märteley*, kojarzą mu się przede wszystkim z niedostatkiem, ubóstwem, materialną biedą i duchową pustką, poprzez które musiał torować sobie drogę ku wiedzy i nauce. Droga ku wiedzy nieodmiennie oznacza dlań porzucenie wszystkiego, co pospolite, utarte, powszechne – jest bowiem drogą ku uwzniośleniu samego siebie.

Trudno sobie wyobrazić, by człowiekowi, który mierzy jak najwyżej, „auf Höchste zu treiben”, i zamierza poświęcić się studiom nad sztuką antyku, Rzym nie jawił się na podobieństwo prawdziwej ziemi obiecanej. Nie ma ceny, jakiej nie warto byłoby zapłacić – przełomową decyzję przyjęcia wyznania katolickiego Winckelmann opisuje jako walkę; niczym alegoryczne figury, spór toczą Muzy i *Eusebie* – pobożność, której nieusuwalny rdzeń tworzy cnota wierności. Rzecz jasna, i to wbrew rozsądkowi, górę w jego przypadku wzięły opiekunki sztuk. Ale to pozór – właśnie miłość do wiedzy pozwala człowiekowi popatrzeć wyżej, ponad wszystko, co jest reżyserowanym pozorem, obyczajowym aktorstwem, ponad „etliche theatralische Gaukeleien”.

Czyżby więc porzucenie wiary przodków było tylko skalkulowanym gestem? Winckelmann wie, że denominacja wyznaniowa musi ustąpić sile prawdziwej wiary – choćby tylko w samego siebie – jako że tych niewielu wybranych można znaleźć we wszystkich kościołach. W nieomal niezauważalny sposób oświeceniowa religia naturalna stapia się z równie oświeceniowym zaufaniem do prawdy uczucia, które bohater tego rozdziału przeobraża w paulińską żywą wiarę, wiarę serca, przeciwstawioną martwej literze gestu. Nad wszystkim jednak dominuje niezachwiane, tak ważne w luteranizmie i jego pietystycznej „odnowie”, poczucie wybraństwa. Nie warto oszczędzać miejsca dla tego kluczowego fragmentu całej epistoły Winckelmanna:

Palec Wszechmogącego, pierwszy ślad Jego działania w nas samych, wieczna zasada i powszechne powołanie, jest ożywiającym nas popędem: za nim Ty i ja, nie zważając na wszelakie przeciwieństwa, musimy podążać. To jest droga, która się przed nami otwiera. Ją to [tj. zasadę] Stwórca rozumu dał nam za przewodniczkę: bez niej postradalibyśmy i lejce, i kierunek, tak jak Faeton. Obowiązki, wypływające z owej zasady, łączą wszystkich ludzi w jedną rodzinę. Na tym zasadzało się prawo Mojżeszowe i prorocy. Boskie Objawienia posiadają władzę przekonywania nie dzięki martwej literze, lecz dzięki płynącym od Boga poruszeniom, których ja, podobnie jak to przyznaje wielu wierzących, oczekuję pokornie w ciszy oddając cześć Panu⁵.

Odwołując się do wspólnego wszystkim ludziom poczucia obowiązku, do istnienia zanurzonej w adoracji Boga wspólnoty – człowieczeństwa, twórcą *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł* zakorzenienia owo poczucie w wyznaniu niezachwianej ufności w nieomyślność i prawdomówność Boga⁶, przejawiającą się w czystości zamiaru, a to oznacza także: stanowczości zrealizowania podjętych zamiarów.

Dla Winckelmanna jednak, choć może się to wydać zaskakujące, sztuka nie jest ostatecznym celem życia; stanowi raczej najpewniejszą drogę odcięcia się od tego, co pospolite, i zdobycia upragnionej, wytęsknionej wolności. Wolność w perspektywie osobistej, która w życiu niemieckiego historyka stapiała się ustawicznie z pragnieniem przyjaźni, nakłada się na projekt artystycznej reformy, mającej charakter paradok-

salnej zależności: jeśli chcemy stać się niedoścignieni, musimy dorównać Grekom, trzeba ich naśladować.

Naśladowanie Greków jest zaprzeczeniem zniewolenia, dzięki Grekom możemy na powrót czerpać ze źródła natury, czyli prawdy i piękna, a także odzyskać szlachetność uczucia jako sam rdzeń ekspresji artystycznej. Twórczość Berniniego stanowi tutaj konieczną antytezę.

Odnowienie sztuki, skomplikowany zabieg renowacji królestwa piękna idealnego, dokonać się musi zatem również w płaszczyźnie etycznej. Apologię indywidualnej wolności jako zasady przyjaźni Winckelmann osadza na pewnym, bynajmniej nie bezdyskusyjnym, kontraście historycznym. W korespondencji z Berendisem znajduje się następujące wyznanie:

Mój Boże! Dobrze wiem, że przyjaźń, której poszukuję i którą pielęgnuję, jest jak Feniks – wielu o nim mówiło, lecz nikt go nie widział. W bliższych nam czasach znany mi jest jeden tylko przykład czystej przyjaźni łączącej Marca Barbariga i Francesca Trevisana⁷, dwóch szlachciców weneckich, [...]. Symbole upamiętniające ich boską przyjaźń należałoby ku pożytkowi wychowania młodych pokoleń umieścić na wszystkich bramach świata, na wszystkich świątyniach i szkołach, wszędzie, gdzie to możliwe, wnieść dla niej pomnik aere perennius. [...] Jedną z przyczyn, że ta w moim mniemaniu jedna z największych cnót człowieczych tak rzadko się ujawnia, jest religia, w której zostaliśmy wychowani. Wszystko, co nakazuje ona czy zaleca, obwarowane jest obietnicą doczesnej lub wiecznej nagrody. W całym Nowym Testamencie ani razu nie wspomina się słowem choćby osobistej przyjaźni, co moge nieodparcie wykazać, i być może istnieje szczęście zrodzone z przyjaźni, gdyż w przeciwnym razie nie byłoby już nigdzie miejsca dla bezinteresowności⁸.

Bez względu na to, czy w Nowym Testamencie rzeczywiście nie ma mowy o owej *Privat-Freundschaft*⁹, ocena Winckelmanna wyraźnie nawiązuje do wyjątkowej roli świata antycznego w jego myśleniu. Jakkolwiek idealizacja starożytnej kultury i natury tworzy nieusuwalne, pierwszoplanowe tło dla homoerotycznego wymiaru wyśniewanej przyjaźni, intencje Winckelmanna zdają się sięgać dalej – Grecja była prawdziwą ostoją sztuki i piękna. Wszelako jej chwała trwa w uśpieniu, i ambicją rzymskiego kustosa starożytności jest otworzyć oczy artystów na pięk-

no Hellady. Winckelmann podkreśla dobitnie, że chodzi o artystów, a nie o żadnych tam *Kavaliere*, jako że ci do Rzymu „kommen als Narren her und gehen als Esel wieder weg” – przyjeżdżają głupcami i wyjeżdżają, pozostając osłami. Takim ludziom, dodaje, nie warto poświęcać czasu na ich naukę. Podobnie zresztą jak Francuzom, ponieważ, bezceremonialnie i nielitościwie pisze Winckelmann, są największymi osłami pośród nowoczesnych, Francuz i starożytność to sprzeczność, powiada¹⁰.

Tak czy owak, nawet najlepsze dzieła *modernité* w porównaniu z przeciętnymi wytworami sztuki starożytnej wypadają blade. Są sztuczne i nienaturalne, inaczej, powiedzmy szczerze, być nie może. Niechęć do Francji w pismach i listach Winckelmanna jest *pars pro toto*, zastępuje krytykę całej kultury rokoka, kultury nowoczesnej, będącej rozrywką elit, absurdalną formalnie igraszką, pozbawioną estetycznej godności szlachetnego konturu starożytnych i moralnej powagi.

Tym samym autor *Geschichte der Kunst des Altertums* dokonał charakterystycznej reorientacji słynnej *Querelle des Anciens et Modernes*, czyniąc z kultury sobie współczesnej na poły zakładnika antycznej doskonałości, na poły narzędzie krytyki nowoczesności. Pojęcie *modernité* pada tutaj nieprzypadkowo, chociaż, rzecz jasna, nie nabiera jeszcze znaczeń ważnych potem dla Stendhala czy Baudelaire'a. Istotniejszą sprawą jest w tym miejscu związek pomiędzy różnymi aspektami *Querelle* a pojawieniem się estetyki i zaczątkami religii sztuki w połowie XVIII stulecia.

Winckelmann, będąc bezkompromisowym obrońcą starożytności, podejmuje tematy ważne dla uczestników *Querelle* w sposób bardzo nietypowy. Jego plan, by tak rzec, polega na zachowaniu religijnej otoczki oświeceniowego projektu perfekcjonistycznego o emancypacyjnym przeciwieństwie, a zatem często antyreligijnym charakterze, przy jednoczesnym osłabieniu progresywnego dyktatu chwalców nowoczesności. Inaczej mówiąc, Winckelmann musi ustrzec przed ekspansjonistycznymi zakusami nowoczesnego relatywizmu idealny, nienaruszalny status piękna greckiej rzeźby, godząc go w jakiś sposób z nieuniknionym, niezaprzeczalnym zjawiskiem przemiany form artystycznych.

Powiedzieć, że autor, było nie było, *Geschichte der Kunst des Altertums*, natyka się na klasyczny dylemat sprzeczności pomiędzy obietnicą teorii i faktycznością historii, to powiedzieć prawdę, ale niepełną. W przypadku Winckelmanna nie sposób oderwać kwestii historycznych i teoretycznych od jego wyobrażenia samego siebie, od postulatu biograficznego. Estetyka piękna doskonałego antyku, pojęta jako oś *quasi*-religijnego zachwytu nad sztuką, prowadzi go nieomylnie ku nadziei spełnienia misji i osiągnięcia stanu osobistej szczęśliwości. Smakowaniu życia towarzyszy uszczęśliwiające obcowanie ze sztuką, zaś warunkiem takiego właśnie odczytania formy artystycznej, kulminującego w doświadczeniu piękna idealnego, stają się uwznioślenie stylu ekfrazy literackiej oraz zatracenie się, zapomnienie, w akcie estetycznej kontemplacji. Widz, obcujący z pięknem, powiedzmy, *Apollina Belvedere*, doznaje z a r a z e m wyniesienia i pomniejszenia. Ale historycznych ram i uczuciowej głębi nie dostarcza już tutaj chrześcijaństwo.

Winckelmann, jak wielu innych autorów tego czasu, akceptował dobrze utrwaloną od czasów Vasariego w historiografii artystycznej, a wywiedzioną z historyczno-stylistycznych opisów antycznej retoryki i implikowanej oświeceniowej teorii kultury, mechanikę rozwoju formy artystycznej: sztuki rysunkowe, niczym pozostałe ludzkie umiejętności, rodzą się z konieczności; na przykład pierwsze przedstawienia figury ludzkiej ukazywały tylko to, co niezbędne – kontur postaci taki, jakim człowiek jest w rzeczywistości, a nie taki, jak nam się wydaje. Od tej „prostoty kształtu” sztuka mogła wyruszyć na poszukiwanie piękna, najwyższego piękna. Jednym z jego przejawów jest umiejętność jednoczenia form, ujęcia całościowego, jednorodnego; potem wszelako sztuka gubi tę jedność widzenia, zatracą się w dekoracyjności, popada w przesadę i nienaturalność.

Jak łatwo się przekonać, ten rejestr cnót i występków, charakterystyczny dla wielu oświeceniowych autorów, ułożony został, niczym wachlarz, na zasadzie odstępstwa od idealnej miary piękna z jednej strony oraz od prostoty i niezafałszowania natury z drugiej. „Szlachetna prost-

ta i spokojna wielkość”, *adagium*, któremu zawdzięczać należy niebezpieczne uproszczenie poglądów Winckelmanna¹¹, bardzo dobrze ukazuje jednak przemieszanie argumentów natury estetycznej i etycznej.

Tak to wygląda dopiero z naszej perspektywy. Dla autora owego słynnego *characteristicum* argumenty te, podobnie jak chociażby dla Shaftesbury’ego, pozostawały nierozdzielne. Neoplatońska z ducha koncepcja piękna nakazywała wręcz zjednoczenie obu tych sfer – sztuka, oczywiście sztuka grecka, co się rozumie i bez tego dopełnienia, osiągnąć doskonały kształt idealnego piękna, staje się właściwie miarą natury, a dokonuje się to w podwójnym wymiarze. Odtąd musimy patrzeć na naturę poprzez formy greckie, zaś formy te, właściwie zobaczone w swej jednorodności kształtowania, staną się miarą naszej wewnętrznej harmonii: duchowej i emocjonalnej. Sztuka grecka, niczym muzyka w myśli Platona czy Arystotelesa, zacznie współtworzyć etyczny charakter człowieka nowoczesnego, „człowieka pięknego”, którego utopijny mit przyszło później rozwinąć poetom i myślicielom formatu Schillera i Goethego.

Tak zatem logika form artystycznych, rozwijających się kolejno od „archaicznej” konieczności, poprzez wolność formy klasycznej, ku anarchii i upadkowi, w żaden sposób nie niweczy bezdyskusyjnej doskonałości Greków, wypływającej z siły, dojrzałości i bliskości życia z naturą, niezerwanej jeszcze więzi pomiędzy wolnością jednostki i energią wspólnoty, pomiędzy pięknem i prawdą. Warunkiem greckiego, pięknego człowieczeństwa była i gimnastyczna sprawność, przywodząca Winckelmannowi na myśl „rączego Indianina”¹², i swoboda pajdeutycznego rozwoju, której nie krępowała ani nauka, ani religia. Ogląd rzeźby greckiej przenosi nas nie tylko w *universum* doskonałej formy i nieznanego zepsucia, naturalnego kształtu, mało tego – otwiera przed nami oszałamiającą wizję transformacji przedstawionego kształtu w mityczno-religijny obszar doświadczenia świata i przeszłości.

Tak właśnie rzeczy się mają w przypadku dwu najważniejszych ekefraz Winckelmanna, *Torsa Belvedere* oraz *Apollina*. Łączy je dążność do osiągnięcia podniosłego, poetyckiego efektu o euforycznym charakte-

rze, wzniosły styl, który, niekoniecznie w zgodzie z przypisywanym mu gwałtownym poruszeniem uczuć, narzuca powściągliwy patos, dzieli od siebie natomiast inne usytuowanie widza-czytelnika w przestrzeni literackiej wypowiedzi.

Fragmentaryczne *torso* Herkulesa, potężne, mocarne i wspaniałe właśnie dzięki swej ułomności, niepełności, rzuca wyzwanie klasycznej zasadzie *integritas*; tym samym, zwracając się do czytelnika, Winckelmann mówi, że nie sposób go wyrazić, wypowiedzieć. To prawda – opis tej rzeźby domaga się niejako imaginatywnego uzupełnienia, co dokonuje się za sprawą porównań z formami natury i odwołań do mitycznej historii bohatera; lecz ułomność kształtu nie jest brakiem formy – tym silniej bowiem przejawia się jej energia oddziaływania, im mocniej upodabnia się ona do niespożytej witalności natury – Herakles jest, przypomnijmy, niczym „zwalony dąb”, „ocean”. Wkraczając na zaproszenie historyka-poety w świat herosa, czytelnik zostaje wciągnięty w pradawny obszar natury, obserwując świat w jego pierwotności, co trochę przypomina późniejszy zabieg Williama Hazlitta¹³ w opisie Poussinowskiego *Oriona*. Świetność formy likwiduje wzajemne wyobcowanie literackiego mitu i obrazu natury, przełamuje dystans między dziełem a widzem, podziw oznacza bezgraniczne już emocjonalne zaangażowanie.

Opis *Apollina* miał inny cel; jest to – nie zapomnijmy – opis posągu bóstwa, wymagający wzniesienia się ponad wszystko, co ludzkie. Jak zauważono, spośród czterech istniejących wersji tej ekfrazy Winckelmann zdecydował się opublikować wersję – oceniał Horst Rüdiger – „odpoetyzowaną”¹⁴. Na czym polegała przeto różnica?

W pierwszej redakcji, potem odrzuconej, kluczowy fragment brzmi tak oto: „[Apollo] Strzałami przeszył i zabił Pytona, i oto teraz spogląda na potwora z wyżyn swej doskonałości, niczym z góry Olimpu, wzrokiem, przed którym kryje się i znika wszystka człowiecza potęga”. Wersja natomiast wydrukowana, jako fragment *Geschichte der Kunst des Altertums*, przynosi obraz następujący: „Ścigał Pytona..., doszedł go swymi mocarnymi krokami i uśmiercił. Z wyżyn swojej doskonałości kieruje wzniosłe spojrzenie w dal ponad scenę triumfu, w nieskończoność...”¹⁵.

Cytowany już badacz bardzo trafnie podkreśla, że tę zmianę niejako wymusiła na Winckelmannie faktyczna forma posągu – Apollo rzeczywiście nie spogląda w dół, lecz w nieokreśloną przestrzeń przed siebie. Jest to detal ważny, ale drugorzędny. Do rangi najistotniejszej urasta przemiana pozycji widza – w niewydrukowanej wersji „wszystka człowiecza potęga”, w obliczu boskości Apollina, ulega całkowitemu unicestwieniu; w przeciwieństwie do *Torsa*, dystans między dziełem a odbiorcą nie ulega przełamaniu, lecz zniesieniu, dialog zdaje się niemożliwy, zbyt wielka jest różnica obu rzeczywistości. W totalności nadziemskiego piękna Apollina wszelka estetyka zawodzi.

Rüdiger podnosi jednak kwestię dystansu do strony religijnej twórci, wywołanej przez posąg bóstwa – na mocy drugiej redakcji ekfrazy owa twroga zostaje „czytelnikowi oszczędzona i zarazem zawieszona”. Winckelmann rezygnuje z tej nieprzekraczalnej przepaści pomiędzy widzem a dziełem, gdyż pomniejszenie czytelnika nie współgra dobrze z założonym celem efektu religijnej wzniosłości¹⁶. Toteż humanizacji bóstwa odpowiada tym razem uwznioślenie człowieka, które jednak nie przekreśla dystansu.

Jasne jest zatem, że ekfrazy Apollina obarczona została przez jej autora rozmaitymi funkcjami – Apollo, jako wcielenie i zarazem twórca, opiekun piękna idealnego, powinien być symbolicznym i manifestacyjnym określeniem roli piękna jako przewodnika ku doświadczeniu o wymiarze religijnym – bóstwu należy się cześć, *pietas*. I wcale nie rzekome odrodzenie ducha pogańskiego w postaci kustosza rzymskich starożytności, tak podziwiane przez Goethego, gra tu pierwsze skrzypce. Winckelmann nie tylko dlatego wycofuje się z radykalizmu pierwotnej wersji swego opisu, że obawia się pomniejszenia człowieczej godności. On wie, że nakreślona sytuacja absolutnej, wszystko pochłaniającej dominacji boskiej rzeczywistości byłaby tu zarazem despotyzmem formy, wykluczającym i podziw, i kontemplację, co przekreśla artystyczny sens formy; wyśniona platońska scena czystego poznania idealnego jest sceną czystych intelektów, sceną dialogu bogów, a nie ludzi z bogiem. A choć Heinse nazywał w uniesieniu Winckelmanna starożytnym, szlachetnym

określeniem *theios aner*, to jednak Winckelmann „świętym mężem”, naśladującym bogów, jako żywo nie był, i za takiego się chyba raczej nie uważał¹⁷.

Toteż można zaryzykować pogląd, że jego projekt „religii sztuki”, choć kryje w sobie totalizujące aspiracje uwielbienia sztuki jako drogi ku wzniosłej religii piękna, krainy wolności i doskonałości, nie rości sobie pretensji do absolutyzacji formy artystycznej. Winckelmann pociągała raczej utopijna wizja restauracji takich warunków sztuki, które pomogłyby jej odzyskać idealny blask i opromienić religijnym szacunkiem, uwielbieniem. To nie wizerunek Madonny ani postać Zmartwychwstałego Zbawiciela są realizacją doskonałego piękna – to osiągnęła sztuka pozostająca w symbiozie z inną formą religijności.

Winckelmann, jak już wiemy, wysuwając na pierwszy plan ideę wolności, dostrzegał przede wszystkim swobodę i naturalność, jakie – jego zdaniem – były dobrym duchem pogaństwa. Religia grecka wolna jest od dogmatu, mit – poetycko przetwarzany – jest jego odwrotnością, warunkiem twórczej niezależności; Greka nie krępowały żadne praktyki, które stałyby w niezgodzie z naturalnością ludzkiego ruchu, gestu, wdzięku postawy. Tam, gdzie cierpi Grek, jak w opisie *Laokoona*, w oczy nie rzuca się brzydota fizycznego cierpienia, lecz wielkość duszy, dostojęstwo wyrazu. Sztuka, dążąc do ukazania natury idealnej, zmierza zarazem ku czemuś, co nazwiemy „desensualizacją” formy¹⁸, uwzniośleniem kształtu, a zatem w stronę pewnego paradoksu. Forma bowiem, nie przestając pełnić u Winckelmanna szlachetnego metafizycznego powołania, w rzeczywistości jest też, a raczej przede wszystkim, apelem do naoczności, mówiąc późniejszym językiem, widza. Ani potoczna, choć do pewnego stopnia uzasadniona późniejszymi, jak zobaczymy, rozwiązaniami, antyteza duchowej treści czy idei oraz zmysłowej formy, ani też organicystyczne metafory wzrostu formy nie oddają sprawiedliwości stanowisku Winckelmanna. Po prostu nie godził on się na to, by sztuka, odślaniając poziom idealnego piękna czy etycznej wzniosłości, przestawała być sztuką.

Innymi słowy, trzeba by zadawać sobie po raz kolejny pytanie, czy tak rozpowszechnione w XVIII wieku przekonanie o sensualistycznym

charakterze piękna w ogóle występowało, by tak rzec, w stanie czystym. Sam Winckelmann nie poparłby takiego poglądu nie tylko z powodu przywiązania do platońskiego czy raczej neoplatońskiego świata nadzmysłowego piękna. Czystą zmysłowością formy nie sposób bowiem wyjaśnić ani przemian form artystycznych, ani tego, w jaki niby sposób miałyby otwierać przed nami drogę ku religii i religijnemu uwielbieniu. Estetyka, potrzebując ponadindywidualnego i ponadsubiektywnego uzasadnienia, musiała szukać swego sprzymierzeńca w historii. I znalazła go, ale za sojusz, zawarty pod przymusem konieczności, trzeba było zapłacić. I to niemało.

Tą ceną okazała się bardzo poręczna i niezwykle popularna, aczkolwiek zaciemniająca złożoność spraw, dychotomia kultury antycznej i chrześcijaństwa; tak właśnie trzeba to ująć – antyk postrzegano *par excellence* jako syntezę natury i kultury, syntezę, w której religia odgrywała rolę pośrednika i katalizatora. Chrześcijaństwo okazywało się zjawiskiem nie tyle bardziej skomplikowanym, ile bardziej niepokojącym, ponieważ jego nastawienie do sfery zmysłowego (*resp.* cielesnego) piękna, także piękna przejętego w starożytnym legacie form artystycznych, uznawanych za wzór, było nader niejednoznaczne. I dwuznaczny też – zdarzało się – był stosunek do sztuki jako takiej.

Na obszarze XVIII-wiecznych sporów o sztukę i religię, których re-fleksem zdaje się być także Winckelmannowska apoteoza wiecznie aktualnego piękna starożytnych bogów, dychotomia antyku i chrześcijaństwa przybierała czasami zaskakujący *entourage*. Takim typowym *ritornello*, ciągle powracającym motywem stało się przeciwstawienie rzeźby – domeny sztuki antycznej, malarstwu – faworyzowanemu rzekomo przez religię chrześcijańską. Konfrontowanie tych dwu dziedzin twórczości znalazło potężny oddźwięk u Hegla. Jego echa dają się słyszeć, choć znacznie słumione, gdyż zostały przeniesione ze sfery historii-zofii w sferę psychologicznie potraktowanej epistemologii widzenia artystycznego, jeszcze w pismach Adolfa von Hildebrandta, czyli u schyłku XIX stulecia.

Ciekawe, że na przełomie XVIII i XIX wieku obie te sfery znowu się swobodnie przenikały. Można by też powiedzieć, że historyczno-arty-

styczna oraz estetyczna perspektywa nawzajem się na siebie nakładały, zyskując przy tym na ostrości. Jednak rzeczą o przełomowym znaczeniu było to, że związek sztuki i religii uznano za nieodzowny, podstawowy, nieusuwalny warunek wszelkiej twórczości, tak w sensie historycznym, jak i immanentnych prawideł tworzenia. Jak zobaczymy, kryzys instytucji wyznaniowych, zwątpienie religijne oraz krytyka religii o historyczno-racjonalistycznym rygorze dowodzenia mogły pociągnąć za sobą nieuchronną konstatację, że ostatnim schronieniem religii, miejscem *ex definitione* religijnym jest sztuka właśnie. Zanim jednak doszło do tego, jeszcze w trakcie francuskiej *Querelle*¹⁹ postawiono pytanie o właściwy kształt, wręcz o samą możliwość eposu chrześcijańskiego, który – jak zakładano – pod względem rozmachu treści, klasycyzmu formy i siły oddziaływania na życie ludzi powinien dorównać wielkości Homeryckich poematów. Obóz *Les Anciens* szerzył defetystyczną myśl, że taki epos powstać już nie może, bo nie sposób przewyższyć mistrzów antyku. Ale czy tylko dlatego?

W istocie upór zwolenników starożytności był wymierzony nie tylko w impertynencką – ich zdaniem – wiarę *Les Modernes* w przyszłość i postęp. Chodziło także o cały problem sam w sobie – czy historie biblijne można by potraktować jako materię poetycką, w sposób podobny do greckich mitów? W ramy jakiej kategorii estetycznej ująć wydarzenia biblijne?

Boileau we własnej osobie, jako przywódca *Les Anciens*, może uchodzić za animatora tej dyskusji. Tłumacząc na język francuski, w 1674 roku, retoryczny traktat *O wzniosłości*, dokonał ważkiego przesunięcia akcentów. Wzniosłość, otoczona przezeń takimi a-klasycznymi pojęciami ozdobnikami, jak *l'enthousiasme*, *désordre*, wzniosłość, która porywa czytelnika, musi zawładnąć jego emocjami (*ravir*, *transporter*), powinna także zdumiewać, wytrącać z równowagi, będąc tym samym odwrotnością łagodnej perswazji i kontemplatywnego upodobania, cechującego piękno²⁰. Właśnie to, co zdumiewa, zadziwia, owe *merveilleux*, wyzwolone spod tyrańskiej władzy zwietrzałych już naówczas konceptów prawdopodobieństwa i konieczności (tj. zgodności z naturalnym

rozumem) przykuły około 1740 roku uwagę Bodmera i Breitingera, dwóch protestanckich teologów z Zurichu, którzy rozpętali w Niemczech jedną z ważniejszych dyskusji literackich. Ich oponentem, przypomnijmy, był Johann Christoph Gottsched.

Breitinger i Bodmer, podziwiając Milтона, „chrześcijańskiego Homera”, w gruncie rzeczy wywołali spór daleko wykraczający poza granice typowej polemiki „oryginalny, niepowtarzalny geniusz vs. uniwersalne reguły”. Ich walka o poezję serca i wyobraźni, zakorzenioną w prostocie i wzniosłości biblijnego tekstu, była doniosłym manifestem na rzecz cudowności i niezwykłości biblijnych historii, które żądają innych, nawet odległych od klasycznych reguł smaku, sposobów obrazowania. Poezja tego rodzaju, nowa poezja, będzie zarazem nowym tropem odczytania biblijnego Objawienia, nowym medium prawd wiary. Stając się poezją Objawienia, zyska rangę poezji religijnej, której nie ograniczają, choć mogą obowiązywać, dotychczasowe prawidła sztuki. Głęboki zwrot ku religijnej uczuciowości zakłada inne rodzaje ekspresji artystycznej; dzięki poezji religia osiągnie bardziej autentyczny stopień uwewnętrznienia, szczerości wiary; dzięki religii poezja zdobywa nieprzeczuwaną swobodę:

Ponieważ w występujących we wszystkich religiach bogów oraz duchy wierzone jako w istoty obdarzone naturą odmienną i doskonalszą od ludzkiej, ponieważ są oni sami w sobie bezcieleśni i niewidzialni, ponieważ wreszcie ich potęga, wiedza oraz inne doskonałe przymioty niezmiernie przewyższają wszelkie ludzkie pojęcia, to i poetyckie wyobrażenia świata duchów w najwyższym stopniu muszą być cudowne. Tajemne nauki oraz cudowne czyny we wszystkich możliwych teologiach, jeśli oceniać je na pierwszy rzut oka i w porównaniu do pojęć rozumu ludzkiego, zawierają w sobie coś absurdalnego; a co się tyczy prawdziwej teologii w szczególności, to w niej wszystko, co cudowne, zasadza się na słowach Pana: Moje ścieżki nie są waszymi ścieżkami, moje myśli waszymi myślami²¹.

Zauważyć warto, że to nieco patetyczne zakończenie, wzięte z biblijnej Księgi Izajasza (Iz 55, 8), pełne wzniosłości, o której mowa, w szczególnej pozycji stawia poetę – dane mu jest poznać rzeczy, które religia

objawia, skryte jednak dla postronnych. Breitinger mógłby nieomal powtórzyć za Pindarem: „przed śmiertelnymi jest to ukryte, / wiedzą bogowie, jak natchnąć poetów”. I zupełnie słusznie, ponieważ jego słowa nawiązują do prastarej idei poety-wieszczka, poezji w służbie Objawienia i teologii, Orfeusza teologa. Ale Breitinger i Bodmer zwrócili uwagę także na inne religie – wyraźnie mówią o „wszystkich religiach” – oraz na obszary mitologii pozaklasycznej, niegreckiej, co wkrótce okazać się miało niezwykle atrakcyjnym tematem. W sztukach plastycznych sprawy miały się wszelako nie tak prosto. Ważył tutaj chyba bezwzględny autorytet doskonałości greckiej rzeźby, przecież Berniniego Winckelmann nazywał „osłem”, zaś Michał Anioł, jak sam się zwierzał, podobno wszystko zawdzięczał wyłącznie naturze oraz naśladowaniu antycznych posągów. Gdy w 1808 roku Carl Gustaw Fernow aktywnie przyczynił się piórem do powstania znanej edycji listów Winckelmanna, której projektodawcą był sam Goethe, kustosz rzymskich starożytności nie żył już dokładnie od lat czterdziestu. Atoli Fernow może uchodzić za szkolny wręcz przykład wątków dyskusji o wpływie religii nie tyle na sztukę, ile na „przedustawny” – by tak rzec – wybór gatunku artystycznego.

Ten rozślawiony przyjaźnią z Carstensem pisarz i teoretyk, autor biografii świetnego duńskiego artysty, pierwszy *nota bene* edytor pism wszystkich Winckelmanna, do największego obywatela małego Stendal miał stosunek trochę uwielbieńczy, a trochę krytyczny. Fernow nie do końca akceptował konsekwencje Winckelmannowskiej estetyki piękna idealnego, tej trudnej sztuki lawirowania pomiędzy tym, co da się przedstawić, oblec w zmysłowy kształt, a tym, co zgoła zobrażować się nie daje. Dlatego też bardziej zdecydowanie akcentował pewną niewspółmierność ideałów artystycznych z jedną ideą piękna, doceniając także w większym stopniu autonomię form. Zgadzał się za to z Winckelmannem co do tego, że pewne pozaartystyczne okoliczności mają niemały wpływ na sztuki, bez zastrzeżeń uznawał doniosłość religii w procesach przemian artystycznych. Zarówno „duch religii”, stawiający sztuce cele, jak i natura, i charakter przedmiotów, które sztuka przedstawia, określają charakter twórczości.

Zależnie od tego, jak duch religii wyraża się w swoich postaciach, czy jest naturalny, czy pełen fantazji, pogodny czy mroczny, zmysłowy czy przesycony moralną powagą, wyrazisty czy nieokreślony, tak też ukształtuje się charakter sztuki. Natomiast miara dostępnej dlań doskonałości zostanie określona zgodnie z miarą plastycznego piękna i idealności, do jakich, wedle przysługującej im natury, zdolne są jej przedmioty²².

Nowa religia, czyli chrześcijaństwo, dystansując się od dawnych praktyk, odrzuciła idolatrię posągów, rzeźbę jako taką, czyniąc z malarstwa swoje ulubione narzędzie. Ten wybór niejako z góry przesądził wszystko. Zdecydowały o tym immanentne właściwości obu sztuk. Otóż malarstwo nie jest w stanie osiągnąć czystości formy tak doskonałej, jak rzeźba, ponieważ „optyczny wygląd” – *optischer Schein* form malarskich nie wymaga ani takiej siły, ani takiej precyzji określenia kształtów; co więcej, materialne ograniczenia malarstwa przekreślają ową konieczność abstrahowania oraz wzniesienia się ponad *das Wirkliche* – to, co zwyczajnie, potoczne, pospolite – tylko forma rzeźbiarska, w swojej czystości i określoności, unaocznia piękno, staje się idealna.

Formalną, niepodważalną zasadę czystości, określoności i jednoznaczności kształtu rzeźbiarskiego Fernow wyznaje *una voce* z Winckelmannem. Dla porządku trzeba zaznaczyć, że spośród twórców nowożytnych wspólnie też adorują Rafaela. Jednak w ich wizjach chrześcijaństwa pobrzmiewa pewien dysonans. Fernow w religii chrześcijańskiej widzi taką postać zrealizowanej religijności, która w obrazie bóstwa zupełnie pomija to, co zewnętrzne: piękno fizycznego kształtu, jego siłę. Chrześcijaństwo w tym, czego uczy, i co urzeczywistnia, zwraca się do człowieka moralnego, prezentując przeto ideały natury praktycznej, które realizują się w działaniu i czynieniu, a nie w obrazowaniu przecież. By posłużyć się taką parafrazą, chrześcijanin jest człowiekiem etycznym, a nie estetycznym.

Ten praktycystyczny sens chrześcijaństwa nie wyczerpuje jednak wszystkiego. Okazuje się bowiem, że to, co stanowi treść wiary chrześcijańskiej, postaci, które – jak to formułuje Fernow „[...] Wesen, welche in dem Mythus der neueren Volksreligion enthalten sind” – nie mają jednolitego kształtu, jednorodnego charakteru, w rzeczy samej – nie

dają się przedstawić obrazowo, są niejako pełne sprzeczności, i właściwie nie sposób ich pogodzić z ideałem artystycznym i warunkami piękna. Czy to będzie Trójca Święta, aniołowie, czy wreszcie święci albo męczennicy – a sztuka przecież wyobrażała ich od dawna – wszystkie ich przedstawienia nie mogły z natury rzeczy sięgnąć wyżyn owego piękna, które spostrzegamy w wizerunkach bóstw antycznych. Nawet największe zdobycze sztuki nowożytnej – Rafaela i innych mistrzów – stały się możliwe tylko dzięki zupełnie niespotykanemu wywyższeniu pierwiastka człowieczego, ludzkiego kształtu, połączonemu z prostotą wiary. Boskie idee chrześcijaństwa, konkluduje Fernow, mogły więc być uzmysłowione, ukazane w zmysłowej obrazowej postaci, lecz nigdy nie zostaną za ich pośrednictwem, mocą ich transformacyjnej zdolności, rozwinięte w wyższą, spełnioną formułę doskonałości piękna artystycznego.

Religia antyczna, pogańska, pozostawała – jak już wyżej powiedziano – w doskonałej harmonii ze sztuką, a ściślej biorąc – wymogami piękna. Sztuka pozostająca w obrębie chrześcijaństwa, natrafiając na nieusuwalne, nieprzekraczalne ograniczenia – etyczny, wewnętrzny rys religii, powiązaną z nim częściową przynajmniej niemożność przedstawienia jej treści, wreszcie niechęć do przedstawiania nagiego ciała – zmuszona była skupić się na tym, co charakterystyczne, a także na tym, co znaczące – treść i siła ekspresji w sposób nieodwracalny odniosły zwycięstwo nad idealnością formy i pięknem kształtu.

Rozprawka Fernowa dobrze oddaje niespokojny stan umysłu, typowy dla kręgu Goethego, kultywującego pamięć Winckelmanna, i bardzo niechętnego pewnym pomysłom na odnowienie ducha religii, roli religii w kulturze poprzez paradoksalne „odmłodzenie anachronizmu” – powrót do form pierwotnych, czystych, nieskażonych, oddających religijną żarliwość oraz głęboko autentycznych prostotą ekspresji, której nie przesłania zmysłowy woal doskonałej formy. Fernow, analizując relację pomiędzy ideami religijnymi chrześcijaństwa a prawidłami kształtowania artystycznego i ideałem formy, nie krytykuje otwarcie religii chrześcijańskiej, lecz uzmysławia czytelnikowi tkwiący u samych jej podstaw konflikt z zasadami sztuki. Ta wewnętrzna sprzeczność wyłania się

w momencie uświadomienia sobie nie tyle granic obrazowania czy immanentnych reguł formy artystycznej, ile raczej niezmienności celów sztuki i granic świata przedstawialnego, by ukuć na bieżące potrzeby taki niezręczny neologizm. Sztuka dla której punktem odniesienia pozostaje chrześcijański ideał etyczny oraz ostateczna wyższość, pierwszeństwo tego, co niewidzialne, nad tym, co widzialne, nigdy nie przekroczy owej cieniuteńkiej, ulotnej niczym myśl linii pomiędzy sztuką jako objawieniem a sztuką jako narzędziem Objawienia. Fernow obawia się najbardziej tego, że sztuka mogłaby zatracić samodzielność, przestać odgrywać rolę równorzędnego partnera dla religii. Jego ideał formy jest równie absolutny, bezkompromisowy i zazdrosny, co Bóg chrześcijan. Ale to wszystko, rzecz jasna, w sensie metaforycznym, czasy zupełnego, religijnego ubóstwienia sztuki w roku 1808, jak dalej się przekonamy, częściowo już minęły, a po części jeszcze nie nadeszły. Fernow broni, poprzez postulat piękna, prawa sztuki do samoistności, autonomii formy i jej doświadczenia, wyrażającej piękno człowieczej postaci. W swojej idealnej, czystej formie, człowiecze piękno jest „freie Harmonie der in dem Wesen der Menschheit gegründeten Anlagen an der Gestalt” – wolną, niezależną harmonią tkwiących w samej istocie człowieczeństwa kształtów; w takim razie musi być ono przedmiotem kontemplacji – pozostaje bowiem, siłą rzeczy, „pozbawione wszelkiego interesu, budząc czyste upodobanie spoglądającego w spokoju umysłu” – *des ruhig betrachtenden Gemütes*, będąc dla artysty jednocześnie celem i czystą potencjalnością. Twórca urzeczywistnia tę potencjalność poprzez klarowność formy – czystość widzenia; jak mawiał wszak później sam Platen: „Wer die Schönheit angeschaut mit Augen / Ist dem Tode schon anheimgegeben”.

Fernow, zupełnie podobnie jak Winckelmann, ową czystość formy, predestynowaną do tego, by zrealizować ów postulat piękna, porównywał do krystalicznego źródła. W biografii Carstensa zadania sztuki definiował przede wszystkim poprzez jej samodzielność, autarkiczność²³; tam, gdzie sztuka zdawała się służyć religii, następowała charakterystyczna zmiana akcentów: to tylko dzięki czarowi zmysłowemu sztuki

religia może jeszcze wzbudzać jakieś emocje, „ludzie rozumni”, jak ich określa Fernow, również w wyobrażeniach religijnych będą szukać idei wzniosłych i pięknych, to znaczy oceniać sztukę poprzez szlachetność jej form.

Rozmaici nieugięci klasycyści już wcześniej ostrzegali, że dla sztuki mariaże z religią są niepotrzebne, zgoła niebezpieczne. Tak Lessing w swoim *Laokoonie* bez pardonu oceniał, że malarstwo, którego celem nie jest piękno, lecz pozostawanie na usługach religii i przekazywanie jakichś treści – *das Bedeutende* – nie zasługuje na miano sztuki, jako że przestaje być sobą, czyli tym, czym być powinna ze względu na samą siebie²⁴. Było to całkiem wygodne rozstrzygnięcie dylematu, estetyka autonomicznej formy zawsze chętnie posługuje się tautologią, a autarkia formy definiuje się poprzez samozwrotność treści i absolutną pozycję piękna. W pewnym sensie ten model refleksji nad sztuką, który przecinając więź łączącą sztukę z religią, usiłuje podnieść sztukę do rangi nie tyle religii sztuki, co religii pięknej formy, osiągnął apogeum w głośnym artykule Johanna Heinricha Meyera *Neu-deutsch religiös-patriotische Kunst* z 1817 roku. Naturalnie, tutaj sytuacja uległa głębokiemu przeobrażeniu, i w tym tekście, wspólnym *nota bene* dziełku Meyera i Goethego, czyli spółki podpisującej się „Weimarer Kunstfreunde”, akcenty polemiczne zostały wyciszzone, ton niechęci do przemian w sztuce i krytyce niemieckiej po 1798 roku zmodulowany²⁵. Autorzy zastanawiają się, czy zastąpienie piękna form apatycznymi, wychudzonymi postaciami, klarownej kompozycji zagadkowymi, mrocznymi alegoriami, i wreszcie odrzucenie w stylu tego wszystkiego, co dotąd uchodziło za znamiona konieczne oraz pożądane: energii, śmiałości, charakteru – faktycznie spowoduje odrodzenie sztuki, czy raczej stanowi dlań groźbę. Nie odpowiadając wprost na to pytanie, łagodzą swoje oceny prezentując historyczno-ideowe korzenie tego zwrotu do smaku, jak piszą, nieco surowego, naiwnego, w którym lubowali się mistrzowie XIV i XV stulecia. Ów powrót do *les primitifs* znalazł – jak wiadomo – wielki oddźwięk wśród rozmaitych akolitów religii sztuki, choć początkowo miał służyć albo odnowieniu sztuki, albo odrodzeniu sentymentu

religijnego²⁶. Meyer i Goethe na właściwych protagonistów tego ruchu w Niemczech, całkiem rozsądnie, mianują Wackenrodera, Tiecka i Fryderyka Schlegla. Dwóm pierwszym powiodła się sztuka nie taka mała, jako że przekonując do przepelnionej pobożną czcią adoracji sztuki dawnej, spowodowali – ironizuje Meyer – że krytykę sztuki zaczęto uznawać za bezbożność, reguły zaś za kompletną błahostkę. Skoro jednak – ich zdaniem – sztuki nie można się nauczyć, otrzymuje się ją w darze od Boga, to jedyną możliwą kategorią oceny staje się autentyczność wiary, i właściwie Bóg powinien wydawać sąd, a nie człowiek. Schlegel z kolei, upowszechniając najpierw ten *neuen altertümelnden katholisch-christelnden* smak artystyczny, utworował drogę dawnym mistrzom (tzn. wszystkim przed Tycjanem, Correggiem, Andrea del Sarto), żądając tym samym od sztuki, by przysposobiła się we wszelkie symboliczne, „mystyczno-alegoryczne” atrybuty. Czas zatem przyjrzeć się tym młodym rewolucjonistom, dla których mit religii sztuki był nadzieją na odrodzenie twórczości, i tym samym, na moralne przebudzenie.

PRZYPISY

¹ Winckelmann przyjmuje, jak wiadomo, teorię piękna o neoplatonickich korzeniach, i z tego powodu może poznaniu piękna nadać rys jednoczący oraz quasi-mistyczny charakter. Dlatego też unika wprost dyskusji o tym, co jest właściwym źródłem doświadczenia religijnego: żarliwość, gorliwość uczuć (por. „Gorliwość o dom Twój pochłania mnie” – Ps 68, 9, przy czym w przekładzie Jakuba Wujka jest „zawistna miłość”) czy raczej umysłowe rozważanie spraw boskich – o tej kwestii w skomplikowanym kontekście pietyzmu zob. MÜLLER 2004, s. 45-63.

² Ważne spostrzeżenia o źródłach „bezinteresowności” w estetyce XVIII wieku, zob. STOLNITZ 1961, s. 131-144.

³ Zob. WIND 1963, rozdz. 2 i 3.

⁴ HEGEL 1964, s. 68.

⁵ WINCKELMANN 1969, s. 52-53.

⁶ W tym samym liście do Berendisa czytamy jeszcze: „Bóg wszak nie może zwodzić żadnego człowieka, my mamy ufność w nim, a On w nas”. Przeciwwstawić się powołaniu byłoby zatem złamaniem nie tyle Bożego nakazu, ile raczej obietnicy, zawartej w wierze w stworzenie na obraz i podobieństwo Boże.

⁷ Przyjaźń łącząca Marca Barbariga i Francesca Trevisana, dwóch weneckich nobiliuszy w pierwszych dekadach XVII wieku, stała się głośna i legendarna w całej Europie, uchodziła za wzór przyjaźni heroiczej: Barbarigo ocalił swego druha przed groźnymi w skutkach oszczerstwami, a potem mieszkał w jego domu przez lat kilkanaście; Paolo Sarpi, słynny historyk, teolog i uczonek wenecki, zacięty wróg papieżstwa i obrońca niezależności Wenecji w kwestiach religijnych, był tego świadkiem, pod wpływem tych wydarzeń zlecił nawet przekład na język włoski tekstów Montaigne’a odnoszących się do cnoty przyjaźni. O tym, że przyjaźń łącząca obu Weneńczyków w niektórych kręgach w XVIII stuleciu mogła być odczytywana w kategoriach platonizującego homoerotyzmu, zob. np.: WORLEY 1994, s. 634.

⁸ WINCKELMANN 1969, s. 68.

⁹ O bardzo niejednoznacznym problemie przyjaźni w listach i pismach Winckelmanna, w których chrześcijańską ideę miłości bliźniego jako podstawy przyjaźni zastępuje odwołanie do antycznego modelu przyjaźni heroiczej jako cnoty, której nie wspiera obietnica zaświatowej nagrody, zob. DISSELKAMP 1993, s. 258-267. Martin Disselkamp wskazuje, że Winckelmann sięga wprost do Shaftesbury’ego rozważań o cnotie przyjaźni, gdzie nabiera ona właściwego znaczenia po odrzuceniu zasady chrześcijańskiego usprawiedliwienia – doskonała autonomia przyjaźni, by tak powiedzieć, znajduje swoje potwierdzenie w jej entuzjastycznym wymiarze, który Winckelmanna szczególnie fascynował, jako że umiłowanie pięknych dzieł sztuki, *ex definitione* entuzjastyczne, pojmował jako narzędzie wychowujące do prawdziwej przyjaźni, umacniające ją – DISSELKAMP 1993, s. 260, 263-264. Naturalnie, taka przyjaźń zrodzona w harmonii dusz kontemplujących piękno

antycznych posągów pozwala przekroczyć społeczne różnice – piękno tworzy najgłębszą, całkowicie elitarną wspólnotę równych sobie dusz; pochwała sztuki greckiej, stając się wyrazem dystansu do świata, gwarantuje jednocześnie równość w odczuwaniu i pragnieniu – potrzeby mogą być różne, lecz tęsknota estetyczna jest taka sama. Tylko dzięki niej może się spełnić pewien idealny kres oraz cel przyjaźni – *Ruhe und Zufriedenheit*. Inna rzecz, że romantyczne kręgi artystyczne i poetyckie różniły się bardzo znacząco od późnobarokowych i oświeceniowych stowarzyszeń literackich – akademii artystycznych, opierając swoje istnienie na kulcie przyjaźni, rozumianym jako jedność duchowa, potęgowana potrzebą tworzenia, a nie wspólnotą zainteresowań – zob. np. BRAUNGART 1996, s. 201-203.

¹⁰ Martin Disselkamp pokazuje, w jaki sposób mit Rzymu Winckelmanna, będący zarazem refutacją wysokiej pozycji kosmopolitycznego Paryża, łączy wątki krytyki arystokratycznej „Kavalierstour” z odrzuceniem wąskiego, ograniczonego modelu uczonej, antykwarycznej pedanterii, która jakże często była jedynym motywem podróży do Świętego Miasta. Winckelmann zastępuje te postawy kulturowe wzniosłym ideałem kształtowania własnej, kulturowej tożsamości poprzez rozwój indywidualności uczonego, ukształtowanej w świetle harmonijnego połączenia głębokiej wiedzy historyczno-artystycznej z entuzjastycznym podziwem dla piękna artystycznego – DISSELKAMP 1993, s. 105-114, 242-243. Rzym staje się wówczas nie tylko miejscem studiów historycznych, lecz, podobnie jak potem dla Goethego, symbolicznym obszarem spełnionego projektu transformacji własnej osobowości, emblematyczną scenarię wiecznej przyjaźni.

¹¹ Jak wielokrotnie wskazywano, Winckelmann nie był autorem tych określeń, lecz je trafnie zastosował i upowszechnił. Wywodzą się one z tradycji teologiczno-mistycznej – zob. STAMMLER 1962, s. 161-190.

¹² Rzecz jasna, Indianin Winckelmanna jest z drugiej strony dokładnym odbiciem mieszkańca rajskich wysp, opisanych przez sławnego podróżnika Bougainville’a, a w Niemczech przez Johanna Georga Forstera, autora relacji z podróży na Tahiti, jak również krytykowany później przez Augusta Wilhelma Schlegla relacji z wędrówek wzdłuż Renu, gdzie zwrócił uwagę na przeszłość kulturową średniowiecza. Forster towarzyszył swemu ojcu Johannowi Reinholdowi w drugiej podróży Cooka. Tahitańscy są dlań przykładem pierwotnej czystości obyczajów, choć z niejaką niechęcią opisywał ich swobodne obyczaje seksualne. O tym niezwykle ważnym i typowym dla XVIII wieku zainteresowaniu pierwotną, moralnie zdrową naturą w literaturze niemieckiej zob. np. : HATFIELD 1964, rozdz. VI.

¹³ William Hazlitt metodę artystyczną Poussina opisuje następująco: „[...] jednolite poczucie ogromu, dziwności, elementarności form nasycza całe płótno malarza: przeniesieni zostajemy w nietkniętą pierwotność rzeczy. Można by powiedzieć o tym człowieku wielkim i uczonym, że widzi naturę poprzez szkło czasu: jego jednego wolno uważać za malarza klasycznej starożytności [...]. Potrafi on nadać scenarii swych heroicznych baśni ów nienaruszony wygląd pranatury, pełnej, masywnej, wielkiej, bujnej, kipiącej życiem i mocą; [...]. We wszystkim, co robi Poussin, jest znaczenie, świadomość, jak u żadnego innego malarza. Jego olbrzymy siedzące na szczytach urwistych gór, równie jak te góry

ogromne, grające leniwie na fujarkach, robią wrażenie, jakby tam siedziały trzy tysiące lat i znały początek i koniec własnych dziejów [...] – cyt. za: WOŹNIAKOWSKI 1976, s. 258.

¹⁴ RÜDIGER 1968, s. 32.

¹⁵ U Kostki Potockiego opis ten brzmi: „[...] ściga Pythona, przeciwko któremu pierwszy raz natężył groźny łuk swój, dosięgnął go w porywczym biegu i już mu śmiertelny raz zadał. Wesoły wzrok jego z dała przesiega zwycięstwo i w nieskończoność wdziera się” – POTOCKI 1992, t. III, s. 154. U Winckelmanna określenie *Genugsamkeit*, oddane tutaj jako „doskonałość”, wskazuje także na boską samoistność, absolutność – lecz także w sensie estetycznej samowystarczalności – podziwiamy piękno rzeźby dla niego samego. Nie jest to jednak *disinterestedness* Shaftesbury’ego, ale pochwała autonomicznej antropologii, gdzie piękno nowoczesnego, post-barokowego widzenia wyprzedza i uzasadnia piękno ontologicznej formy.

¹⁶ RÜDIGER 1968, s. 33-34.

¹⁷ Fryderyk Schlegel chyba jeszcze dalej poszedł w owych eulogiach Winckelmanna, gdyż pisał o nim: „Pierwszym spośród nas, kto posiada intelektualny ogląd moralny, a w kształtach sztuki i świata starożytnego rozpoznał i, boskim natchnieniem wiedziony, zwiastował nam prawzór doskonałego człowieczeństwa, był święty Winckelmann” – cyt. za: REHM 1938, s. 16.

¹⁸ W ważnym artykule Barbara Maria Stafford analizuje kluczowe metafory wody, zwierciadła oraz przestrzeni, pojawiające się w pismach Winckelmanna, oraz podstawowe opozycje, jak np. „głębni – powierzchni”, „zewnętrzności – wewnętrzności”, „widzialnego – niewidzialnego”; ukazując estetyczno-metafizyczne znaczenie „szlachetnego konturu”, osadzone w siatce wymienionych przeciwieństw; stwierdza, że w opisach Winckelmanna zawsze obecna jest antynomia prawdy i pozorów, widzialnego oraz niewidzialnego. Dążąc do dematerializacji formy, Winckelmann paradoksalnie sytuuje znaczenie w formie, a nie gdzieś poza nią: „Znaczenie, by tak rzec, podplywa i rozlewa się pod samą powierzchnią [kształtu zewnętrznego], z którą przenika się w sposób niezauważalny. W ujęciu Winckelmanna zacieśniony obszar, zamieszkiwany przez sztukę, nie umiejscawia się już w jakimś nieokreślonym punkcie zenitalnym, lecz kryje się w płaskiej, choć lekko wybrzuszonej, linii granicznej niezmiernego horyzontu, którego istnienie jest możliwe tylko w zupełnie neutralnej przestrzeni. Samowystarczalność tej przestrzeni oferuje sposobność dematerializacji przedstawienia, wytrącenia zeń maksimum wizualnej przejrzystości, której dokładnie odpowiada opróżnienie przestrzeni, spowodowane kondensacją obrazowych elementów całości” – STAFFORD 1980, s. 69-70. Por. także POTTS 1996, s. 111, gdzie mowa o *almost substanceless image*, który wywiera najsilniejszy wpływ na widza poprzez swoją czystość. Trzeba pamiętać, że antynomia „widzialny – niewidzialny” może nabrać w pismach Winckelmanna sensu odwrotnego: to, co zmysłowo widzialne usuwa się na rzecz tego, co naprawdę widzialne, choć niewidzialne, i co musi zostać zobaczone.

¹⁹ O problemach owej *Querelle* zob. SECOMSKA 1991; także ZELLE 1995, s. 74-103 (tam bogata literatura przedmiotu).

²⁰ Carsten Zelle podjął śmiałą, niezwykle ambitną próbę przeformułowania dziejów estetyki XVII-XIX wieku pod kątem właśnie „wzniosłości” – zob. ZELLE 1995.

²¹ Cyt. za: MÜLLER 2004, s. 40.

²² GOETHE 1969, s. 132-133.

²³ Charakterystyczne, że relacjonując koleje artystycznej edukacji Carstensa Fernow używa parafrazy języka religijnego, pisząc o jego podziwie dla gipsowych odlewów sławnych rzeźb antycznych, zgromadzonych w Akademii w Kopenhadze: „Po raz pierwszy ujrzałem tam *Apollina Watykańskiego, Laokoon, Herkulesa Farnese, Zapaśnika Borghese*, i wówczas na wskroś przeniknęło mnie święte uczucie uwielbienia, które poruszyło mnie prawie do łez”. Inna rzecz, że omawiając rolę, jaką w kształtowaniu się zamięłowania Carstensa do scen bitewnych, „heroicznych i patetycznych”, odegrało malarstwo Giulia Romana oraz Michała Anioła, Fernow wykracza poza granice piękna idealnego, przypisując duńskiemu artyście poszukiwanie tego, co najbardziej ekspresyjne, czyli „charakterystyczne” – cyt. z Fernowa oraz na ten temat zob. ostatnio: DÖNIKE 2005, s. 317-321.

²⁴ To przekonanie, oddzielające ostro symboliczne znaczenie sztuki chrześcijańskiej od rzekomo pozostającej na usługach czystej rozkoszy wzrokowej sztuki greckiej, przewija się przez cały wiek XIX, podziela je jeszcze Karl Künstle, który w 1928 roku pisał, że sztuka chrześcijańska późnego antyku oraz średniowiecza różni się od świeckiej – „profane” – sztuki antycznej oraz nowożytnej, ponieważ jej wytwory przekazują idee religijne, nigdy nie będąc celem samym w sobie; sztuka nowożytna natomiast podoba się wprost poprzez swoją formę, rozumiałą (rzekomo) dla wszystkich, zob. o tym: DITTMANN 1993, s. 16-18.

²⁵ Data jest raczej orientacyjna, w tym właśnie roku ukazała się rozprawa „Weimarer Kunstfreunde” pt. *O przedmiotach sztuk plastycznych*, gdzie Goethe i Meyer poddali krytyce taki sposób przedstawiania przedmiotów w sztuce, który poprzez powierzchowność uczucia i fantazjowanie, poszukując „przedmiotów mistycznych”, jak to się dzieje w religii katolickiej, w sposób nietrafny łączy piękno moralne ze światem sztuki. U Goethego można natrafić na wiele uwag, spostrzeżeń i sformułowań, określających, mówiąc delikatnie, jego sceptyczny stosunek co do związku sztuki i religii w perspektywie konfesyjnej, apologetycznej czy moralizującej, chociaż gotów był przyznać, że sztuka chętnie łączy się z religią ze względu na konieczność swego rodzaju zmysłu religijnego, tj. oddania, które powinno sztukę charakteryzować – w *Refleksjach i maksymach* czytamy, co warto przypomnieć: „Sztuka opiera się na swego rodzaju zmyśle religijnym, na głębokiej, niewzruszonej powadze; dlatego też tak chętnie łączy się z religią. Religia nie potrzebuje żadnego zmysłu artystycznego, opiera się bowiem na własnej powadze; również jednak nie budzi w nikim tego zmysłu, podobnie jak nikomu nie używa smaku” (tłum. Jerzego Prokopiuka) – nie trzeba dodawać, że romantyczne wyobrażenie jedności sztuki i religii miało kształt zdecydowanie odmienny. Nawet w *Dywanie Zachodu i Wschodu*, który to cykl nieomal od początku do końca przenika myśl o zdolności poety do odkrywania, ukazywania obecności Boga w świecie, możemy przeczytać o kimś, kto nie docenia poety, poucza go nie rozumiejąc, że „składanie pieśni to pycha [...]”: „Ty, co taisez kaptur mnicha, / Nic nie gadaj

do mnie. / Raczej skona moja pycha, / Niż przemówi skromnie!" – tłum. Roberta Stillera, czy też słowa Timura zamykające *Księgę zniechęcenia*: „Wy, zakłamate klechy, śmiecie / Ganić potężną burzę pychy? / Gdybym miał być jak robak cichy, / Allah robakiem stworzyłby mię przecie” – tłum. Roberta Stillera. Erich Trunz wskazuje, że Goethe, mówiąc o „Geschmäcklerpaffenwesen”, kierował swą krytykę właśnie pod adresem romantyków – TRUNZ 1998, s. 580.

²⁶ Zob. na ten temat z długiej listy opracowań: GOMBRICH 1963 (o antycznych, retorycznych źródłach nowożytnych zainteresowań twórczością artystów spod znaku „les primitifs”; ponadto GOMBRICH 2002; HASKELL 1976.

WACKENRODER

W poszukiwaniu sztuki jako relikwii



Wydane w 1796 roku *Serdeczne wyznania miłującego sztukę bractwa zakonnego*, uważane za jeden z najważniejszych przejawów wczesnego romantyzmu niemieckiego, manifest artystyczny i moralna przestroga zarazem, tworzą także zrąb romantycznej religii sztuki i kultu sztuki. Ten wszechstronnie zaplanowany, pozornie tylko naiwny i prosty tekst, opublikowany anonimowo, miał niewątpliwie wyrzeć wrażenie czegoś zupełnie naturalnego i jednocześnie uchodzić za wyraz szerszej, przez wielu podzielanej postawy wobec sztuki i religii; pamiętajmy, że *Lyrical Ballads* Coleridge'a i Wordswortha również zostały wydane anonimowo. *Serdeczne wyznania...*, poprzez ten przemyślany gest, zyskiwały rangę wypowiedzi neutralnej, niezangażowanej w bieżące spory, zanurzonej raczej w przeszłości, niż nawołującej do gwałtownej zmiany. W rzeczywistości szło o coś dokładnie odwrotnego, ale w takiej sytuacji o pomyłkę było nietrudno. Jedną z najistotniejszych metod konstrukcji tekstu, starannie wykoncypowaną przez Wackenrodера, było mieszanie rozmaitych form literackiej wypowiedzi: listu, autobiograficznego wspomnienia, traktatu artystycznego, a także, co zauważył bardzo trafnie Friedrich Strack¹, wykorzystywanie różnych konceptualnych anachronizmów. Różnorodne te zabiegi miały jeden, ściśle określony cel – wytworzyć u czytelnika poczucie zażyłości, bliskości z przeszłością, z historią, słowem – z epokami odznaczającymi się szlachetnym przymierzem sztuk i religii.

Już sama postać autora wyznań – zakonnego braciszka – nasuwa skojarzenia z czasami artystycznej i społecznej harmonii, czasami wiary, kiedy to Europa nie zaznała jeszcze religijnego rozłamu, a artystyczne Północ i Południe pozostawały w braterskiej przyjaźni; zakonny braciszek przekonuje niejako protestanckiego czytelnika, żeby nie projektował na wspaniałą przeszłość wiary i sztuki wynaturzeń, które później, po epoce Rafaela i Dürera, naznaczyły niechybnie katolicyzm. Dla przykładu, zna on pisma Lutera, w których, przyznaje, może się kryć sporo dobrego, i odcina się od pustych zewnętrznych oznak religijności, jak odębnianie modlitwy na różańcu. A jednak nie o religię tu chodzi przede wszystkim, tylko o sztukę. To dzięki niej, w niej właśnie mogą się spełnić ideały powszechności, tolerancji, miłości bliźniego – sztuka zresztą nie tylko prowadzi ku tym etycznym cnotom, lecz wprost je zakłada, dzięki nim może się rozwijać. Wackenroder uzależnia sens sztuki od religijnego posłannictwa, doniosłość artystyczna dzieła wypływa wprost z religijnego uniesienia i moralnej powagi, żarliwa pobożność i czystość wiary są nie tyle warunkiem twórczości, co raczej spełnieniem aktu twórczego. Szlachetne dzieła sztuki, powstałe z religijnego natchnienia, wzbudzają modlitewny nastrój, atmosferę pobożnego skupienia² – uczucia, które w wyznawcach religii sztuki powracają regularnie i określają istotę twórczenia podobnie, jak uczucia litości i trwogi naznaczają Arystotelesowskie doświadczenie dzieła tragicznego.

Ars longa, vita brevis, zdaje się mówić zakonny braciszek. Dla niego wszelako sztuka jest wieczna, *ars perennis*, i doświadczenie sztuki przekracza oraz przewyższa człowieka w takim samym znaczeniu, jak doświadczenie religijne. Obcowanie ze sztuką i doświadczenie religijne stają się jednym, można by powiedzieć, że tylko człowiek estetyczny jest duchem prawdziwie religijnym. Uwielbione przez Winckelmanna idealne piękno czystego, szlachetnego konturu, swoisty kult formy, w żaden sposób nie znalazłoby uznania w oczach zakonnego braciszka. Rdzeniem doświadczenia artystyczno-religijnego staje się dlań przezroczyść tego doświadczenia – istnieje tyle norm artystycznych, ile jest stylów artystycznych, bo ich sprawdzianem jest szczerłość uczucia, autentyczność doznania potęgi sztuki i pokory wobec jej wielkości.

Zaprogramowana anonimowość *Serdecznych wyznań...* staje się wobec tego manifestem autentyczności przeżycia, jest wyrzutem pod adresem zakłamanej terażniejszości, lecz także atakiem na uczoneść oraz elitarność doświadczenia sztuki – prawdziwa, autentyczna sztuka przekracza wszelkie historyczne podziały i społeczne stratyfikacje. Właśnie powiązanie sztuki z tą niezwykle żarliwością uczuć, pozornie oczywista bliskość, przezroczyście doświadczenia stały się natychmiast przedmiotem szczególnej uwagi. Carl Ludwig Fernow, którego zwiódła anonimowość *Serdecznych wyznań...*, gdyż przypisał je Goethemu, w liście z roku 1796, a więc z czasu, gdy jeszcze nie piastował funkcji, dzięki wstawiennictwu tegoż Goethego, bibliotekarza księżnej matki Amalii w Weimarze, przyznawał, że choć nie podoba mu się ton książki, to podziwia umiejętność przedstawiania uczuć. Atoli najbardziej odstręczała Fernowa idealizacja dziejów sztuki i dawnej religijności, która – jak słusznie się domyślił – ma charakter nie tyle nostalgiczny, co normatywny:

My jednak nie jesteśmy dzisiaj w stanie z serca wierzyć tak po dziecięcemu i tak dziecinnie, jak wierzono w czasach Giotta, Leonarda da Vinci i Rafaela. Dlatego też sztuce należałoby raczej otworzyć nowy obszar, stosowny dla entuzjastycznego zachwytu nad sztuką, aniżeli odgrzewać owe dziecięce bajania, które nie przystoją wszak naszym czasom. W przyszłości religia nie zdziała już nic więcej dla sztuk plastycznych, i z jednej strony bardziej im zaszkodziła, niżli z drugiej pomogła. Nie rozumiem więc, dlaczego nie mielibyśmy powrócić do greckiej mitologii, która zawiera w sobie nieskończenie więcej piękna i pełni życia, niż [mitologia] katolicka. Skoro bowiem raz na zawsze utraciła władzę nad ludzkim rozumem i sercem, zachowała w sobie niewiele zgoła, co mogłoby uradować człowiecze zmysły. Tamta natomiast, dzięki swemu pięknu, sile i życiu pełnemu energii, na zawsze zachwycać będzie ducha oraz wyobraźnię³.

Fernow odrzuca zatem marzenie zakonnego braciszka, by kierunek i ramy stosowne dla sztuki nadchodzącej przyszłości wytyczył postulat powrotu do religijnej twórczości dawnej epoki, Renesansu, z dwóch ważkich powodów: po pierwsze, katolicyzm przegrywa z grecką mitologią w rywalizacji o piękno, formy sztuki katolickiej nigdy nie osiągną antycznej doskonałości, więc rzeczą pożądaną jest raczej sięgnięcie po wzory mitologiczne – jak zobaczymy, będzie to niezwykle ważny wątek kon-

cepcji religii sztuki jako „nowej mitologii”; po wtóre, autor *Rzymskich listów* podważa samą ideę restytucji sztuki poprzez restytucję uczucia religijnego, jako że ono samo się rozwija. Rozwój ten polega na odrzuceniu skorupy „dziecinnych” uprzedzeń, katolicyzm natomiast nadal tkwi w okowach błędu. Fernow wykazywał zatem niewielkie zrozumienie dla arcyromantycznej idei dzieciństwa, nieskażonego, bezpośredniego widzenia rzeczy w całej ich niezwykłości i stworzonej aktualności. Coleridge mówi gdzieś, że wyobraźnia poety powinna być tak wrażliwa na piękno świata, jak dłoń ślepcy, dotykającego twarzy umiłowanego dziecka – i tego obciążony pragmatycznymi uprzedzeniami, trzeźwy Fernow nie dostrzegał. Mimo to, powtórzmy raz jeszcze, podobała mu się sztuka prezentacji uczuć. Nic dziwnego, pietystyczny rodowód Wackenrodera był tutaj dlań wielkim sprzymierzeńcem, pietyzm w ogóle, jak wiadomo, przyczynił się, niejako wbrew samym swoim zasadom, do ożywienia nowej, pełnej wewnętrznej żarliwości postawy wobec sztuki i do narodzin samej estetyki. Wackenrodera nie fascynuje piękno krystalicznej formy greckiego posągu, gdyż sztuka skupiona na samej sobie, nie będąca egzystencjalnym spotkaniem z Bogiem, jest dlań pusta; jeśli podziwia piękno rafaelowskich Madonn, to za pośrednictwem szczególnego, by tak rzec, apokryfu: słynny, spopularyzowany zresztą przez Winckelmannna, list Rafaela do Baldassara Castiglione, w którym wspomina on o poszukiwaniu idei doskonałej postaci kobiecej dla przedstawienia Galatei, w historycznej mitologii artystycznej Wackenrodera ulega charakterystycznemu przekształceniu – nie mówi się tutaj o Galatei, lecz o postaci Madonny⁴! Piękno sztuki nie powstaje na skutek przestrzegania reguł doskonałości formy – sztuka zawdzięcza swe piękno harmonii oraz celowości stworzonego świata.

Artysta powinien bowiem być wiernym uczniem natury, czyli naśladowcą aktu stwórczego Boga. By to wyjaśnić, Wackenroder rozwija swoją, na pozór anachroniczną, teorię „dwóch cudownych języków”: języka sztuki i języka natury. I trzeba od razu zaznaczyć – oba są cudowne, jako że przemawiają do wszystkich, są narzędziem czci, uwielbienia – *Andacht*, i to dzięki nim właśnie możliwa staje się podróż w przeszłość.

Albowiem nawet jeśli nie wrócimy do czasów, gdy Fra Angelico⁵ nie zabierał się do namalowania wizerunku Ukrzyżowanego, póki wcześniej nie skropił obficie łzami szczerej skruchy i żalu malarskich przyborów, to przecież szyfry symboliczne natury – języka Boga – widnieją przed nami tak, jak widniały dla Leonarda da Vinci.

Atoli nie malarstwo jest tym językiem sztuki, który rozszyfrowuje język natury; jest nim muzyka. Muzyka wyczerpuje wszystkie najważniejsze składniki wiary w odradzającą moc sztuki, wiary w sztukę jako środka religijnego przebudzenia i przebudowy duszy człowieka, ponieważ muzykę konstytuuje niespotykana w innych sztukach wzniosłość, bezpośredniość oraz czystość. Potęgą muzyki tkwi w tym, że wyraża najwięcej i najpełniej, bo sama jest niewyraźna – tajemnicza⁶.

Romantyczny mit muzyki jako sztuki absolutnej, *eo ipso* religijnej, skonstruowany przez Wackenrodера poprzez pryzmat postaci Józefa Berglingera, kompozytora – poety, z całą pewnością należy do najtrwalszych zdobyczy i autora *Serdecznych wyznań...*, i całego ruchu romantycznego. Schenk, rozważając w swojej wybitnej książce miejsce muzyki w romantycznej teorii sztuki i romantycznym modelu egzystencjalnym, nie zawahał się nadać temu zagadnieniu określenia *Redemption through music*. Określenia ze wszech miar trafnego. Dla Józefa Berglingera muzyka stanowi poniekąd tę jedyną i niepowtarzalną sferę doświadczenia, która pozwala pokonać przenikającą całe jego życie niezgodność, rozdział pomiędzy jego „eterycznym entuzjazmem”, charakterem jego duszy, będącej „jedną wielką grą dźwięków”, a życiem. To pęknięcie jest w istocie niemożnością egzystencji estetycznej – pragnienie Berglingera, by jego życie stało się „jedną wielką muzyką”, nie może zostać spełnione, jako że określanie zasad życia podług zasad sztuki w sposób nieunikniony degeneruje sztukę: w przypadku Berglingera było to pod porządkowanie się zachciankom dworu. Wackenroder nie przepuszcza okazji, by zaatakować sztuczny, jałowy elitaryzm kultury arystokratycznej. Wszelako porażka Berglingera ma głębsze przyczyny – przyszłość sztuki nie pokrywa się z zamiarami, „światna przyszłość stała się żałosną terażniejszością”. Sztuka może się spełnić jedynie w obrębie jedno-

stkowej biografii, ponieważ całkowite, bezwarunkowe oddanie się, zawierzenie Berglingera muzyce jest aktem osobistej wiary; jego otoczenie, owo wyperfumowane towarzystwo w jedwabiach nie umie sztuką ani się delectować, ani jej do głębi przeżywać, wszak „wrażliwość i zmysł artystyczny wyszły z mody i stały się czymś nieobyčajnym”. Sztuka jako przejaw mody jest dla Wackenrodera najgorszą obrazą, niegodną zdradą nie tylko sztuki samej, ale obietnicy danej Bogu – darczyńcy niezwykle go talentu muzycznego, czy szerzej artystycznego⁷.

Na czym więc ten talent polega? Otóż wrażliwość muzyczna Berglingera wkracza w dziedziny będące połączeniem tradycyjnych poglądów teoretycznych z romantycznymi pragnieniami. Berglinger słyszy muzykę całej natury, lecz trafniej byłoby powiedzieć, że on czuje muzykę – wrażenia słuchowe w sposób naturalny przekształcają się w treści emocjonalne o podniosłym charakterze, które wyrażają się za pomocą wizyjnych obrazów i słów⁸; muzyka spaja w jedno nie tylko jestestwo Berglingera, ale nade wszystko syntetyzuje sens sztuki jako dziedziny tworzenia przenikającej wszystkie zmysły. To właśnie owa „pan-estetyczna”, w sensie źródłowym, potęga muzyki nadaje jej funkcję puryfikującą i ekstatyczną; kiedy Józef słucha muzyki, jego dusza doznaje oczyszczenia i uszlachetnienia, a on sam przenosi się w inną, wyższą rzeczywistość⁹.

Nic dziwnego zatem, że muzyka musi stać się przedmiotem modlitewnego uwielbienia i pobożnego skupienia. Spełnieniem sztuki jest zatrata samego siebie, zapomnienie swojej ziemskiej egzystencji, co prawda nie jako anihilacja „ja” w obliczu piękna pogańskiego bóstwa, co widzieliśmy u Winckelmana, lecz jako pogodzenie z misyjnym zawezwaniem przez Boga. Toteż cnotą w najwyższym stopniu artystyczną, *nota bene* także antyrenesansową, staje się pokora.

Pokora wobec sztuki domaga się i tego także, by galerie sztuki, muzea zamienić w świątynie – dziś są jarmarkami, ubolewa Wackenroder. Dobrze znany XIX-wieczny fenomen sakralizacji muzeum jako miejsca, bogaty zresztą w rozmaite podteksty polityczno-społeczne o hagiograficznej, mitologizującej, prestiżowej wymowie, ma swoje źródło w bardzo uwewnętrznionym, introspekcyjnym, z zasady autobiograficznym

stosunku do sztuk. Odnajdujemy to w arcyromantycznej relacji z wizyty w galerii obrazów w Dreźnie autorstwa Augusta Wilhelma Schlegla. Zamieszczona w „Atheneum” w 1799 roku rozmowa, *ein Gespräch*, skonstruowana została na zasadzie antytetycznej – Schlegel kontrastuje swoją wypowiedź z *Salonami* Diderotá, którym zarzuca frywolność, pochopność i powierzchowność w osądach, krytykując tym samym nadzbyt swobodny styl – *brusquerie* – literackiej konwersacji oświeceniowych *philosophes*, jak również z bardzo popularnymi w owym czasie *Ansichten vom Niederrhein* Johanna Geорга Forstera – tym bardzo ciekawym opisom podróży, pełnym uroczego pietyzmu dla średniowiecznych zabytków, Schlegel wytyka brak refleksji artystycznej, przywiązanie do miłych widoków i ładnych przedmiotów, którym nie towarzyszy „zmysł artystyczny” – Forstera rzekomo nie interesuje ani forma, ani sposób wykonania dzieł.

W wymyślnym spotkaniu¹⁰, zaaranżowanym i poświęconym dreźnieńskiej świątyni sztuk, udział biorą osoby, które zajmują się, jak można sądzić – zawodowo i amatorsko – sztukami, będąc zarazem entuzjastycznymi miłośnikami sztuki dawnej. Waller jest poetą poszukującym natchnienia w obcowaniu z wielkimi dziełami sztuki antyku i renesansu; wyznaje – jak wolno sądzić na podstawie jego wywodów o rzeźbie greckiej – orientację rygorystycznie klasycystyczną. Poglądy Wallera są adaptacją stanowiska Winckelmanna, zmodyfikowanego nieco połykliwą estetyką wierności klasycznym zasadom formy rzeźbiarskiej. Niezawodnie krytykuje on Berniniego za nadmierną ruchliwość oraz przesadną ekspresję, co w jego mniemaniu daje efekt pospolitości; rzymski ulubieniec papieży pogwałcił ustalone zasady rzeźby, która jest uduchowioną jednością niezmaconego bytu w zamkniętym w sobie spoczynku, bo tak chyba najkrócej można streścić sens doktryny Wallera, duchową prawdą zaklętą w harmonijnej, zrównoważonej formie, formie będącej wszak zaprzeczeniem niestabilnej, rozwichrzonej, „impresjonizującej” formy rzeźbiarskiej Berniniego. Waller jest nieustępliwy – nawet *Laokoon*, podziwiany przez Winckelmanna wzór powściągnięcia emocji, panowania nad cierpieniem, wydaje mu się nazbyt

gwałtowny, jako że pozbawiony jest harmonii przetworzenia wewnętrznego wyrazu w kształt zewnętrzny. Chodzi bowiem – dodaje Waller – a uwaga ta oddaje już inne nastawienie tego czciciela czystego piękna formy, o doskonałość naturalnego wykończenia, a nie o doskonałość moralną postaci¹¹.

Kolejnym naszym rozmówcą jest Reinhold – malarz, rysownik, naznaczony, jak to romantyk, piętnem niespełnienia, sarkający nieustannie malkontent. Reinhold stawia w rozmowie jeden z najważniejszych problemów: na przykładzie malarstwa pejzażowego usiłuje rozstrzygnąć problem nie tyle naśladowania natury przez sztukę, ile raczej relacji pomiędzy niewyczerpanym bogactwem natury a ograniczonością środków artystycznych. Gdy jako malarz pragnie dochować wierności naturze, ścisła, niczego niepomijająca obserwacja dziwnym trafem, w samym obrazie, grzęźnie w miałej drobiazgowości, formy tracą swoje ogólniejsze znaczenie. Porównując ze sobą pejzaże Claude’a Lorraine’a, Salvatora Rosy i Ruysdaela, Reinhold dochodzi do wniosku, że malarstwo nie jest w stanie spełnić swojej roli jako „odpisu z natury” – *Abschrift der Natur*. Zamiast tego, poprzez wybór i zestawienie kilku wybranych elementów, ukazuje widzowi naturę, której sztuka, wbrew Wallerowi, nie ulepsza, lecz potęguje jej pierwotny sens twórczy, jej zamysł. Sztuka musi nas uczyć widzieć rzeczy, nie postępować z nimi. „Toć to szaleństwo, że w jakiejś mierze zapomina się o tym! Bo i czy choć raz patrzymy dla samego patrzenia” – *um des Sehens willen?*

Gdyby to ostatnie zdanie wyrwać z kontekstu wypowiedzi i ram czasowych, mogłoby bez trudu i żadnych mistyfikacji figurować w zbiorze sentencji Konrada Fiedlera czy innego obrońcy czystej formy jako aktywności optycznej, realizującej pełnię malarskiej świadomości podporządkowanej paradoksalnie wolności wewnętrznego kształtowania jako wyrażania samej owej aktywności. Ale nie zapominajmy, że wypowiada je malarz, który broni odrębności sztuki malarskiej i swobody artystycznej, by tak rzec, „manipulacji” wrażeniem¹².

Język wypowiedzi Reinholda cechuje fachowość, z lubością posługuje się terminami z zakresu teorii sztuki malarskiej i jej techniki, są one

dlań niejako świadectwem znajomości spraw sztuki i gwarantem właściwej oceny, nazywa je ładnie „abrewiaturami”. Waller trochę pozuje na myśliciela i filozofa, jak wtedy, gdy wszelkie sztuki dzieli na „organiczne” i „matematyczne”, ponieważ podstawę ich oceny stanowi albo organiczna jedność, albo matematyczna *ratio*. Trzecia osoba rozmowy, Louise, jest w pełnym tego słowa znaczeniu miłośniczką sztuk, toteż w jej wypowiedziach przebija swoboda i niezależność. *Die Gemählde* Schlegla są bowiem głosem dyskusji o tym, jak powinno się mówić i myśleć o sztuce. Louise wykpiwa zarówno metafizyczne pretensje Wallera, jak i nieznośny, mentorski ton znawcy Reinholda¹³. Uwielbia ona malarstwo, choć jest wrażliwa i rozumie inne sztuki: malarstwo przemawia do niej najsilniej ze wszystkich sztuk, bo najszybciej i najbardziej bezpośrednio wnika w nas, w nasz świat zmysłów. Zmysłowość malarstwa nie jest jego wadą, jak chciałby Waller, poszukujący kontemplatywnej formy rzeźby; wprost przeciwnie, możliwości wyrazowe oraz bogactwo wrażeń malarstwa jest nieogarnione. Louise jest przede wszystkim wrażliwa i nieco *schwärmerisch*, zdolna do najwyższych uniesień, które czasami firmuje sentymentalna retoryka. Wszelako, w przeciwieństwie do Wallera i Reinholda, potrafi mówić o sztuce wprost, opisując swoje wrażenia i odczucia, a nie spoza parawanu wyuczonych formuł: „Patrzę, stale obserwuję i powtarzam obserwacje; zbieram wrażenia ze czcią, w spokoju: potem jednak muszę w swych myślach przełożyć je na słowa. Dopiero wtedy nadaję im właściwy kształt, utrwalam je w sobie. A słowa te, rzecz jasna, pragną ulecieć w przestworza”¹⁴. Doznanie jest niczym dopóty, dopóki nie zostanie uwewnętrznione na poziomie językowej refleksji i wypowiedziane. Dlatego to jej przypada rola *cicerone* – Louise jest autorką prawie wszystkich ekfraz, spotykanych w trakcie naszej rozmowy. Nie tylko demaskuje ona pozorne pretensje do filozoficzności i naukowości osądu Reinholda i Wallera, jako centralna postać rozmowy przełamuje romantyczny mit hermeneutyki obrazu jako bezgłośnej, wyrzekającej się słów kontemplacji, porozumienia pozasłownego, pozajęzykowej komunii doznań estetycznych. Louise pojmuje, że krytyka artystyczna musi zmierzyć się, zdolnością werbalnego opisu i perswazji, z czysto ob-

razowym światem malarza czy rzeźbiarza. Dziedzina jego doświadczeń wytapia się z zetknięcia ze zmysłową rzeczywistością, ale interlokutorka Reinholda i Wallera wyżej ceni sobie wizję artystyczną jako taką – pejąż, na przykład, powinien transformować naszą wizualną wrażliwość w ten sposób, by na naturę patrzeć jak na obraz, obdarzony szczególnymi walorami ekspresyjnymi. Dlatego Lorrain, nasycając swoje przedstawienia szlachetnością, przewyższa nieporównanie takiego Hackerta, odmalowującego naturę na zasadzie *camera obscura*.

Swoistej samodzielności i autonomii sztuki Louise poszukuje przede wszystkim jednak w malarstwie dawnym. Repertuar jej opisów otwiera *Madonna Burmistrza Meyera* Hansa Holbeina, w którym podziwia solenną pobożność wyobrazonej rodziny świadomej własnej pozycji burmistrza, prawdziwość oraz zrównoważenie wyrazu całości. Dostojny charakter przedstawienia wzmacnia zamiłowanie Holbeina do realistycznej prezentacji bogatych detali – to na ich tle tym wyraźniej odcinają się poważne fizjonomie postaci i ich skupiona, pobożna adoracja¹⁵. Były to bowiem czasy, gdy ludzi zdobiły ich cnoty, a nie cudzoziemskie świadcidełka, zaś portret rodzinny wyrażał pobożność, a nie próżność wyobrażonych osób.

Kolejne ekfrazy poświęcone zostały takim twórcom, jak Perugino, Andrea del Sarto, którego *Ofiara Abrahama* zyskuje w oczach Louise indygenat całkiem niespodziewany – mianowicie postać Abrahama jest tak potężna plastycznie i w swoim wyrazie wiary, że zasługuje na zaszczytne miano „Laokoona chrześcijaństwa”, przy czym del Sarto nie naśladuje antycznej rzeźby w znaczeniu imitacji, tylko wciela w swoim dziele ducha antycznego wyobrażenia – „dem Gedanke und dem Geiste nach”¹⁶. Czytelnika nie omija też okazja zapoznania się z opiniami w sporze zwolenników Rubensa i Poussina, przy czym żaden z nich nie zdobywa sobie wyłączności w sercu Louise: nie odmawiając im autentycznej wielkości, u Poussina dostrzega wykoncypowanie i chłód, efekt oddalenia od życia i nadmiernego przywiązania do doskonałych wzorów, u Rubensa z kolei, malarza życia w jego świeżości, buj-

ności, powierzchowność oraz zamiłowanie do efektów. Wszystkie atoli ekfrazy służą w gruncie rzeczy przygotowaniu punktu kulminacyjnego, jakim jest spotkanie z Rafaelem.

Tym razem jednak natrafiamy na szczególny paradoks – dzieła Rafaela zdają się spełniać najgłębsze pragnienie Louise, potrzebę takiego zetknięcia ze sztuką, takiej głębi uczucia, doświadczenia, które dociera „gleich vom Auge in die Seele”. W obliczu Rafaela słowa jednak zawo-
dzą, hermeneutyczna procedura bezpośrednio doświadczenia i jego utrwalenia w słownym kształcie przestaje się sprawdzać. Dlaczego?

Otóż przyczyną słabości, zawodności, niezborności słowa nie jest li tylko „apofatyczna” niemożność¹⁷ wypowiedzenia tego, co Najwyższe, Najwznioślejsze, obdarzone najszlachetniejszą, bo ponadludzką, ekspresją. Dzieło Rafaela stoi przed nami w całej swojej istotności, chciałoby się rzec, w kartezyjańskiej niepowątpiewalnej jasności, doskonałości istnienia, tak więc nie sposób sobie wyobrazić, że mogłoby przyjąć inną formę. Kształty przedstawione jawią się niejako same z siebie, forma tutaj nie sugeruje, nie napomyka, nie ukazuje, lecz objawia wprost. Słowa tutaj stają się zbędne, niepotrzebne, wręcz utrudniałyby ten bezpośredni, sympatyczny wgląd w dzieło. Louise nie poszukuje, wzorem Berglingera, drogi do religii poprzez sztukę, ponieważ jej celem jest piękno i intensywność doznania, które będąc tym, czym są – przedmiotem kontemplacji i pewnych czynności – są zarazem objawieniem boskości.

Taka epifanijna magia obrazu porusza najgłębiej naszych bohaterów w obliczu, czego zresztą należało się spodziewać, *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela, owej *Madonna der Deutschen*, jak określił historię jej recepcji w Niemczech Hans Belting¹⁸. Postać Dzieciątka w tym przedstawieniu zostaje niejako pozbawiona typowych, tkliwych, sentymentalnych atrybutów – w Dzieciątku przejawia się siła i dostojeństwo Zbawiciela – Władcy Świata: „[...] albowiem wszystko się już dokonało, i Dzieciątko ukazuje się ponownie na rękach ziemskiej Matki tak, jak pokazało się po raz pierwszy. Zachowuje ono postać dziecka, lecz główka jest w pełni plastyczna, członki ciała mocne i pełne, nie odznaczają się delikat-

nością, zaś oczy i usta zdradzają władcę świata”. W pełnym tego słowa znaczeniu arcydzieło Rafaela jest Objawieniem Boga, doskonałej pełni Jego obecności¹⁹, podkreśla to relacja pomiędzy Madonną i Dzieciątkiem²⁰, jak również artystyczna doskonałość dzieła, wypowiedziana w religijnych pojęciach. Epifania Boga, dokonująca się poprzez wyjątkowość i mistrzostwo Rafaela, skłania Louise do wyrażenia zachwytu również w kategoriach rytualnej czynności – któż bowiem nie padłby na kolana przed tak wzniosłą Dziewicą?

I właśnie to wyobrażenie Madonny przerywa na chwilę poczucie paradoksalnej, bo przecież tak bliskiej i wzruszającej, hieratyczności Dzieciątka – kiedy Louise chce z bliska spojrzeć w oblicze Madonny, przechodzi ją nagły, delikatny dreszcz i zaczyna płakać. Na sentencjonalne ostrzeżenie swego towarzysza, Wallera, że przez to wszystko może zostać katoliczką, pada ta wspaniała, pełna nadziei i ironii replika: „A nawet choćby i poganką. Nie grozi wszak nic tam, gdzie najwyższym kapłanem jest Rafael”²¹.

Piękno sztuki Rafaela stanowi obietnicę, wyrażoną w słynnym, sformułowanym sto lat później przez słynną religioznawczynię zdaniu, że *all religions are one* – potęga sztuki przekreśla konfesyjne różnice. Dla prawdziwej religijności człowieka sztuka nie niesie żadnej groźby, przeciwnie, pogłębia poza- i ponad-wyznaniową więź ze sferą tego, co boskie. Religia sztuki, prawdziwej sztuki, godnej Rafaela, usuwa wszelkie różnice i przyjmuje w siebie wszystkie religie, stając się czystym doświadczeniem religijnym, numinotycznym.

Nieco później, w 1800 roku, powstał pozostawiający sporo do życzenia pod względem artystycznym, ale niezwykle symptomatyczny wiersz Augusta Wilhelma Schlegla, *Der Bund der Kirche mit den Künsten*. Jak to często u niego, utwór ten przybiera postać alegoryzującego manifestu i napomnienia: figura Kościoła zstępuje z Niebios i zwraca się ku sztuce, pragnąc odbudować dawną, łączącą je więź, jako że więź ta była ongiś gwarantem wielkości sztuki i wspaniałości religii. Malarstwo reprezentuje, któż inny zresztą mógłby być tego godzien, sam Rafael, wymieniony oczywiście także w kontekście archanioła tegoż imienia. Do-

dajmy tytułem potwierdzenia banału, że Michała Anioła przywołuje, naturalnie, Michał Archanioł.

Tę przedziwną kontaminację antykizujących alegorii, postaci archaniołów i obu wielkich twórców, symboli utraconej świetności sztuki, Schlegel uzasadnia, wskazując na odziedziczone po anielskich archetypach cechy sztuki i charakteru Rafaela oraz Michała Anioła. Rafael osiąga w swoich dziełach nadziemską duchowość i czystość uczucia, ich forma przeistacza się w czystą ekspresję duchowości (jako że zdają się być bezpośrednim tworem ducha, malowanym wprost z duszy, a nie za pomocą farb – medium malarskie dematerializuje się w głębi ekspresji), toteż otacza je niecodzienna cześć: „Als ob mit Geist er, nicht mit Farben male, / Wird tiefre Seel' in jeden Zug geleget. / Oft ladet er die Andacht zu dem Mahle, / Wo hohes Antlitz, reiner Blick sie pflaget, [...]”. Czystej idealności Rafaela, symbolowi jedności sztuki i świętości, sekunduje równie już wówczas stereotypowa siła, odwaga Michała Anioła, porównana przez Schlegla do błyskawicy: „Durch seines Pinsels Züge wird entsiegelt, / Was bange Sterblichkeit kaum ahnden darf: / Des heilands Kunft, die weckenden Posaunen, / Des Todes Tod, und der Natur Erstaunen”²². Michał Anioł jest zatem piewczą nieśmiertelności, odrodzonej, odkupionej natury, jego gigantyczna sztuka i *terribilità* charakteru stają się synonimem klęski śmierci, obietnica nieśmiertelności uzmysławia się dzięki nieśmiertelności wizji artystycznej genialnego florentczyka, która ukazuje naturę ludzką odmienioną, nieznaną śmiertelnikom.

Zaskakujące, że Schlegel właśnie w tak mocno skonwencjonalizowanych wizerunkach Rafaela i Michała Anioła dopatrywać się chce nadziei odrodzenia sztuki i nawiązania na nowo przerwanej nici, łączącej sztukę i religię. Programowy i perswazyjny charakter utworu nie tłumaczy do końca tej retoryki schematów, obecnych w historiografii artystycznej od czasów Vasariego. Całkiem możliwe jednak, że August Wilhelm Schlegel owe *topoi* traktował jako niezastąpione składniki mitu dawnej sztuki, wielkości Odrodzenia, harmonii sentymentu religijnego i artystycznej wiary w piękno. Atoli nikt bardziej od jego brata, Fryderyka Schlegla, nie przyczynił się do rozpowszechnienia żądania i hasła

„nowej mitologii” jako najbardziej żywotnego elementu zjawiska „religii sztuki”. I w odróżnieniu od Augusta Wilhelma, Fryderyk, chociaż i jemu nieobcy był patetyczny, wzniosły diapazon wypowiedzi, zawsze łagodził ich postulatyność domieszką ironii.

Miejscem spotkania Fryderyka ze sztuką dawną, tym razem staroniemiecką, stała się Kolonia, „stare i święte miasto”, i jej katedra, przeglądająca się w nurtach Renu, jak chce Heine. Nadrenia była ukochanym obszarem romantyków, jeszcze Burckhardt będzie po niej wędrował z romantyczną gorliwością wyznawcy kultu sztuki dawnej i zachwytu nad niemiecką, ma się rozumieć duchową, nie polityczną, ojczyzną. Schlegel, zauroczony zarówno pięknem dawnych mistrzów, jak i ogromem katedry, pozostawił nam tzw. przeglądy, *Nachrichten*, dawnego malarstwa, z których dla naszych celów kluczowy wydaje się przegląd trzeci, z 1805 roku. Pada tam pytanie, będące zwierciadlanym odbiciem dylematu znanego nam od czasów *Querelle* i sporu Gottsched *contra* Bodmer/Breitinger, świadczące jednakowoż o zmianie perspektywy i modelowych punktów odniesienia. Schlegel nie pyta już o sztukę (*resp.* epos) chrześcijańską, tylko o to, czy w ogóle w czasach jemu współczesnych możliwa jest sztuka prawdziwa? Ściśle rzecz biorąc, Schlegel, wpatrzony w świetne wzory Rafaela i Dürera, porusza problem prawdziwego malarza – pozostaje dla niego bowiem poza wszelką dyskusją więź sztuki i uczucia religijnego. Dojmująca wszechobecność kryzysu kultury każe mu dać odpowiedź pełną niepokoju i niedowierzania, sceptycyzmu. O wiele ważniejsza jednak od prognozy jest diagnoza upadku sztuki. Jak można wnioskować z tekstu trzeciego „przeglądu”, jego autor rozpatruje przyczyny kryzysu w płaszczyźnie artystycznej – czysto „mechanicznej”, jak powiada, i w związku z problemami stylu oraz ekspresji, w płaszczyźnie estetycznej, w której spór dotyczy piękna antycznego i chrześcijańskiego, wreszcie w płaszczyźnie kulturowej – duchowej, gdyż tu tkwią korzenie twórczości.

Powodem, ale zarazem symptomem głębokiego kryzysu malarstwa, postrzeganym od strony artystycznej, jest rozpad dawnej jedności koloru i rysunku. Dziś artyści zaniedbują kwestie techniki, zwłaszcza

traktowania barw, i nie dostaje im zarówno praktycznej biegłości, jak i solidnej pewności wykonania i lekkości, charakteryzującej malarstwo dawne. W drugim „przełędzie” Schlegel nawet jeszcze bardziej bezlitośnie ocenia owo rozdzielanie rysunku i koloru, porównując je z kardynalnym błędem filozofii Kartezjusza – wprowadzeniem nieprzekraczalnej granicy pomiędzy myślą a ciałem. W ten sposób krytykuje on kult czystego konturu, znak rozpoznawczy Winckelmanna i całej rzeszy jego naśladowców. Dalej Schlegel całkowicie odwraca estetyczno-ideową polaryzację owego szlachetnego konturu. Winckelmann oraz jego wierni wyznawcy upatrywali w nim źródła owej niezwyklej dialektyki zmysłowego powabu piękna, sensualnej podniety, przemieniającej się w etyczny dystans powściągliwej formy, oraz niewidzialnego piękna idealnego, skojarzonego z pięknem antycznego bóstwa. W oczach Schlegla piękno starożytne, obecne w rzeźbie chociażby, wynika z uprzywilejowania doskonałości organicznego kształtu, „pozytywnego pojęcia trwale ugruntowanego charakteru świata natury”, jak on sam to formułuje. To piękno, piękno zawsze młodzieńcze, unaocznia się poprzez pełnię form, kształtów obdarzonych najpełniejszym życiem, ale życiem zmysłowym. Duchowy wdzięk piękna nie staje się jego udziałem. Tam, gdzie piękno antyczne napotyka na przeszkody, tam przemienia się albo w tytaniczną wzniosłość, albo w tragiczną powagę. Ale piękno tytaniczne nie jest w stanie sięgnąć harmonii niebiańskiego piękna i spokoju, jest naznaczone grozą siły, natomiast piękno tragiczne zawsze pozostaje czymś nierozwiązywalnym i nierozwiązanym w głębinach indywidualnej świadomości. Pięknemu antycznemu, we wszystkich jego przejawach, brak nadziei, czystej miłości oraz błogosławiącej wiary, jakie znamy ze sztuki chrześcijańskiej.

Dlatego też główną, choć najgłębiej skrytą przyczyną kryzysu jest brak uczucia, głębokiego, wewnętrznego, religijnego uczucia, czci i miłości. Człowieka współczesnego – a Schlegel tu powtarza wiernie za Fryderykiem Schillerem refren znanego lamentu – przenika na wskroś pęknięcie sił duchowych; nie stanowią one jedności, ani też nie są nakierowane nigdy na jeden cel – tak hołubiona w naszych czasach wszechstronność

oraz powszechne wykształcenie rozbiły integralność twórczą i poznawczą. Zewnętrzne zmysły uległy przytępieniu, wewnętrzny zmysł sztuki zmączeniu. Współczesny twórca, jako *Modekünstler*, służy albo przelotnym rozrywkom, albo zupełnie traci orientację w „prozaicznej mgle antycznego naśladownictwa”.

Ani jałowe dywagacje o sztuce, ani igraszka wyobraźni, jaką jest zabawa katolickimi symbolami, nie staną się źródłem odrodzenia sztuki. Podobną nieufność Fryderyk Schlegel żywi w stosunku do prób naśladowania dawnej manieri malarskiej, z jej wszystkimi niedoskonałościami: chudymi kończynami, zamkniętymi oczyma, z egipska przedstawionymi stopami i krzykliwymi kolorami. Nie, to nie jest właściwa droga, przecież już naśladowanie starożytnych okazało się fałszywym szlakiem. Schlegel nawołuje do odnowienia sztuki poprzez odnowienie religijności, czci, pobożności – i dokona się to nie poprzez zewnętrzne symbole, ale dzięki sztuce pojętej jako hieroglify: „[...] prawdziwe symbole, swobodnie jednak wybrane bardziej na podstawie sposobów odczuwania natury i poglądów na naturę, niż naśladowania jakichkolwiek mądrości starożytnych”²³.

Fryderyka Schlegla zawsze cechował dwuznaczny stosunek do dziejów, były one dlań wzorem, jak malarstwo Dürera czy Rafaela, ale też trochę nie dowierzał ich spontanicznej, samosprawczej sile atrakcji. To też jego projekt „nowej mitologii”, nadający sztuce godność tak wielką, jak potrafili to uczynić tylko romantycy, jest futurystycznym projektem, mającym przywrócić sztukom pozycję sprzed czasów upadku.

Koncept „nowej mitologii”, pokrewny, jak dalej się okaże, pomysłom Schellinga i Novalisa, Fryderyk Schlegel wyłożył najpełniej w *Rozmowie o poezji*. Dobrze nam znanym, romantycznym zwyczajem *Rozmowa...* swobodnie łączy heterogeniczne gatunki wypowiedzi: dialog, rozprawę historyczno-literacką, filozoficzny esej, wreszcie krytykę historyczną, oświetlającą twórczość Goethego. Różnorodność technik literackich potwierdza tutaj doskonałą znajomość tradycji artystycznej, na tle której rozgrywa się współczesny kryzys twórczości poetyckiej oraz jej zasad. Nie inaczej niż Wackenroder, sztukę wywodzi Schlegel z natury, z niewidzialnej, odwiecznej, spontanicznej energii twórczej; wyrozumowane

reguły, wysnute np. we Francji z jałowego rezonerstwa i fałszywie rozumianego antyku, nie mogą stać się ani podstawą twórczości, ani krytyki. Ta ostatnia bowiem powinna pozbyć się wszelkich mechanizmów ekskluzywności – prawdziwa krytyka ogarnie wszystko, a jej ostatecznym celem będzie ukształtowanie jej autora jako artysty, nie jako cenzora. Skoro prawdziwym zadaniem krytyki jest ukształtować krytyka – „odtworzyć kształt człowieka” – a można tego dokonać tylko za pomocą barw i kształtów, krytyka stanie się dziełem sztuki. Jej istotą jest nie tyle spór odmiennych poetyk, ile raczej dialog dzieł i ich twórców. Dlatego też Andrea, jeden z uczestników dysputy, bez popadania w jakąkolwiek sprzeczność może stwierdzić, że sztuka „opiera się na wiedzy, a wiedza o sztuce to jej historia”.

Zdania tego nie powstydziliby się sam Hegel. Twórca *Estetyki i Fenomenologii ducha* wszelako cokolwiek ryzykownie prorokował, że miejsce sztuki w nowoczesnym społeczeństwie, które osiągnęło właściwy sobie stopień rozwoju ducha, zajmie historyczna wiedza o sztuce. Schlegel nie żywił zgoda takiego entuzjastycznego zaufania do samosprawczej i samoobjawiającej mocy historii pojęciowej wiedzy o rozwoju dziejowym, wierzył mianowicie, że sztuka może się odrodzić, a źródłem tej przemiany stanie się nowa mitologia. Ażeby wyjaśnić zarówno profetyczną moc tego projektu, jak też jego znaczeniową pojemność, Schlegel sięga do historii, nowoczesnej filozofii idealistycznej oraz do natury.

Wbrew możliwym obawom, te trzy podstawowe obszary namysłu nie tworzą jakiegoś hybrydalnego agregatu idei, stanowią jedność, opartą na historiozoficznym modelu, który, jeżeli możemy posłużyć się takim obrazem, ukazuje sztukę w historycznej zmienności na kształt koncentrycznych kręgów, powstających na powierzchni lustra wody po wrzuceniu doń kamyka. Każde historyczne poruszenie sztuki, każdy jej przejaw powoduje jednoczesny oscylacyjny ruch oddalania się i powracania do owego epicentrum. Tym ośrodkiem dla tradycji europejskiej jest niezaprzeczalnie starożytność.

Wielkość i siła, anteuszowe znamiona literatury starożytnej, wynikały nie stąd bynajmniej, że objawiono jej, w postaci nienaruszalnych zasad, tajniki piękna. W Grecji tworzenie i życie dopełniały się w jednolitej,

harmonijnej symbiozie; sztuka wzrastała z natury i poprzez naturę – organicznie, nie wyrzekała się „pospolitej terażniejszości”, zaś jej rozwój chroniły zasady życia społecznego oraz religii: „uroczyste życie wolnych ludzi i święta siła dawnych bogów”.

Słabość czasów nam współczesnych można przeto odmalować na zasadzie symetrycznego przeciwieństwa. Chociaż każdy z nas posiada w duszy poetycką iskrę, zdolność wsłuchiwania się w pierwotną, najważniejszą poezję samej natury²⁴, ową „cichą, smutną muzykę ludzkości” – jak pisał w *Tintern Abbey* William Wordsworth – to jednak pozwoliliśmy, by owa iskra w nas zagasła. Toteż, powiada Lothario, każde godne tego miana dzieło sztuki powinno być „nowym objawieniem natury”. *We murder to dissect* – bezlitośnie wypominał i oskarżał, jak pamiętamy, ten sam Wordsworth. Schlegel natomiast obwinia nas, że zagubiliśmy dar widzenia tajemnicy i poezji w życiu, w każdym nawet najlichszym, przedmiocie. Dlatego poeta nowoczesny musi spojrzeć na świat na nowo – z miłością – niech poezja stanie się magią. Te wszystkie zabiegi jednak, wzięte oddzielnie, zdadzą się na nic. Sednem przemiany sztuki nowoczesnej jest ponowne ustanowienie centrum – ośrodka wyobraźni poety, zbiorowej imaginacji, historii oraz filozofii – jest nim mitologia.

Starożytni przewyższają nas właśnie dlatego, że mają mitologię, która wraz z poezją stanowiła jedność – mit fundował jednorodność i wzajemne powiązanie wszystkich dziedzin twórczości.

Świat współczesny jest wobec tego światem bez mitu, czyli światem rozpadu, chaosu, bezkształtnej wieloznaczności. Nie rozumiemy już ani siebie, ani świata wokół nas, ani też spraw boskich²⁵ – a przecież te wszystkie rzeczy starożytnym objaśniał właśnie mit.

Nieobecność mitologii w świecie współczesnym jest nieobecnością prawdy i sensu, jawi się jako pustka dzieł sztuki, ich fałsz. Nowa mitologia, która na powrót stanie się poezją, narodzi się zatem tylko dzięki rozpoznaniu nowoczesnej kondycji duchowej; w tym labiryncie nicią Ariadny jest dla Schlegla idealizm.

Wydaje się, że w *Rozmowie o poezji* dość wiernie jeszcze podąża on śladami Fichtego, którego filozofię nader słusznie określa mianem „rewolucji”. W rzeczy samej, jest to rewolucja, bowiem nie stawia ona nicze-

go w centrum świata; ona tworzy, kreuje dopiero to centrum – ludzkie „ja”, z którego wyłania się wszystko; aktywność duchowa „ja” jest czymś doskonale spontanicznym i samostanowionym, „samowładczym”. Jego energia zdaje się nieograniczona, droga, którą podąża – najpewniejsza, ponieważ wszelka przemiana „ja”, wieczna aktywność ducha, jest wychodzeniem poza siebie i potwierdzającym samoumacniającym powrotem do siebie. Z idealizmu „Ja” zrodzi się wreszcie „bezkresny realizm” – kreatywne ufundowanie świata, który zachowa na zawsze łączność ze swoim stwórcą, nieskażoną tożsamość dzieła i autora. Właściwą dziedziną owego realizmu będzie poezja, gdyż tylko ona, posługując się obrazami pozwoli unaocznic to wszystko, co ciągle wymyka się pojęciowej pajęczynie filozofii. W przeciwieństwie do Hegla, Fryderyk Schlegel uznaje właściwie poezję – sztukę *par excellence* za ukoronowanie poznawczo-poetycznej odysei ludzkiej wyobraźni i intelektu. Myślenie poetyczne, oparte na autonomicznej, spontanicznej, wreszcie na organicystycznej regule ludzkiego poznawania, jest siłą prawdziwie boską, zwiastującą nowy złoty wiek. Dzięki poezji – sztuce – spełni się religijna wizja doskonałego świata.

Uderzające, że niejako autorem propedeutyki do przyjęcia owej Fichteńskiej koncepcji „Ja” Schlegel zdecydował się uczynić Spinozę. Filozofię Spinozy autor *Rozmowy o poezji* pozornie zdaje się ograniczać do sfery fantazji i uczuciowości – panteizm Spinozy łagodnieje, by tak rzec, traci swój techniczny – intelektualny do szczytu charakter. Natura Spinozy to świat tęsknoty za jednością, dziedzina symbolicznych zapośredniczeń, prowadzących do *hen kai pan* – religijnej wizji całości, by przypomnieć ulubioną frazę Schlegla.

Lecz ta formuła była, oczywiście, nie tylko własnością Schlegla. Z lubością do niej wracano na przełomie XVIII i XIX stulecia, nasycając ją różnymi znaczeniami, nieobcymi samemu Schleglowi – Spinoza awansował także u niego do roli podstawy wszelkiego mistycyzmu. Spinoza, którego w przeszłości oskarżano o ateizm, teraz stał się inicjatorem w tajniki religii, a tym samym przewodnikiem po zakamarkach poetyckiej imaginacji, zdolnej wdrzeć się w boską strukturę świata jako *cognitio intuitiva sub specie Dei*²⁶.

Zresztą nie tylko Spinoza urasta do rangi wzorcowej poetyki, doskonałego podręcznika poetyckiego, także Platon, przysłowiowy książę poetów, którego, co prawda, nie cechuje Spinozjański obiektywizm, lecz przynajmniej styl jego pism, jest na wskroś poetycki.

Wypada powiedzieć, że ostatecznie poezja, najwyższa realistyczna postać idealizmu, przyjmuje u Schlegla formę absolutną – poeta realizowałby w pełni potencjalność idealistycznej formuły kreatywno-poznawczej i jej uniwersalizmu, natomiast sama poezja wchłonie wszystkie sztuki i nauki. Mitologia zaś, geneza i źródło tworzenia, przeobrazi się w najdoskonalsze dzieło artystyczne – „artystyczne dzieło natury”.

Poetyzacja oraz mitologizacja świata, jako bunt przeciwko kryzysowi kultury, pociąga za sobą odczasowienie dziejowości²⁷. Subtelnym nerwem argumentacji Schlegla jest wszak teza, że idealizm Fichtego i „mistycyzm” Spinozy²⁸, jakkolwiek sytuują się jakoś na chronologicznej osi historii filozofii, przekreślają czas, będąc odkryciem absolutnej pierwotności – doskonałości złotego wieku. Wszelako umysłowość Schlegla bardziej niż cokolwiek innego w swojej zmienności i ruchliwości przypomina jego „arabeskę” – najstarszą postać ludzkiej fantazji²⁹. Jak mawiał Burckhardt, „der Geist hat Wandelbarkeit, aber nicht Vergänglichkeit – Duch zna zmianę, lecz nie przemijanie”. Po 1804 roku Schlegel zrewidował swoje zapatrywania na religię, likwidując tym samym swój dług u Fichtego. Przestał po prostu wierzyć w to, że „Ja” może samo z siebie nasycić religię, mit i świat. Coraz bardziej pochłaniały go fantastyczne, polityczne projekty przywrócenia pierwotnego, idealnego ładu i pokoju społecznego. W końcu sam Metternich miał dość jego rojeń o miłości i zgodzie w polityce. Schlegel, wówczas od kilkunastu lat katolicki konwertyta, został odsunięty, choć nie odbyło się to w sposób aż tak dramatyczny, jak w przypadku jego współpracownika z czasopisma „Concordia”, Franza von Baadera³⁰. Ani jednak von Baader, ani Schlegel nie doprowadzili niezwykłego, zbijającego z tropu aliansu spekulacji historyzoficzno-poetycko-politycznej na takie szczyty, jak Novalis.

PRZYPISY

¹ Chodzi o anachroniczny już wówczas w świetle późnoświeceniowej i wczesnoromantycznej estetyki geniuszu pogląd, wyrażany wprost przez Wackenrodera, że sztuka jest Bożym darem, łaską, natchnieniem, wypływa z nadziemskiego, nadnaturalnego źródła. Oczywiście, miało to być stwierdzenie prowokacyjne w stosunku do estetyki wolnej aktywności wyobraźni, szukającej punktu zaczepienia w transcendentalnej strukturze twórczego „ja” – STRACK 1978, s. 369-370.

² Por. DAHLHAUS 1988, s. 97-101. Dahlhaus nie żywi najmniejszych wątpliwości co do pietystycznych korzeni „religii sztuki” Wackenrodera – typowe dla pietyzmu „wahanie pomiędzy ufnością wiary a zwątpieniem” bardzo dobrze tłumaczy charakterystyczną dla Wackenrodera i Tiecka skłonność do gwałtownego przerzucania się z entuzjazmu w depresję. Także Ulrich Tadday (powołując się m.in. na ustalenia Gerharda Saudera na temat pietystycznych elementów w języku opisu doświadczenia sztuki u Wackenrodera) podkreśla rolę wychowania autora *Serdecznych wyznań...* w kulturowo-religijnej atmosferze berlińskiego pietyzmu (tutaj szczegółowe ustalenia biograficzne), choć jego ojciec, na przykład, bardzo nisko cenił muzykę – toteż, wedle Taddaya, także typowo pietystycznym rysem jest krytyka sztuki jako sztuki autonomicznej – TADDAY 1999, s. 107-109.

³ FERNOW 1944, s. 263.

⁴ Zob. MITTNER 1953, s. 555 nn.

⁵ Najbardziej typowy wizerunek Fra Angelica w XIX stuleciu prezentuje zapewne John Ruskin. Oczekując od artystów, owych *searchers for truth*, poszukiwania, odkrywania prawdy natury jako potwierdzenia moralnej stabilności świata, Ruskin zaznacza, że przed ich oczyma wyrasta zarówno dobro, jak i zło. Fra Angelico przedstawia tylko dobro, pomijając zło: podobnie jak Memling, Perugino czy Francia, ukazuje on w swoich obrazach postaci, których twarze nie wyrażają żadnych grzesznych namiętności; ich niebo nie zna burz, ich świat jest pełen światła. Wedle Ruskina jednak najwyższy szczyt malarstwa biorą w swoje posiadanie ci twórcy, którzy są w stanie ująć i zapanować nad każdym aspektem natury, dopuszczając także zło, jako że natychmiast przekształcają je w dobro – ich przedmiot, podobnie jak natury samej, jest nieskończony. Do tej grupy wybrańców należą Michał Anioł, Leonardo, Giotto oraz, ma się rozumieć, Tintoretto i Turner, gwiazdy, których światło zawsze przyświecało Ruskinowi w jego wędrówce po etycznych tajemnicach piękna przedstawionej natury i ludzkiego działania. Por. J. RUSKIN, *Stones of Venice*, t. II: *The Sea Stories*.

⁶ „[...] która to sztuka w ogóle oddziałuje na nas tym potężniej i tym powszechniej doprowadza do wrzenia wszystkie moce naszego jestestwa, im ciemniejszy i bardziej tajemniczy jest jej język” – NAMOWICZ 2000, s. 39.

⁷ Strack dostrzega tutaj typową pułapkę nowoczesnego twórcy – samoizolację aktu twórczego w zetknięciu ze zjawiskiem społecznej dezintegracji – STRACK 1978, s. 374.

⁸ „Kiedy grano radosne i zachwycające pełnogłosowe symfonie, które lubił szczególnie, wydawało mu się niekiedy wręcz, jakby miał przed oczami rzeźki chór młodzieńców i dziewcząt tańczących na pogodnej łące, skaczących to w przód, to w tył, i jakby pojedyncze pary niekiedy rozmawiały ze sobą pantomicznie, a potem znowu mieszały się z radosnym tłumem. Niektóre pasaże wydawały mu się tak jasne i wyraziste, że dźwięki zdawały się zamieniać w słowa” – NAMOWICZ 2000, s. 38.

⁹ „Pełen nadziei czekał na pierwszy odgłos instrumentów; a kiedy ten wydobywał się wreszcie z głuchej ciszy, potężny i przeciągły, niczym powiew niebiańskiego wiatru, i cała potęga dźwięków przeciągała ponad jego głową, wówczas wydawało mu się, jakby jego duszy wyrastały nagle wielkie skrzydła, jakby unosił się ponad wyschniętą łąkę, mętna zasłona chmur znikała mu sprzed śmiertelnych oczu, a on szybował ku jasnemu niebu. Wtedy stał cicho bez najmniejszego ruchu i nie odrywał oczu od ziemi. Otaczająca go rzeczywistość znikała, jego wnętrze oczyszczone było z wszelkich ziemskich drobiazgów, tego kurzu pokrywającego blask duszy; muzyka przeszywała jego nerwy lekkimi dreszczami, a zmieniając się, wywoływała w jego wyobraźni różnorakie obrazy” – NAMOWICZ 2000, s. 36-37.

¹⁰ W istocie rzeczy takie wizyty w dreźnieńskiej galerii faktycznie miały miejsce, braли w nich udział np. bracia Schleglowie wraz ze swymi towarzyszkami życia, Dorotheą i Caroline, także Tieck. Określenie „wymagowany” odnosi się tutaj do narracyjnej fikcji tekstu.

¹¹ SCHLEGEL 1846, s. 4-5.

¹² Malarstwo jest więc światem połączonym na poziomie wrażenia oraz potocznego doświadczenia z pozamalarskimi przedmiotami, ale niezależnym, któremu Reinhold nadaje miano *Schein*: „Jest ono [tj. malarstwo] właściwie sztuką pozoru, tak jak rzeźba jest sztuką formy. I gdybym się nie obawiał popaść, Weller, w Pańskie, niemożliwe do udowodnienia, filozoficzne roztrząsania, rzekłbym, że powinno ono ów pozór idealizować. W świecie realnym przywykliśmy patrzeć albo ponad nim, pomijając go, albo poprzez niego nie dostrzegając go [„über ihn weg, oder durch ihn hindurch zu sehen“]: w ten sposób w jakimś stopniu nieodwołalnie go unicestwiamy. Malarz obleka ów pozór w ciało, nadaje mu istnienie niezależne od naszego zmysłu wzroku: sprawia, że samo medium wszystkiego, co widzialne, staje się dla nas przedmiotem. Naszym zadaniem będzie przero wytrwać przy tym pozorze, i w jaki sposób mógłby on sobie na to zasłużyć, jeśli nie zostałby wybrany i nie przedstawiał tego, co najbardziej znaczące i budzące największe upodobanie?” – SCHLEGEL 1846, s. 26.

¹³ SCHLEGEL 1846, s. 15 oraz 25-26.

¹⁴ Tamże, s. 10.

¹⁵ Tamże, s. 36: „Podziwu godna staranność w oddawaniu szczegółów zupełnie nie rozprasza patrzącego: czworokątne ozdoby rozłożonego u stóp orientального kobierca przecina potężna fałda, a ponieważ wszystkie dekoracje, także widoczne w stroju, zostały ukazane w najdrobniejszych detalach, rysy oraz kontury twarzy postaci odcinają się tym ostrzej i wyraziściej, jak choćby w przeładowanym przepychu powiewających szat i rozrzuconych fałdów. Ton całości zaiste bliski jest harmonii”.

¹⁶ Tamże, s. 54: „Nie ma tam wcale nieskazitelnego, zimnego konturu – emanuje zeń ciepło prawdziwego życia. Boleść i piękno, dotykając się, utrzymują wszystko w stanie równowagi, zaś niebiańskie pachole nie rozdziera nam serca, bowiem posłaniec z wysokości szybuje już w przestworzu niczym niosący ratunek młodszy brat, i już widzi go i słyszy ojciec. Tylko Abraham jeszcze nie pojął jego słów”. Jest to, oczywiście, zgryźliwa uwaga pod adresem Winckelmanna, który utrzymywał, że sztuka nowożytna, w orbicie chrześcijańskiej, oprócz chyba jednego Rafaela nie była zdolna do osiągnięcia efektu wyrazu porównywalnego z *Laokoönem* antycznym.

¹⁷ „Czy przyczyna nie tkwi w tym, że każda z postaci widnieje niejako oddzielnie, mając znaczenie sama dla siebie? Oko ma czas, by wypocząć pomiędzy nimi, i nie musi niczego wyodrębniać, nie musi uświadamiać sobie niczego, co znalazłoby się tam w sposób niesprawiedliwiony” – SCHLEGEL 1846, s. 82.

¹⁸ BELTING 1999, s. 99-116. Belting, wskazując między innymi na to, że uwielbienie i podziw dla arcydzieła Rafaela podbudowane zostało muzyczną estetyką dzieła jako absolutu, dostrzega symetrię pomiędzy salą filharmoniczną i galerią obrazów w XIX wieku – s. 108.

¹⁹ „Chciałbym powiedzieć, że obecność tego rodzaju nie wymaga niczego prócz siebie samej, już sama postać wystarcza, aby wypełnić całą duszę” – SCHLEGEL 1846, s. 87.

²⁰ „Maryja trzyma Dzieciątka nie okazując mu miłości, Dzieciątko nie wie nic o swojej Matce. Matka jest tutaj po to, by je nosić na rękę, sam Bóg powierzył go jej dłoniom, i podczas takiej właśnie świętej posługi zjawia się przed oddającym Jej cześć światem, potężna w taki sposób, w jaki sprawuje nad nim władzę z wysoka, z samych niebios, z których zstąpiła” – SCHLEGEL 1846, s. 87.

²¹ To, co działo się w świecie fikcji Augusta Wilhelma, stało się naprawdę w świecie Jacoba Burckhardta. W liście z 1841 roku do siostry, relacjonując swoją wizytę w katedrze w Fuldzie, pisał: „Budowla jest pozbawiona smaku, przemierzylem ją naprędce i pospiesznie stanąłem, jeszcze w świetle dnia, przed ołtarzem, gdzie spoczywa św. Bonifacy. – Ale nie obawiaj się żadnej katolickiej pobudki, kochana Luizo; tym, co mnie przed ten ołtarz przywiodło, była czysto historyczna cześć. Tym wielkim mężem zajmowałem się tak wiele, że nie mogłem pominąć miejsca jego wiecznego spoczynku” – BURCKHARDT 1949, s. 171. Jak widać, dziwnym zbiegiem okoliczności siostra Burckhardta także nazywała się Louise. Uderzające, że w późniejszych edycjach Schlegel słowa Wallera – cytowane wyżej – zastąpił zdaniem: „Pani podziw staje się religijnym uniesieniem”, zaś Louise odpowiadała: „Nawet niechby w obliczu wyobrażeń bóstw świata starożytnych. Wszak nie ma groźby tam, gdzie hierofantem jest Rafael”.

²² BUSCH, BEYRODT 1982, s. 53-56.

²³ Tamże, s. 65.

²⁴ „Świat poezji jest tak niezmierny i niewyczerpany jak bogactwo ożywczej natury w rośliny, zwierzęta i stwory wszelkiego rodzaju, postaci i barwy. Nawet owych kunsztownych dzieł albo naturalnych wytworów noszących formę i miano wierszy nie pojmie

i najpojemniejszy umysł. A czymże są owe wobec bezkształtnej i nieświadomej poezji, jaka drzemie w roślinie, promienieje w świetle, uśmiecha się w dziecku, jaśniej w rozkwicie młodości, płonie w kochającym sercu kobiet? – Ona zaś jest czymś pierwszym, pierwotnym, bez czego z pewnością nie istniałaby poezja słów” – NAMOWICZ 2000, s. 120.

²⁵ „Bądźcie godni wielkiej epoki, a z waszych oczu opadnie mgła; wokół was się rozwidni. Wszelkie myślenie jest kreacją, ale swą boską siłą tworzenia człowiek dopiero zaczyna sobie uświadamiać. Jak niezmiernie się ona jeszcze rozszerzy, i to właśnie teraz. Zda mi się, że kto zrozumie tę epokę, to znaczy ów ogromny proces powszechnego odmłodzenia, owe zasady wiecznej rewolucji, ten zdoła ogarnąć bieguny ludzkości, zdoła zrozumieć i poznać poczynania pierwszych ludzi i charakter złotego wieku, który jeszcze nadejdzie. Wtedy ustałaby gadanina – człowiek zaś pojąłby, kim jest, i rozumiałby ziemię i słońce” – NAMOWICZ 2000, s. 158-159.

²⁶ TIMM 1997, s. 116. W tym świetnym artykule Hermann Timm pokazuje, w jaki sposób filozofia natury Spinozy, gdy udało się pominąć jej purystyczny wzorzec naukowej demonstracji, *mos geometricum*, stała się alternatywą dla tradycyjnej, racjonalistycznej teologii, a także dla postulowanej przez Kanta idei Boga z punktu widzenia moralności. Wczesnoromantyczne odczytywanie Spinozy pozwoliło przekształcić jego *ontotheologicum*, określenie Boga jako tego, „cujus essentia involvit existentiam, sive id, cuius natura non potest concipi nisi existens”, w pojęcie „Dasein”, które objawia się w każdym indywidualnym byciu, gdzie dotychczasowy dowód istnienia transcendentnego, poza-światowego Boga staje się wskazaniem na jego obecność w wewnętrznej nieskończoności faktycznego świata zjawisk: „Sie [owo przekształcenie] verwandelte den vermeinten Existenzbeweis für eine extramundane Gottheit in den Aufweis seiner Insistenz in der inneren Unendlichkeit der faktischen Erscheinungswelt: klein, kleiner, am kleinsten”. Tam, gdzie Kant dostrzegął Boga jako sprawiedliwego sędziego, spinozyści widzą Boga we wszystkich Jego przejawach w akcie miłości – Bóg z definicji, jako przyczyna swego istnienia, miłuje sam siebie, a przez to miłuje cały świat, w którego immanencji się ukazuje; wyobraźnia poetycka, zdolność widzenia niewidzialnych więzi w świecie, jest właśnie takim miłosnym poznaniem Boga, *cognitio intuitiva* jako miłość Boga i do Boga – TIMM 1997, s. 120-121. Dlatego Schlegel podkreśla, że Spinoza jest także oparciem dla wszelkiego myślenia o jednostkowości, które wraca do jednego źródła, jak to czyni wyobraźnia artysty: „U Spinozy jednak znajdziecie początek i koniec wszelkiej fantazji, ogólny grunt, na jakim spoczywa wasza jednostkowość, [...]. Podobnego rodzaju jak fantazja Spinozy jest też jego uczucio-wość. To nie wrażliwość na to czy owo, nie namiętność, która wzbiera i znowu opada, lecz niewidocznie widzialna mgiełka unosząca się nad całością; wszelka odwieczna tęsknota napotyka oddźwięk z głębin owego prostego dzieła, które w swej cichej wielkości tchnie pierwotną miłością” – NAMOWICZ 2000, s. 154-155. Twórczość artystyczna jest nie tylko poszukiwaniem jednej, boskiej całości, ale zarazem, jako twórczość, jej potwierdzeniem, dowodem „rzeczywistej obecności”, jak powiedziałby George Steiner.

²⁷ Ludovico, autor przemowy o mitologii, nawołuje również do studiowania fizyki, nauki objawiającej dynamikę natury, przekształcającej się pod wpływem nowej mitologii „w kosmogonię, astrologię, teozofię, [...] krótko mówiąc, w mistyczną naukę o całości”. Lothario dodaje, akcentując syntetyzującą funkcję poezji: „I dlatego własnością poezji

są najskrytsze tajemnice wszelkich nauk i sztuk. Stąd wszystko wypłynęło i tam wróci. W idealistycznym stanie ludzkości istniałaby tylko poezja – wtedy bowiem nauki i sztuki byłyby jednością. W naszym stanie tylko prawdziwy poeta byłby człowiekiem idealistycznym i uniwersalnym artystą” – NAMOWICZ 2000, s. 160-161. Bardzo podobne idee odnajdziemy, rzecz jasna, u Novalisa. Ważne jest tutaj, że Schlegel, czyniąc z poezji uniwersalne źródło poznania i narzędzie poznania uniwersalnego, zarówno jej początek, jak i kres sytuuje już poza czasem, poza historią.

²⁸ „Mistyccyzm” Spinozy jako symbol pojednania – *sich-Hingeben*, odsłania się znowu najpełniej w poezji: poezja prowadzi wprost do „intelektualnego oglądu człowieka” – w ten sposób spinozjańskie *cognitio intuitiva* oraz samostanowienie „Ja” Fichtego zostają połączone w akcie estetycznego oglądu – syntezy wolności i determinizmu – zob. o tym: NEUBAUER 1972, s. 306-307. W ten sposób zresztą Schlegel znosi preponderancję działania – pierwszeństwo filozofii praktycznej – charakterystyczną dla Fichtego, podkreślając estetyczny, a poprzez estetyczny także pajdeutyczno-etyczny sens nowej poezji.

²⁹ Klasyczna monografia na temat pojęcia i wyobrażenia „arabeski” w teorii poezji Schlegla: POLHEIM 1966. Rzecz charakterystyczna, że najwyższa pochwała, jaką Schlegel rezerwuje dla Rafaela, to zrównanie jego malarstwa z poezją – najbardziej uniwersalną ze wszystkich sztuk, „sztuką wszystkich sztuk”, w dążeniu do absolutnego ideału formy artystycznej, czyli arabeski, będącej zarazem źródłem sztuki; jednak później, np. w roku 1812, arabeska w twórczości Rafaela staje się *Erinnerung an die heidnische Spielerei* – jej groteskową ironiczność Schlegel odczytuje raczej jako zagrożenie, a nie cel sztuki – POLHEIM 1966, s. 42-45.

³⁰ Franz von Baader nosił się przez długi czas z wielką ideą pojednania i zjednoczenia wyznań chrześcijańskich, opartych na idei miłości, szczególnie protestantyzmu i rosyjskiego prawosławia, gdyż, jak mniemał, wschodnie chrześcijaństwo zachowało większą swobodę myśli, niżli katolicyzm, zaś nie nadużyło jeszcze owej wolności w taki sposób, jak protestantyzm, rozbity nieomal od początku na drobne sekty; Rosję zresztą, nietkniętą ateizmem Zachodu, uważał za ojczyznę duchowego odrodzenia religijnego i nosił się z planami osiedlenia sporej części niemieckich pietystów w Rosji właśnie; pisał liczne memoriały, za pomocą których miał nadzieję dotrzeć do wpływowych rosyjskich dyplomatów, i w końcu wybrał się do Rosji; rzecz jasna, dotarł najdalej do Rygi, skąd odesłano go na granicę rosyjsko-pruską, i powrócił do rodzinnego Monachium – o tych niezwykłych planach i przygodach von Baadera, zwanego ironicznie „Professor der Liebe”, zob. SCHENK 1966, s. 103-109.

NOVALIS

Sumienie poety jako organon niespełnionej eschatologii

Wedle Fichtego „Ja” jest zarazem rezultatem Universum.

*By (świadomie) ustanowić „Ja”, muszę już uprzednio
założyć całe Universum – tak jak na odwrót absolutne
ustanowienie „Ja” nie jest niczym innym, jak ustanowieniem Universum.*

Novalis



osiah Royce nazwał był kiedyś Schellinga „księciem romantyków”. Niewątpliwie, to ta sama osoba była autorem zwiastuna nowej nadziei i nowej filozofii, „Najstarszego systemu idealizmu transcendentalnego”, wykładów składających się na filozofię sztuki, będących zwieńczeniem romantycznej refleksji nad sztuką, czy wreszcie ekscentrycznego projektu filozofii objawienia, w której młody Jacob Burckhardt przenikliwie odczuł tchnienie gnozy. Lecz tytuł „arcyksięcia romantyków” powinien być zdobić zapewne przede wszystkim biografię i postać Novalisa, niewątpliwie, obok Hölderlina, najświetniejszego poety wczesnego romantyzmu. Zdumiewająco bogata twórczość Novalisa, odznaczająca się niebywale żywotną, spotęgowaną, napiętą do granic wytrzymałości, „zagęszczoną”, mistycyzującą wyobraźnią filozoficzno-mitologiczną, eksploruje wszelkie możliwe „romantyczne” tematy: symboliczność – hieroglify natury¹, wybraństwo poety – kapłana, poznawczo-kreatywną filozoficzność oraz wyjątkowość poezji, przywiązanie do baśni – mitu, zainteresowania naukami przyrodniczymi, które, podobnie jak mniemał jego przyjaciel, Fryderyk Schlegel, uzyskają w przyszłości poetycki kształt, wreszcie fascynacją historią – w jej religijnym, teologicznym i filozoficznym wymiarze. Novalis był, co trzeba szczególnie podnieść, mistrzem spekulacji historiozoficznej, chociaż nieodmiennie zawieszony we fragmentaryczności, niedopełnieniu: niedomknięcie formy wprost już wskazywało na nieskończoność możliwych

interpretacji; ale nie to, rzecz jasna, czyni go „księciem romantyków”, historiozofia i romantyzm to nierozłączne rodzeństwo. Alians historiozofii i religii także nie był czymś szczególnym w tamtym czasie, jak zresztą, podzielany razem z Fryderykiem Schleglem, podziw dla wykładni religii Schleiermachera, którego autor *Heinricha von Ofterdingen* nazywał „bratem”. Odrębność Novalisa tkwi przede wszystkim w niepowtarzalnym skojarzeniu poetyckiej wizji z wizją historiozoficzną, stopieniu doświadczenia natury i historii opartego na zasadzie poetyckiej analogii, którą wypowiada niezrównany język obrazowy poety – bo od poezji Novalis oczekuje poniekąd odrodzenia mowy jako narzędzia poznania świata dziejów i stworzenia². Oryginalność myśli poety polega na tym właśnie, że jego perspektywa dziejowa, chronologiczna oś historii wydłuża się do samego kresu poznawalności – sama natura ma dlań historię³, i sięga eschatologicznego spełnienia, którym będzie poetycka religia, przekraczająca wszelkie religie. W *Uczniach z Sais* czytamy o darze pojmowania, czyli interpretacji natury:

Jest to dar historyka natury, czasowidza, który znając dzieje natury i świata, tej wielkiej sceny jej dziejów, postrzega jej znaczenia i proroczo je obwieszcza. Dziedzina ta jest jeszcze nie znanym, świętym polem. Tylko wysłańcy boży odsłoniли w kilku słowach tę najwyższą wiedzę i jedynie można się dziwić, że pełne przeczuć duchy nie poszły za swymi przeczuciami i poniżyły naturę, czyniąc z niej monotonną maszynę bez przeszłości i przyszłości. Wszystko, co boskie, ma swoją historię, a natura, ta jedyna całość, z którą człowiek może się porównać, miałaby, tak jak i on, nie mieć swojej historii, czyli, co na jedno wychodzi, nie mieć ducha⁴?

Bez względu na to, czy do napisania tych słów skłoniła Novalisa, oprócz Spinozy, lektura Schellinga, czy może raczej Hemsterhuisa⁵, jedno trudno przeoczyć: skupia się w nich wiązka kluczowych problemów romantycznej koncepcji natury: analogia człowieka i natury o odległej, neoplatonickiej proveniencji (mikrokosmos-makrokosmos), poczucie jej boskości, duchowy pierwiastek jako zasada stwórczej aktywności natury, a także jej witalność jako zaprzeczenie mechanistycznych koncepcji nowożytnego przyrodoznawstwa. Ważkie znaczenie ma jednak rozróżnienie, które łatwo przeoczyć. Novalis nie był wrogiem przyrodoznawstwa,

apologetą irracjonalnego fideizmu; poznawanie natury za pomocą narzędzi optyki, mechaniki, chemii czy fizyki (którymi bardzo się interesował, podobnie jak geologią) pozostawało dlań jednak wiedzą niższego rzędu⁶. Jego pytanie dotyczyło tego, czym jest natura dla czującej duszy ludzkiej. Ażeby poznawanie natury podnieść na wyższy poziom, ukazując jej podmiotowość, czyli odtworzyć obraz człowieka w naturze, należy nauczyć się odczytywać ekspresję jej wytworów, jej mowę – i to jest powołanie poety. Wejrzenie w istotę natury, hermeneutyka jej języka, zasa-
 dza się na szczególnym rodzaju uczestnictwa. Gdyby przywołać dawną formułę, można by to określić mianem „poznania przez partycypację” – wówczas nawet dziedzina odległej przeszłości, trwająca w starodawnych monumentach, urasta do rangi natury, nie tylko jako wzór estetycznej doskonałości: „Z owych pomników, które pozostały nam z minionych czasów wspaniałości rodu ludzkiego, bije jednak duch tak głęboki, tak osobliwe zrozumienie świata kamieni, i powleka mądrego obserwatora kamienną korą, która zdaje się wrastać w jego ciało...”⁷.

Cielesność tego doświadczenia pogłębia jego żywotność, dosłowność; poznanie bowiem będzie utożsamieniem, przeniknięcie całego człowieka jako akt odtwórczy i kreatywny zarazem⁸. Zrozumieć naturę to zrodzić ją w sobie na nowo, poprzez wszystkie etapy jej rozwoju⁹ – wszystkie etapy poznania, które doprowadzą do punktu poza czasem i poza wyizolowanym poznawaniem, do oglądu owego „prazjawiska”, gdzie „[...] tworzenie i wiedza istniały w najcudowniejszym wzajemnym powiązaniu”.

Ogląd poety – artysty cechują przeto pierwotność, niejako absolutny punkt widzenia, oraz całościowość wizji¹⁰. Poezja ustanawia zasady, podobnie jak filozofia transcendentálna; podczas kiedy ta ostatnia pyta o warunki czystej możliwości poznawania, poezja, jako „wielka sztuka transcendentálnego uzdrawiania”, nieustannie kwestionując samą siebie, odnawiając język, pyta o jego fundamenty. Toteż nic dziwnego, że opracowywana przez Novalisa logologia miała w zamyśle objąć i zjednoczyć wszystkie dotychczasowe filozofie, zaś zaprojektowaną poezję transcendentálną obarczono funkcją ostatecznego kryterium poetyckości – poznania świata poprzez nową świadomość językową.

W ten sposób Novalis położył nacisk nie tylko na kwestię samoświadomości poetyckiej jako samoświadomości języka – nowa poezja transcendentalna, przez analogię do logologii, musi stać się zaczynem rewolucji. Historia i język skojarzone zostają w perspektywie religijnego spełnienia.

Ten wielki, utopijny zamysł Novalis naszkicował w najsłynniejszym tekście historiozoficznym, *Chrześcijaństwo, czyli Europa*¹¹. Jak się często zdarza w takich wypadkach, wydarzenie historyczne o przełomowym, fundamentalnym charakterze dało asumpt do refleksji krytyczno-historycznej, zamkniętej eschatologicznym prorocstwem. Tym wydarzeniem była Rewolucja Francuska, nieznośnie banalne będzie przypomnienie, że zaciążyła ona ogromnie na wyobraźni i myśli romantyków. Swoją rolę odgrywały tutaj takie sprawy, jak pochodzenie czy polityczne sympatie. Gdy Novalis mówił, że Edmund Burke napisał rewolucyjną książkę wymierzoną w rewolucję, dał nam wskazówkę do swojej interpretacji tego zdarzenia – jest ono końcem pewnego procesu i początkiem nowych rzeczy¹². I wcale tu nie chodzi o typowe dla historyka złudzenie, że *post hoc ergo propter hoc*.

Czytając *Chrześcijaństwo, czyli Europę* na pierwszy rzut oka można odnieść wrażenie, że jest to przejaw typowego, romantycznego zauroczenia średniowieczem i katolicyzmem jako epoką wiary i jedności. Trudno zaprzeczyć, że atmosfera takowej fascynacji daje się wyczuć w tekście *Chrześcijaństwa*. Wszelako czasami wyrażany pogląd, że jest to także pochwała katolicyzmu¹³, wydaje się najzupełniej błędny. Novalisa, zupełnie jak Wackenrodera, niewątpliwie do głębi ujmował blask liturgii katolickiej, wystrój kościelnych interiorów, ozdobionych „krzepiącymi obrazami, wypełnionych słodkimi zapachami i ożywionych świętą, podniosłą muzyką”. Epoka średniowiecza rysuje się jednak w jego historiozoficznej perspektywie nie jako wzorzec, który można by naśladować, lecz jako złoty wiek, wiek jedności wiary, politycznych dążeń, pragnień, harmonijnego rozkwitu wszelkich ludzkich talentów, krótko mówiąc – mityczny załążek historii. Ten świat mógł trwać dopóty, dopóki ludzie zachowywali dziecięcą ufność, musiał upaść na skutek inwazji samolub-

stwa i surowych wymogów życia praktycznego. Nastąpiło rozdarcie pierwotnej jedności wiary i polityki, Europa się podzieliła. Atoli rozdarcie to dotknęło także ludzką duszę – „zdolność postrzegania świata niewidzialnego”, „nieśmiertelny zmysł”, czyli świadomość religijna, został stepiony, przyćmiony. Novalis tę chorobę duszy tłumaczy niewłaściwym, zgubnym wpływem kultury, odrywającej człowieka od „ważnej obserwacji świata wewnętrznego”.

Inaczej mówiąc, jedność wiary i kultury uległa unicestwieniu, zaś zepsucie i rozwiązłość duchownych oraz „nikczemność sposobu ich myślenia” pogłębiły istniejący rozkład. Jeśli dodamy do tego polityczne zniewolenie, otrzymamy obraz Europy przed Reformacją.

Protestantyzm Novalis ocenia niejednoznacznie; był on ruchem religijnym wymierzonym przeciwko gwałtowi zadawanemu sumieniu, słusznym protestem przeciwko wynaturzeniom kleru; jednak dziejowa dynamika protestantyzmu okazała się niezwykle niebezpieczna – stała się oto podstawą religijnej anarchii, wywiedzionej z ducha kwestionowania wszystkiego, w następstwie czego w polityce i religii zapanowały „permanentne rządy rewolucyjne”. Dla zmysłu religijnego natomiast zabójcza okazała się Lutra wykładnia Biblii – litera zawładnęła duchem, a w sprawy religii włączono obcą jej i w najwyższym stopniu szkodliwą naukę – filologię. Toteż, wyrokuje dalej Novalis, „[...] górze wzięła światowość, sympatycznie współcierpi zmysł sztuki i tylko rzadko się zdarza, że tu i ówdzie rozbłyśnie samorodna, wieczna iskra życia i skupi wokół siebie jakąś małą gminę”.

Novalis miał nieskrywany szacunek dla stowarzyszeń religijnych w rodzaju pietystów von Zinzendorffa, czy też dla mistyków, jak Boehme. Były to jednak odosobnione światła w krainie ciemności. Oto bowiem do politycznego chaosu, rozbicia jedności Europy, dołączył się konflikt wiedzy i wiary. Jak bardzo trzeźwo i pesymistycznie zauważa autor *Chrześcijaństwa...*, od chwili, kiedy stan uczonych rozdzielił się ze stanem duchownych, toczą oni wojnę na śmierć i życie, „walczą bowiem o tę samą pozycję”.

Ten konflikt wiedzy i wiary, spotęgowany politycznymi waściami i brakiem wolności, przerodził się w walkę ze świętym zmysłem religij-

nym, by potem jeszcze przybrać kształt otwartej niechęci do religii jako takiej. Novalis, nieomal powtarzając znany nam już obraz natury jako „maszyny”, wywołuje przed oczyma czytelnika taki oto wizerunek świata nowoczesnego:

[...], nienawiść do religii, nader naturalnie i konsekwentnie, rozciągnęła się na wszelkie przedmioty entuzjazmu, spotwarzyła uczucie i fantazję, moralność i umiłowanie sztuki, przyszłość i prądzieje, włączyła człowieka w szeregi istot czysto naturalnych, z konieczności tylko stawiając go na ich czele, a nieskończoną twórczą muzykę wszechświata sprowadziła do jednostajnego stukotu ogromnego młyna, napędzanego strumieniem przypadków i pływającego w nim, młyna samego w sobie, bez budowniczego i młynarza, właściwie prawdziwego perpetuum mobile, młyna miążącego tylko siebie.

Triumf nauki oraz pewnej siebie uczoności, które stały się teraz nową wiarą i nową filozofią, propagowaną z Francji przez jej „kapłanów i mistagogów”, w istocie sprzeniewierzył się własnym ideałom, stając się nie wyzwoleniem człowieka, lecz jego zniewoleniem – odebraniem mu godności religijnego i moralnego podmiotu dziejów, depersonalizacją historii, wreszcie odarciem kosmosu z tego wszystkiego, dzięki czemu był kosmosem – piękna i celowości.

Na tym jednak katalog grzechów nowoczesności się nie kończy. Fanatyczni wyznawcy tej nowej wiary zajęli się propagowaniem kulturalnego entuzjazmu jako nowej religii, dzięki czemu powstało nowe bractwo: filantropów i oświeceniowców, natomiast cały dosłownie świat gorliwie oczyszczono z najmniejszego śladu poezji – czyli świętości. Bóg miał zostać co najwyżej biernym widzem spektaklu zgotowanego przez uczonych mężów; wygnano go ze świata, usunięto z historii, która stała się uszlachetniającym świeckim moralitetem, „malowidłem mieszczańskich obyczajów i rodzinnym portretem”, jak sarkastycznie wyraża się Novalis.

Niewykluczone, że w tym akurat miejscu pobrzmiwa nuta ironii – wizjoner *Chrześcijaństwa...* nie akceptuje przyziemnej, pragmatycznej oświeceniowej wykładni historii jako dziejów wychowania i dojrzenia rodzaju ludzkiego, czyli stopniowego oświecania, znanej choćby

z pism Lessinga. Wszelako niechęć do niewątpliwie progresywistycznego i zarazem utopijnego modelu dziejów nie jawi się tutaj jako sprawa najważniejsza – ostatecznie Novalis zastąpi go inną utopią, nacechowaną religijno-mistycznym spełnieniem. O wiele głębszym niepokojem napawa go wewnętrzna logika i wymowa oświeceniowej historii – wysilek „modernizacji” ludzkiej natury, napędzany energią nieustannego konfliktu oraz swoistą desakralizacją dziejów, zaowocował petryfikacją historii; odtąd jest to jednowymiarowa, jednotorowa, pozbawiona wewnętrznego napięcia opowieść o rzekomym zwycięstwie rozumu i wolności. Oświeceniowe *crescendo* dziejów jest dla Novalisa, w istocie rzeczy, stopniowym ograniczaniem sił człowieka, eliminacją „poetyckości”, a zatem unicestwieniem zmysłu religijnego i zmysłu artystycznego. Historia nowoczesna to „historia nowoczesnej niewiary”; to jej, by tak rzec, „zasługą” jest wygnanie człowieka z dziejów – już nie znajduje bowiem w nich schronienia.

Trudno byłoby o cięższy zarzut, postawiony oświeceniowemu schematowi. Krytyka Novalisa nie dotyczy bowiem ani implikowanego celu historii – wolności, ani też odarcia jej z transcendentnego przyrodziwku, choć akurat tego elementu nie należałoby przeoczyć. Historia przestała udzielać ludziom schronienia z tego powodu, że stała się jednoznaczna – wytracono mianowicie jej bieg z orbity mitu¹⁴, wieloznacznej, symboliczno-obrazowej opowieści, która może, co prawda, posiadać jedno zakończenie, lecz nie ma jednej logiki rozwoju, czyli także jednej interpretacji. Jednoznaczność historii pociąga za sobą typowo nowoczesny paradoks negacji – nakreślona z góry, znana przyszłość – wolność – nieprzerwanie przekreśla przeszłość, jak potem mówiono, znosi ją, stając się sama kryterium i spełnieniem wolności. Przeszłość, obecna dzięki sile zmysłu historycznego, przestaje mieć znaczenie, a człowiek ulega złudzeniu, że sam jest twórcą historii. W sposób nieunikniony profetyczno-apokaliptyczny sens dziejów ulega nie tyle zeświecczeniu, ile unieważnieniu, ponieważ każdy krok, czyn, proces w dziejach jest ciągłą dezaktualizacją.

W wymiarze interpretacji reakcją Novalisa na „historię nowoczesnej niewiary” jest rozpięcie dziejów pomiędzy mitem utraconej jedności

i powrotem do jedności; historia ujawnia niezwykle pęknięcie, wydarzenie, któremu Novalis nadaje zaszczytne miano drugiej reformacji – jest nim rewolucja we Francji, będącej „orędowniczką światowego protestantyzmu”. To właśnie tutaj podjęto owo „głupie dążenie do modelowania historii i ludzkości”. Zracjonalizowana historia, w której wszystko można zaplanować, zaprzecza samej sobie, nie jest już historią – działaniem się, lecz rutynowym sprawdzianem prognoz.

Rewolucja we Francji, zwiastun nowego porządku, w rzeczywistości ujawnia swoje janusowe oblicze – prześladowając religię, wzmacnia ją i przyczynia się do odrodzenia zmysłu religijnego.

Czas rewolucji to czas kryzysu w najważniejszym tego słowa znaczeniu – przesilenia zdradzającego, zapowiadającego nadchodzącą syntezę. Wszelako ujrzeć ją może tylko umysł nastawiony historycznie, uchwycić tylko „spojrzenie historyczne”, które niczego nie pomija, nie odrzuca przeszłości, szuka tajemnych, ukrytych relacji pomiędzy wydarzeniami i rzeczami. Nauka i poezja, filozofia i polityka, połączą się w jedno, we wspólny i jednorodny obraz świata – anarchia, spór, którego apogeum jest rewolucja we Francji, stanie się źródłem religijnego odrodzenia. Ostatecznie nadejdzie „czas wiecznego pokoju”, Nowa Jerozolima będzie stolicą świata¹⁵.

Wszystko to musi dokonać się, rzecz jasna, w historii; dzieje są nie tylko historią upadku, ale także oczyszczenia wiary¹⁶; dzięki historycznej świadomości, możemy lepiej zrozumieć grozę czasów bez wiary. „Gdzie nie ma bogów, tam rządzą upiory...”¹⁷ – nie opuszcza Novalisa złowieszczy, kasandryczny ton. Wojna zdaje się być koniecznością. Kiedyś wszelako zapanuje pokój, a historia stanie się „snem bezgranicznej teraźniejszości”.

By to osiągnąć, trzeba spojrzeć zarówno w wewnętrzny porządek religii, wszelkiej religii, jak również w wewnętrzny porządek twórczości poetyckiej. Ten porządek jest czymś więcej, niżli strukturą – jest ich potencjalnością, wyrażającą się w powiązaniu z całością.

Choć może się to na pierwszy rzut oka wydać zaskakujące, Novalisa projekt odbudowy harmonii religijno-politycznej świata poprzez odrodzenie języka poezji w świetle nowej, inspirowanej Fichteańskim

transcendentalizmem artystycznej samoświadomości, rozumianej jako spontaniczne samostanowienie rzeczywistości, krótko mówiąc – potrzeba „romantyzowania świata” – nakłada na twórcę obowiązek ogarnięcia wszystkiego – także tego, co zwyczajne, pospolite, jednostkowe¹⁸; artysta, tworząc z naturą jedność duchową, nie powinien tym samym utracić własnej indywidualności – subiektywizm wypowiedzi poetyckiej, sam w sobie nieunikniony, w żaden sposób nie może stać się miarą egoizmu, przyczyną deformacji w widzeniu rzeczywistości. W paradoksalny sposób wybraństwo i posłannictwo poety wykluczają jakiegokolwiek wykluczenie; artystyczne tworzenie i postrzeganie świata, jednoczesny akt przekroczenia własnego „ja” i powrotu doń, zmienny, spolaryzowany ruch ekspresji i autorefleksji są sięganiem do źródeł poezji, pobudzeniem „pierwotnego impulsu naszego bytu”. Poznawcze wywyższenie poezji, która uwzniośla to, co jednostkowe, spajając skończoność z nieskończonością, a poprzez symboliczne i wzruszające ujęcie rzeczy wnika niejako w porządek wszechświata¹⁹, osiągnęłoby swoje spełnienie wtedy, gdyby każdy człowiek stał się artystą²⁰. Novalis oczekuje od poety, że sam dla siebie okaże się zjawiskiem – zdobędzie nie tylko dystans²¹, konieczny warunek samooglądu, lecz także spowoduje, że jego poezja wniknie w obieg natury. Wówczas poezja nie tyle utożsamia się z naturą, ile raczej ujawni to, co niewidoczne, co znajduje się poza naturą – absolutną wolność poetyckiej samorealizacji²².

Toteż wcale nieprzypadkowo mistrz Klingsohr poucza Henryka, że poprzez poezję – ład symbolicznego uniwersum – musi przezierać chaos, który jest tutaj synonimem nie tylko różnorodności, bogactwa, swobody, ale nade wszystko kreatywności. Sztuka w pewnym sensie staje się wszystkim – „Ja jestem tobą”²³.

To poetyckie dążenie i warunek poetyckości u Novalisa niezmiernie przypomina tajemniczy dar *negative capability*, o którym pisał w liście do przyjaciela John Keats. Niewątpliwie, tylko za cenę powierzchownych analogii lub wymuszonej ekwilibrystyki historycznej można by mówić o podobieństwie dążeń obydwu poetów. Coś tutaj jednak pozostaje wspólne – mianowicie zaufanie do czystej, pełnej skromności i pokory relacji z naturą, obcowanie z przedmiotem w całej jego konkretności,

prostocie, ale także konieczności i ogólności – powiązania z całością, z kosmosem. Ta Novalisowska „czujność”, która potrzebuje wyćwiczonych zmysłów oraz prostej i pobożnej duszy²⁴, która w poznawaniu natury podąża za wskazaniem zmysłu moralnego, w sferze poetyckiego języka oznacza zgodę na wyrzeczenie i unikanie wszelkich skrajności – nieomal klasyczne połączenie wiedzy o granicach przedstawiania – czyli mowy, potęgę właściwych proporcji i uchwycenie konieczności w porządkowaniu myśli oraz obrazów. Owo zrozumienie natury języka wszelako jest zaprzeczeniem klasycystycznego mimetyzmu i korespondencyjnego związania – zniewolenia słowa i przedmiotu. „Poeta kończy dzieło, tak jakby zaczynał grę w szachy. [...], poeta zrywa wszystkie więzy. Jego słowa nie są ogólnymi znakami – są to dźwięki, czarodziejskie zaklęcia, które poruszają wokół siebie rzeczy piękne. [...] Dla poety język nigdy nie jest zbyt ubogi, ale zawsze jest zbyt ogólny”²⁵.

A zatem rolą poety jest także konstruowanie nowego życia – zawsze nowego indywiduum w toku niezakończonych nigdy zmagania z inercją pojęciową języka; twórczość językowa, artystyczna, nawet jeśli zakłada Fichteński model pierwotnego niezróżnicowania „ja”, z którego wyłania się wszystko, w sensie mityczno-historycznym napiętnowana jest niezatartym pragnieniem odtworzenia pierwotnego języka, języka świętego, języka doskonałego, w którym wszelkie ludzkie aktywności zdawały się być ze sobą połączone w jedno, a jego słowa samą swoją obecnością tworzyły obrazy zjawisk²⁶, jednocześnie wprawiając duszę i zmysły w niezwykłe, jakby wręcz elementarne pobudzenie²⁷.

Rzecz jasna, Novalisowi nie idzie tutaj o jakieś odczucie pierwotności jako frenetycznego dreszczu dzikości, cielesnego spazmu, charakterystycznej dla niektórych wypowiedzi Nietzschego satysfakcji ze sprowadzenia estetycznej reakcji do fizjologicznego skurczu. Język doskonały ukazuje się człowiekowi w całej swojej przejrzystości²⁸; odsłaniając naturę rzeczy, ujawnia zarazem przed człowiekiem jego poznawczo-kreatywne możliwości, sugerując także jego przeznaczenie – będąc obrazem natury, zapowiada prawdziwą Ewangelię²⁹.

„Nauka o języku to dynamika państwa duchów” – powiada w jednym z najwspanialszych aforyzmów Novalis. „Słowo rozkazu porusza

armie, słowo 'wolność' – narody". Jeżeli nowa poezja natury ma stać się nową ewangelią, objawieniem, jeśli poeta ma znowu, jak dawniej, pełnić godność kapłańską, sztuka musi odzyskać dawną szlachetność – jedność zmysłu moralnego i artystycznego. Kluczem do owej jedności jest wolność, rzecz jasna, wolność tworzenia i działania, autonomia twórczej fantazji i samowładztwo sumienia, będącego, jak pisze Novalis odwołując się wprost do Fichtego, „samą stanowczością”, „sędzią bez prawa”³⁰, czyli czysto formalną zasadą samostanowienia i moralnej słuszności.

W *Uczeniach z Sais* ich autor zdawał się dostrzegać w tym właśnie punkcie pewne trudności. Ortodoksyjni wyznawcy Fichtego mogą bowiem zejść na manowce. Absolutyzacja zasady spontanicznej aktywności duchowej „Ja” koniecznie zakłada powstanie „nie-Ja”, ale proces dochodzenia do tego czasami obiera drogę odchodzenia od natury, porzucenia jej widzialności, naoczności. Ta droga wolności od zmysłowego uwikłania potrafi atoli okazać się drogą ku przepaści nieposkromionej wyobraźni, która własne chimery bierze za świadectwo panowania nad światem. A przecież w rzeczywistości nie panuje ani nad światem, ani, tym bardziej, nad samą sobą. Autentyczna władza jaźni nad światem to dostrajanie jej poruszeń z „wiecznie wszechważnym wysokim kosmicznym łańcem moralnym”. I tylko wówczas poeta mógłby powiedzieć o sobie, że jest „wieczyście prawdziwy”.

W świetle tego dążenia, tego zamiaru *stricte* artystycznego o tyle może pretendować do rangi przeddoświadczenia właściwie i precyzyjnie religijnego, o ile religii nie sposób pomyśleć poza etycznością z jednej, a naoczną prezentacją z drugiej strony: w nich obu działa artystyczna fantazja. Religia to połączenie cnoty i poezji; w rozumieniu nowego języka poetyckiego jako wyrazu nowej samoświadomości³¹ religia wychodzi jednak poza Fichteńskie utożsamienie ponadzmysłowego, ufundowanego na wolności rozumu porządku etycznego z Bogiem; religia bowiem, podobnie jak poezja, ma swoją historię. Już kiedyś, w Grecji, religia, potocznie przecież od czasów Winckelmanna wiązana z uwielbieniem dla czystego piękna nieskazitelnych posągów, przekształciła się w to, co Novalis nazywa „praktyczną poezją”³² – suro-

wy przymus moralny uczyniono łagodnym i atrakcyjnym, bóstwo objawiło się w nieskazitelnej formie naturalnego piękna doskonałej, ludzkiej postaci. Dziś, mówi gdzie indziej Novalis, religia przybiera kształt „stosowanej antropologii”.

Między chrześcijaństwem bowiem a religią Greków zachodzi fundamentalna różnica. W Grecji zmysł artystyczny tworzył religię, impuls idealny – poszukiwanie piękna – wyprzedzał pragnienia religijne, „bóstwo objawiało się poprzez sztukę”³³. Można by rzec, że u Greków fantazja artystyczna, połączona z estetyczną wrażliwością, stała się właściwym organem religijności – kto zatem nie miłował piękna, nie mógł być osobą religijną. Taki właśnie wniosek narzuca się z nieodpartą siłą. Starożytni, w przeciwieństwie do nas, mieli bardzo wysoko rozwinięty zmysł poetyckości – nawet maszyny, zioła i inne prozaiczne przedmioty opisywali w sposób poetycki. Ateizm w starożytnej Grecji byłby więc niezdolnością do uchwycenia piękna, atrofią zmysłu artystycznego. Tym można wytłumaczyć, dziwny dla Novalisa zresztą, fakt wzajemnej niezależności mitologii i religii Greków.

Atoli, odwrotnie niż dla całej rzeszy wyznawców helleńskiego piękna, atyczna mitologia i religia mają dlań sens przede wszystkim historyczny. Chrześcijaństwo natomiast, jakkolwiek ma, oczywiście, historyczne korzenie i pogłębione wycucie własnej historyczności, jest religią wkraczającą poza dzieje – wciela samą istotę religijności, jej wewnętrzną logikę.

Tę wyjątkowość dziejową chrześcijaństwa Novalis wyprowadza na gruncie oświeceniowej krytyki religii oraz swoistej antropologii. Siła chrześcijaństwa zawiera się – jego zdaniem – w bezwarunkowym, niezależnym od wszelkiej kultury i intelektualnego poziomu wyniesieniu dobrej woli w człowieku. Tym samym chrześcijaństwo przekracza wszelkie społeczne różnice – staje się, jak to formułuje, „zarodkiem wszelkiego demokratyzmu”³⁴. Chrześcijaństwo jest na pozór niepoetyckie, upodabnia się niejako do „nowoczesnego portretu rodzinnego”. Ale to tylko pozór, moralność nie definiuje do końca religii³⁵. Dla Novalisa prawdziwa istota chrześcijaństwa kryje się w paradoksalnej miłości grzeszni-

ka – grzech skłania do większej miłości Boga. „Bezwarunkowa jedność z bóstwem jest celem grzechu i miłości. Dytyramby to produkt prawdziwie chrześcijański” – czytamy w jednym z *Fragmentów*.

Entuzjastyczny hymn na cześć chrześcijańskiego Boga-człowieka? Nie powinno to zaskakiwać, zważywszy na romantyczną predylekcję do zrównywania, wręcz utożsamiania Chrystusa i Dionizosa³⁶. Ale Novalis patrzy głębiej – również chrześcijaństwo potrzebuje, by się tak wyrazić, pomocy wyobraźni twórczej. Bowiem religię jako taką, religię *qua* religię, określa konieczność istnienia pośrednika, absolutnie nieodzowny warunek wszelkiej religijności. Wszak z samej myśli o Bogu wynika zrozumienie, że człowiek nie może pozostawać w żadnym bezpośrednim związku z bóstwem; i to właśnie owa potrzeba pośrednika³⁷ wyznacza obszar ludzkiej wolności – człowiek sam wybiera owo pośredniczące ogniwo. Dlatego też Novalis, zgodnie z logiką swego wywodu, nie przeciwstawia monoteizmowi politeizmu, lecz panteizm; ten ostatni jest dlań świadomością, że wszystko może zostać wyznaczone na owego pośrednika, stać się „organem bóstwa”³⁸.

Novalis z rzadką przenikliwością dostrzegł, że prawdziwy spór z chrześcijaństwem, jaki toczy się w kulturze XVIII i początków XIX stulecia, jest sporem mniej o relację wiary do rozumu, wiedzy i władzy, a bardziej sporem o pojmowanie osoby Chrystusa oraz o sposoby symbolizowania. Nie wyklucza przeto, że pewnego dnia monoteizm i panteizm – w jego rozumieniu – staną się dla siebie konieczne. To też Novalis niewielką w istocie rolę przypisywał oświeceniowej, historyczno-filologicznej krytyce religii. W bardzo ważnym liście do swego mentora i zwierzchnika, Justa, charakteryzuje swoją postawę w następujących słowach:

Jeśli bowiem mniejszą przykładam wagę do źródłowej pewności, do litery, do prawdy dziejowych okoliczności; jeśli bowiem skłonny jestem w samym sobie odszukać jakieś wyższe wpływy, i wytyczyć sobie jedną jedyną drogę do pierwotnego świata; jeśli wierzę, że w dziejach i nauce chrześcijańskiej spostrzegam symboliczną zapowiedź powszechnej, zdolnej do przyjęcia wszelkiej formy religii całego świata – najczystszy wzór religii, jako historycznego zjawiska w ogóle – i w związku z tym zaprawdę także

najpełniejsze objawienie; i jeśli z tego właśnie punktu widzenia wszelkie teologie zdają się według mnie zasadzać na mniej czy bardziej szczęśliwie pojętym Objawieniu, wszystkie atoli znajdować się w najszczególniejszej paraleli do historii wychowania rodzaju ludzkiego i układać się bez konfliktów we wznoszącym się porządku, to wówczas nie pominię Pan roli, jaką wyobraźnia, najpierwszy pierwiastek mojej egzystencji, odegrała w kształtowaniu się owego poglądu na religię³⁹.

Prawdziwa religia, tak jak prawdziwa poezja, jeszcze nadejdzie, zrodzi się z poetyckiej – syntetyzującej wszelkie ludzkie dążności i potencjalności twórcze człowieka – imaginacji⁴⁰. Chrześcijaństwo dostarcza nieprzemijającego wzorca – jest bowiem, jako religia Paruzji, „apoteozą przyszłości”. Prawdziwa religia musi być ostatecznie religią sztuki – ustanawia ją profetyczny i mistyczny zmysł poetycki każdego z nas⁴¹. To on ujawnia to, co przecież niewidzialne⁴², objawia i zwiastuje coś, co w gruncie rzeczy rozwiązuje aporie historyczności religii i sztuki, skandal kontyngentności dziejów i tworzenia – to, co koniecznie przypadkowe⁴³.

Novalis wiedział jednak, że czekając na to, co objawione, poezja musi, siłą wyobraźni, przybliżyć nas do granic czasu – przepiękna i niezwykle pogmatwana baśniowa przypowieść z *Henryka von Ofterdingen* jest tego świetnym przykładem. A jak wiadomo, jednym z kluczowych, symbolicznych motywów tej baśni jest motyw ofiary oraz Odkupienia. Jakkolwiek sam Novalis mógł wierzyć w zbawczą moc sztuki i wyobraźni, to przecież nie ignorował tego, na co zamykali oczy Goethe czy Winckelmann. Postać Chrystusa jest postacią męczeńską – autor *Hymnów do nocy* przyznawał, że brakuje mu „zmysłu męczeństwa”. I chyba ta świadomość także przyczyniła się do tego, że nigdy nie odszedł od idei Chrystusa jako pośrednika. Słowem – dochował wierności swemu mistrzowi w sprawach religii, Schleiermacherowi⁴⁴. To ku jego odwracającemu tradycyjne relacje zespoleniu figur kapłana i artysty, jako reakcji na erę nowoczesnej niewiary i drwiny z religii, trzeba nam się teraz zwrócić.

PRZYPISY

¹ Por. 52 fr. *Poetycyzmów*: „Prozie Lessinga często brak hieroglificznej domieszki”; także fr. 104: „Ongiś wszystko było zjawą, pojawianiem się duchów. Teraz widzimy tylko martwe powtarzanie się rzeczy, których nie rozumiemy. Brak nam znaczenia hieroglifów” – NOVALIS 1984, s. 191, 202. Dobrze wprowadzenie w historyczno-filozoficzną genezę tej metafory: DIECKMANN 1955, s. 306-312.

² Novalis wielokrotnie wyraża przekonanie, że język prawdziwej, „transcendentalnej” poezji jest już zawsze jednocześnie powrotem do pierwocin języka – odrodzeniem jego siły; poezja ma zatem moc magiczną – anteuszową. Być może najpełniej wypowiedziała tę myśl wielka poetka, Nelly Sachs, w liście do Celana: „Paul, kochany przyjacielu, uchwycił Pan korzenie języka tak, jak Abraham korzenie wiary” – cyt. za: CELAN/SACHS 1993, s. 31.

³ Novalis żywo interesował się choćby ówczesnymi sporami neptunistów i wulkanistów na temat genezy ukształtowania ziemi, niezwykle fascynowała go fizyczna tajemnica światła – zob. KOCHANOWSKA 2002; SZYMANI, KUNICKI 2003, s. LXXXIV; UERLINGS 1997.

⁴ NOVALIS 1984, s. 76.

⁵ O znaczeniu lektury pism Hemsterhuisa dla Novalisa – przede wszystkim zob. MÄHL 1965, s. 272-280, szczególnie idea „miłości” jako najważniejszego „zmysłu moralnego”, narzędzia (i celu) ostatecznego pojednania jako zasady doskonałości, najwyższej siły syntetyzującej; jednak dla Hemsterhuisa celem jest *perfectibilité* – oświeceniowy, ale pasywny model szczęśliwości, Novalis natomiast przeciwstawia mu coś, co jest odwrotnością eudajmonizmu – aktywistyczny ideał dążenia nieskończonego, otwierania – projektowania, wyraźnie pod wpływem Fichtego, dla którego z kolei osiągnięcie ideału uczyniłoby z człowieka kogoś niemożliwego – samego Boga; stąd płynie owa niezaspokojona radość kształtowania, przeniesiona ze sfery etycznej w ujęciu Fichtego – człowiek wolny jest o tyle, o ile sam się określa – w sferę artystyczną. Hegel potem potępił ową dążność do *unendliche Herumbildung*.

⁶ Może lepiej byłoby powiedzieć, że jest dlań przejściowym stadium wiedzy, elementem, który wejdzie w skład poetyckiej syntezy, jednym ze stopni wtajemniczenia – por. SZYMANI, KUNICKI 2003, s. xxvi-xxviii. Podobne miejsce zajmowała fizyka jako element ogólnej, jednoczącej wizji poetyckiej natury, natury złożonej ze spolaryzowanych przeciwieństw, lecz połączonych węzłem miłości, w twórczości Coleridge’a – w klasycznym artykule o *The Aeolian Harp* Meyer Abrams pokazał, jak powstawały, oparte na studiach nad fizyką Newtona, *Naturphilosophie* Schellinga, nad Biblią oraz mistyką Boehmego kluczowe metafory poezji Coleridge’a – ABRAMS 1972, s. 458-476. Ostatecznie przekształcają się one w poczucie miłosnego zespolenia, dzięki powszechnemu prawu polaryzacji, z ubóstwioną naturą: „And what if All of animated nature / Be but organic Harps diversely fram’d / That tremble into thought, as o’er them sweeps / Plastic and vast, one intellectual breeze, / At once the Soul of each, and God of all?”

⁷ NOVALIS 1984, s. 78. Zob. także uwagi o przeszłości zakłętej w szlachetnych kamieniach Schillera w *Listach o wychowaniu estetycznym człowieka*: „Ludzkość utraciła swą godność, ale sztuka ją ocaliła i zachowała w znakomitych kamieniach; prawda żyje dalej w złudzeniu, a z naśladownictwa można znowu odtworzyć pierwowzór” – SCHILLER 1972, s. 72. Oczywiście, Schiller przykłada szczególną wiarę do dzieł sztuki, Novalis do wytworów natury.

⁸ Poeta powołuje do życia nową rzeczywistość, to jego najwyższe powołanie w sensie poznawczym – nie mogę bowiem poznać otaczającej mnie, zastanej rzeczywistości, póki nie odniosę jej do innej rzeczywistości; Novalis uzasadnia je odwołaniem do figury poety-kapłana, rewelatora wyższej, nadzmysłowej rzeczywistości, który pozostaje w mistycznym i jasnowidzącym związku z naturą i Bogiem, oraz oparciem, w bardzo dużej mierze, własnej teorii poetyckiej jako wykładni wolności i niezależności twórczej, na poglądach Fichtego (stwórcza i autorefleksyjna aktywność „Ja”). Ten aspekt kreacji artystycznej świata, czynu powołującego do istnienia, będącego zarazem ujawnieniem wyższego porządku (o charakterze, jak zobaczymy niżej, religijnym) dobrze ilustruje wypowiedź Novalisa o Goethem: „Niejeden przewyższa go, jeśli chodzi o zakres, różnorodność i głębię dzieła, któż jednak mógłby się z nim równać w sztuce tworzenia? U niego wszystko jest czynem – jak u innych wszystko jest tylko dążeniem. On tworzy rzeczywistość, podczas gdy inni tworzą tylko coś możliwego lub koniecznego. Twórcami rzeczy koniecznych lub możliwych jesteśmy wszyscy – w jak małym jednak stopniu jesteśmy twórcami rzeczywistości!” – NOVALIS 1984, s. 304. Można by chyba mówić wręcz o wszechobecności Fichtego modelu świadomości jako stwórczej samoświadomości, czysto duchowej aktywności, w myśleniu Novalisa. Zafascynowanie Fichtem wynika przede wszystkim z tego, że jego filozofia była dlań synonimem wolności oraz aktywności (umotywowanemu etycznie (i religijnie) przybliżania się ku temu, co nieskończone – MÄHL 1965, s. 283-285): w poznawaniu jako wytwarzaniu przedmiotu poznania i samoświadomej, nieustannej, nieprzerwanej autorefleksji, w działaniu jako czynnie wolnym absolutnie, skierowanym ku światu nadzmysłowemu, wreszcie w samopoznaniu jako doskonałej władzy duchowości nad cielesnością. Dla ilustracji następujący fragment: 125 z *Poetycyzmów*: „Świat od początku jest zdolny do tego, żebym go ożywił. Jest on w ogóle ożywiony przeze mnie a priori. Stanowi ze mną jedno. Ja mam pierwotną skłonność i zdolność ożywiania świata. Jednakże nie mogę wejść w stosunek z niczym, co nie kieruje się moją wolą lub jej nie odpowiada. A zatem świat musi mieć pierwotną predyspozycję do kierowania się według mnie – odprzeiadania mojej woli” – NOVALIS 1984, s. 214. Naturalnie, gdyby od początku do końca nie był moim wytworem, nie byłby podległy bez reszty mojej woli. Ten wolitywny, aktywistyczny, nawet woluntarystyczny wydzźwięk myśli Fichtego Novalis zarazem pogłębia, oczekując całkowitego wycofania się ze świata zmysłów i aktywności ducha o takim charakterze, że sam dla siebie tworzyłby nowe organy odczuwania, i zarazem osłabia, wskazując na stwórczą aktywność Absolutu – Boga, z którym poeta wchodzi w mistyczny kontakt – współdziałanie – *symp Praxis*. W *Anegdotach* Novalis tak to ujmuje: „Tak samo, jak wprawiamy w ruch dowolny nasz organ myślenia, jego ruch dowolnie modyfikujemy, ruch ten i jego rezultaty obserwujemy i dajemy im różnoraki wyraz, tak samo jak ruchy organu myślenia przekształcamy w mowę, dajemy im wyraz w gestach, formujemy w działaniach

i w ogóle dowolnie się poruszamy i zachowujemy, jak nasze ruchy łączymy i dzielimy – tak samo właśnie musimy również wewnętrzne organy naszego ciała poruszać, hamować je, łączyć i dzielić, uczyć się ich czynności. Całe nasze ciało bezwarunkowo może być wprawione przez ducha w dowolny ruch. [...] mamy dość tego przykładów u ludzi, którzy osiągnęli dowolne panowanie nad poszczególnymi częściami własnego ciała, [...]. Wtedy każdy będzie swym własnym lekarzem i będzie mógł uzyskać pełne, pewne i dokładne odczucie własnego ciała – wtedy dopiero człowiek stanie się naprawdę niezależny od natury, a być może będzie nawet mógł odnawiać swe utracone członki, zabijać się samą swoją wolą i dopiero przez to zdobywać prawdziwe informacje o ciele, duszy, świecie, życiu, śmierci i świecie duchów. Być może wtedy tylko od niego będzie zależało obdarzenie materii duszą. Będzie on zmuszał swe zmysły, by mu wytwarzały ten kształt, którego pragnie, i będzie mógł żyć, w najwłaściwszym znaczeniu tego słowa, we własnym świecie. Wtedy będzie potrafił oddzielić się od swego ciała, jeśli uzna to za właściwe, i będzie widział, słyszał i czuł – co, jak i w jakim powiązaniu zechce. Fichte nauczał aktywnego użycia organu myślenia i użycie to odkrył. Czy Fichte odkrył prawa aktywnego użycia organów w ogóle? Ogląd intelektualny nie jest niczym innym” – NOVALIS 1984, s. 251-252. Novalis, jak się zdaje, rozciągając władztwo aktywnej myśli nad wszystkimi organami zmysłowymi człowieka, modeluje Fichteński ogląd intelektualny na podobieństwo wizji uszczęśliwiającej, która jest doskonałym poznaniem i wolnością; ciekawe zresztą, że procesy poznawcze, emocjonalne i twórcze, stanowiące wszak dlań jedność, Novalis często opisuje w kategoriach zjawisk fizyko-chemicznych – zob. np. fr. 638 z *Fragmentów i studiów*: „Dusza dezoksyduje. Stąd chwile nudy, a nawet cielesnej słabości i drżenia przed (myśleniem) odczuwaniem lub przy zakłóconym (myśleniu) odczuwaniu. Czyżby myślenie miało oksydować – odczucie zaś dezoksydować? Myślenie jest ruchem mięśni?” – NOVALIS 1984, s. 345.

Zagadnienie obecności filozofii samoświadomości „Ja” Fichtego w myśli poetyckiej Novalisa należy do najważniejszych i najczęściej analizowanych kwestii, (omawiają ten problem SZUMANI, KUNICKI 2003, s. xxvi-xxx, lxxvi-lxxviii, częściowo na podstawie prac Mähla i Stracka). Strack, interpretując „inicjacyjny” sen Henryka w pieczarze z *Henryka von Ofterdingen*, zauważa, że Novalis przyjmuje trzy zasadnicze składniki Fichteńskiej teorii wiedzy: wolności, wytwórczej, samoczynnej aktywności „ja” oraz wyobraźni, jak również słynny schemat *ordo inversus* – nieskończonej aktywności „ja” poprzez ograniczenie – ustanowienie „nie-ja” jako koniecznego warunku „ja”, i powrót do „ja” w akcie samorefleksyjnym jako potwierdzenie samoświadomości (por. tutaj przede wszystkim fr. 16, 19 i 24 z *Kwietnego pyłu* – „[...] spojrzenie do wewnątrz, izolujący ogląd naszej jaźni [...]” jako pierwszy krok, zstąpienie w głąb, a potem wychodzenie ku zewnątrz, ku światu zewnętrznemu – ale on jest w istocie wytworem samoświadomej aktywności „ja”). Wyobraźnia, wedle sformułowania Marka Siemka, „oscyluje” pomiędzy odśrodkową, nieskończoną aktywnością wytwórczą i dośrodkową, autorefleksyjną siłą „ja”, napędzając cały mechanizm ludzkiej samoświadomości jako pierwotnego faktu poznania (SIEMEK 1996, s. xlvii). Dla Fichtego ogląd intelektualny „ja”, podstawa dla wszelkiej świadomości empirycznej, jako potwierdzenie całości i jedności doświadczenia „ja” w syntezie samoświadomości, jako wynik owego działania wytwórczego „ja”, jest

w istocie potwierdzeniem tego, co było dane na początku: stanowiącego „ja”. Novalis natomiast, który wiąże samoświadomą aktywność „ja” z twórczością poetycką, dostrzega w tej samoświadomości (dochodzi się do niej na drodze długotrwałego doświadczenia) źródło i warunek poetyckiego ustanawiania świata – poszerzenia świadomości. Ostatecznie Fichteańskie „nie-ja” przeobraża się w „ty” Novalisa, zaś w samopoznawczy akt zdobywania samoświadomości jako miejsca kreacji świata zostają włączone zmysły i uczucia jako zdolności nie czysto receptywne, odtwórcze, lecz twórcze – świat zmysłowy jest nie tyle odbierany, ile raczej współ-przetwarzany i re-konstruowany. Synteza i samoświadomość Fichtego przestają być wykładnią warunków „a priori”, „pragmatyczną historią ducha ludzkiego”, a stają się „zbawczą historią ducha poetyckiego”. Czysto intelektualny ogląd ulega antropomorfizacji, poeta w procesie samorefleksyjnego oglądu tworzy całość, lecz o organicznym charakterze – STRACK 1982, s. 68, 73-74. Artysta upodabnia się do filozofa w tym, że tworzy w sposób całkowicie wolny ideę bogatą w idee – wytwory zdolne do nieskończonych przekształceń – nie modyfikacji, lecz swobodnych preformacji: „Filozof i artysta postępują – [...] – organicznie. Łączą oni swobodnie przy pomocy czystej idei i dzielą przy pomocy wolnej idei. Ich zasada, ich idea zjednoczenia to organiczny zarodek, który swobodnie rozwija się i rozwija w obejmującą nieokreślone indywidua, nieskończenie indywidualną, wszechstronnie dającą się kształtować postać – ideę bogatą w idee” – NOVALIS 1984, s. 255.

⁹ Wielokrotnie podkreślano, że dla Novalisa natura i historia są różnymi aspektami jednego, o organicznym charakterze, zjawiska, którego rozwojem rządzi jedna, uniwersalna zasada samorealizacji autonomicznej, etycznej sfery wolności; w tym punkcie Novalisowi bliżej do Herdera, niż Schillera czy Kanta – zob. o tym np.: SAUL 1982, s. 368. Nicholas Saul uważa zresztą, że kompozycja oraz wymowa *Chrześcijaństwa* zawdzięcza wiele koncepcji zadań narracji stricte historycznej, koncepcji znanej Novalisowi z pism Henry Home’a, lorda Kamesa (*ideal presence* jako odpowiednik *geistige Gegenwart*) oraz Gatterera.

¹⁰ We fragmencie 53 *Poetycyzmów* czytamy: „Lessing widział rzeczy zbyt wyraźnie i dlatego utracił wycucie niewyraźnej całości, magiczny ogląd przedmiotów razem wziętych w różnorodnym oświetleniu i ściemnieniu”. Owo wycucie całości, widzenie w półmroku, jest widzeniem totalności świata – tak jak u młodego Goethego w opisie wieczornego widoku katedry w Strasburgu – na ten niewątpliwie Plotyński wątek u Goethego zwraca przenikliwie uwagę Carl Hinrichs – zob. HINRICHS 1954, s. 23-25.

¹¹ Ta rozprawa Novalisa doczekała się najbardziej sprzecznych, niezwykłych, czasami wręcz zupełnie fantastycznych wykładni, co zapewne jest częściowo wynikiem jej proteuszowej, zagadkowej struktury formalnej. Hermann Timm bardzo trafnie wskazał na gatunkową poliwalencję i coś, co można by nazwać programowymi retorycznymi zaburzeniami tekstu Novalisa. Mamy tam bowiem i traktat historiozoficzny, i elementy dzieła historycznego, i profetyczne przepowiednie, i sztukę kaznodziejską, wreszcie analizy świadomości oraz projekty społeczne – TIMM 1978, s. 456. Obecnie zwraca się szczególną uwagę na retoryczny charakter mowy Novalisa (jej struktura ma ściśle odpowiadać podziałowi *oratio deliberativa*) – zob. o tym np.: UERLINGS 1998, s. 96-98. Także MÄHL 1965,

s. 384, podkreśla rolę *rhetorische Gewalt des Behauptens* w profetycznej zapowiedzi Nowej Jerozolimy – w tym miejscu po raz kolejny objawia się symbolizująca siła poezji – perspektywa i moc wiary są *räpresentative* – wzbudzają tę wiarę w czytelniku.

¹² Zob. o tym np. KUHN 1961, s. 126-131. Kuhn uważa, że Novalis akceptował konieczność Rewolucji, także i dlatego, że stała się ona okazją do „powszechnego samopoznania”, lecz obawiał się jej nieprzewidzianych skutków: przerodzenia się rewolucji w barbarzyństwo, będącego efektem duchowej słabości jej inicjatorów, oraz uznania zasady rewolucyjnej – „permanentnej rewolucji” – za stałą zasadę polityczną – KUHN 1961, s. 131. Co ważne, rozumienie wolności politycznej Burke’a, w odniesieniu polemicznym wobec zniewolenia przyniesionego przez rządy rewolucyjne Francji, było dla Novalisa zbyt wąskie – on sam miał na myśli wolność w znaczeniu ontologicznym jako zdobywanie samoświadomości – KUHN 1961, s. 128.

¹³ Gdy w 1826 roku Fryderyk Schlegel, od dawna już po swojej konwersji na katolicyzm, opublikował *Chrześcijaństwo, czyli Europę*, usunął fragment mówiący o ufundowaniu nowej religii na gruzach starego Rzymu. Nic dziwnego, że jeden z najaktywniejszych przedstawicieli religijnego odrodzenia katolickiego we Francji, Montalembert, słał w czasopiśmie „L’Avenir” Novalisa jako protestancki głos „pour chanter les gloires méconnues et l’avenir ternem du catholicisme” – cyt. za: WILLOUGHBY 1934, s. 55-56.

¹⁴ Por. fr. 101 z *Kwietnego pyłu*: „Zbiór mitów ludzkości zawiera historię świata prawzorów, obejmuje czasy dawne, teraźniejsze i przyszłe” – NOVALIS 1984, s. 117. Hans-Joachim Mähl podnosi, że w pierwszych fragmentach *Chrześcijaństwa...* Novalis przeprowadza operację mitologizacji dziejów – przede wszystkim epoki średniowiecznej jedności, która staje się synonimem oraz pozaczasowym odpowiednikiem „złotego wieku”, podobnie jak czasy antyku w piątym *Hymnie do nocy* czy Atlantyda w *Uczeniach z Sais* – wszędzie tam realizuje się przenikanie – jedność świata ludzkiego i świata niebiańskiego, *Diesseits und Jenseits* – MÄHL 1965, s. 374-375. Także w tym miejscu kluczowy staje się „sposób prezentacji”.

¹⁵ Hans Joachim Mähl podkreśla związek pomiędzy tymi utopijnymi oczekiwaniami Novalisa a „filozoficznym chiliazmem” Kanta z *Religii w obrębie czystego rozumu* – MÄHL 1985, s. 273-302; także: MÄHL 1965, s. 380; tutaj wskazanie na pietystyczny – chiliaistyczny związek z ideą III epoki, epoki Ducha, która ujmuje wszystko: jedność polityczną z utopijnego zbioru *Wiara i miłość, czyli Król i Królowa* (wzbudził wiele niepokoju i niemałe zaambarasowanie na dworze pruskim), jedność wiedzy (poznania, kiedy organy zmysłowe stopią się w jedno – dzięki aktowi miłości), wreszcie poezji – ale poezji objawiającej.

¹⁶ Także i tutaj ujawnia się, wielokrotnie podnoszony przez Hansa-Joachima Mähla i innych autorów, potrójny rytm, *Dreitakt* dziejów, w pismach Novalisa: pierwotna harmonia, która zostaje rozbita, odrodzi się następnie w jedności wyższego rzędu; antyk i średniowiecze, po gwałtownej epoce nowożytnych rewolucji, osiągną wreszcie, jako epoki historyczne, spełnienie w nowej syntezie, *ewige Genuss von Raum und Zeit* – MÄHL 1965, s. 376-377,

390. Jest rzeczą bardzo ważną, że poprzez mitologizację Novalis dokonuje przeobrażenia schematu teologii dziejów: *opus conditionis* i *opus restaurationis*, siłą poetycko-profetycznej wizji (która jest *weissagend und synchronisch*) zostają niejako prolongowane – złoty wiek, jako *czas eschatonu*, rozpoczyna się już teraz, realizuje się poprzez czas – *absolute Gegenwart* – wejście spełnionego czasu w wieczność, która nie jest negatywnym jego zniesieniem – „Ewigkeit ist Allzeit der Zeit” – MÄHL 1965, s. 323. Jak dalej wyśmienicie pokazuje Hans-Joachim Mähl, oczekiwanie „złotego wieku”, epoki doskonałości, symbolicznie – czyli naocznie widzialnej w postaci Kościoła powszechnego, dzięki urzeczywistnionej możliwości doświadczenia mistycznego realizuje się poprzez czas – wieczność już działa w czasie - MÄHL 1965, s. 383. Jak dla wczesnych gmin chrześcijańskich problem opóźniania się Paruzji był także jednym z motywów utrwalenia doświadczenia bezpośredniego spotkania z Chrystusem, tak dla Novalisa poezja (i poetycka retoryka w służbie teologii historii) jest narzędziem „przyspieszania” Paruzji – ale czy rzeczywiście Paruzji w tradycyjnym, teologicznym tego słowa znaczeniu?

¹⁷ Ludwig Stockinger uważa jednak, że w konkretnym miejscu *Chrześcijaństwa, czyli Europy* te słowa odnoszą się raczej do późnoantycznej, hermetycznej, zabobonnej tradycji magicznej, która zostanie przewyciężona siłą przyszłej, poetyckiej syntezy wiary nauki i poezji – STOCKINGER 1988, s. 206.

¹⁸ NOVALIS, *Poetycyzmy*, fr. 105: „Nadając rzeczom pospolitym wyższy sens, zwykłym – tajemniczy wygląd, znanym – godność rzeczy nieznanym, skończonym – pozór nieskończoności – romantyzuję je” – NOVALIS 1984, s. 202. Warto tutaj przypomnieć, że również Wordswortha poezja natury, poezja rzeczy zwyczajnych, pospolitych, polega na zdejmwaniu zasłony potoczności, codzienności z rzeczy spotykanych każdego dnia, na odsłanianiu ich niewyczerpanego potencjału epifanijnego – zob. na ten temat np. LANGBAUM 1987, s. 33-57. William Hazlitt jako jeden z pierwszych dostrzegł, że twórczość Wordswortha, na pozór pochwała skromnej codzienności, jest w istocie równie przełomowa, co wydarzenia Rewolucji Francuskiej.

¹⁹ O wzruszającym, ogólnie poruszającym każdego oglądzie świata i jego symbolicznym modelowaniu – zob. NOVALIS, *Fragmenty i studia*, nr 705.

²⁰ NOVALIS, *Wiara i miłość*, fr. 39. Oczywiście, artysta jest tutaj figurą – zapowiedzią przeobrażenia człowieka poprzez miłość – „Die Liebe ist der Endzweck der Weltgeschichte, das Amen des Universums”. Samoświadomość artysty – człowieka, to realizacja *absolute Gegenwart* – „absolutnej teraźniejszości” – symultaniczności wszystkich empirycznych aktów „Ja”, nie tylko w płaszczyźnie poznania świata, ale także dziejów. Przy grobie Sophie (kwestia tzw. *Sophierlebnis*) doznał mistycznego przeżycia, połączonego z niezwykłą w tych okolicznościach radością: „Wieczorem udałem się na grób Sophie. Odczułem tak nieopisaną radość. Chwile entuzjazmu przesywające niczym błyskawice. [...] Wszystkie stulecia stały się dla mnie jakby jedną chwilą, ich bliskość była namacalna, miałem wrażenie, że na zawsze tak dla mnie pozostaną” – NOVALIS 1986, s. 78.

²¹ Por. fr. 554 z *Fragmentów i studiów*: „Natura ma instynkt sztuki – dlatego wszelkie rozróżnienie natury i sztuki to zwykła gadanina. U poetów różnią się one najwyżej tym, że

są całkowicie rozsądne i nie namiętne, co odróżnia ich od tych ludzi, którzy, powodowani afektem, mimo woli stają się muzycznie poetyckimi lub w ogóle interesującymi zjawiskami²¹. U prawdziwego poety natura sama musi stać się artystyczna, przekroczony wtedy zostaje próg oddzielający konieczność wyrazu od wolności tworzenia. Poezja jest zewnętrznym objawieniem wewnętrznej, twórczej potencjalności – słowo staje się stwórczą zasadą myślenia i tworzenia. We fr. 553 czytamy: „Poezja to przedstawienie duszy – świata zewnętrznego w jego całości”.

²² O tym obszarze nieskończonej, wolnej aktywności, wywiedzionej z fascynacji Fichtem, zob. np. AUEROCHS, s. 475.

²³ Por. NOVALIS, *Fragmety i studia*, fr. 685. Zob także: NOVALIS, *Kwietny pył*, fr. 21. Han-nelore Link widzi w tej formule najbardziej konsekwentny przejaw inspiracji Fichtem – „ty” pojawia się jako rozwinięcie „nie-ja”: w *Allgemeine Brouillon* czytamy: „Aechter Fichtism, ohne Anstoß – ohne Nicht-Ich in seinem Sinn. Entwicklung der Formel Ich”. Również rozważania Novalisa o miłości wskazują – jej zdaniem – na zakorzenienie w obszarze transcendentalnej myśli Fichtego – tożsamość „ja” i „nie-ja”, „ja” i „ty” realizuje się np. w bajce o Hiacyncie i Różyczce z *Uczeniów z Sais* – LINK 1978, s. 362-363. O złożonej kwestii teorii miłości w świetle onto-teologicznej formuły *hen kai pan*, której poznawczo-kreatywny sens romantycy starali się zgłębić i urzeczywistnić odwołując się z jednej strony do transcendentalnego puryzmu idealistycznych konstrukcji świata Fichtego, z drugiej do Ewangelii św. Jana i pietystycznej, biblijnej pobożności (miłość Stwórcy do stworzenia, miłość bliźniego, miłość do Boga jako odwołanie do religii miłości – bezinteresowna miłość człowieka jest zarazem miłością do Boga – tutaj np. idea *Symphilosophieren* jako nobilitacja wspólnoty pokrewnych sobie duchowo ludzi, przekroczenie samotności pogańskiego *bios theoretikos*), gdzie, wedle słów Novalisa, zawsze zdążamy do domu, w *neue Urrversammlung*, zob. TIMM 1978, s. 449-451. Herman Timm słusznie zwraca uwagę na pojawiający się u Novalisa dystans do Fichtego, szczególnie w odniesieniu do Fichtego krytyki religii w ramach jej służebności wobec zasad czystego rozumu praktycznego – TIMM 1978, s. 446-447. Przecież Novalis pisze wyraźnie: „Der ächte philosophische Act ist Selbsttötung”.

²⁴ NOVALIS, *Ucniowie z Sais*, s. 60.

²⁵ TENŻE, *Poezja*, fr. 32.

²⁶ Wielokrotnie zwracano uwagę, że Novalisa teoria języka zrywa z wszelkim mimetycznym uzasadnianym stosunkiem pomiędzy słowem poetyckim a rzeczą, jak i z potocznie zakładanym pierwszeństwem myśli, idei przed ujmującym je słowem. Dla Novalisa język jest *par excellence* twórczy i wytwórczy, nigdy odtwórczy – myślenie jest tworzeniem językowym i *vice versa*. Liczne analogie pomiędzy językiem poezji a algebrą i matematyką, zupełnie sztucznym, arbitralnym (w znaczeniu – niezależnym od potocznej zmysłowości) językiem tworzącym własną rzeczywistość, za pomocą których Novalis wyjaśnia produktywną, w stosunku do świata i myśli, aktywność języka, wskazują na autorefleksyjny, autonomiczny charakter języka, który w swojej najgłębszej strukturze jest grą. Dlatego

w *Monologu* Novalis pisze: „[...] tej charakterystycznej cechy języka, że troszczy się on tylko o siebie, nikt nie zna. [...] Gdyby tylko można było wytłumaczyć ludziom, że z językiem jest jak z formułami matematycznymi, które są światem same dla siebie, jedynie ze sobą igrają i nie wyrażają niczego poza własną cudowną naturą. Dlatego właśnie są tak pełne wyrazu i dlatego też odbija się w nich osobliwa gra stosunków między rzeczami. Jedynie dzięki temu, że są wolne, formuły te są elementami natury i jedynie w ich swobodnych poruszeniach wyraża się dusza świata [...]” – NOVALIS 1984, s. 328. To także jest przyczyną, dlaczego Novalis rezygnuje z metafory opartej na podobieństwie – zamiast niej mamy mit, bajkę, przypowieść o symbolicznym charakterze – zob. o tym: MENNING-HAUS 1989, s. 48-58; ważną analogię pomiędzy Novalisa poglądami na język poezji a teorią języka von Hofmannsthal z *Listu Lorda Chandosa do Franciszka Bacona* zauważa Steven Schaber (SCHABER 1974, s. 204-214). Schaber zwraca uwagę, że i Novalis, i Hofmannsthal absolutną autonomię języka poetyckiego ukazują poprzez analogię z algebrą i muzyką; w sformułowaniu Hofmannsthal język to „[...] ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra”. Zasada nieskończonej aktywności wytwórczej języka jako odpowiednik nieskończonej (choć z konieczności ograniczonej) spontanicznej działalności Fichteańskiej jaźni znajduje u Novalisa dodatkowe ugruntowanie w jego studiach nad matematyką, przede wszystkim w świetle pojmowania tej dziedziny wiedzy jako *Erfindungskunst* – czystej umysłowej konstrukcji zasad i pojęć o niewyczerpanym potencjale tworzenia własnej, doskonale spójnej rzeczywistości; zob. o tym np. UERLING 1997, s. 6-8, który wskazuje na zainteresowania problematyką funkcji, rachunku nieskończonego, wyprowadzając studia Novalisa z tradycji *mathesis universalis* Leibniza i kombinatoryki Hindenburga. Również Hannelore Link sądzi, że Novalis w swojej teorii poetyckiej dokonuje syntezy aktywności Fichteańskiego „Ja” (jako absolutnie wolnego autonomicznego procesu wytwarzania) z koncepcją matematyki jako czystej konstrukcji (bowiem matematyk, podobnie jak poeta, postępuje intuicyjnie – nie wedle pojęć, lecz sam konstruuje swoje pojęcia i zmysłowo je prezentuje). Jak powiada Novalis: „In Allen Wissenschaften soll selbstthätig plastisirt werden. Die Plastisirungsmethode ist die ächte Experimentalmethode” – LINK 1978, s. 360-361. Również w *Allgemeine Brouillon* czytamy: „Na pomieszaniu symbolu z tym, co symbolizowane – na ich utożsamianiu – na wierze w prawdziwe, wyczerpujące przedstawienie – na relacji obrazu i jego pierwowzoru – zjawiska i substancji – na wnioskowaniu z zewnętrznego podobieństwa – na spełnionym wewnętrznym związku i odpowiedniości – krótko mówiąc, na pomieszaniu podmiotu i przedmiotu opiera się wszelki przesąd i wszelki błąd wszystkich czasów, narodów i jednostek”. Matematyka staje się dla Novalisa wzorem i źródłem wszelkiego autonomicznego, wolnego tworzenia, zasadą tożsamą ze stwórczym słowem Boga, godną religijnej czci: „Das Leben der Götter ist Mathematik. Alle göttliche Gesandten müssen Mathematiker sein. Reine Mathematik ist Religion. [...] Wer ein mathematisches Buch nich mit Andacht ergreift, und es wie Gottes Wort liest, der versteht es nicht”. Ukształtowana w ten sposób forma artystyczna, powstająca na podstawie niezależnego od potocznego doświadczenia, kombinatorycznego sposobu myślenia w matematyce, otwiera przed nami przyszłość, jest przedsiönkiem wieczności: „Galerie sztuki są sypialniami przyszłego świata. W nich historyk, filozof i artysta czują się jak u siebie w domu: kształtują się w nich,

w nich żyją dla tego świata. Kto jest nieszczęśliwy na tej ziemi, kto nie znajduje tego, czego szuka, ten niechaj się uda w świat ksiązek i sztuki, w świat natury, owej wiecznej natury antycznej i nowoczesnej jednocześnie, i niechaj żyje w owej *ecclesia pressa* lepszego świata” – NOVALIS 1986, s. 235, 204. Uderzające, że również Earl R. Wasserman z znakomitym, klasycznym studium interpretacji klasycystycznej i romantycznej poezji angielskiej, charakteryzując autonomię formy oraz wykreowanego w poezji świata (jako „self-sufficient world”), posługuje się analogią pomiędzy poezją i matematyką: „Wiersz podobnie abstrahuje od zewnętrznej rzeczywistości, przekształca to, co abstrahuje w symbole językowe, i zyskuje wymiar ‘prawdy’ nie o tyle, o ile można by go było przełożyć na zdarzenia pozaartystyczne, lecz wówczas, gdy jego symboliczny porządek realizuje się w taki sposób, że możemy go odbierać jako świat sam dla siebie” – WASSERMAN 1959, s. 6. Akt tworzenia poezji ma wymiar konstytutywny i integrujący zarazem – budując nową syntaksę języka, buduje świat, który niejako sam podtrzymuje się w swym istnieniu.

²⁷ Taki język pierwotny nie byłby jednak tożsamy z pierwotnym, z konieczności metaforycznym językiem pierwszych ludzi, jak u oświeceniowych teoretyków, lecz z samą genezą języka – czystą aktywnością myśli, z językiem utożsamioną.

²⁸ Doskonały język byłby niezapśredniczonym odbiciem samoświadomości – świadomości wszystkiego i niczego zarazem (por. fr. 406 z *Fragmentów cieplickich* (87): „Czujemy się dobrze, kiedy nie dostrzegamy w sobie żadnego szczególnego popędu, żadnego określonego szeregu myśli i odczuć. Stan ten, podobnie jak światło, również jest tylko jaśniejszy lub ciemniejszy. [...] Stan ten nazywamy świadomością. O najdoskonalszej świadomości można powiedzieć, że jest ona świadoma wszystkiego i niczego”). Taki język zbliża się po winien do śpiewu, stać się muzyką – czystą modulacją nastrojów i odczuć. Wówczas byłby doskonale przejrzysty także w swej podwójnie dialogicznej strukturze – rozmowy z sobą i rozmowy o sobie samym. Por. fr. 406 z *Fragmentów cieplickich*. Język nigdy bowiem nie jest li tylko narzędziem, a zawsze pozostaje żywym wyrazem – por. fr. 264 *Anegdot* o mowie słowno-obrazowej jako języku podniesionym do drugiej potęgi. Język poetycki pozostaje dla Novalisa kluczem do filozofii języka, każda wypowiedź prawdziwie poetycka, jako samoświadoma wypowiedź, jest wypowiedzią metajęzykową jednocześnie. Poezja, jako świat znaków i wyobrażeń, może także przyczynić się do wyzwolenia człowieka ze zmysłowości – por. fr. 117 *Poetycyzmów*, w którym Novalis między innymi potępia luminarny empiryzmu i oświeceniowej filozofii (Locke, Helvetius, Rousseau) za owo gnuśne przywiązanie do świata zmysłowych rzeczy i nieumiejętność obcowania ze światem znaków. Nieomal antycypując Cassirera, Novalis za miarę poznania i kultury uważałby więc zdolność hermeneutyki tekstu poetyckiego jako objawionego tekstu natury. Zresztą język poezji nie jest w żaden sposób naśladowaniem świata, podobnie jak i innych sztuk, tylko kreacją duchową – modyfikacją duchowej aktywności, emanacją i eksplikacją zarazem jej swobody, wolności i spontaniczności – jakże podobnie, tyle że z akcentem na psychologiczny, a nie duchowy charakter tworzenia, brzmia późniejsze o 170 lat rozważania Konrada Fiedlera o sztuce jako obszarze autonomicznej, ekspresyjnej aktywności poznawczej – czyli wytwórczej (w sensie formy artystycznej) człowieka. Novalis, podobnie jak inni teoretycy właściwie całego XIX wieku, podawał muzykę jako dowód na czysto duchową

i a-mimetyczną zasadę tworzenia artystycznego – por. fr. 226 *Anekdota*. Szczególne wrażenie dziś jeszcze sprawiają jego uwagi o aktywnym, twórczym charakterze widzenia i słyszenia artystycznego. Novalis oczekiwał od sztuk wzajemnego przenikania się, czegoś wyższego od prostej mediacji – translacji jednego rodzaju znaków i tworzywa w inny. W odróżnieniu jednak od swoich współczesnych, mniemał, że malarstwo jest trudniejsze i szlachetniejsze od muzyki. W malarstwie bowiem szyfr, narzędzie i tworzywo budują jedność, w muzyce są rozdzielone. Poza tym Novalis przewrotnie zmienił aksjologię typowej romantycznej pochwały muzyki jako sztuki wywołującej bezpośrednio, a więc najsilniejsze wrażenie – jeśli mianowicie tak jest, to muzyka w mniejszym stopniu aktywizuje naszą aktywność czysto duchową. Stąd forma artystyczna jest dla niego czymś, co można by chyba określić mianem „duchowej reprezentacji”, duchowego *sensorium*. Dojrzała, skończona forma artystyczna prezentuje świat nie taki, jakim jest, ale jakim mógłby być i powinien być – w swojej poetyckości, samodzielności, wystarczalności i całości. Poezja to czynność symbolicznego zaszyfrowywania i obrazowego zaczarowywania świata, obrazowy odpowiednik „magicznego idealizmu” Kanta i Fichtego, a prawdziwy poeta, jak mówi Novalis we fr. 296, jest wszechwiedzący – staje się całym światem w miniaturze (por. także fr. 349 z *Fragmentów cieplickich*: „Świat jest powszechnym tropem ducha, symbolicznym jego obrazem”). Każda godna tego miana forma artystyczna staje się miarą kosmosu jako duchowej jedności Stwórcy i stworzenia. Chodzi ostatecznie o to, by poprzez działanie artystyczne tak dalece przekształcić i odnowić świat, by stał się całkiem nowy – idealny, wywiedziony z idei. W ujęciu historycznym stalibyśmy się wówczas swoim własnym losem, zrylibyśmy we wszystkim, kreowanie byłoby nieodróżnialne od poznawania, a nasza zmodyfikowana zmysłowość byłaby już całkowicie duchowiona. Jak stwierdza krótko i wzniosłe Novalis: „Bóg chce bogów” – por. fr. 248 *Anekdota*. Tworzenie sztuki to nieustające wyzwanie rzucone ludzkiej gnuśności – przywiązaniu do biernego, zmysłowego życia. Sztuka wyrasta z absolutnej wolności stanowienia – posługiwania się poprzez ducha organami zmysłowymi, i prowadzi ku wolności. Chodzi o to, by geniusz był „pełny” – wiązał w poetyckim oglądzie kreatywnym wszystkie zmysły, i wszystkie nauki. Także Hans-Joachim Mähl zwraca uwagę, by wypowiedzi Novalisa o „muzycznej fantazji” nie traktować jako przykładu powszechnej w romantyzmie, reprezentowanej choćby przez Tiecka *Wortmusik* – MÄHL 1965, s. 308.

²⁹ Prawdziwa ewangelia wiąże się z Novalisa zapowiedzią „nowej Biblii” – por. np. FRANK 1982, s. 188-216; AUEROCHS 2006, s. 472-474 (przytacza on ważne wypowiedzi Novalisa, wedle których teoria Biblii to w ogóle teoria wszelkiego twórczego posługiwania się słowem, a zarazem „symbolische, indirecte, Constructionslehre des schaffenden Geistes”). Novalis przewiduje nadejście nowej epoki, kiedy to historia każdego człowieka stanie się biblią – symboliczną opowieścią, wytworem twórczej wyobraźni, nacechowaną dialektyką prefiguracji: zapowiedzi i spełnienia; każdy człowiek staje się nowym Adamem, a „uniwersalna metoda pisania biblijnego” – *Universalmethode des Biblisirens* jest zasadą potęgowania języka i znaczeń – zob. SZYMANI, KUNICKI 2003, przyp. 31, s. LXXXVIII-LXXXIX.

³⁰ NOVALIS, *Z fragmentów i studiów*, fr. 670.

³¹ Por. STRACK 1982, s. 215-218.

³² NOVALIS, *Poetycyzmy*, fr. 55.

³³ TENŻE, *Z fragmentów i studiów*, fr. 673.

³⁴ TENŻE, *Z fragmentów i studiów*, fr. 561. Dlatego też pozostaje w opozycji do greckiej mitologii, przeznaczonej dla ludzi wykształconych.

³⁵ Toteż Novalis, podziwiając z jednej strony Goethego, studiując jego mistrzowskie techniki pisarskie, uniwersalność spojrzenia („[...] jako artyści nie można go właściwie przewyżżyć [...] – por. NOVALIS 1984, s. 306) później zdecydowanie przekreślał jego *Wilhelma Meistra*, zarzucając mu, między innymi, „artystyczny ateizm”. Zob. jednak pogląd o postawie Novalisa wobec Goethego w kontekście „systemu napięć” jako metody myślowej Novalisa – SZYMANI, KUNICKI 2003, przyp. 22, s. LXXX.

³⁶ Por. prace M. Franka, przede wszystkim: FRANK 1982.

³⁷ *W Chrześcijaństwie...* Novalis ukazuje trzy przejawy wiary chrześcijańskiej: jako wiary religijnej i związanej z nią radości wszelkiej religijności, jako idei pośrednictwa, wedle której wszystko w świecie nas otaczającym może stać się „winem i chlebem wiecznego żywota”, wreszcie jako wiarę w osobę Chrystusa. Dopiero to wszystko zdaje się składać na ideę chrześcijaństwa.

³⁸ NOVALIS, *Kwietny pył*, fr. 74.

³⁹ Cyt. za: AUEROCHS, s. 467. Rank interpretuje ten list Novalisa w kategoriach „Sympraxis” – pobudzenia ludzkiego ducha poprzez mistyczny kontakt z Bogiem, który nie jest przyczyną swobodnej, spontanicznej, samoczynnej energii ducha ludzkiego, ale z nią współbrzmi, współpracuje, dopełnia ją. Z natury rzeczy duch ludzki ma charakter ekstazy – „Der Etat de Raison ist ekstatisch”. Rank widzi tutaj wpływ mistyki Plotyńskiej, z którą Novalis zapoznał się poprzez pisma Tiedemanna, a ową Plotyńską ekstazę utożsamia z „intelektualnym oglądem” w ujęciu Fichtego. Por. także fr. 22 *Kwietnego pyłu*: „Najbardziej arbitralnym przesądem jest przekonanie, że człowiekowi odmówiono zdolności wyjścia poza siebie, świadomego bycia poza zmysłami. Człowiek może w każdej chwili być istotą nadzmysłową. Bez tego nie byłby obywatelem świata, byłby zwierzęciem. Zapewne, refleksja, odnajdywanie siebie jest w tym stanie bardzo trudne [...]. Im bardziej jednak możemy być świadomi tego stanu, tym żywsze, potężniejsze i bardziej wystarczające jest przekonanie, które z niego bierze swój początek, a mianowicie wiara w prawdziwe objawienie ducha. Nie jest to oglądanie, słyszenie, odczucie, ale coś złożonego z tych trzech elementów, a zarazem będącego więcej, niż ich sumą: doznanie bezpośredniej pewności, ogląd mojego najprawdziwszego i najbardziej własnego życia”; także fr. 28: „Najwyższym zadaniem kształcenia się jest opanowanie własnej transcendentalnej jaźni, bycie zarazem jaźnią swej jaźni”. Charakterystyczne, że Novalis, wychodząc od Fichteńskiej apoteozy najpierwotniejszej czynności twórczej „Ja” – ustanowienia „nie-Ja”, a zatem od czynno-

ści, w duchu filozofii klasycznej przedkłada *vita contemplativa* nad *vita activa*. Delficko-sokratejskie wezwanie „poznaj samego siebie” oznacza dlań nie tyle poznanie granic i zrozumienie, że człowiek nie jest Bogiem, lecz raczej poznanie własnych nieskończonych możliwości jako rozpoznania samych możliwości myślenia, tworzenia, poznawania, bycia istotą moralną. Toteż poezja słusznie musi być uznana za sztukę fundamentalną dla kształtowania życia jako jego projektowania. We fr. 88 czytamy: „Człowiek jest więc stwórcą, jeśli nie aktualnie, to przynajmniej potencjalnie”.

⁴⁰ Poezja ostatecznie, tak jak filozofia, ukazuje samą siebie jako jedno i wszystko. Dlatego też filozofia jest właściwie teorią poezji – por. fr. 280 *Anegdot*.

⁴¹ Por. fr. 671 z *Fragmentów i studiów*: „Poeta jest naprawdę pozbawiony zmysłów – za to znajduje się w nim wszystko. Wyobraża on w najwłaściwszym rozumieniu tego słowa podmiot–przedmiot–duszę świata. Zmysł poetycki jest blisko spokrewniony ze zmysłem proroczym i religijnym, ze zmysłem jasnowidzenia w ogóle”. Oczywiście, Fichteńska, wyłaniająca z siebie wszystko zasada „ja” jest tutaj podstawą dla Novalisa.

⁴² W *Allgemeine Broullion* Novalis bardzo mocno podkreśla, że sfera religii jest sferą tego, co nadzmysłowe, nadziemskie, pięknie wspomina, że człowieka religijnego cechuje „religiöse Aufmerksamkeit auf die Sonnenblicke der anderen Welt” – por. RANK 1971, s. 83. U Novalisa skomplikowany proces krystalizowania się, niezakończony i proteuszowo zmienny, poglądów na religię, związany przede wszystkim z tzw. „Sophieerlebnis”, doświadczeniem śmieci młodzietkiej ukochanej, Sophie von Kuhn, nakłada się na auto-refleksyjny proces narastania świadomości filozoficznej i poetyckiej (będącej w istocie jednym i tym samym), budowany poprzez próby harmonizowania pietystycznej religijności, Fichtego, Hemsterhuisa (tutaj nacisk na „nieskończoną ideę miłości”), mistycyzm Böhmeo, filozofię moralną Kanta, zainteresowania alchemiczne, filozofię natury Spinozy. Lecz te próby mają u Novalisa charakter poetycko-mistycznej, nigdy niedokończonej syntezy imaginatywnej, i nie robią wrażenia czegoś eklektycznego, choć są zawsze – podkreślmy – syntetycznie „niedokończone”. Mówi o tym niezwykle wiersz z 1799 roku zatytułowany *Poznaj samego siebie*: „Tylko człowiek rozumny jest rzeczywistym adeptem, / On to wszystko zamienia bez kolb, eliksirów, w złoto. / W nim to święte retorty – król też w nim mieszka na stałe, / W nim delficka wyrocznia powiada: poznaj sam siebie” cyt. za: SZYMANI, KUNICKI 2003, s. XXI.

⁴³ NOVALIS, *Z fragmentów i studiów*, fr. 671.

⁴⁴ Sam Schleiermacher bardzo wysoko cenił postać i poezję Novalisa, do końca życia wspominał go z wielkim uczuciem, dopilnował, by *Pieśni duchowe* znalazły się w *Śpiewniku berlińskim* z 1829 roku. O Novalisie, którego nazwał „boskim młodziankiem, który zasnął przed czasem”, mówił: „An ihm schauet die Kraft der Begeisterung und der Besonnenheit eines frommen Gemueths, ...” – cyt. za: PATSCH 1986, s. 15.

SCHLEIERMACHER

Sztuka jako niespełnione narzędzie odrodzenia religijności



o lekturze *Mów o religii* Novalis zanotował: „Es giebt keine Religion, die nich Xstenthum wäre”. Chrześcijaństwo, jak to już widzieliśmy, pozostaje dla Novalisa wzorem, matrycą doświadczenia religijnego. Fundamentalnym faktem religii chrześcijańskiej jest to, że ma ona swój początek historii i rozwija się historycznie, wskazując profetycznie na spełnienie – przyjście nowego Jeruzalem¹. W swojej dziejowej warstwie „historyczna religia” chrześcijaństwa przechodzi, przeobraża się „in die Natürliche der Moral”, co jest ukoronowaniem religii jako postulatu samego rozumu w systemie Kanta i Fichtego, by wreszcie – dodaje Novalis – osiągnąć swój ostateczny cel – stać się „die Künstliche der Poesie, oder die Mythologie”². Przejście od elementu naturalnego, rozumowo-etycznego, w stan „twórczy”, poetycki, utożsamiony z mitologią, jest zarazem pochwałą i zwieńczeniem działania człowieka jako istoty spontanicznej, samorzutnej. „Jak religia ma się do cnoty, tak natchnienie ma się do mitologii” – przekonuje nas Henryk w rozmowie z Sylwestrem w części II *Henryka von Ofterdingen*; owa mitologia, twór prawdziwie artystyczny, zrodzi się z boskiego tchnienia i będzie zarazem „symbolische, indirecte Constructionslehre des schaffenden Geistes”. Poetyckie dzieło twórcy proroka objawia wyższą rzeczywistość; jak przepowiada Sylwester: „Wszystko stanie się dla was zrozumiałe, a świat i jego dzieje przeobrażą się wam w Pismo Święte, tak jak Pismo Święte jest dla was wielkim przykładem, jak w prostych

słowach i historiach objawić się może wszechświat: choćby nie wprost, to pośrednio, poprzez inspirację i rozbudzenie wyższych zmysłów”³.

Owo przekonanie, że istotę religii może ująć tylko ktoś obdarzony zmysłem historycznym, co zresztą zakłada, że rozumienie historii jest także spojrzeniem w przyszłość, zmuszającym niejako do wyjścia poza utożsamienie religii z systemem moralnym (jak to się stało w wypadku filozofii Fichtego), a także do pogłębionego ukonkretnienia wolności nie tylko jako sfery ponadzmysłowego celu i zasady działań, ale jako sfery *par excellence* twórczej, poetycznej, Novalis niewątpliwie wyniósł z *Mów o religii* Schleiermachera. Kiedy Henryk dopytuje się, pełen wątpliwości: „Więc również i to, co niegdyś, jak mi się zdaje, nazywano nauką o cnocie, jest tylko religią, jest jako nauka tak zwaną teologią w najwłaściwszym znaczeniu? Tylko porządkiem prawa, który tak ma się do wielbienia Boga, jak natura do Boga?” – wyraża coś więcej, aniżeli porzucenie Kantowskiej religii w obrębie „czystego rozumu”. Przebija przez te pytania świadomość, że religia, przynajmniej w planie historycznego Objawienia i przyszłej zapowiedzi, jest ostatecznym zrealizowaniem twórczej zasady tworzenia jako odsłonięcia swego pośrednictwa. Twórczość poetycka staje się tutaj w najwyższym tego słowa znaczeniu kwestią sumienia, jest niejako rozbudzeniem w sobie samym, odtworzeniem i prezentacją „niebiańskiego pierwszego człowieka”⁴. Podobnie jak Novalis, Schleiermacher stawia sobie za cel rozbudzenie sumień – uznanie wyjątkowości oraz autonomii religii oraz ukazanie bezwzględnej konieczności pośrednika w doświadczeniu religijnym.

Ci, którzy religią pogardzają, a do nich wszak skierowane są *Mowy* Schleiermachera, to ludzie wykształceni i światli, odrzucający religię, a ściśle rzecz biorąc, ignorujący ją – wierzyli bowiem w niepodważalny autorytet krytyki historycznej oraz w płonne nadzieje rozsiewane przez filozoficzno-historyczną spekulację. Zamysłem Schleiermachera jest, by tak rzec, swoista hermeneutyka doświadczenia religijnego, przekraczająca zarówno konfesyjne różnice, jak i deformacyjne ograniczenia, nakładane na religię w imię rzekomo nieugiętych wymogów rozumu. *Mowy o religii* nie atakują rozumu jako odwiecznego antagonisty wiary; są kry-

tyką pewnych nieusprawiedliwionych, zubażających człowieka uroszczeń rozumu, i stają się zarazem, bardzo charakterystyczną dla ruchu romantycznego, krytyką kultury nowoczesnej, krytyką epoki „barbarzyństwa i zimnego, ziemskiego zmysłu”⁵. Jej współczesnym upostaciowaniem są dla Schleiermachera wyspiarze, nowoczesna Anglia, broniąca ortodoksji kościoła narodowego, anglikańskiego jako czynnika wspomagającego potęgę kraju, który charakteryzuje żądza zysku i pragnienie przyjemności, oraz Francja, niszcząca słowem i czynem swe własne, najświętsze prawa. W Anglii religię przesłania pozorna mądrość, której zaspokojeniem jest „żałosna empiria”, we Francji natomiast lekkomyślność oraz „frywolna obojętność”. Czy zatem religia, szacunek dla niej, odrodzić się może w Niemczech, ojczyźnie protestantyzmu?

By tak się stało, należy przywrócić religii jej prawdziwy wymiar, ukazać, że posiada ona w duszy ludzkiej swoją własną, oddzielną „provincję”. Schleiermacher celem swojej krytyki czyni przede wszystkim tych, którzy religię sprowadzają albo do poziomu metafizycznych stwierdzeń, albo czynią z niej gwarancję i podstawę moralności, a w szerszej, jurydycznej perspektywie – uzasadnienie dla autorytetu państwa. Ani jednak owi metafizycy, czy też, jeśli łaska, zdaje się mówić Schleiermacher – filozofowie transcendentalni, ani owi pragmatycznie nastawieni moraliści nie dotykają w ogóle istoty religii, nie docierają do jądra religijności. Nie są oni w stanie uchwycić ani teoretycznie, poprzez definicję istoty, ani historycznie – poprzez ogląd różnorodnych form wierzeń religijnych, zasady religii. Ta bowiem tkwi głęboko ukryta w ludzkiej naturze, stanowi jej dopełnienie i spełnienie, jest jej powołaniem – autor *Mów* odwołuje się w tym miejscu do własnego, niepowątpiewalnego, bezpośredniego doświadczenia powołania i świadomości bycia konkretną, tą właśnie osobą, która poszukuje w tym, co Nieznane „najgłębszej sprężyny własnego istnienia”.

Oczywiście, Schleiermacher ani przez chwilę nie zamierza podążać scholastyczną drogą od stworzeń do Stwórcy, dawcy istnienia. Jego metoda, wzmocniona siłą psychologicznej fikcji – perswazji, polega na wyprowadzeniu zmysłu religijnego z fundamentalnego współistnienia

w człowieku dwóch sił, popędów – przeciwstawnych praenergii ludzkiego jestestwa: energii duszy, która dąży do wchłonięcia wszystkiego, wszystkich przedmiotów ją otaczających, dośrodkowej siły duszy oraz siły odśrodkowej, dążenia jaźni do rozprzestrzenienia się – starcia z wszelkimi innymi siłami działającymi w świecie, przeniknięcia ich, słowem, do maksymalnej aktualizacji własnej wolności i rozumności. W przekładzie na język nowej filozofii jest to zwracanie się wprost ku nieskończoności. Właściwym celem człowieczeństwa byłoby spotęgowanie oraz zrównoważenie obu tych popędów, prasił; wszelako czy leży to w gestii samego człowieka?

Tak z pewnością brzmiałaby odpowiedź sformułowana przez Goethego czy Schillera, może także przez tych, którzy religią pogardzają. Schleiermacher nie podziela jednak wiary w samoregulującą i soteriologiczną moc rozumu, wywiedzioną z transcendentalnie uzasadnionej konieczności. Wydaje się bowiem, że samo pragnienie nieskończoności, bez którego nie sposób zgoła uchwycić ludzkiej skończoności, jak również obecność jednostek niezwykłych, szczególnie uzdolnionych – artystów, wysłanników Boga, podważa tę wiarę. Twórcy są wysłannikami Boga, zostali przezeń obdarzeni niezwykłym darem jedności owej duchowej energii przeniknięcia wszystkiego z potęgą „mistycznej i twórczej zmysłowości”. Artysta jest tłumaczem; pokazując rzeczy piękne – wieczne i niebiańskie poprzez swoje piękno, czyni innych ludzi powiernikami swojego języka, swojej tajemnicy, rozświeclając, czy też przybliżając im ich samych – zarodek ich lepszego człowieczeństwa.

Artysta to kapłan, którego rolą jest ukazywanie misterium natury, a zrozumienie owego misterium – „przedmiotu rozkoszy i zjednoczenia”, sięga sfery wyższego kapłaństwa. W *Mowach* podstawy hermeneutyki sztuki – pośredniczki Schleiermacher dopatruje się w rozumieniu jako doskonałym porozumieniu, które porównuje do procesu załamywania, skupiania i rozpraszania promienia światła. Sztuka jako pośrednik zrealizowałaby się w pełni, gdyby rozmówcy – autor i jego czytelnik, słuchacz czy widz, świecili tym samym wewnętrznym, rozświeclającym od wnętrza blaskiem. „Rozumiano by wtedy najcichsze słowo, podczas

gdy dziś nawet najwyraźniejsze wypowiedzi nie unikają fałszywej interpretacji”.

W imię takiego porozumienia twórca *Mów* wzywa tych, którzy religią pogardzają – ignorują ją i odrzucają, by dotrwali do końca w swojej pogardzie. Schleiermacher apeluje zatem do nich, by razem z nim przyjrzeni się krytycznie fenomenowi religii od strony jego istoty – religijności oraz rozpatrzyli religię w jej historycznych przemianach. Okazuje się bowiem, że fałszywe, zdeformowane pojmowanie religijności i wiary zakłóca historyczne postrzeganie religii.

Autor *Mów*, jak się rzekło, ze szczególną pasją odrzuca oświeceniowe, charakterystyczne choćby dla Lessinga, oraz idealistyczne, wywodzące się właściwie z Kantowskiej etyki, wchłonięcie religii przez moralność. Czym jest moralność? Wychodząc od świadomości wolności, moralność formułuje z bezwzględnie obowiązującą mocą nakazy i zakazy działania, z „boskiej samowoli” człowieka, poczucia wolności, przekształca i dokańcza wszechświat, dopełnia go. Religia wszelako nie jest działaniem, pojawia się tam, gdzie „sama wolność stała się znów naturą”. Można by powiedzieć, że poczucie religijności wyprzedza wszelką moralność, stanowi też jej ostateczne wykończenie – człowiek działa w sensie moralnym nie tyle z religii, ile raczej „razem z religią”. Żądać religii pozbawionej moralności to byłby absurd, ale utożsamić religię z moralnością oznacza pozostać ślepyim zarówno na jej odrębną dziedzinę w ludzkiej naturze, jak i na swoistość zmysłu religijnego i celów religii.

Podobnie zresztą sprawy się mają z metafizyczną spekulacją. Tutaj także sfery religii i metafizyki przecinają się ze sobą, ale w żadnym wypadku nie nakładają się na siebie, promień tych kolistych sfer zaiste nie jest jednakowy. Metafizyka, stawiając człowieka w centrum dociekań, drogą pojęciowych dedukcji pragnie sięgnąć granic wszechświata, wskazać, jakim ma być dla człowieka w jego konieczności i skończoności. Religia, choć również przebywa w naturze, żyje zawsze w nieskończoności, „w nieskończonej naturze całości, jednego i wszystkiego”⁶.

Lecz czyż zgłębienie tajemnicy *hen kai pan*, od czasów Platona, nie było głównym celem metafizyki, po to przecież, by w końcu zbudować

gmach teo-ontologii? Z pewnością tak, zgodziłby się Schleiermacher. Ale myśl nowoczesna, spekulatywna, szuka przede wszystkim własnych możliwości, zaczyna niejako od krytycznej zdolności samoograniczenia. Religia tego nie potrzebuje w zupełności, jako „zmysł i upodobanie do nieskończoności” wykracza zarówno poza moralność, jak i wszelką metafizykę. Nie jest ani działaniem, ani myśleniem, przynajmniej w obrębie szanów usypanych przez obrońców nowoczesnej filozofii; religia jest oglądem i uczuciem wszechświata, ale oglądem skierowanym ku nieskończoności, pełnym pobożnego skupienia przyglądaniem się wszechświatowi, jego obrazom, przejawom, w jego całym działaniu.

Ludzka tęsknota za tym, co Nieskończone, stanowi fundament religijności. Trzeba tutaj ze wszelkich sił podkreślić, że ogląd, sam, bez uczucia, byłby niczym, religia jest zawsze religią serca. Ale powiedzieć, że serce kieruje się ku nieskończoności, to powiedzieć część prawdy. W gruncie rzeczy człowiek religijny otwiera się na działanie wszechświata, ono go przenika, pobudza go do poszukiwania, kieruje nim niczym Newtonowska siła grawitacji, której nie widać, która działa na odległość, ale nie jest przez to mniej realna. Schleiermacher, nawiązując tutaj niewątpliwie do tradycji neoplatońskiej metafizyki, zdaje się niemal dosłownie przypominać słowa Goethego, gdy pisze: „Wszelki ogląd wynika z wpływu tego, co oglądane, na oglądającego, z pierwotnego i niezależnego działania pierwszego, [...]. Gdyby emanacje światła nie dotykały waszego organu – co dzieje się całkowicie bez waszej przyczyny [...], to byście niczego nie widzieli i niczego nie spostrzegali [...]”. Religijny ogląd wszechświata, przesycony uczuciem, jest zatem dokładnym odwróceniem idealistycznego porządku samoczynnego, samotwórczego „Ja” – religijność jest niejako otrzymaniem i przyjęciem aktywności, bezpośredniej i twórczej energii wszechświata w jego nieskończoności.

Kluczem do przyjęcia owej aktywności pozostaje bowiem nierozdzielna jedność oglądu i uczucia jako czegoś pojedynczego i bezpośredniego, czegoś, co rozdzielamy tylko dla potrzeb analizy i retorycznej atrakcji, czegoś, co można opisać tylko przy pomocy wielkiej metafory. Duch poetycki nie opuszcza w tym miejscu Schleiermachera, jako że

potrzeba tutaj wyrazić pierwotną jedność przedmiotu i zmysłu, oglądu i uczucia, w rzeczy samej – mistyczny moment aktywności duszy i świata w doskonałym pojednaniu:

Ulotny on jest i przejrzysty jak pierwsza woń, którą rosa owiewa budzące się kwiaty, wstydlivy, delikatny jak dziewicy pocałunek, święty i płodny niby uścisk oblubienicy; ba, nie jest on jak one, lecz jest nimi samymi. Szybko i w czarodziejski sposób jakieś zjawisko czy wydarzenie staje się obrazem wszechświata. Tak jak ona kształtuje, ta ukochana i ciągle szukana postać, dusza moja wybiega ku niej, obejmuje ją nie jak cień, lecz jak samą świętą istotę. Spoczywam na lonie nieskończonego świata: jestem w tej chwili jego duszą, albowiem czuję wszystkie jego siły i nieskończone życie jak moje własne, jest on w tej chwili moim ciałem, albowiem przenikam jego mięśnie i jego członki niczym moje własne, a jego najbardziej wewnętrzne nerwy poruszają się zgodnie z moim zamysłem i przecuciem, jak moje własne⁷.

Ubi amor, ibi oculus, chciałoby się rzec za Ryszardem od św. Wiktorra. Sformułowania Schleiermachera zdają się precyzyjnie ujawniać jego intencje: zmysł religijny jest miłosnym połączeniem, erotycznym widzeniem wszechświata, aktem przenikającym całość istoty ludzkiej, jego duchowości, zmysłowości, i zaspokojeniem woli. Słuszniej byłoby powiedzieć chyba, że wola, „zamysł i przecucie”, jeszcze nie odczuwa braku, niedostatku, sama jest tylko miłosną tęsknotą.

Tę miłosną tęsknotę, pragnienie nieskończoności jako „wyższej rzeczywistości”, człowiek odczuwa na widok najmniejszej drobinę świata natury, przedsiönka prawdziwej religii; jej najwspanialszym przejawem jest rozgwieżdżone niebo, ale każdy jej wytwór, każda najlichsza nawet roślina odsyła do całości, do kosmicznego porządku jako „wzoru”, „siedziby prawa”. Czując w sobie istnienie tego prawa całości, człowiek zrywa z natury jej pozór, oswobadza ją z jej pozorności. Lecz czy nie może pójść dalej? Nie tylko może, powinien sięgać głębiej, szukać innego jeszcze pośrednika; miłosna tęsknota w swej indywidualnej, niepowtarzalnej postaci znajdzie zaspokojenie dopiero w drugim człowieku, a ściśle biorąc – gdy odnajdzie ludzkość, ludzkość jako podmiot dziejów.

Do istoty religii bowiem należy też i to, że posiada własną historię – włączona jest w dzieje człowieczeństwa, z których zgadywać należy

poruszenia i zwroty ducha. Ci spośród gardzicieli religii, którzy zrównali ją albo z metafizyką, albo z moralnością i państwem, przebiegają dzieje ludzkości jako dzieje religijnej głupoty i zabobonu, od „absurdalnych baśni dzikich do najbardziej wyrafinowanego deizmu, od prymitywnego przesądu naszego ludu do źle skleconych fragmentów metafizyki i moralności”, zwanych racjonalnym chrześcijaństwem⁸. W rzeczywistości jednak nie kreślą oni dziejów religii, lecz genealogię własnych upodobań i genezę własnego stanowiska w dziejach. Brakuje im po prostu zmysłu historycznego, nie pojmują, że historia jest najwłaściwszym obszarem przejawiania się religii i religijności, wszakże, powiada Schleiermacher w swoistej koniunkcji antropologii i eschatologii, od religii cała historia się zaczyna i na religii się zakończy, dla niej wróżba jest już historią. Wielość religii wynika z wielości, niepojętego bogactwa wyrażania stosunku duszy i nieskończoności wszechświata, niepojętej różnorodności oddziaływania energii, aktywności wszechświata na człowieka. Religijność pojawia się w religiach, religia musi posiadać swoją własną, zindywidualizowaną, istniejącą tylko dla siebie niejako formę, postać charakterystyczną dla własnego, niepowtarzalnego sposobu odczuwania⁹. Wyznawcy religii rozumu, religii naturalnej, są czcicielami fikcji, wy-preparowanego z dziejów łudzającego szkieletu, imitacji prawdziwej religii. „Chcieliby oni być autochtonami i autodyktami w religii, ale mają z niej tylko to, co surowe i nieukształcone” – pisze świetnie Schleiermacher. Jeżeli dla adoratorów oświeceniowego deizmu tylko człowiek historyczny był religijny, to autor *Mów* proponuje symetryczną antytezę tego fałszywego dlań określenia: każdy człowiek religijny musi być człowiekiem historycznym. Zaczyna bowiem od najbardziej konkretnego w swojej bezpośredniości faktu doświadczenia aktywności tego, co nieskończone, przejawu Bóstwa, które staje się dlań wydarzeniem centralnym tak w dziejach, jak i w indywidualnej egzystencji – religia jest zawsze centrum religijnego obrazu świata; dotrzeć dziś do religii można zatem tylko poprzez owe, tak pogardzane, religie pozytywne.

Religijność jako objawianie się ludzkości w dziejach nie stanowi jednak dla Schleiermachera ostatniego kroku na drodze poznania religij-

nego. Jeszcze wyżej i głębiej zarazem widnieje coś, czego już nie sposób wprost opisać – coś, co wkracza w dziedzinę, przeczuwaną, tego, co nadnaturalne, co się człowiekowi, jako ogląd nieskończoności, przydarza w sposób cudowny. Ten ogląd jest zawsze owocem natchnienia, zawsze nowego, a zarazem pierwotnego obrazu nieskończoności, zaś natchnienie to najwyższy przejaw wolności człowieka; to dzięki natchnieniu religia jako czynność rytualna na przykład, jako pogląd na całość, dociera do innych ludzi; we wspólnocie oglądu z innymi staje się w pełni religią, bo dla bycia człowiekiem religijnym nieodzowny jest hermeneutyczny dialog, porozumienie w towarzyskości.

To, że w ostatecznym rozrachunku pomiędzy ludźmi religijnymi i pomiędzy człowiekiem religijnym a Nieskończonym, jako najdoskonalszy pośrednik, musi znaleźć się postać Jezusa Chrystusa, należy do nieprostych ścieżek chrystologii Schleiermachera. Nie sposób jednak ukryć faktu, że skoro kwestia pośrednictwa, *Mittlertum*, należy do fundamentalnych aspektów doświadczenia religijnego, to siłą rzeczy pojawia się pytanie o zakres owego pośrednictwa, pociągające za sobą równie fundamentalny problem siły zmysłu religijnego. Czy tego zmysłu można się nauczyć? Innymi słowy – czy można go w jakiś sposób przekazać, zaszczepić innemu człowiekowi w imię pragnienia wspólnoty, zrozumienia z innymi?

Tak jak natchnienie jest właściwym uosobieniem religijnej wolności, jest prawdziwym określeniem, tak wielość przejawów religijności świadczy o niepowtarzalnym zindywidualizowaniu zmysłu religijnego. Zaszczepić innemu takiego zmysłu nie sposób, zresztą tkwi on, jako potrzeba, w każdej duszy. Najważniejszą rzeczą jest to, aby pozwolić mu rozkwitnąć, rozpaść się, rozżarzyć, nie stłumić go w dzieciństwie złymi nawykami. Nie ludzie amoralni, ani nie szyderycy są największym zagrożeniem dla zmysłu religijnego – najgorszymi jego wrogami są ci, którzy nie respektują wolności tego zmysłu, różnorodności jego ekspresji.

Sformułowania wzięte z dziedziny twórczości artystycznej pojawiają się tutaj zupełnie nieprzypadkowo, bynajmniej. Można by powiedzieć, że dla zmysłu religijnego fałszywa ortodoksja i fałszywie pojęta filozofia są takim samym zagrożeniem, jak cenzura dla zmysłu artystycznego.

Pomiędzy religijnością a tworzeniem artystycznym zachodzi głębokie pokrewieństwo; sztuka mianowicie, podobnie jak religia, dąży do całościowego ujęcia wszechświata¹⁰; prezentuje człowieka w jego pozapojęciowym powiązaniu z całością, jest obrazem nieskończoności w skończonej wszak formie. Tak jak religia w swej „niebiańskiej fantazji” może uczynić przedmiotem swego ujęcia wszystko, wszystko może wniknąć do wnętrza jej *continuum*, tak sztuka, mocą wyobraźni, dociera do wszystkiego; ukazując doskonałość rzeczy w pięknie, przenika granice natury i człowieczeństwa, jest w jej mocy objawić to, co Boskie.

Rzeczą zmysłu artystycznego, analogicznie jak zmysłu religijnego, pozostaje wyostrenie, oczyszczenie widzenia – przywoływanie wizji. Wielka sztuka ofiarowuje człowiekowi dialog i rozkosz, lecz gdy wznie się on do takiego poziomu, by porzucić tę rozkosz, zmysł artystyczny przeobrazi się, co możliwe, w zmysł religijny nieskończoności.

W starożytnym Egipcie, w antycznej Grecji religia i sztuka pozostawały ze sobą w wielkiej bliskości, zmysł artystyczny łagodził i ozdabiał pierwotne ograniczenia religii, boski Platon wyniósł mistykę natury na niedostępne innym szczyty. Dziś wszelako pojawia się zgrzyt, krytyczny pogląd na świat nowoczesny dochodzi tutaj raz jeszcze do głosu. Religia pozbawiona jest asystencji sztuki; atoli Schleiermacher głęboko wierzy w to, że właśnie połączenie zmysłu sztuki i zmysłu religijnego daje nadzieję na odrodzenie religijności. Ten czas jawi się jako „trzecia droga”, czas zapowiadany, w którym, dzięki pośrednictwu doskonałości sztuki, religia i nauka odzyskają swój właściwy kształt, widzenie ludzkie znowu zyska moc, głębię i jasność, i na horyzoncie dziejów pojawi się najdoskonalszy wytwór sztuki: ludzkość odrodzona w swojej religijności, ukształtowana poprzez wszechświat.

Zwiastunami tej epoki są artyści – kapłani; inaczej trochę, niż w przepowiedni Novalisa, profetyczny obraz Schleiermachera każe uczynić artystę z kapłana, wirtuoza życia duchowego; to on stanie się gwarantem słusznej drogi, bo przecież prowadzącej do wolności.

Postawienie obok siebie, w jednej płaszczyźnie, sztuki i religii, usprawiedliwia jednocześnie ich teraźniejszą obecność w świecie zepsutym, skażonym „mędrkowaniem”, nauką, roszczącą sobie zupełnie niebywałe

pretensje do rozwiązania zagadki człowieka i nieskończoności. Naturalnie, u Schleiermachera pojawia się motyw typowy dla wielu romantyków: mianowicie, że w obliczu inwazji stechnicyzowanego scjentyzmu sztuka jest ostatnią redutą religii, chroniąc zarazem te sfery doświadczenia ludzkiego, których nauka nie potrafi nie tylko wyjaśnić, ale nawet opisać. Wydaje się wszelako, że intencje autora *Mów* sięgają głębiej.

Schleiermacher, roztaczając przed czytelnikiem obraz odrodzonej, religijnej ludzkości, udoskonalonej niczym dzieło sztuki, przepowiada epokę nowej nauki, fizyki, która w centrum wszystkich sił wszechświata postawi człowieka. Jego zadaniem będzie zobaczyć całość; artysta tworzy ją w doskonałości formy swego dzieła; kapłan nowej fizyki widzi ją w jednoczesnym ujęciu najbardziej wewnętrznego środka i najodleglejszej granicy. Atoli widzenie całości wkracza także w dziedzinę historii – wtedy to przeszłość, teraźniejszość i przyszłość zjednoczą się i zamkną w kolistym, hermeneutycznym ruchu wyjaśniania i przepowiadania, przy czym linearny porządek czasu zostanie tutaj zniesiony na rzecz jednoczesności, wieczystej niejako aktualności wszystkich dzieł sztuki, zgromadzonych w jednej świątyni czasu. „Ogarnijmy razem przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, nieskończoną galerię najwznioślejszych dzieł sztuki wiecznie pomnażaną przez tysiąc błyszczących zwierciadeł”.

Jeśli to marzenie i wezwanie Schleiermachera miałyby się kiedykolwiek ziścić, to chyba tylko dzięki mocy przekraczania swego konkretnego momentu dziejowego, mocy nieustannie aktualizowanej w każdym wielkim dziele sztuki. Ale przecież nie absolutyzuje on sztuki, ani też nie czyni z niej ostatecznego przedmiotu uwielbienia, nie narzuca wreszcie sztuce figury „odkupienia”. Mówiąc o dziele sztuki, autor *Mów* ma na uwadze przede wszystkim proces doskonalenia człowieka w świetle religijnego poczucia nieskończoności. Jego „świątynia czasu” do złudzenia przypomina *the House Beautiful* Waltera Patera. Wszelako admonicji Schleiermachera, jak dalej zobaczymy, chyba bliżej do Matthew Arnolda – jest ona wszak, koniec końców, tylko parafrazą „Estote ergo vos perfecti” z Ewangelii św. Mateusza (Mt 5, 48). Tyle tylko, że mimo wszelkiej gry pozorów Chrystus z *Mów* i późniejszej twórczości teologicznej tego wybitnego myśliciela nigdy nie staje się „herosem kultury”¹¹.

Można by zatem, tytułem rekapitulacji, stwierdzić, że dla Schleiermachera sztuka nie stanowi usprawiedliwienia dla religii, ale też religia nie wystawia alibi sztuce. Obie dziedziny oglądu, zmysł religijny i artystyczny wiążą się ze sobą nierozzerwalnie, lecz się nie utożsamiają. I sztuka, i religia, w odróżnieniu od moralności i filozoficznej refleksji, wyrastają z najpierwotniejszego, nierozdzielonego i nieznającego podziału doświadczenia przenikającej wszystko siły wszechświata, jedności zmysłu i przedmiotu; obie dążą do doskonałości, służą odrodzeniu ludzkiego widzenia świata, obie mają wymiar apokaliptyczny – „oczekują bliskiego objawienia”¹². Wspólnota prawdziwie religijnych dusz, w zapowiedzianym przez Schleiermachera czasie, stanie się wspólnotą wybranych, kapłanów – artystów, przewodników i tłumaczy¹³. Tutaj nie sztuka potrzebuje sakralizacji, lecz kapłaństwo swoistego kunsztu artystycznego¹⁴.

Nic więc dziwnego, że kapłan powinien stać się artystą; zarzut estetyzacji wiary byłby tutaj tak samo nietrafny, jak zarzut panteistycznego mistycyzmu, często kierowany pod adresem Schleiermachera. Oprócz zmysłu religijnego, w człowieku potężną siłą stanowi fantazja; ponieważ, jak tu ujmuje, „fantazja tworzy dla was świat”¹⁵, od niej zależy nie tyle siła zmysłu religijnego i miara religijności, ile nadawanie pewnej refleksyjnej postaci wierze jako takiej; fantazja wytycza tedy kierunek religijności, ona właściwie kształtuje wyobrażenie Bóstwa, ona modeluje wiarę w Boga.

Łatwo przyjdzie zrozumieć, dlaczego prawdziwego kapłana nazywa natchnionym wirtuozem – niczym wirtuoz w muzyce, potrzebuje on nie tylko mistrzowskiego opanowania swego instrumentu – w jego przypadku daru języka, wrażliwości i zrozumienia dla sztuki – potrzebuje on słuchaczy, posiada bowiem nadzwyczaj rozwinięty zmysł społeczny, zmysł towarzyskości i wspólnoty. Jego wzniosła, natchniona mowa, mowa misteriów, wnikać w głębie duszy słuchaczy, przemienia się w muzykę, w „mowę bez słów”, w doskonałą, wolny już od jakiegokolwiek dystansu hermeneutycznej wykładni wyraz wnętrza ludzkiego¹⁶. Taka muzyka wiary, „pieśń bez słów”, wypowiada to, co wypowiedzieć się nie pozwala, przekracza status mowy poetyckiej, bo łączy wszystkich w jednym pragnieniu – stać się takim, jak on. Każdy wówczas będzie kapłanem

– wirtuozem swego życia, a społeczność wybranych przeobrazi się w doskonałą republikę¹⁷. Przeszną wówczas obowiązywać różnice pomiędzy konfesjami, znikną społeczne niesprawiedliwości. Tak oto, wedle reguł Schleiermacherowskiej *reverie*, wyglądać będzie przejście od elity wybranych ku elitarnemu egalitaryzmowi odrodzonej religii.

Schleiermacher kilkakrotnie, za swojego życia, zmieniał tu i ówdzie fragmenty swoich *Mów* w wydaniach, które pojawiły się po roku 1799. Częściowo była to sprawa późniejszych przemyśleń, częściowo reakcja na oskarżenia o ich „nieprawowierność” z punktu widzenia doktryny. Inni, jak Goethe, oceniali *Mowy* wysoko, choć drażnił ich właśnie ów „chrześcijański sentyment”. Mimo że, jak wiemy z *Aforyzmów*, oczekiwał od sztuki „religijnej powagi”, nie godził się na jakiegokolwiek uzależnienie sztuki od religii; inna rzecz, że związanie sztuki ze zmysłem religijnym było dla Schleiermachera przejawem jej najwyższej wolności. Atoli do przekonania, że sztuka bytuje w przestrzeni najwyższej wolności, że jest najdoskonalszą formą poznania, można było dotrzeć innymi jeszcze drogami. Schelling, prawdziwy „książę romantyków”, obrał marszrutę, która była dlań jedyną możliwą w zmienionej, postkantowskiej sytuacji filozoficznej. Miała to być podróż samego rozumu, bez profetyczno-apokaliptycznych oczekiwań i przepowiedni Novalisa czy Schleiermachera. A jeżeli, jak się okaże, takie oczekiwania miały się ujawnić, to tylko jako konieczny wydzwięk filozoficznej, rozumowej spekulacji.

PRZYPISY

¹ O groźbie wchłonięcia religii (i jej unicestwienia) przez filozoficznie modelowaną (a nie tylko przebadaną) moralność pouczające uwagi znajdujemy w *Doktorze Faustusie* Tomasa Manna, tym bardziej znaczące, jeśli arcydzieło niemieckiego pisarza jest w istocie próbą podsumowania i oceny oddziaływania kluczowych wątków oświeceniowo-romantycznych w kulturze niemieckiej: „Pod presją Oświecenia teologia właściwie nic innego nie miała do roboty, jak bronić się przed gnębiącymi ją sprzecznościami, jakie jej wykazywano, i aby tylko od nich uciec, przejęła tyle myśli wrogich Objawieniu, że równało się to już odrzuceniu wiary. Była to epoka ‘rozumnej adoracji Boga’ i pokolenia teologów, w imieniu których Wolff z Halle oświadczył: ‘Wszystko musi być zbadane w oparciu o rozum niby o kamień filozoficzny’; pokolenia, które wszystkie teksty Biblii nie służące ‘doskonaleniu moralnemu’ uznało za przestarzałe i dawało do zrozumienia, że w historii Kościoła i jego nauce widzi jedynie komedię pomyłek. Ponieważ wszystko to szło już nieco za daleko, powstał jakiś rodzaj teologii pośredniczącej, która usiłowała zachować konserwatywną raczej równowagę pomiędzy ortodoksją a liberalizmem, stale pod wpływem racjonalizmu skłaniającym się do zdżyczenia. Niemniej od tej chwili żywot ‘nauki o religii’ uwarunkowały pojęcia ‘ratunku’ i ‘rezygnacji’, oba zakładające jakiś termin; przy ich pomocy teologia pędziła odtąd swój żywot. W konserwatywnej swej formie trzymając się Objawienia i tradycyjnej egzegezy, usiłowała ‘ratować’, co się tylko dało, z elementów religii biblijnej, z drugiej zaś strony liberalnie zaakceptowała historyczno-krytyczną metodę świeckiej nauki historii, ‘rezygnując’ pod presją naukowej krytyki ze swych najistotniejszych treści – ze znaczących partii chrystologii, z cielesnego zmartwychwstania Jezusa i z wielu innych kwestii. Cóż to jednak za nauka, której stosunek do rozumu jest tak chwiejny, wymuszony, której stale grozi zagłada na zasadzie kompromisów, jakie z nim zawiera? W moim mniemaniu ‘liberalna teologia’ to drewniane żelazo, *contradictio in adiecto*. Chętnie akceptując kulturę i chcąc się dostosować do ideałów społeczeństwa mieszczańskiego, degradowała ona religię do funkcji ludzkiego humanizmu, ekstatyczność i paradoksalność natomiast, stanowiąc istotę religijnego geniuszu, rozważnia do granic etycznej postępowości. Element religijny nie może być wchłonięty przez samą tylko etykę i stąd myśl naukowa i właściwa myśl teologiczna znowu się rozchodzą. Naukowa wyższość liberalnej teologii, twierdzi się teraz, jest wprawdzie niezaprzeczalna, lecz jej pozycja teologiczna jest słaba, gdyż moralności jej i humanizmowi brak zrozumienia dla demonicznego charakteru ludzkiej egzystencji. Jest ona wprawdzie uczona, lecz płytką, natomiast konserwatywna tradycja znacznie lepiej ostała się wobec prawdziwego zrozumienia ludzkiej natury i tragizmu życia, dlatego też posiada znacznie głębszy i poważniejszy stosunek do kultury niż postępową ideologią mieszczańską” – tłum. Maria Kurecka i Witold Wirpsza.

² Tu cyt. za: STRACK 1982, s. 214.

³ NOVALIS 2003, s. 186-187.

⁴ Por. wypowiedź Sylwestra: „Sumienie jest najbardziej własną, w pełni przenikniętą światłem istotą człowieka, jest niebiańskim pierwszym człowiekiem. Nie jest czymś obojętnym, nie włada nami za pomocą ogólnych maksym, nie składa się z poszczególnych cnót. Istnieje tylko jedna cnota – czysta, pełna powagi wola, [...]. W żywej, swoistej

niepodzielności zamieszkuje i ożywia ona czuły symbol ludzkiego ciała i potrafi skłonić wszystkie duchowe członki do najprawdziwszej aktywności” – NOVALIS 2003, s. 184-185.

⁵ Apologetyczna taktyka Schleiermachera przybiera – z grubsza biorąc – trzy postaci: antykizującego, profetycznego w swoim brzmieniu i odwołaniu do bezpośredniego, osobistego doświadczenia, podniosłego stylu (zob. o tym: MÜLLER 1997, s. 149-150), krytyki pewnych elementów kultury współczesnej, wreszcie uzasadnienia odrębności, samodzielności i konieczność zmysłu religijnego. Bardzo słusznie wskazuje Kurt Nowak, że w tym dokładnie miejscu Schleiermacher różni się od innych apologetów wiary chrześcijańskiej z początków XIX stulecia – Chateaubriand, na przykład, jest właściwie obrońcą tradycji, w której miesza się podziw dla historyczno-artystycznej wielkości dawnych wieków, swista estetyzacja i monumentalizacja katolicyzmu, z patetyczną emocjonalnością religii serca; Coleridge, dla odmiany, widzi w religii absolutne przeciwieństwo systemu, spekulacji – życie, samo życie, życiowy proces, który łączy, spokrewnia ludzi jako osoby, obdarzone wolą jednostki – zob. NOWAK 1986, s. 153-155.

⁶ SCHLEIERMACHER 1995, s. 74.

⁷ Tamże, s. 86.

⁸ Tamże, s. 59.

⁹ Por. Tamże, s. 180: „Ponieważ każdy ogląd nieskończoności istnieje tylko całkowicie dla siebie, nie należy do żadnego innego i także w sposób konieczny nie pociąga za sobą żadnego innego; ponieważ jest ich nieskończenie wiele, w nich samych nie ma żadnej relacji, dlatego miałyby odnosić się do siebie tak a nie inaczej, a jednak każda pojawia się zupełnie inaczej, kiedy widziana jest z innego punktu lub też odniesiona do innych, przeto cała religia nie może istnieć inaczej niż wtedy, kiedy wszystkie różne aspekty każdego poglądu, które w taki sposób mogą powstać, rzeczywiście będą dane; a nie jest to możliwe inaczej jak w nieskończonej liczbie różnych form, z których każda jest całkowicie określona przez różną zasadę relacji, jaka w niej tkwi, i w których każdy przedmiot jest całkowicie inaczej modyfikowany, to znaczy, które razem są prawdziwymi indywiduami”.

¹⁰ Schleiermacher pozostał wierny temu pogładowi. W wygłoszonych około 1819 roku wykładach z estetyki rozważał zagadnienie, czy z punktu widzenia relacji z własnym „prawozrem” sztuka jest czynnością „poznawczą”, czy raczej „organizującą”. Myślenie i tworzenie są identyczne w tym, że obie te aktywności są wolne, i stanowią jedno w tym, co Schleiermacher nazywa „reine Vorstellung des Geistes”. Myślenie nakierowane na całość, na świat jako totalność zjawisk, jest myśleniem o Bogu; każda sztuka wykazuje religijną tendencję do ujęcia całości z jednej strony, z drugiej cechuje ją dążenie do swobodnej gry z tym, co poszczególne. Dlatego też Schleiermacher rozróżnia w sztuce dwa style: religijny oraz towarzyski („gesellige”). Sztuka religijna musi zawrzeć w sobie bogactwo, różnorodność rzeczy pojedynczych, sztuka towarzyska (zwana tak dlatego, że może funkcjonować tylko w publicznym, towarzyskim kontekście) musi mieć ogólną podstawę. Sztuka jest jak najściślej związana z religią i religijnością człowieka. „Die Permanenz des religiösen Gefühls ist die Stimmung” – stwierdza Schleiermacher; ów nastrój, uczuciowość, wyraża się poprzez refleksję i dogmat, po pierwsze, a po drugie poprzez sztukę:

rytuał, rzeźbę, poezję, tekst prorocki. Istotą wszelkich czynności kultowych, zauważa dalej, jest wzajemne oddziaływanie „spontaniczności i receptywności”. Ponieważ przedstawienie artystyczne jest wytworem wolnej wytwórczej aktywności człowieka, w sposób najpełniejszy wychodzi naprzeciw myśleniu obiektywnemu. Ale czasami sztuka przekracza poziom przedstawienia, stając się działaniem i zachętą do działania – jak w słowach proroków – zob. SCHLEIERMACHER 1984, s. 21-23.

¹¹ Por. NIEBUHR 1996, s. 102-136.

¹² SCHLEIERMACHER 1995, s. 136.

¹³ „Cóż w niej nie miałyby napełnić was podziwem i czcią, was, przyjaciele i czciciele wszelkiego piękna i dobra! – Wśród siebie stanowią oni akademię kapłanów. Religie, która jest dla nich czymś najwyższym, traktuje każdy z nich jak sztukę i studium, ze swego nieskończonego bogactwa wydziela ona każdemu jego własny los. Z ogólnym zmysłem dla wszystkiego, co należy do jej świętej sfery, każdy – jak przystoi artystom – łączy dążenie do udoskonalenia się w jakiejś poszczególniej części; panuje tu szlachetne współzawodnictwo, a pragnienie, by ofiarować coś, co byłoby godne takiego zgromadzenia, każe każdemu z całą wiernością i pilnością chłonąć wszystko, co należy do wyznaczonej mu sfery. Czyste serce będzie to zachowywać, skupiony umysł – porządkować, niebiańska sztuka – zdobić i doskonalić, i tak na wszelki sposób i z każdego źródła rozbrzmiewa pochwała i poznanie nieskończoności, [...]” – SCHLEIERMACHER 1995, s. 171.

¹⁴ Można by zaryzykować stwierdzenie, że w ten sposób zarysowane konsekwencje interpretacji religii w świecie wrogim albo obojętnym religii są także wynikiem dążności Schleiermachera do zachowania choćby ram ontycznie nakierowanemu myśleniu podług „całości”, charakterystycznemu dla teologicznej oraz filozoficznej tradycji klasycznej, i wypełnienia owych ram nieuniknioną fascynacją kantowskim, tutaj złagodzoną, woluntaryzmem rozumu praktycznego (złagodzoną, bo przybrany w szaty antropologizującej psychologii).

¹⁵ Tamże, s. 115.

¹⁶ Dlatego niektórzy podkreślają, że w gruncie rzeczy Schleiermacher, po części w zgodzie z tradycją protestanckiej obojętności, a nawet niechęci do obrazów, właściwie nie potrzebuje sztuki (jeden wyjątek uczyniłby, może, dla muzyki): cud religijności spełnia się w tak doskonałej wewnętrzności („Innerlichkeit”) ludzkiego doświadczenia, ludzkiej duszy, że przekreśla to pośrednictwo sztuki – inaczej, poprzez jej pośredniczenie, zniweczona zostałaby pełna subiektywność doświadczenia i założony ideał jedności świata i duszy w oglądzie i uczuciu – zob. o tym np. MÜLLER 1997, s. 163.

¹⁷ SCHLEIERMACHER 1995, s. 145.

SCHELLING

Sztuka jako najwyższy mit filozoficzny



Jeden z najświetniejszych *Aforyzmów* Fryderyka Schlegla głosi, jak wiadomo, że najważniejszymi tendencjami tej epoki są Rewolucja Francuska, *Teoria wiedzy* Fichtego oraz *Wilhelm Meister* Goethego. „Kogo to zestawienie razi”, dodaje Schlegel, „[...] ten nie spogląda jeszcze z wysokiej, rozległej perspektywy, jaką daje historia ludzkości”. Historia, filozofia i sztuka, połączone w jeden łańcuch, zostały zespolone nie tylko siłą ludzkiego ducha, jako najwyższe jego manifestacje, ale wyrastają przed nami jako spełnienie dziejów i obietnica nowego świata. Rewolucję Francuską nieomal powszechnie oceniano jako budowę nowego porządku¹; filozoficzna rewolucja Fichtego, jako pogłębienie „kopernikańskiego przewrotu” Kanta i usunięcie pewnych niekonsekwencji myśli królewieckiego filozofa, miała zwiastować nowy ład filozofii i nauki, osadzony w bezwarunkowej, pierwotnej, wolnej aktywności „Ja”; *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, mimo znanej już nam abominacji, jaką wzbudzała ta powieść u Novalisa, cieszyła się wielką estymą jako spełniony wzór kształtowania, wychowania, głównie zresztą poprzez obcowanie ze sztuką², człowieka w pełni harmonijnego, samoświadomego, realizującego wolność ludzkiego powołania w jej rozumności, gdzie sankcja religijna, jakkolwiek ważna w pewnej fazie dojrzewania, nie formuje już ani obrazu świata, ani ostatecznych celów ludzkiego życia.

Niewątpliwie, u źródeł zarówno tych wielkich, zawiedzionych nadziei, jak i koncepcji absolutnego początku, od dawna obecnego w ramach utopii politycznych (chiliastycznych, mesjanistycznych) legła romantyczna idea wolności; ukazały to w sposób niezrównany studia Isaiaha Berlina. Wolność będzie tutaj zasadą oraz celem ludzkiego myślenia, działania, tworzenia, lecz także ich celem; wolność, założona jako spontaniczność u zarania wszelkiej ludzkiej aktywności, umożliwia zasypanie rozdziału pomiędzy poznaniem teoretycznym i działaniem praktycznym. Ale wolność jako początek, choć na pozór tłumaczy samą siebie, potrzebuje legitymizacji; i będzie nią wolność jako spełnienie, czy to w sferze samowiedzy, czy to w sferze twórczości artystycznej.

Wydaje się jednak, że romantyczny hołd złożony sztuce, jakkolwiek potrzebował afirmacji nieograniczonej przestrzeni wolności, nie uznawał wolności jako braku ograniczeń – czy to ograniczeń narzucanych przez mimetyczny wymóg wierności naturze, czy to posłuszeństwa określonym rygorom artystycznego tworzenia – za cel sam w sobie. Była to raczej interpretacja *ex post* – antyromantyczna deformacja romantycznej teorii sztuki. Romantyczne uwielbienie sztuki znalazło swój najpełniejszy wyraz w myśli filozoficznej Schellinga, przynajmniej z lat 1800-1804, czasów *Systemu idealizmu transcendentального* i *Filozofii sztuki*. W tych dziełach uznał on sztukę za najwyższy *organon* i dokument zarazem filozofii, a także za przejaw Absolutu. W sztuce człowiek osiąga najwyższą formę samowiedzy, filozofia ogląda w sztuce własną historię, Absolut wreszcie zostaje ukazany naocznie.

W *Systemie idealizmu transcendentального* Schelling prezentuje się jako filozof transcendentálny³; odżegnując się od wszelakich dogmatyzmów, które bezkrytycznie uznają istnienie jakiegoś świata poza świadomością i od niej niezależnego, w ich miejsce wprowadza zasadę radykalnego wątplenia w realność czegokolwiek, nakazującego poszukiwać bezwarunkowej, niepowątpiewalnej podstawy wiedzy. Jako bezwarunkowa podstawa, powinna ona spełniać wiele bezwarunkowo koniecznych warunków. Przede wszystkim, musi wychodzić poza potoczne sądy na temat istnienia czegokolwiek; tylko filozofia wyzwala nas z okowów po-

tocznej rzeczywistości, ponieważ mocą radykalnej postawy sceptycznej usuwa nam ją całkowicie sprzed oczu, oraz poezja. Ta ostatnia mianowicie przenosi nas, jak zobaczymy, w świat idealny, który jest konstrukcją zmuszającą nas do wyzbycia się wszelkich potocznych wyobrażeń o tzw. idealizacji natury – czerpiąc bowiem z samej siebie, z wnętrza własnej natury, poeta ukazuje naturę taką, jaką być powinna⁴. Następnie, owa zasada wiedzy musi zawierać się w obrębie samej wiedzy – filozof transcendentálny bowiem nie stawia sobie pytania o jakąś przyczynę wiedzy poza samą wiedzą, bo wtedy owa przyczyna nie mogłaby sama stać się przedmiotem wiedzy. Wreszcie, skoro filozof transcendentálny obejmuje, na mocy zatracającej o paradoks konieczności decyzji, podmiotowy, antydogmatyczny punkt wyjścia, tą zasadą, jedyną, najwyższą, najbardziej fundamentalną zasadą wiedzy musi być samowiedza, wiedza o mnie samym. Jak mówi Schelling, samowiedza jest jedynym rodzajem wiedzy w całym systemie wiedzy, punktem, który „[...] rzuca światło tylko w przód, a nigdy wstecz”⁵. Poza samowiedzę cofnąć się już dalej nie można. Nawet gdyby nie podmiotowość, lecz przedmiotowość uznać za to, co pierwsze, to i tak poza samowiedzę nie wyjdziemy; ażeby bowiem coś stało się przedmiotem dla naszej świadomości, świadomość musi już być najpierw świadomością, czyli świadomością siebie, to znaczy stać się dla siebie przedmiotem, który z kolei, jako świadomość siebie, potrzebuje świadomości, dla której będzie przedmiotem, i tak w nieskończoność. Innymi słowy, samoświadomość w ujęciu Schellinga, samowiedza musi mieć charakter przełamujący, absolutny, w sensie ustanawiający, ustanawiający pierwotną jedność podmiotu i przedmiotu, przyczyny i skutku, czegoś, co samo dla siebie jest jednocześnie przyczyną i skutkiem. Akt samowiedzy jest najzupełniej bezwarunkowy – absolutnie wolny, i tym samym absolutnie konieczny.

W samowiedzy, jako podstawie wiedzy, przedmiot i jego przedstawienie, przedmiot i jego pojęcie stanowią pierwotną jedność – pierwotność oznacza tutaj nie chronologiczne pierwszeństwo, lecz całościowość oraz brak zapośredniczeń. Tylko w samowiedzy można odnaleźć ową „najpełniejszą tożsamość bytu i przedstawienia”, przedmiotu i podmio-

tu. Owa tożsamość jest możliwa tylko dzięki temu, że w samowiedzy to, co przedstawiane, jest jednocześnie przedstawiającym; samo myślenie staje się dla siebie przedmiotem; akt myślenia, w trakcie, gdy się dokonuje, jednocześnie niejako myśli o sobie, skierowuje się w procesie refleksji na siebie samego. W samowiedzy to, co się myśli, staje się dla siebie samego przedmiotem.

W akcie samowiedzy, i dzięki niemu, wyłania się Ja; właściwiej trzeba by powiedzieć, że Ja pojawia się tylko w tym akcie, za jego pośrednictwem, a ponieważ w akcie samowiedzy myślenie samo staje się dla siebie przedmiotem, Ja jest samym tym aktem; a zatem Ja istnieje tylko w owym akcie, poza nim byłoby niczym. W akcie samowiedzy zachodzi tożsamość, którą też można wyrazić jako tożsamość myślenia i przedmiotu⁶. Co prawda, Ja staje się przedmiotem dla siebie samego, ale właściwie sprawę ujmując, nie jest żadną rzeczą, nie stosują się doń żadne określenia poza tym, że pojawia się w akcie myślenia, utożsamiając się z tym aktem; Ja jest właściwie czystą aktywnością, czystym aktem, czystą świadomością, ustanawiającą samą siebie. Wiedza o Ja jest zarazem wytwarzaniem Ja jako swego przedmiotu. Tutaj samo oglądanie nie jest czymś różnym od swego przedmiotu. Mamy bowiem tu do czynienia z oglądem intelektualnym, obdarzonym, poprzez szczególny akt wolności, mocą jednoczesnego wytwarzania swego przedmiotu i jego oglądania; w oglądzie intelektualnym myślenie ogląda bezpośrednio samo myślenie. Ja istnieje tylko dzięki temu, że wie o sobie, jest siebie świadome, jest „ustawicznym intelektualnym oglądaniem”⁷.

Samowiedza, która jest nieustannym wytwarzaniem i świadomością tego wytwarzania, jako nieskończone wytwarzanie, wyrasta niejako, na gruncie podmiotowej orientacji filozofii transcendentalnej, z aktu czystej wolności, i jako taka może być wyłącznie postulowana; właściwie rzecz biorąc, tworzy ona w myśleniu samą siebie, wytwarzając poznanie, poznając konstruuje, poza swoją aktywnością jest niczym. Jako przejaw wolnego konstruowania, wytwarzającego samopoznawania, Ja nigdy nie może zostać przybliżone w jakiegokolwiek naoczności; czysta świadomość Ja w żaden sposób nie powinna zostać pomyłona ze świadomością

empiryczną, która tworzy się dzięki przyczynowo i czasowo określone mu ciągowi określonych przedstawień. Samoświadomość, samowiedza urasta do rangi najpierwszej ekspresji wolności. „Co we wszystkich innych systemach grozi wolności zagładą, tutaj dedukowane jest z niej samej”⁸.

Można by więc powiedzieć, że właściwym przejawem ludzkiej wolności jest filozofia transcendentalna, ponieważ, budując od podstawy podmiotowej, czystej świadomości, wznosi samodzielnie swój świat, który zna o tyle, o ile nieustannie aktywizuje wiedzę o samej wiedzy, o ile ogląda samą siebie w toku filozofującego namysłu. Tak się bowiem dzieje, że filozofia jako namysł jest sama działaniem, tyle tylko, że działaniem, które przypatruje się samemu sobie. Jak pamiętamy, w samowiedzy akt myślenia i jego przedmiot są tym samym, rodzą się niejako cały czas i jednocześnie. Ogląd intelektualny, będący syntezą działania (od czasu samostanowienia „Ja” Fichtego praktyczny „decyzjonizm” zawarowuje sobie bezwzględne pierwszeństwo) i myślenia, powiązaniem w jedno, czy może raczej – źródłową jednością filozofii teoretycznej i praktycznej – można odczytywać jako przezwyciężenia aporetycznego charakteru koncepcji apercepcji transcendentalnej Kanta. Zresztą rola, jaką Fichte przypisuje spontanicznej, pre-refleksyjnej energii popędu samostanowienia „Ja”, przejawiającej się w działaniu wyobraźni transcendentalnej w konstytuowaniu świadomości i przedmiotowości ujawnia analogie do problemu wytwarzania i funkcjonowania „idei estetycznych”⁹. Na razie jednak Schelling zdaje się stawiać pytanie, czy samostanowienie „Ja” Fichtego, w którego polu jawi się tym samym „nie-Ja”, należy uznać za absolutny punkt skupienia i jedności procesu konstytuowania świadomości przedmiotowej i świadomości samej świadomości, czy też jedności syntezy *a priori* i *a posteriori* – przejściem od konieczności do rzeczywistości, obawiając się naturalnie, by nie popaść w pułapkę kartezjańskiego *cogito*. Gdy będziemy pamiętali, że ogląd intelektualny jest w istocie działaniem, łatwiej uchwycimy bezdyskusyjną preponderancję kwestii granic naszego poznania jako granicy aktywności woli. Z dogmatycznego bowiem stanowiska, dla którego rzeczy istnieją realnie przed i poza świadomością, „[...] nie jest możliwe”, mówi Schelling,

„aby jednocześnie naszemu poznaniu przysługiwała prawdziwość i naszej woli realność”¹⁰.

Filozof transcendentalny rozwiązuje tę trudność wykazując, że między światem natury i idealnym światem rozumu zachodzi łączność, jakaś więź, więcej nawet – z góry ustanowiona harmonia; w przeciwnym razie nie można by pojąć, w jaki sposób świat przedmiotowy dopasowuje się do naszych przedstawień jako naszych działań, a one z kolei do świata przedmiotowego. Otóż owa z góry ustanowiona harmonia, by w ogóle założyć jej występowanie, zależy, jako pewna możliwość, od przyjęcia – postulowania konstrukcji pierwotnej tożsamości zachodzącej pomiędzy myślą i naturą, aktywnością ustanawiającą świat przedmiotowy oraz aktywnością przejawiającą się w wolnych działaniach woli człowieka – absolutnie spontanicznego działania „Ja”, jeszcze nieświadomego samego siebie, które wytwarza zarazem świadomość siebie, jak i świadomość przedmiotową.

Wykazanie zgodności świata moralności – wolnego samostanowienia i celowego działania – oraz natury jest właściwie wariacją na temat słynnego kantowskiego postulatu etycznie umotywowanej zgodności celów moralnych i natury w człowieku. „Nadmysłowy substrat wszystkich w ogóle zjawisk”, jak to określa autor *Krytyki władzy sądenia*, czy też „nadmysłowy substrat” wszystkich władz podmiotu, Kant rozważa od strony argumentu etyko-teologicznego oraz etyko-teleologicznego. Już sama wewnętrzna celowość organizmów w naturze, celowość dla osądzającej, refleksyjnej władzy sądenia, każe nam wyjść poza zmysłowość (por. § 65 oraz 66 *Krytyki władzy sądenia*) – i dlatego też dla Schellinga *Naturphilosophie*, analiza procesów natury, jako teleologia właśnie, filozofia celów przyrody, staje się pomostem pomiędzy filozofią teoretyczną i praktyczną¹¹.

Naturphilosophie Schellinga będzie zatem, jako podstawa wszelkiej empirycznej wiedzy o przyrodzie, zmierzać do wykazania obecności w naturze siły o charakterze samoorganizującym jej wytwory w pewne, coraz bardziej skomplikowane, całości; szczeble tego skomplikowania, tej coraz bardziej postępującej różnorodności, od fizycznych układów

o czysto mechanicznej postaci, poprzez związki chemiczne, aż do żywych organizmów i zwieńczenia tej „drabiny bytów” – obdarzonego świadomością człowieka, ukazują coraz wyższą aktywność, choć bezwiedną, ducha w przyrodzie. Zgodnie z zaznaczoną wyżej pierwotną tożsamością świadomej woli i bezwiednego wytwarzania, między ludzką inteligencją a przyrodą musi zachodzić jak najściślejszy paralelizm. Od strony podmiotowej rzecz ujmując, Schelling mówi tutaj o „ustopniowanym następstwie oglądów, w jakim Ja wznosi się do świadomości w najwyższej potencji”¹² – właśnie owe potencje oglądu można zaobserwować, do pewnej granicy, w przyrodzie; granica ta oddziela filozofię teoretyczną od praktycznej. Paralelizm ducha i przyrody oznacza właściwie także i to, że zadaniem przyrody, jako uzewnętrznienia działającej w niej siły, jest powrót do samej siebie, co dokonuje się w najwyższym, obdarzonym świadomością wytworze przyrody, czyli w człowieku¹³.

Wszelako ową tożsamość świadomego i bezwiednego należy wykazać nie tylko w samej przyrodzie, ale i od strony podmiotu, w samej świadomości. Aktywnością tego rodzaju, odpowiednikiem realnego świata przedmiotów jako spotkania działania świadomego oraz nieświadomego zarazem, jest aktywność estetyczna – wytwarzanie idealnego świata sztuki¹⁴. Nie ulega wątpliwości, że właśnie w oglądzie estetycznym rozwiązana zostaje i zarazem potwierdzona – ukazana, najwyższa zagadka filozofii transcendentalnej – zgodność domeny podmiotowej i przedmiotowej. Sztuka nie tyle uzasadnia pretensje filozofa transcendentalnego, ile dowodzi realności oglądu intelektualnego jako nieświadomej czynności ograniczania (wyrażania) samej siebie – zdobywania świadomości (przekuwania ekspresji – autoekspresji w znaczenie wytworu).

Ogląd ten łączy w sobie – słusznie byłoby rzec – jedna w sobie to, co istnieje w oglądzie wytworu przyrody i w sferze wolności – powtórzmy raz jeszcze, że spaja w sobie, w oglądającym Ja, świadomość i nieświadomość, oraz – co oczywiste – świadomość owej jedności, owego połączenia. Wytwór zatem, powstały w wyniku takiego oglądu, będzie miał charakter, by tak rzec, dwuznaczny i syntetyczny zarazem – połączy w sobie świat wolności, świat świadomy siebie i tego, że jest świadomy,

oraz świat przyrody – sferę nieświadomości i konieczności. Wytwór taki będzie więc w najwyższym stopniu pożądanym i paradoksalnym, będzie godził w sobie sprzeczności, albowiem będąc przejawem wolnej, świadomej aktywności, będzie jednocześnie wynikiem jej dążności do uprzedmiotowienia samej siebie, czyli niejako odebrania sobie owej wolności, pozabawienia się jej – co samo w sobie, jeśli ów ogląd ma być tożsamością tego, co świadome i nieświadome, jest konieczne.

Owo pogodzenie świadomości i nieświadomości, połączenia wytwarzania świadomego z wytwarzaniem nieświadomym, czynność, w której to, co zamierzone, spotyka się, przeciwstawia, zмага, walczy, ulega i jedna się z tym, co niezamierzone, gdzie aktywność wolności zderza się i ściera z koniecznością przyrody, lecz w ten sposób, że staje się tożsamością w oglądającym Ja, i dla oglądającego Ja owa czynność jest działaniem geniuszu. Ponieważ, jak to pokazał już Kant, geniusz jest możliwy tylko w sztuce, wytwór owego oglądu to dzieło sztuki.

Początkiem działania artysty jest zatem głębokie poczucie sprzeczności pomiędzy działaniem świadomym, wolnym, naznaczonym – by tak rzec – dynamiką ukierunkowaną w nieskończoność, a tym wszystkim, co narzuca się owemu działaniu w postaci nieświadomego impulsu. Dla artysty dzieło będzie zawsze rozstrzygnięciem dylematu, rozwiązaniem pomiędzy tym, co zostało pomyślane, zaprojektowane, a tym, co dołącza się w tajemniczy sposób jako coś nieprzewidzianego, wykraczającego poza świadomość twórcy. Sens tego, co artysta wypowiada, co ukazuje, pozostaje dlań nie do końca jasny, sens ten, można zauważyć, mierzy w nieskończoność. To prawda, że artysta podejmuje pracę pod wpływem jakiegoś impulsu, jakby z konieczności. Ale rysują się przed nim nieskończone możliwości rozwiązań, najróżniejsze zamierzenia, więc i wykładnia dzieł sztuki, ich rozumienie, ma charakter nieskończony. Synteza wolności i konieczności, świadomego i nieświadomego, jaka dokonuje się w dziele sztuki, ujawnia jego fundamentalną cechę – przedstawienia czegoś nieskończonego w formie skończonej; a tego rodzaju przedstawienie nazywamy „pięknem”.

Inaczej niż u Kanta, dla Schellinga nie ma opozycji pomiędzy „pięknem” a „wzniosłością”¹⁵. Różnią się one od siebie jedynie przedmiotowo, ale nie w relacji do podmiotu oglądu; w oglądzie sprzeczność pomiędzy nieświadomą aktywnością, która jest tak wielka, że aktywna świadomość nie może jej wchłonąć, a na tym właśnie polega wzniosłość, zostaje zniesiona; w pięknie, jak pamiętamy, zostaje uchylona sprzeczność pomiędzy nieskończonością a skończonością. Pogodzenie tej sprzeczności, jej zniesienie czy uchylenie, otwiera zarazem perspektywę absolutnej tożsamości, która nie może pojawić się nawet w samym Ja – bo nawet w samym pierwotnym akcie samoświadomości Ja owa absolutna tożsamość ulega rozdzieleniu. Dlatego też najwyższym określeniem, i jednocześnie powołaniem sztuki będzie uprzedmiotowienie, możliwe tylko dzięki sztuce i za jej pośrednictwem, oglądu intelektualnego. Zdolność tworzenia artystycznego, jako zdolność uprzedmiotowionego oglądu intelektualnego, w najwyższym tego pojęcia rozumieniu znosi sprzeczności, nieskończone przeciwieństwa w skończonym wytworze. Świadomość artystyczna, by tak rzec, jest najwyższą samoświadomością, powracającą, tak jak pierwotny ogląd intelektualny, do samej siebie¹⁶. Dzieło sztuki można porównać do zwierciadła, w którym samoświadomość przegłąda się, odbija i wraca do siebie właśnie w owym oglądaniu się i odbijaniu. Przedmiotowa skończoność dzieła sztuki, ujęta jako reprezentacja tego, co nieskończone, łączy w sobie, siłą artystycznej wyobraźni, świat rzeczywisty i świat idealny.

Dlatego też należy odwrócić klasyczną relację pomiędzy sztuką i naturą, którą sztuka naśladuje; teraz to sztuka dostarcza wzorów naturze, ukazuje kryteria oceny piękna natury, jakimi winniśmy się kierować¹⁷; wytwór sztuki różni się wszak fundamentalnie od wytworu przyrody – jest wytworem zrodzonym w wolności, wypływającym ze świadomości. Ażeby zrealizować swoje posłannictwo jako „prawdziwego i wiecznego *organon* i zarazem dokumentu filozofii”¹⁸, sztuka godna tego miana powinna pozostać całkowicie wolna – niezależna od jakichkolwiek celów wobec sztuki zewnętrznych; nie może tedy ulegać potrzebom zmysłowego powabu, ani względom użyteczności, a nawet moralności. W swojej

zamkniętej w sobie, wyłącznie dla siebie, formie przekracza nawet cele wyznaczone nauce; mało tego, gdyby sztuce odjąć jej absolutną przedmiotowość, stałaby się filozofią. Sztuka bowiem, pozwalając na mocy bezpośredniego, intelektualnego oglądu odzyskać niejako pierwotną tożsamość Ja, pociąga za sobą człowieka jako całość, porusza wszystkie jego siły, harmonijnie je kształtując, rozwiązuje sprzeczności.

To niespotykane uwznioślenie i wywyższenie poznawcze sztuki, uczynienie z niej królowej i odnowicielki samoświadomości, destruktorce sprzeczności pomiędzy świadomym i nieświadomym, Schelling dodatkowo obwarował ważkim, interesującym odwróceniem relacji pomiędzy regułami tworzenia, fundującymi każdą aktywność wytwórczą człowieka, a tym, co jest nieprzewidywalne, czego nie sposób ująć w reguły, co zwano w manierystycznej choćby teorii *non so che*. To wszystko, co należy do sfery świadomej: znajomość prawideł, refleksja, namysł, Schelling nazywa „kunsztem” – tego można się nauczyć, przekazać tradycji warsztatowej; to, co należy do sztuki jako nieświadome, czego nie można opanować na drodze ćwiczeń, a co jest niejako łaską natury, zyskuje określenie „poezji”. Najdoskonalsze dzieło sztuki powstaje z doskonałej syntezy obu części sztuki, ich harmonijnego współdziałania w duszy artysty. Wzięte zupełnie z osobna, ani kunszt, ani poezja niczego godnego miana dzieła sztuki nie powołają do istnienia. Wszelako głębia, którą odznacza się prawdziwe, genialne dzieło sztuki, sprawiając, że będzie ono przedmiotem nieskończonego ciągu interpretacji¹⁹, zostaje mu niejako przez artystę udzielona mimowolnie; on sam tego do końca nie pojmuje, ale łączy to w cudownej równowadze ze swoim opanowaniem materiału, znajomością reguł, czyli kunsztem; jeśli reguły wezmą górę, powstanie dzieło puste, pozbawione ducha, „zwyczajny wytwór kunsztu”²⁰, przejaw mechanicznej, zniewalającej strony artystycznego tworzenia. Choć zatem Schelling nie mówi tego wprost, żądając współdziałania kunsztu i poezji, to jednak szala zdaje się przechylać ku temu, co nieświadome; prawdziwym zwycięstwem artysty jest pogodzenie jego absolutnej wolności z absolutną, wypływającą z owego pierwiastka nieświadomego, mimowiednego, koniecznością. Nieskończone bogactwo znaczeń, wyni-

kające z nieograniczoneści artystycznych zamierzeń i potęgi dzieła, ukazującego nieskończoność w skończonej formie, nie jest już tym samym, co neoplatonisko-manierystyczne *non so che*, iskra Boża, dar boskiego natchnienia, pozwalający wynieść dzieło do sfery idei i przekroczyć, pozostawić za sobą mimetyczny kościec twórczości jako oka skierowanego na naturę. Ta dziedzina tworzenia i oglądu estetycznego, którą Schelling określił mianem „poezji”, jest tutaj dobrowolną łaską, darem natury, jej wytwórczej, aczkolwiek nieświadomej energii. Artysta realizujący coś, czego nie może do końca przewidzieć, nad czym nie jest w stanie zapamiętać, nie powinien wiązać ani swojej wyobraźni, ani swojego pojęcia formy artystycznej ograniczoną w swych działaniach naturą – jak już wiemy, nie dostarcza mu ona żadnego wzorca, bo jego działanie musi być wolne; reguły i prawidła także niewiele tu wnoszą – bo tam, gdzie są z góry widoczne, w takim wytworze znajdziemy co najwyżej poprawność oraz obszar dla refleksji, lecz nie dla oglądu²¹. A przecież tylko ogląd, jako pokonanie sprzeczności, przywraca nas samym sobie, i ten samoświadomy powrót, droga poprzez to, co nieskończone, wyrażone w skończonej formie, sprawia nam przyjemność.

Zarysowuje się tutaj koncepcja formy artystycznej, która, poddana pięknu i wzniosłości, kojarzy ze sobą wolność i konieczność, odrywając się jednocześnie od jakichkolwiek celów wobec niej samej zewnętrznych²². Ona to bowiem musi być owym naocznym zaproszeniem do bezpośredniego oglądu intelektualnego, objawieniem genialności artysty, rozwiązującym podstawowe sprzeczności już nie tylko poznawcze, ale całej ludzkiej egzystencji. W gruncie rzeczy forma taka, odsłaniając bogactwo artystycznej wyobraźni, wiedzie nas w głąb nieskończonej wynalazczości natury; zarazem jednak, by tak powiedzieć, poprzez swoją wolność abstrahuje od jej konieczności – czyli braku świadomości. Najwyższym zadaniem twórczym będzie zdobycie samoświadomości formy. Sztuka stanie się wtedy filozofią, artysta – najwyższym filozofem. Nie oczekuje on, jak Platon i jego wierni manierystyczni uczniowie, że sztuka odśłoni świat transcendentnej rzeczywistości idealnej; sztuka w oglądzie estetycznym zdradza oblicze samoświadomości. Dzieło sztuki nie jest ob-

razem transcendencji, lecz narzędziem do nieustannego poszukiwania i samopotwierdzania transcendentalnego ładu świadomości jako wolności samoświadomej siebie twórczości.

Jasne jest, co wielokrotnie podkreślano, że w takim ujęciu sztuka może być wykładana jedynie jako filozofia²³, że sztuka wypowiada (wyobraża, ukazuje) to, czego język filozofii nie może wypowiedzieć, jakiś pozasłowny i pozapojęciowy stan absolutnego trwania w samowiedzy – samoświadomości. Jak wiadomo, już wcześniej Vico i Herder, Johann Wilhelm Ritter i E. T. A. Hofmann, i wielu, wielu innych, poszukując początków języka²⁴, głosili taki pogląd w odniesieniu chociażby do muzyki²⁵. Bez względu na to jednak, jak wielka byłaby godność sztuki muzycznej czy malarstwa, jak wielkie szlachectwo ducha wiązano by z ich wytworami, nigdy sztuki nie wyniesiono nie tylko do poziomu filozofii, ale nawet jeszcze dalej w tej nieskończonej, dla niektórych szaleńczej, bo zgoła niemożliwej wędrówce świadomości w poszukiwaniu siebie samej i swojej wolności. Dlatego nie może nas dziwić, że Schelling zrobił ukłon w kierunku samego Winckelmanna uznając, że najistotniejszym zewnętrznym znamieniem genialnego dzieła sztuki, nawet gdyby ukazywało ból i cierpienie, jest „wyraz spokoju i cichej wielkości”. W przeciwieństwie jednak do Winckelmanna miał tu na myśli nie tyle przejaw szlachetności duszy i opanowania emocji w obliczu nienaruszalnych reguł piękna, ile pewien stan zaspokojenia napiętności i napięć, sprzeczności kierujących twórcą, w chwili, gdy realizując dzieło, osiągnął samoświadomość – ukojenie, uspokojenie, wolność.

Dzieło sztuki, wedle koncepcji Schellinga, skoro wyraża świadomą nieskończoność (bo wolne wytwarzanie jest nieskończone) „w obszarze skończoności”, zyskuje także pozycję graniczną, i to w podwójnym znaczeniu. Jest bowiem, przede wszystkim, granicą, jako zobiektywizowany, uprzedmiotowiony wytwór, otwierając tożsamość świadomego i nieświadomego „Ja” jako przewyciężenia rozdziału na podmiotowość i przedmiotowość – co ma miejsce w oglądzie będącym, oczywiście, samooglądem tożsamości dla twórcy. Twórca zdobywa doświadczenie samego siebie tylko poprzez to, co wytwarza, jego duchowość obnaża

się niejako poprzez obiektywność wytworu, lecz nigdy do końca – związek dzieła, tego, co ono przedstawia, z materialną, zmysłową sferą, staje się relacją całkowicie drugorzędną. W kontekście transcendentalnej samoświadomości „Ja” empiryczne powiązanie dzieła z tym, co zachodzi na zewnątrz niego, traci swoją ważność. W dziele sztuki objawia się siła czystej świadomości, dynamika jej działania; dlatego autonomiczna forma artystyczna powinna raczej pogłębiać swoją – mówiąc niezdarnie – formalną czystość. Nie oznacza to dążenia do abstrakcji, lecz dążenie do idealności – niezależności. I tutaj dochodzimy do drugiego znaczenia „graniczności” dzieła; jako *organon* i dokument filozofii, sztuka przekształca skończoność formy w nieskończoność interpretacji. Ten zatem, kto spogląda na dzieło sztuki, powinien przede wszystkim wniknąć w jego formę, kontentując się nie tyle mistrzostwem wykonania, ile duchową głębią – idealnością. Ktoś taki mógłby powtórzyć wówczas słowa Hamleta: „Tak, widzę – oczyma duszy”, pamiętając wszelako, że byłby to platonizm *à rebours* – zobaczy tam bowiem, jak uczniowie z Sais Novalisa, samego siebie.

Co prawda, Platońską anamnezę można interpretować również w taki sposób, i w wykładach z filozofii sztuki, wygłoszonych w latach 1802-1803, Schelling zdawał się blisko obcować z koncepcjami Plotyna, ulubionego przecież autora wszystkich wczesnych romantyków niemieckich, a także dojrzałych już wówczas klasyków – chociażby Goethego. Jeśli do *Systemu idealizmu transcendentalnego* można odnieść cytowane wyżej słowa Hamleta, to za motto do *Filozofii sztuki* niech posłuży inne wyznanie duńskiego księcia: „Zamknięty w skorupce orzecha, jeszcze czułbym się władcą nieskończonych przestrzeni – gdyby mnie tylko nie dręczyły złe sny”.

Rzecz jasna, to nie złe sny prześladowały teraz Schellinga, lecz sny o mitologii – o bogach, którzy, jako „realnie oglądane idee”²⁶, są konieczną, absolutnie nieuniknioną postacią sztuki. Bogowie mitologii bowiem, podobnie jak i inne postaci sztuki, jeśli są możliwe, są rzeczywiste. Rzeczywistość bogów, rzeczywistość mitu, którą sztuka – poezja, rzeźba, malarstwo – ukazuje, jest *par excellence* niezawisłą, autonomiczną rze-

czywistością sztuki właśnie, lecz nie fikcji artystycznej, choćby przedstawiała najbardziej fantastyczne zdarzenia, ani też rzeczywistością zmysłowego pozoru, iluzji, złudzenia. Realność bogów, pokazanych w dziele sztuki, jest bardziej realna, niż jakkolwiek inna realność, możliwa jest zresztą właśnie tylko za pośrednictwem sztuki. Sztuka mianowicie objawia, w najpełniejszym tego słowa znaczeniu, prawdę idealną, absolutnie idealną, a przez to najbardziej realną²⁷. Odpowiedzi na pytanie, jak jest to możliwe, poświęcona jest w dużej mierze Schellingiańska *Filozofia sztuki*.

Chociaż tym razem sztuka nie zajmuje już miejsca najwyższego, nadal pozostaje nieodłączną towarzyszką filozofii, w dalszym ciągu przysługuje jej niezwykle eksponowana pozycja. Schelling uzasadnia konieczność filozofii sztuki sytuacją samej sztuki w kulturze naznaczonej głębokim kryzysem intelektualnym i artystycznym – typowo romantyczne narzekanie. Jego zdaniem jednak fakty są groźne: jedni traktują sztukę jako zmysłowe, złudne imitacje prawdy, inni jako zmysłową podniętę, narzędzie rozrywki, przyjemny odpoczynek dla umysłu. Jasne jest, że filozof transcendentalny gardzi taką sztuką, która co najwyżej przyczynić się może do pogłębienia „cywilizacyjnego przerafinowania”. W głębokim tego słowa rozumieniu taka sztuka jest najzwyczajniej nie tyle nawet powierzchowna, pusta, ile po prostu nierealna. Filozofia, która zamierza kształtować intelektualny ogląd sztuki (nie empiryczny, rzecz prosta, bo tym zajmuje się albo historia sztuki, albo wąsko pojęta teoria sztuki), wywodzi realność sztuki wprost z absolutu – udowadnia bowiem, że sztuka, w swej najwyższej realności, jest po prostu konieczna. I podobnie, ponieważ sztuka godna tego miana, prawdziwie filozoficzna i idealna, mogła powstać tylko w obrębie religii, zaś sama religia sztuce tylko zawdzięcza swoją obiektywną postać, filozoficzny ogląd sztuki jest nieodzowny dla człowieka prawdziwie religijnego – stwierdzenie, które wydaje się zapowiadać dalsze etapy myśli filozoficznej Schellinga. Na koniec, jedynie filozofia sztuki władna jest wydać wojnę panoszącemu się złemu smakowi, ceniącemu płaską wytworność i zmysłową frywolność, ponieważ odsłoni dla refleksji prawdziwe, z dawna zasypane źró-

dła twórczości, eliminując przy tym niebezpieczny przesąd, popularny wśród niektórych romantycznych myślicieli, jak pamiętamy, że o dziełach sztuki, wytworach geniuszu, mogą się wypowiadać tylko ludzie genialni. Nie sposób nikomu dać zmysłu tworzenia – zgadza się Schelling, gdyż jest on darem Bożej łaski; ale filozofia może zbadać ideę sztuki, tworząc podstawy nauki o sztuce.

W rzeczy samej, filozofia musi skonstruować pojęcie sztuki, zgodne z jej konieczną naturą, respektujące jej powołanie jako „wyjawicielki idei”, schronienia „boskiego, niezemskiego piękna”. Konkluzja, jaka się tu narzuca, brzmi, że tylko filozof właściwie potrafi sztukę ocenić; a może raczej należałoby powiedzieć, że jego zadaniem nie jest ocena sztuki, a raczej uzasadnienie jej idealnej i realnej struktury, czyli jej konieczności w obrębie filozofii; dodajmy – filozofii, która jest jedna, tak jak prawda, i tak jak prawda niepodzielna. Filozofia sztuki nie stanowi odrębnej dyscypliny, ale konieczne dopełnienie jedności myślenia filozoficznego.

Podjęmowane dotychczas próby filozoficznego namysłu nad sztuką Schelling ocenia beztłonie i, prawdę rzekłszy, trafnie. Co zrozumiałe, wielkim szacunkiem darzy boskiego Platona, który nawet jeżeli wyprosił artystów ze swojego idealnego państwa, to przecież tylko tych właśnie, którzy hołdowali godnej pogardy, realistyczno-zmysłowej manierze. W ten sposób przecież Platon przygotować zamierzał grunt – jak uważa Schelling – dla twórczości idealnej. XVIII-wieczną estetykę brytyjską oskarża o utylitaryzm w wyjaśnianiu zjawisk artystycznych oraz o niewolnicze podporządkowanie się teoriom psychologicznym. Kant, co prawda, dał wyższy pogląd na sztuki, ale za jego przyczyną powstało wiele „teorii sztuki wypranych ze sztuki”. Po kantystach zresztą należało się spodziewać, dodaje złośliwie, braku smaku.

Rozstanie z Kantem, głośno obwieszczone, nie było jednak aż tak nieodwołalne i radykalne – podobnie jak w *Systemie idealizmu...*, także i teraz ogląd artystyczny znajduje swoje miejsce gdzieś pomiędzy prawdą poznania i dobrem działania. Ale faktem jest, że transcendentálna, czysto podmiotowa perspektywa Kanta przestaje Schellingowi wystarczać.

W *Filozofii sztuki* za punkt wyjścia obiera już nawet nie samowiedne „Ja”, czysty akt myślenia i zarazem jednoczesnego poglądu tej czynności, lecz absolut – Boga – ponieważ w absolutnie, będącym nieskończoną afirmacją samego siebie, jego byt – realność wynika z samej idei, bezpośrednio. Absolut, nieskończenie afirmujący samego siebie, pojmując siebie jako jedność, indyferencja tego, że jest afirmującym i tym, co nieskończenie afirmowane. Skoro jego realność jest absolutna i bezpośrednia, jest doskonałą jednością, na mocy tej doskonałości absolut utożsamia się ze wszechświatem; jest jeden, prosty, nieskończony w swojej realności, co oznacza także, że w nim wszystkie możliwości stają się rzeczywistościami²⁸. Co jest możliwe, jest rzeczywiste. Wszystko, co istnieje, istnieje w Jednym, w absolutnie, jako jego sposoby przejawiania się, jako „potencje”.

Filozofia, która ma być obrazem tej jedności, prawdy absolutnej, obrazem uniwersum, może stać się filozofią tylko jako „totalność wszystkich swoich potencji”, czyli powinna odpowiadać absolutowi, zobaczonemu poprzez swoje potencje – idealne określenia. Trzeba bowiem podkreślić z pełną mocą – naprawdę, w pełni, sam w sobie istnieje tylko absolut – prosta, niezłożona, niepodzielna realność. Różnice między rzeczami, na przykład pomiędzy naturą a sztuką, są możliwe i obecne tylko jako odmienność potencji – idealnych określeń, które nie zmieniają niczego w istocie absolutu – wszak z definicji pozostaje on niezmienny²⁹.

Mamy zatem przed sobą różne potencje rzeczywistości, różne odsłony absolutu, będącego przecież także doskonałą tożsamością, tożsamością absolutną, w której nie ma żadnego rozszczepienia, żadnej różnicy, żadnego podziału na podmiotowość i przedmiotowość. Absolutna tożsamość jest właściwie „tożsamością tożsamości”³⁰, tyle można by o nim powiedzieć, że wolny jest od wszelkich przeciwieństw, pozostaje także, jako nieskończony, poza czasem.

Wszystkie potencje, jako siły, sposoby ukazywania się, manifestowania absolutu, czyli absolutnej tożsamości, odsłaniają tę tożsamość na różne właśnie sposoby, i z różną mocą. Potencje, różniąc się, wprowadzają rozróżnienie, toteż muszą się niejako porządkować, układać w pewną sekwencję potencji, uzupełniać się, dążąc niejako do zatarcia owych

różnic – będąc przejawem absolutnej tożsamości. Nie znaczy to bynajmniej, że rzeczy: zjawiska sztuki, czy natury, miały się do siebie upodabniać, choćby wyglądem zewnętrznym. Tutaj chodzi o to, że każda potencja musi stać się niejako dla siebie, a także wobec absolutu, swoim własnym uniwersum – przyjąć w sobie niezróżnicowanie, indyferencję, taką formę, w której moment przedmiotowości i podmiotowości zachodzą jednocześnie i są nierozróżnialne. Inaczej mówiąc, każde zjawisko, każda rzecz, każda potencja, zróżnicowana pod względem ilościowym, wchłania niejako w siebie absolut w jego tożsamości, wyraża go. Ukazując swoją prawdę, istotę własnego uniwersum, wskazuje na absolut, więcej – uczestniczy w nim. Wszystkie potencje, stanowiąc, jako połączenie skończoności i nieskończoności, choć w różnej proporcji, odrębne uniwersa, przecież łączą się ze sobą, odnoszą się do siebie, współpracują w gigantycznym, nieskończonym procesie przekształceń, w którym wskazując na absolut, dążąc do niego, w całym swoim hierarchicznym szeregu ujawniają w coraz wyższym stopniu obecność ducha, czyli podmiotowości i wolności – od prostej materii po umysł filozofa, utożsamiający się, w wizji intelektualnej, z samym absolutem.

W każdej potencji, w każdym jej zróżnicowaniu, możemy dostrzec ślady owej ewolucji, rozwoju ducha, jak mówi Schelling – powrót wszystkich jedności w jakiejś poszczególniej jedności, potencji, a zatem w każdej potencji odzwierciedlają się wszelkie inne potencje. W sztuce Grecji – dla przykładu – rozwój form odbywa się od tego, co chaotyczne, ciemne, nieokreślone, Chaos, jego wyobrażenie, by potem osiągnąć klasyczne kształty bóstw Olimpu. Wygląda to całkiem po heglowsku, i rzeczywiście, Schelling w *Filozofii sztuki*, w jej historycznej konstrukcji, nie odmówił sobie przyjemności konstruowania pewnego schematu dziejów poezji i mitologii, zresztą ściśle skorelowanych z dziejami religii i koncepcji bóstwa. Wydaje się jednak, że bardziej zależało mu chyba na zaprezentowaniu w każdej z potencji tego, co można by chyba nazwać wewnętrzną dynamiką napięć pomiędzy elementami w indyferencji: pomiędzy skończonością i nieskończonością, realnością i idealnością, ko-

niecznością i wolnością. To z nich, z ich antagonizmu, rodzi się indyferencja, obecna w każdej potencji. Gdzie zatem znajduje się uniwersum sztuki?

Od razu trzeba zaznaczyć, że filozoficzna refleksja nad sztuką jest konstruowaniem pojęcia „sztuki”, ale nie sztuki w jej szczegółowości; Schelling konstruuje, zgodnie z tym, co już powiedziano, uniwersum w postaci sztuki, w formie sztuki; sprawą kluczową jest tutaj dlań zaakcentowanie prawdziwościowego wymiaru sztuki – jest swoim uniwersum, tworzącym własne formy, ale wyrażającym, we właściwy dla swoich możliwości formalnych, artystycznych, sposób, absolut. Tak jak filozofia, sztuka poszukuje prawdy, szuka odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób to, co nieskończone, może zostać ujęte przez to, co szczególne. Podczas gdy jednak filozofia dociera do prawzoru rzeczy, sztuka ukazuje absolut w odbiciu. Niemniej, podobnie jak filozofia, ukazuje w odbiciu prawzory rzeczy – nie tylko to, co mogłoby zaistnieć, lecz i to, co zaistnieć powinno; krótko mówiąc, wyższa realność sztuki wyrasta nie tylko stąd, że geniusz jest w stanie uduchowić naturę. Sztuka wynosi naturę na wyższy poziom istnienia, ale potoczna metoda idealizacji na niewiele by się tu zdała. Twórca, tworząc postaci, zjawiska – formy, będące doskonale w sobie tożsame, będące dokładnie tym, czym są, i poprzez to obdarzone niejako wyższą realnością, jak mitologiczne postacie Grecji antycznej, wdziera się najgłębiej w celowość – prawzorcowość przyrody³¹. Podobnie jak u Goethego³², dzieło sztuki, w swojej formalnej, a tym samym najgłębiej treściowej warstwie, rozwija się jak organizm, w splocie niedocieczonej celowości, w ambiwalencji wolności i konieczności.

Tam, gdzie filozofia ukazuje prawdę w prawzorze, tam sztuka odbija prawdę w pięknie. Idealna doskonałość formy artystycznej ma tę siłę, posiada ten wymiar, że jest absolutnie niezastąpiona; wyobraźnia artysty tworzy taki byt, który jest sam w sobie i w swojej niepowtarzalności funkcjonuje jako wzór dla natury. Był to pogląd bardzo głęboko zakorzeniony, jeszcze Jacob Burckhardt obdarzał sztukę dostojnym określeniem *zweite, ideale Schöpfung* i podziwiał Rafaela za niemożliwą do naśladowania, bytowo-wzorcotwórczą wizję zrealizowaną w *Madonnach*.

Ale Burckhardt myślał w kategoriach prawideł sztuki³³, włączonych w rytm wielkich historycznych potencji i tradycji. Schelling natomiast włącza sztukę w rytm potencji – epistemologicznych i praktycznych określeń, znaczeń absolutu.

Oglądając sztukę od strony piękna, które jest tylko innym określeniem absolutu jako prawdy, wolno powiedzieć, że sztuka, realizując piękno, wpatruje się w idee; dla sztuki są to formy szczególne, z nich bowiem sztuka wywodzi swoją materię i tworzywo. Inaczej rzecz ujmując, sztuka, ujmując owe idee realnie, wnosi je w świat przedmiotów. Bogowie mitologii są takimi realnie istniejącymi ideami, uzmysławianymi dzięki formie artystycznej. Dlatego też sztukę można zdefiniować jako indyferencję tego, co realne i idealne. Co to znaczy?

Absolut, rozumiany także jako idealny wszechświat, poznaje sam siebie poprzez jedności – potencje, które występują również w świecie realnym. Jeśli dominuje to, co idealne, pojawia się wiedza; jeśli pierwszeństwo zdobywa to, co realne, mamy do czynienia z działaniem. W zetknięciu tych dwóch potencji wiedza jest czynnikiem subiektywnym, działanie natomiast – obiektywnym (realnym). Skoro jednak indyferencja jest podstawą zarówno świata realnego, jak i idealnego, we wszystkich ich przejawach – potencjach, musi wystąpić jeszcze trzecia potencja, w której wiedza i działanie ulegną, spotkają się w punkcie indyferencji. Sztuka jest dokładnie prezentacją owej indyferencji idealnego i realnego. Ani samo działanie, ani sama wiedza nie stanowią o sztuce; istotę sztuki wytycza wiedza, która stała się działaniem, działaniem do najgłębszego punktu przenikniętym wiedzą.

Tym trzem wymienionym potencjom: myślenia, działania i twórczości artystycznej odpowiadają dokładnie trzy idee: prawdy, dobra i piękna. Piękno reprezentuje doskonale przeniknięcie się owych idei: nie jest w pełni idealne i ogólne, jak prawda, ani nie jest też w pełni realne, jak dobro; zespalając owe idee w sobie, piękno, obecne jako idea w dziele sztuki, unaocznia tę ideę i jej pośredniczący charakter. Tym samym uprzytomnia nam, że wówczas to, co nieskończone ujawnia się w skończonej formie, zaś piękno, biorąc niejako obie sfery w opiekę, kojarzy

w sobie konieczność prawdy oraz wolność działania; te z kolei pozostają do siebie w takiej relacji, poprzez piękno, jak nieświadome do świadomego. I tutaj piękno łączy w sobie obie te tendencje, zyskując miano „absolutnej syntezy” wolności i konieczności.

W dziele sztuki dochodzi do ostatecznego połączenia, spełnienia zamiaru i konieczności, celu uświadamianego i nieświadomego dążenia, którego rezultatu nie sposób prognozować. Podobnie jak w wytworach natury, w organizmach, w których idealne, celowe dążenie widnieje jako nadal podporządkowane temu, co skończone, wytwór sztuki zawiera w sobie takąż indyferencję wolności i konieczności, świadomego i nieświadomego, ale już, jak mówi Schelling, zniesioną. Najwyższym, absolutnym dziełem sztuki będzie coś, w czym zanika różnica potencji artysty i natury, absolutna tożsamość świata realnego i idealnego, czyli absolutne uniwersum. Ostatecznym twórcą sztuki jest sam Bóg. Wobec idei pozostaje On w takim stosunku, jak rozum w stosunku do sztuki. Tyle tylko, że w twórczości artystycznej jedność indyferencji powstaje staraniem wyobraźni, siły syntetyzującej, włączającej idealność w to, co realne, jednoczącej absolut i wszelkie ograniczenia formy.

Granice, jakie sztuce wyznacza forma artystyczna, nie są czymś przypadkowym, dowolnym. Jej niespotykana, jakby niewyczerpana różnorodność bierze się z dynamiki samego życia, warunku owego bogactwa, pełni form wyobraźni. Życie, synteza absolutu i ograniczenia, pragnie owo ograniczenie przekroczyć, choć przecież nie może tego dokonać. A zatem wyobraźnia znosi wszelkie ograniczenia, w czystym eterze³⁴ jej działania wszystko jest wolne, żywe, samodzielne, zamknięte w sobie³⁵ – to kwestia formy artystycznej, istniejącej dla siebie, w swojej własnej egzystencji.

Znosząc różnicę pomiędzy realnym a idealnym, sztuka wymyka się, przynajmniej w najwyższych swych formach, dyktowanych przez mitologię, w której bogowie są unaocznieniem idei, pułapce rozdzielania formy i znaczenia. Bogowie są konieczni, wypływa to z samej konstrukcji sztuki jako potencji. W chwili, gdy bogowie się pojawiają, od razu powstaje, w całej swojej totalności i wolności, świat mitologii, sfera rze-

czywistości, łącząca ich między sobą, w której oddychają, żyją, działają. Świat ten jest w pełni autonomiczny i w pełni obiektywny. Bogowie, jako postaci symboliczne, nie są alegoriami, niczego nie oznaczają – gdyby istniały tylko po to, by na coś wskazywać, degradacji uległaby ich poetycka samodzielność, destrukcji uległaby ich niezależność jako wcielennej w formę idei. Bogowie w sztuce, jak idee w filozofii, są tym, czym są, ze względu na samych siebie.

Zgodnie z koncepcją indyferencji, koniecznością jej obecności w potencji sztuki, symbol pojmuje Schelling jako pełną indyferencję tego, co ogólne i szczegółowe, w szczególnym, czyli w konkretnej formie artystycznej. W symbolu to, co szczególne zawiera się bez reszty w tym, co ogólne, i *vice versa*. Ściśle biorąc, symbol jest tym, czym jest; symbol nie oznacza, tak jak alegoria, on po prostu jest. W symbolu nie można oderwać znaczenia od przedmiotu symbolicznego; byt i idea przenikają się nawzajem w sposób całkowity i nierozzerwalny³⁶. Dlatego o bogach greckiej mitologii, istotach symbolicznych, musimy myśleć jako o istotach rzeczywistych, które nie oznaczają, lecz są. Jakakolwiek próba podważenia niezależnej, poetyckiej, samodzielnej egzystencji mitologii, jej obiektywnego statusu, ukazanego w dziele sztuki, równałaby się zniweczeniu prezentacji piękna absolutnego w poszczególnym obrazie czy rzeźbie. Gdy uznamy postaci greckiej mitologii, dajmy na to, za twory czysto alegoryczne, jak to Schelling wyrzuca Heynemu i jego zwolennikom, unicestwimy, trywializując, poetycką, artystyczną siłę tych wyobrażeń, siłę decydującą o ich realności. Zlekceważyć symboliczny wymiar dzieła byłoby równoznaczne z pozbawieniem go artystycznej samodzielności, a to pociąga za sobą neutralizację idealności, czyli wyrwanie idei z dzieła, jakby złamanie zasady indyferencji, i w rezultacie zamienienie symbolu w pusty, bezznaczeniowy, sztuczny twór – zaprzeczenie artystyczności oraz jedności idealności i realności.

Sztuka symboliczna, wywiedziona z mitologii, jawi się zatem jako najwyższa forma artystyczności. Symbol, poprzez ową realność i samodzielność, obiektywność swojej, znaczącej własną obecnością postaci, która jest, jako forma artystyczna i składnik świadomości artystycznej

przewyższa zarówno alegorię, jak i schemat³⁷ – symbol najzwyczajniej zawiera je w sobie, a dzięki temu przekracza je, niejako wchłania w siebie, dysponując, by tak rzec, wyższą realnością swego istnienia jako bycia tym, co symbolizuje.

Ponieważ, jak pamiętamy, potencje: sztuki, natury, działania (historii) dopełniają się, wskazują na siebie, i powtarzają swoją strukturę, te trzy schematy artystycznej konstrukcji, artystycznego przedstawiania, odnajdujemy także w naturze: na poziomie fizycznym rzeczy natura alegoryzuje; następny stopień, światło, zjawisko fizyczne, lecz niejako odmaterializowane, schematyzuje; wreszcie tam, gdzie pojawia się organizm, natura symbolizuje.

Schelling usiłuje zatem odczytać organiczność dzieł sztuki także od tej strony. Symboliczna synteza, jak w przypadku greckiej mitologii, jest czymś pierwotnym, a nie zjawiskiem ukształtowanym w długim procesie kulturowym. Pierwotność symbolicznej syntezy dowodzi absolutności mitologii greckiej, tworzywa sztuki dla Greków. Mitologia ma zatem sens uniwersalny, jest koniecznym i naturalnym sposobem ujmowania idei. Nie mogła być wytworem pojedynczego umysłu, ponieważ jej znaczenie ma absolutną obiektywność; nie była także dziełem określonej zbiorowości – skąd wzięłaby bowiem swój jednolity, organiczny charakter?

Toteż Schelling widzi w mitologii niepowtarzalną syntezę wolności i przyrody, zgodność indywidualium i gatunku³⁸; w mitologii greckiej kształty powstają z konieczności – „kształt wynika z kształtu”. Owe wytwory, związane bezpośrednio tworzywem, stają się organizmami o nieskończonych możliwościach; w uniwersum, będącym z definicji jednym, wszystko, co możliwe, jest lub będzie, zrealizowane. Twórcza płodność mitologii jest niewyczerpana.

Kryzys nowoczesności polega – jak sądzi Schelling – także na braku mitologii; dla Greków mit był początkiem myślenia, działania, tworzenia; każdy mieszkaniec Hellady był ukształtowany przez mit – moralnie i artystycznie, myślowo i poetycko – jako jednostka i jako członek wspólnoty. Kultura nowoczesna jest odwrotnością antycznej – grecka była racjonalna, ta zaś jest irracjonalna. Żywiołem mitologii Gre-

ków była natura; mitologia chrześcijan, do której nowoczesność musi się w jakiś sposób zwrócić (co nie znaczy, że będzie ono źródłem odbudowy, przynajmniej na tym etapie filozoficznego myślenia Schellinga), zbudowana jest na oglądzie działania, świata moralnego, historii. Chrystus, Bóg-człowiek, możliwy jest tylko w połączeniu z historią ludzką. Chrześcijaństwo musi zawierać mitologiczną historię świata.

Jednak to wszystko sprawia, że chrześcijaństwo nie wyłoniło z siebie sztuki prawdziwie symbolicznej. W pełnym tego słowa znaczeniu w religii chrześcijańskiej symboliczne są pewne akty, działania – np. sakramenty. Ponieważ istotą chrześcijaństwa jest dążenie do nieskończoności, oglądane w dziejach, to wyłącznym tworzywem mitologicznym w religii tego rodzaju muszą być cuda – wydarzenia, które przerywają niejako tkankę czasu. Cudowność w chrześcijaństwie niedwuznacznie mówi o rozdzieleniu, o dwóch światach, nadmysłowym i empirycznym; w Grecji świat był jeden, skończony.

Antytezę chrześcijaństwa i antyku najpełniej można dostrzec poprzez postać Chrystusa; przyjmując postać sługi, Chrystus unicestwia to, co skończone; dlatego Schelling odczuwa wielkie wątpliwości, czy Chrystus może być osobą poetycką: ani jako Bóg, ani jako człowiek. Idea oraz obraz dobrowolnie cierpiącego Boga, Boga chrześcijan, jest całkowitym zaprzeczeniem bogów Grecji, którzy nigdy nie cierpią, są zawsze szczęśliwi, pozostając poza moralnością i niemoralnością. Cierpiący Chrystus, który przyjmuje cierpienie jako ciężar, nie ma w sobie nic z tego, czym odznaczał się archetyp cierpienia i buntu zarazem u Greków – Prometeusz. Dlatego artyści, powiada Schelling, woleli przedstawić Chrystusa jako dziecko – w takiej postaci zaciera się jeszcze („[...] w obrębie nieokreśloności dziecka [...]), później niemożliwa do uchwycenia, jedność bóstwa i człowieczeństwa w Chrystusie.

Schelling, tak jak wcześniej Louise w znanym nam już dialogu autorstwa Augusta Wilhelma Schlegla, podziwia przede wszystkim te wyobrażenia Boga chrześcijan, które pozwalają zawiesić pytanie o relację dwóch natur w Chrystusie, o możliwość ich przedstawienia obrazowego, wreszcie pominąć pytanie o Boga cierpiącego – cierpienie nie może być

tworzywem artystycznym. Analizując obszernie potencję rzeźby jako formy artystycznej, w czym autor *Filozofii sztuki* okazuje się wiernym, aż do przesady, uczniem Winckelmanna, za podstawowe prawo tej dziedziny sztuki uznaje „absolutną równowagę możliwości i rzeczywistości”, co w obszarze ekspresji, w świetle wiecznej szczęśliwości bogów, przekłada się na stonowaną, powściągliwą zrównoważoną postawę harmonii wewnątrz duszy, panowania nad cierpieniem.

Schelling, naturalnie, prorokował, że sztuka przyszłości będzie jakąś formą syntezy doświadczeń artystów Grecji i twórców chrześcijańskich, kolejną, historycznie i artystycznie uzasadnionym momentem indyferencji³⁹. Sztuka, nawet w najdoskonalszej formie antycznej rzeźby mitologicznej, była dlań wyrazem i nośnikiem religii; Schelling nie był wyznawcą religii sztuki, choć religijność Greków rysowała mu się jako z konieczności religijność poetycka. Jeżeli sztuka miała zwieńczyć ludzką świadomość, to jako forma i odbicie samoświadomości. Formy sztuki jako potencji absolutu mogły być najróżnorodniejsze. Schelling, jakkolwiek wielokrotnie składał hołd Winckelmannowi, nie deprecjonował alegorycznej sztuki chrześcijańskiej; była ona bowiem równie konieczna, jak grecka mitologia. Jednocześnie zdawał sobie sprawę, że estetyczna, podbudowana wątlm neoplatonizmem niechęć do sztuki powstającej w orbicie wiary chrześcijańskiej, wiedzie donikąd; odrębność tej formy artystycznej należy tłumaczyć odwróconym, w porównaniu do antyku i pogaństwa, wątkiem tworzącym splot historycznej i zawsze samoświadomej relacji pomiędzy tym, co skończone i tym, co nieskończone, co konieczne, wolne, realne i idealne. Słabość nowoczesnej sztuki i refleksji filozoficznej nad sztuką jest efektem pomieszania kierunków działania: artysta antyczny zawsze postępował od „centrum ku peryferiom”; artysta nowoczesny podejmuje formę odrzuconą, traktowaną jako zewnętrzna skorupa, toteż otrzymuje cień zamiast ciała. Prosty chwyt przywrócenia antycznego świata sztuki jako antycznego kostiumu, dekoracji, jest najzupełniej chybiony – nie przywrócimy totalności świata bogów greckich, a tym samym nie ożywimy ich realności. Możemy podjąć wysiłek konstrukcji uniwersum sztuki i jej historycznego zrozumienia, jak-

kolwiek na poziomie spekulatywnym. Wówczas, być może, odnowimy symboliczny zmysł sztuki, która jest, a nie tylko oznacza, której prawda polega na ukazywaniu, a nie na wskazywaniu, na objawianiu, czy, jak wolimy dziś mówić, czynieniu widzialnym. Widzialność formy artystycznej oraz jej totalność, pojęta jako samodzielność i realność, skupiająca jakby w bezkresnym, bezwymiarowym punkcie treść i byt, nie służy niczemu, jeno samej sobie. Im bardziej jednak służy sobie, tym bardziej realizuje swoje możliwości, czyli realności (bo wszystko, co możliwe, jest w sztuce, jako uniwersum, realne), odbijając prawzory natury w pięknie artystycznej potencji.

Totalność i koherencja formy artystycznej są także – jak wiemy – warunkiem artystycznej wolności, jej potwierdzeniem. Jeśli estetyka dzieła miała odtąd stać pod znakiem wolności – autonomii formy, to Schelling na pewno wiele mógłby skorzystać z doświadczeń Fryderyka Schillera, zresztą z uznaniem cytuje jego rozprawę o poezji naiwnej i sentymentalnej. Atoli Schiller zagadnienie formy artystycznej rozpatruje zgoła w innej optyce.

Listy o wychowaniu estetycznym pochodzą z lat 1794-1795, potwierdzają wagę aforyzmu Fryderyka Schlegla w takiej mierze, w jakiej wydarzenia Rewolucji Francuskiej z całą wyrazistością postawiły przed Schillerem problem kryzysu kultury, nawet kryzysu człowieczeństwa w świetle wolności i statusu państwa jako nieuniknionej konstrukcji politycznej. Trudno mieć wątpliwości, że Rewolucja zawiodła jego oczekiwania: wyśnione „państwo rozumu”, mające być wyprowadzeniem człowieka spod przemocy tyrańskiego „państwa natury” i spełnieniem rozumności istoty ludzkiej, nie może zostać urzeczywistnione w tym konkretnym momencie. Polityczna przemoc, która potem dla Marksa stała się „akuserką dziejów”, obiektywnym mechanizmem przemian historycznych, koniecznym i niezbędnym, w oczach Schillera stanowi zaprzeczenie ludzkich aspiracji. Restytucję świata polityki jako właściwej sfery człowieczeństwa należy rozpocząć od diagnozy stanu kultury: ona zadaje człowiekowi ranę, i tylko poprzez nią można człowieka uleczyć.

Współczesny kryzys wywodzi się z głębokich przemian, jakie dokonały się w kulturze; tym samym sytuuje się ona na zupełnie przeciwnym biegunie w stosunku do wzorca kultury greckiej – obszaru harmonijnego człowieczeństwa. Dzisiejsza kultura zadała człowiekowi cios podwójny: poprzez sztuczny kult uczoneści, bezdusznej spekulacji, skazała go na fragmentaryczność i jałowość poszukiwań poznawczych. Podział pracy, tak chwalony przez XVIII-wiecznych myślicieli angielskich jako warunek wszelkiego postępu i zamożności, w oczach Schillera doprowadził do mechanizacji człowieka i destrukcji więzi społecznych. Człowiek przestał być jednością, zamiast tego jego egzystencję określa potrzaskana fragmentaryczność⁴⁰.

Integralny i harmonijny kształt człowieczeństwa zniszczył nierówny, chaotyczny rozkład sił, które budują jedność istoty ludzkiej, ich źle uruchomiony antagonizm, który skądinąd jest konieczny. Tym siłom, czyli popędom, Schiller przydaje różne określenia; sprzeczność pomiędzy nimi jest zarazem wyrazem jedności człowieka w jego dwoistości; intelekt, sfera duchowa, wzięta jako taka, jest właściwie czystą możliwością określenia, bez granic, „pustą nieskończonością”. Schiller wszelako podkreśla, by nie mylić tej potencjalności duchowej domeny człowieka z „nieskończoną pustką”⁴¹, wówczas bowiem zostałaby zanegowana zarówno jej spontaniczność, jak i potencjalna wolność. Ażeby jedna z tych możliwości została urzeczywistniona, nasycona treścią, innymi słowy – ograniczona w swej nieskończoności, musi pojawić się wyobrażenie, co dzieje się za pomocą poruszenia zmysłowości człowieka. Zmysłowość, dostarczająca z zewnątrz tworzywa dla myślenia, nigdy go nie tłumi, nie ogranicza jego spontanicznej wolności – byłoby to złamaniem epistemologicznej doktryny Kanta, którą Schiller uznaje za własną. Chodzi o to, że w duchu skończonym, jakim jest każdy człowiek, owa spontaniczna, samoczynna, absolutna negatywna czynność ducha może uświadomić sobie własną „bezwzględność”, jak to nazywa autor *Listów...*, nieskończoność, tylko w zetknięciu z ograniczeniem nadawanym przez zewnętrzne tworzywo. Toteż w harmonijnym człowieku popęd do formy, czyli do bezwzględności, musi się połączyć z popędem do tworzywa.

Popęd zmysłowy budzi się wraz z pierwszym doświadczeniem siły życia, popęd rozumny wraz z pierwszym doświadczeniem osobowości, czyli jakiegoś prawodawstwa.

Człowiek nie potrafi jednak przejść od razu, ze zmysłowości do rozumności, nie jest w stanie dokonać skoku od uczucia do myśli. W tym punkcie jawi się konieczność pośrednictwa i harmonizowania obu popędów, bo tylko wspólnie i w pogodzeniu tworzą one człowieczeństwo. Taki stan pośredni, w którym umysłu nie wiążą ani prawa moralne, ani przymus fizyczny, Schiller nazywa stanem „realnej i czynnej możliwości” – stanem estetycznym, sferą wolnego usposobienia.

Stan estetyczny to, najkrócej mówiąc, stan swobodnej gry, realizacji najróżniejszych możliwości, stan, w którym egoistyczne pragnienia popędu formy jako takiego i popędu zmysłowego jako takiego zostają wytłumione i pogodzone. W ostatecznym rozrachunku stan estetyczny, obecny w każdej pięknej duszy, przepoczwarzy się kiedyś w królestwo „pięknego pozoru”, pozoru estetycznego, w przedsiónek prawdziwej wolności⁴². Popęd gry uszlachetnia i oczyszcza naszą zmysłową naturę, a jednocześnie delikatnie, bez przymusu, siłą wdzięku popycha nas ku sferze moralnej – uzmysławia nam godność ludzkiej natury w wolności, przekraczającej celowość czysto organiczną.

Stan estetyczny w pewnym sensie góruje nad wszystkim innym w człowieku: w swojej swobodnej grze jest zdolny przyjąć każdy przejaw człowieczeństwa, pozostając całością i jednością samą w sobie; wszelako jego ruchliwość i otwartość wyklucza dowolność. Nie każde dzieło sztuki osiąga piękno i wprowadza nasz umysł w owo estetyczne usposobienie, które z istoty swojej cechuje się „nastrojem wielkiego spokoju i stanem wolności duchowej w połączeniu z siłą i dzielnością”⁴³; już tutaj dostrzegamy, jak wiele, także w warstwie retorycznej, Schelling zawdzięczał twórcy *Wallensteina*. Ideał dzieła sztuki, w ujęciu Schillerowskim, to ideał estetycznej czystości formy i wzajemnej wymienności wyrazowej oraz funkcjonalnej, usuwającej stopniowo ograniczenia narzucone odmiennym charakterem tworzywa artystycznego. Paradoksalnie, for-

ma danego dzieła będzie tym klarowniejsza, tym lepiej wzbudzi w nas ideał ogólnego nastroju i ogólnego nastawienia, im bardziej będzie wymykać się swoim granicom – czyli pozbywać się partykularności efektu artystycznego. Zacytujmy na koniec owo wyznanie wiary estetycznej Schillera, bo miało ono w przyszłości przyciągnąć wielu entuzjastycznych wyznawców:

Muzyka osiągnąwszy najwyższą szlachetność powinna stać się kształtem i działać na nas spokojną potęgą właściwą antykowi; sztuka plastyczna osiągnąwszy najwyższą perfekcję powinna stać się muzyką i wzruszać nas swą bezpośrednią zmysłową obecnością; poezja osiągnąwszy zupełną doskonałość powinna porywać nas z taką mocą jak sztuka tonów, zarazem jednak otaczać nas klarownym spokojem, jak sztuka plastyczna⁴⁴.

PRZYPISY

¹ Inna rzecz, że pojęcie „rewolucji” może przyjmować u Schlegla rozmaity sens. Zresztą Rewolucję Francuską Schlegel oceniał jako przewrót, lecz niedokończony, przekształcenie, które nie przyniosło pokładanych w nim nadziei. Dlatego rewolucję nazywa, z typową dla siebie skłonnością do ironicznego paradoksu, „tragiczną arabeską” – niespełnionym wykorzystaniem najpotężniejszych sił ludzkiej wyobraźni, akurat tutaj w sferze polityki. Sama zasada rewolucji, której oddziaływanie Schlegel dostrzegał w całej historii, polega, jego zdaniem, na tworzeniu z niczego, co zresztą pozwala mu ustanowić ciągłość historyczno-ideową pomiędzy chrześcijaństwem, Rewolucją Francuską, filozofią Fichtego i nowoczesną poezją: „Das Wesen der Moderne besteht in der Schöpfung aus Nichts – Ein solches Prinzip lag im Christentum – ein ähnliches in der Revolution, in Fichtes Philosophie – und desgleichen in der neuen Poesie” – zob. o tym: POLHEIM 1966, s. 97-98. John Neubauer ukazał ponadto znaczenie *cognitio intuitiva* Boga w ujęciu Spinozy dla kształtowania się idei sztuki jako organonu filozofii u Schellinga – już we wcześniejszych, ważnych pracach, *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* (1795) oraz *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* (1796-1797) ogład intelektualny jest w istocie reinterpretacją miłosego zjednoczenia człowieka i Boga; Schelling, dyskutując etyczny aspekt owego „zjednoczenia” w konfrontacji z ideą „moralnego Boga” nadaje mu sens estetyczny – tyle, że Bóg Spinozy zostaje tutaj przekształcony w ideę „absolutnego Ja” jako absolutnej rzeczywistości – NEUBAUER 1972, s. 300.

² Podstawowa rola formująca przypada tutaj, zdaniem Goethego, muzyce, zwłaszcza muzyce wielogłosowej, chóralnej pieśni podporządkowanej żelaznym zasadom harmonii, przeciwstawionej pustej, próżnej muzyce koncertowej – tam bowiem podziwiał się talent a nie prawdziwy sens muzyki, co poeta ukazuje przede wszystkim w wyznaniach „pięknej duszy”: muzyka przemawia do najgłębszego, najwyższego zmysłu człowieka, dając mu poprzez poczucie harmonii odczuć swoje podobieństwo do samego Boga: „Nun vernahm ich eine Musik, [...] die durch bestimmte und geübte Organe in harmonischer Einheit wieder zum tiefsten, besten Sinne des Menschen sprach und ihn wirklich in diesem Augenblicke seine Gottähnlichkeit lebhaft empfinden liess” – GOETHE 1998, s. 411. Oczywiście, owo Goetheańskie „Gottähnlichkeit” niewiele ma wspólnego z chrześcijańską koncepcją „bogoczwolwieczeństwa” czy „obrazu i podobieństwa” z Księgi Rodzaju, a jest raczej typowym wyznaniem religii „humanizmu”, świętego Humanusa, jak o tym mawiano. Na ten temat – stosunku Goethego do chrześcijaństwa – narosła ogromna literatura, nadal klarowna i zrównoważona prezentacja w: LÖWITH 2001, s. 29-43.

³ I tym samym wprost odwołuje się do pism Fichtego jako źródła owej nowej perspektywy filozoficznej. Ale, rzecz jasna, Schelling uważa, że jego metoda ukazania konieczności samowiedzy jako absolutnego punktu początkowego przekracza próby Fichtego, wychodzi poza jego „czystą aktywność” samostanawiającego „Ja”; zob. na ten temat: KRZEMIENIOWA 1979, s. xxvi-xxxiv; por. także klarowny zarys przeobrażeń Fichtego „teorii wiedzy” i jej relacji do poszukiwań Schellinga: PINKARD 2002, s. 173-177. Fichte, uprzywilejowując akt samostanawiającego „Ja”, na pierwszy plan wysuwa czynność, działanie – filozofia praktyczna rozszerza się niejako na sferę transcendentalnej konstytucji świata – rzeczywistość jest także stanowiona przez „Ja” i dla „Ja”; Schelling dąży do pogodzenia tezy

o autonomii filozofii transcendentalnej z realnymi określeniami, w których samoświadomość znajduje swoją granicę jako samo-świadomość; innymi słowy, Schelling pyta o możliwość uzasadnienia heteronomii z perspektywy autonomicznej filozofii – zob. FREIER 1976, s. 81-82.

⁴ SCHELLING 1979, s. 25.

⁵ Tamże, s. 32.

⁶ Tamże, s. 42-43.

⁷ Tamże, s. 48.

⁸ Tamże, s. 57. Jak wskazuje Hans Freier, konstrukcja wolności z transcendentalnej perspektywy uchyla zarzut dowolności w ustanowieniu samowiedzy jako wiedzy o określonej granicy – wytycza się tutaj bowiem granice w płaszczyźnie pre-empirycznej, transcendentalnej – zob. FREIER 1976, s. 115-116.

⁹ Zob. FREIER 1976, s. 45-49.

¹⁰ SCHELLING 1979, s. 47.

¹¹ Tutaj, rzecz jasna, Schelling idzie jeszcze dość wiernie śladami Kanta, który teleologiczną władzę sądenia czyni odpowiedzialną, tak jak i estetyczną, za nawiązanie kontaktu pomiędzy poznawaniem i działaniem moralnym – przede wszystkim dzięki pojęciu „organizmu” – żywych organizmów nie można pojąć jako ślepej gry sił mechanicznych, posiadają one wewnętrzną celowość, celowość dla osądzającego intelektu (dla refleksyjnej władzy sądenia); organizmy są tak uorganizowane, że wszystko w nich jest zarazem środkiem i celem, nic nie jest skutkiem ślepego mechanizmu – por. § 65-66 *Krytyki władzy sądenia*. Chodzi, jak wiadomo, o problem znacznie rozleglejszy – przewyciężenie dwuznaczności kwestii autonomii moralnej i autonomii rozumu praktycznego, czerpiącego swe uzasadnienie – obowiązywalność – zasadę z siebie samego i samostanowienia rozumu – panowania czystej woli nad heteronomią praw natury, narażającą na konieczność przyjęcia idei Dobra Najwyższego.

¹² SCHELLING 1979, s. 6.

¹³ Ta sama zasada organizująca, ten sam impuls działa w świecie człowieka, w jego historii jako dziejach wolnych, samoorganizujących się podmiotów. W historii jednak owa ludzka wolność działania świadomego splata się nierozzerwalnie z koniecznością, wyrażaną poprzez koncepcje „fatum” albo „Opatrzności”. Ludzkiej wolności w dziejach nie można zrozumieć bez połączenia z koniecznością; aby to pojąć, trzeba wyjść poza konkretne, ludzkie indywiduum, przyrzeć się niejako działaniu całego ludzkiego rodzaju. Konieczność w historii, jako pewien obiektywny cel, przekraczający horyzont każdego poszczególnego człowieka, jako rozumna i harmonijna prawidłowość dziejów, należy pojmować jako „absolutną syntezę” wszystkich działań; tę z kolei musimy niejako umiejscowić w absolicie – „[...] w tym, co we wszelkim wolnym działaniu jest oglądające oraz wieczne i powszechnie przedmiotowe” – SCHELLING 1979, s. 331. Działanie pojedynczego człowieka, wewnętrznie wolne, harmonizuje się z celem powszechnym, obiektywnym, podporządkowując się,

w swojej przedmiotowości, prawom przyrody. Absolut stanowi fundament harmonii pomiędzy podmiotowością i przedmiotowością, pomiędzy wycinkową świadomością naszych działań i celem, którego sobie nieuświadomiamy, choć do niego, kierowani niewidzialna dla nas prawidłowością, zmierzamy. Historia stanowi scenę odsłaniania się absolutu – Bóg ustawicznie się objawia, ale proces ten jest nieskończony, zawsze zawieszony między naszą świadomością i nieświadomością, wiedzą i niewiedzą. Ostatecznym spełnieniem dziejów będzie taki moment, gdy to wszystko, co jawiło się jako los albo jako natura, przemieni się w opatrność; celem historii będzie zatem zniesienie granicy między wiedzą a niewiedzą, pogodzenie wolności z koniecznością w taki sposób, że nie zaistnieje potrzeba ich rozróżnienia, rozdzielenia. Historia zatem jest progresywna – stanie się wiedzą, działanie Absolutu nie będzie się już za niczym skrywać. W sferze natury, analogicznie, skoro wszystkie jej wytwory są zróżnicowaniami jej siły, to ostateczną jej podstawą jest „absolutne niezróżnicowanie” – czyli Bóg.

¹⁴ W tym miejscu – warto przypomnieć – Schelling odwołuje się znów do myśli Kanta. Filozof z Królewca bowiem, pisząc o dążeniu naszej inteligibilnej natury do skupienia wszystkich naszych władz poznawczych a priori w jednym punkcie, w tym, co nadzmysłowe, wskazuje na podobieństwo w rozwiązywaniu antynomii estetycznej władzy sądenia i antynomii czystego rozumu: w przypadku sądów smaku rozwiązanie antynomii polega na tym, że sąd estetyczny opiera się na pojęciu („zasady subiektywnej celowości przyrody dla władzy sądenia”), lecz wówczas i tak nic nie poznajemy w przedmiocie, a jednocześnie dzięki temu sąd smaku zachowuje powszechną ważność, gdyż zasada się na nieokreślonym pojęciu nadzmysłowego substratu ludzkości (zjawisk). Jeżeli teraz kwestię osądu estetycznego rozważymy w płaszczyźnie różnicy pomiędzy ideami estetycznymi i ideami rozumowymi (nie są one pojęciami intelektu, ponieważ nigdy nie mogą dostarczyć poznania przedmiotu), zobaczymy, że idee estetyczne odnoszą się do pewnej naczności wedle subiektywnej zasady zgodności pomiędzy wyobraźnią a intelektem, natomiast idee rozumowe według zasady obiektywnej do pewnego pojęcia. Nie istnieje pojęcie adekwatne dla idei estetycznej jako wyobrażenia, podobnie jak idea rozumowa, zawierając w sobie pojęcie czegoś nadzmysłowego, nigdy nie może zostać w sposób wyczerpujący unaoczniona. Innymi słowy, idei rozumowych nie można zademonstrować, idei estetycznych – wyeksponować. Idea estetyczna to wyobrażenie zrodzone w wolnej grze wyobraźni; jej właściwym twórcą jest geniusz. W wytworach geniuszu prawidła narzuca sama natura (podmiotu twórczego), a nie obmyślony cel. Kant dodaje: „Skoro bowiem sąd o pięknie nie ma być wydawany podług pojęć, lecz na podstawie celowego wprowadzenia wyobraźni w nastrój zgodności z władzą tworzenia pojęć w ogóle, to nie prawidła i przepis mogą służyć za subiektywną wytyczną owej estetycznej, ale bezwarunkowej celowości w sztuce pięknej, która ma rościć sobie uzasadnioną pretensję do tego, że musi każdemu się podobać, lecz jedynie to, co jest tylko naturą w podmiocie, ale nie może być podciągnięte pod żadne prawidła lub pojęcia, tzn. nadzmysłowy substrat wszystkich jego władz (substrat, którego nie dosięga żadne pojęcie intelektualne), a zatem to, w odniesieniu do czego uzgodnienie wszystkich naszych władz poznawczych stanowi ostateczny cel zakreślony przez inteligibilny pierwiastek naszej natury – KANT 1986, s. 287-288. Zarówno piękno natury, jak i piękno sztuki nie podlegają zasadom empirycznym (sztuka jest wytworem genialności, a nie intelektu i nauki), lecz zależą od idealności w odniesieniu do

celowości natury i sztuki – estetyczna władza sądenia musi być autonomiczna (szuka kryterium a priori w nas samych) i prawodawcza; obserwując piękno przyrody skłonni byłibyśmy uznać, że obiektywnie wytworzyła swe formy po to, by się nam podobać – w rzeczywistości „przychyłość” natury jest tylko naszym sposobem jej ujmowania – w subiektywnej wolności gry wyobraźni (która dzięki jakiemś niedocieczonemu nadzmysłowemu powodowi może być uznana za powszechną). Ostatecznie piękno, jako symbol dobra moralnego, odsłania dążenie smaku do wyższej sfery inteligibilnej – powstaje wspólnota ludzi, którzy wznoszą się ponad doznawanie rozkoszy estetycznej, piękno uszlachetnia. Na tej podstawie Schiller rozwinie swoją koncepcję „państwa pięknego pozoru”. Schelling natomiast przekroczy postulatyno-praktyczny charakter niepoznawalnego, nadzmysłowego substratu władz poznawczych a priori, ponieważ sztuka, jako nacna synteza świadomego i nieświadomego, staje się s a m y m obrazem prawdy – prawdą na poetycki charakter. W tym kontekście Hans Freier mówi o funkcjonalizacji sztuki na potrzeby teorii wiedzy (FREIER 1976, s. 48).

¹⁵ Zob. na ten temat: PAETZOLD 1978, s. 399-401.

¹⁶ Hans Freier mówi o „pierwotnej poezji” sztuki, jej sile anamnetycznej – w sztuce odsłania się przed samoświadomością jej własna historia powstawania; samoświadomość, zanurzona w transcendentnej (*resp.* nieświadomej) prehistorii świadomości. Zgodność natury i rozumu, pierwotna synteza, odbija się w sztuce, poezji ducha, a zatem ostatecznie w „Ja” jako zasadzie wiedzy, a nie w jakimś transcendentnym wobec świadomości substracie – podłożu zjawisk (jak to ma miejsce u Kanta) – zob. FREIER 1976, s. xv, 35-36.

¹⁷ Zob. na ten temat, w odniesieniu do bardzo ważnej rozprawy Fichtego *O duchu i literze filozofii* z 1794 roku: ŻELAZNY 2000, s. 67-68; także STRACK 1974, *passim*. Jak wskazuje Hans Freier, Fichte, zgodnie z logiką absolutnej czynności, czyli jedności wytwarzania i wytwarzającego, nadaje owej syntezie formę syntezy estetycznej, przed czym na przykład powstrzymał się Fryderyk Schiller – FREIER 1976, s. 86-87.

¹⁸ SCHELLING 1979, s. 367.

¹⁹ Tutaj Schelling kontynuuje myśl Kanta, który w § 49 *Krytyki władzy sądenia*, analizując problem „ducha” – „polotu” w sztukach, stwierdza, że „duch” – *Geist* to zdolność unaoczniania idei estetycznych, idei, które wytwarza wyobraźnia. Owe idee są przedstawieniami, którym jednak nie może odpowiadać żadna określona myśl, żadne pojęcie. Powstająca dzięki wyobraźni idea – przedstawienie estetyczne – daje do myślenia, ale w taki sposób, że nie można go wyczerpać, „żadna mowa ani ujęć całkowicie, ani zrozumiałym uczynić go nie może”. Z kolei w § 53 o poezji czytamy, że „wznosi się estetycznie do poziomu idei” – obdarza wolnością wyobraźnię, a dzięki temu poszerza niejako umysł. Poezja, w ramach danego pojęcia, poprzez nieograniczoną różnorodność zgodnych z tym pojęciem form, ukazuje taką formę, która wiąże umysł, w jego unaoczniających przedstawieniach, z bogactwem myśli, „jakiemu żaden wyraz językowy nie jest zupełnie adekwatny” – KANT 1986, s. 242, 261.

²⁰ SCHELLING 1979, s. 361.

²¹ Tamże, s. 358.

²² Por. uwagi M. Franka: „Ein vollkommenes Kunstwerk ruht gleichsam ganz in sich selbst, wir fühlen sich überrascht und beglückt durch «Gunst der Natur»” – FRANK 1989, s. 153.

²³ Por. wyrażenie Rüdiger Bubnera o „sztuce jako miejscu prawdy” – BUBNER 2005, s. 5-8. Utrwalona wykładnia filozofii sztuki Schellinga jako sposobu przejawiania się prawdy: JÄHNIG 1969.

²⁴ „Początek” tutaj może oznaczać genezę w sensie tak historyczno-mitologicznym, jak i poznawczo-logicznym – historia nie może wchodzić w konflikt z dziejami świadomości, zasada poznawania ujawnia się, jak potem u Hegla, jako pewna konieczność, chociaż niekoniecznie znów logiczna.

²⁵ Zob. ROSEN 1998, s. 70-72.

²⁶ SCHELLING 1983, s. 55.

²⁷ Tamże, s. 55: „Kto może jeszcze pytać, jak to się dzieje, że ludzie o tak wysokiej kulturze jak Grecy mogli wierzyć w rzeczywistość bogów, że Sokrates mógł nakazywać składanie ofiar, a sokratyk Ksenofont jako dowódca armii sam składał ofiary w czasie słynnego odwrotu, itd. – kto stawia takie pytanie, dowodzi tylko, że sam nie osiągnął takiego poziomu kultury, na którym właśnie *to, co idealne*, staje się rzeczywiste i to o wiele bardziej rzeczywiste, niż tak zwana rzeczywistość. Tamci ludzie w ogóle nie traktowali bogów w taki sposób, w jaki pospolity rozsądek wierzy w rzeczywistość rzeczy zmysłowych, i nie uważali ich ani za rzeczywistych ani za nierzeczywistych. W wyższym sensie byli oni dla Greków bardziej realni niż każda inna realność”.

²⁸ SCHELLING 1983, s. 34-36.

²⁹ Tamże, s. 25: „Na przykład to, co rozpoznajemy w historii oraz w sztuce, jest w istocie tożsame z tym, co istnieje także w naturze: wszystkiemu bowiem wrodzona jest całkowita absolutność, ale ta absolutność w naturze, w historii i w sztuce występuje w różnych potencjach”.

³⁰ Por. KRZEMIENIOWA 1983, s. x.

³¹ SCHELLING 1983, s. 29: „[...] muzyka to nic innego jak prawzorcowy rytm przyrody i samego uniwersum, który za pośrednictwem tejże sztuki przełamuje się w odbitym świecie. Doskonałe formy, które wytwarzają sztuki plastyczne, są zobiektywizowanymi prawzorami przyrody organicznej. Epos Homera jest samą tożsamością w takiej postaci, jaka w absolicie leży u podstaw historii. Każde malowidło otwiera świat intelektualny”.

³² Por. VON EINEM 1972, s. 75-76. Herbert von Einem zwraca uwagę, że pojęcie „formy wewnętrznej” w estetyce XVIII wieku, o genealogii sięgającej, poprzez Shaftesbury’ego czy Leibniza, do samego Plotyna, w połączeniu z postulatem immanentnego, organicznego wzrostu formy artystycznej przyczyniło się do ustanowienia absolutnej niezależności i autonomii dzieła sztuki.

³³ Związki Burckhardta z Schellingiańską filozofią sztuki są raczej powierzchowne, nawet koncepcja „potencji” różni ich w sposób bardzo zdecydowany. Zob. o tym np. KASPEROWICZ 2004, rozdz. II-III, tam dalsza literatura.

³⁴ Por. zupełnie podobną frazę u Schillera: Wprawdzie tworzywo będzie braf z terazniejszości, formę jednak weźmie ze szlachetniejszego czasu, nawet spoza wszelkiego czasu, z bezwzględnej nieziennej jedności swej istoty. Tam, z czystego eteru jego demonicznej natury wypływa źródło piękna [...] – SCHILLER 1972, s. 72.

³⁵ SCHELLING 1983, s. 58: „Dla rozumu i fantazji również ograniczenie będzie tylko albo formą absolutu, albo, pojmowane jako ograniczenie, niewyczerpanym źródłem żartu i zabawy. Ograniczenie jest bowiem dozwolonym przedmiotem żartu, ponieważ niczego nie ujmuje istocie, samo w sobie nie ma znaczenia. W świecie bogów greckich najśmielszy żart może igrać z obrazami, stworzonymi przez fantazję”.

³⁶ SCHELLING 1983, s. 78: „Ten wymóg w sposób poetycki spełniony jest w mitologii. Każdą bowiem postać w niej występującą należy brać za to, czym ona jest, a właśnie dzięki temu będzie ona również brana za to, co oznacza. Znaczenie jest tutaj zarazem samym bytem, który przeszedł w przedmiot i tworzy z nim jedno”.

³⁷ Alegorię Schelling rozumie jako wyrażenie czegoś ogólnego w tym, co szczególnie, natomiast w schemacie to, co ogólne wskazuje, oznacza to, co szczególne. Schemat jest przydatny wobec tego w robocie rzemieślnika, natomiast alegoria rozkwita w słabych, artystycznie miałych, pozbawionych mitologicznego fundamentu epokach, choć może też wydać dzieła wielkie, Dantego na przykład. Ale współczesna alegoria to bezkrwiste manekiny, postaci *Henriady* Woltera czy poematów Klopstocka. Schemat Schelling definiuje, za Kantem, jako naoczną regułę wytwarzania przedmiotu – jest więc produktem wyobraźni, ale nigdy, podobnie jak alegoria, nie wzniesie się do poziomu symbolu – w schemacie i alegorii nigdy nie dojdzie do jedności bytu i znaczenia, zawsze będą coś oznaczać, nigdy – samymi sobą być. Z tego też powodu sztuka symboliczna może schematyzować i alegoryzować w nieskończonej konfiguracji możliwości, te tropy przedstawiania nigdy nie wyczerpią symbolu.

³⁸ SCHELLING 1983, s. 82.

³⁹ Antyk wypowiedział się w mitologicznych postaciach sztuki – symbolach, będących obiektywnością natury, chrześcijaństwo w mitologicznych alegoriach o refleksyjnym, subiektywnym charakterze. Nowa mitologia, przywracająca obiektywny ogląd natury, nasycony jednak odtąd refleksyjnym zwrotem religijności chrześcijańskiej, stanie się zarazem wstępem do przyszłej religii – w jej ramach przewyciężony zostanie dualizm subiektywności i obiektywności w poznaniu świata, prześladowający wszelką myśl filozoficzną od czasów Kartezjusza. Tak zatem sztuka, zbudowana na fundamencie nowej mitologii, przygotowuje syntezę filozofii i teologii.

⁴⁰ Doskonale znany z romantycznej teorii sztuki i praktyki kult „fragmentu”, symbol i konsekwencją kryzysu epistemologicznego po Kancie, w dalszej perspektywie próba rozwiązania zarówno sprzeczności pomiędzy życiem i sztuką, jak także aporii subiektywizmu, był niejako zapowiadany w antropologicznych koncepcjach Schillera czy w estetyce malowniczości albo *ruine parlanti* Piranesiego. O fragmencie jako paradygmacie interpretacji kultury nowoczesnej, w kontekście różnych realizacji architektonicznych, ogrodowych, także historystycznych koncepcji encyklopedycznych, wykraczających poza

konwencje nauk historycznych, pisała u nas ostatnio niezwykle ciekawie Gabriela Świtek – ŚWITEK 2009, *passim*.

⁴¹ SCHILLER 1972, s. 115.

⁴² Jak przenikliwie zwraca uwagę Dieter Henrich, Schiller, definiując piękno jako „wolność w zjawisku”, próbuje osadzić piękno jako poczucie harmonii zmysłowości i rozumności w sferze etycznej, wychodząc poza Kantowską analogię pomiędzy wolnością etyczną (samostanowienia) a wolną grą intelektu i wyobraźni. Piękno, będące przejawem wolności, odbija harmonię spełnionego człowieczeństwa – jedność obowiązku i skłonności, kiedy to człowiek dochodzi do porozumienia sam ze sobą. Idzie za tym, tak ważne potem również dla Schellinga, zjednanie piękna i wzniosłości w rozumnej samoświadomości etycznej człowieka – celem jest tutaj pragnienie, by estetyczno-etyczna (zmysłowo-rozumna) harmonia duszy nie została rozerwana impetem działania woli w jej nieskończonej potencji. W pięknie zatem uwidacznia się zarazem naoczna harmonia i subiektywne napięcie woli – spełnienie etycznej istoty człowieka, który osiąga w pełni świadomość swojej jedności. Tylko wtedy ludzka subiektywność, uprzedmiotowiona w akcie estetycznym, znaleźć może w samym akcie swoje spełnienie (zaspokojenie, będące jednym ze znamion doświadczenia piękna) – HENRICH 1955, s. 544-545.

⁴³ SCHILLER 1972, s. 129.

⁴⁴ Tamże, s. 131. Naturalnie, synestetyczna maniera romantyczna, jak również wiara w zasadniczą jedność sztuk, ufundowaną na jedności nastroju oraz wrażenia, w połączeniu z ideą formalnej translacji sztuk, ma tutaj swoje korzenie. Warto w tym miejscu przypomnieć, że apokryf listu Mozarta, w którym kompozytor rzekomo zwierzał się, że widzi swoje kompozycje w całości, od razu, tak jak dzieło rzeźbiarskie, wywodzi się z tego rodzaju przeświadczeń. Schiller jednak nie chciał zacierać różnic formalnych pomiędzy sztukami, lecz postulował, by forma stawała się wszystkim, treść zaś niczym, bo tylko wtedy w pełni swojej mocy oddziałuje na widza, czy słuchacza. Byłoby rzeczą kuszącą dopatrywać się tutaj zapowiedzi na przykład formalizmu Eduarda Hanslicka w teorii muzyki; sęk w tym, że Schiller domaga się od artysty, w imię estetycznej wolności, anihilacji materii poprzez przetworzenie formy – doskonała forma musiałaby zatem być zaprzeczeniem jakiegokolwiek zmysłowej atrakcji, i stać się pan-prezencją formalnej zasady kształtowania przy całkowitej nieobecności tworzywa. Forma taka brałaby się w stanie idealnym z samego wnętrza artysty, znikąd indziej, byłaby manifestacją czystej spontaniczności twórczej, gdyż jak czytamy w liście IX: „Wprawdzie tworzywo będzie brał z terażniejszości, formę jednak weźmie ze szlachetniejszego czasu, nawet spoza wszelkiego czasu, z bezwzględnej niezmiennej jedności swej istoty. Tam, z czystego eteru jego demonicznej natury, wypływa źródło piękna [...]” – SCHILLER 1972, s. 72. Artysta winien ze wszystkich sił wystrzegać się zepsucia epoki, despotyzmu osądów – w tym wezwaniu Schiller kroczy ściśle drogą wytyczoną przez Rousseau. Broniąc autonomii sztuki jako najwyższego przejawu autonomii ludzkiej natury, zakorzenionej w harmonii popędów, Schiller z premedytacją odwraca – w perspektywie podmiotowej – słynne przestrogi Platona z *Państwa* i *Praw* na temat kosmicznych *nomoi*, będących także zasadami tonacji muzycznych.

ELIOT I HEINSE

Janusowe oblicze Renesansu jako raju estetycznego

*Nie martwota naszym sędzią, lecz zawsze to, co żywe
wszak watykański Apollo nie jest Prawem XII Tablic.*

Heinse



w powieściach George Eliot, uchodzących powszechnie za zwierciadło moralnych, religijnych oraz artystycznych dylematów, nurtujących Anglię ery wiktoriańskiej, sztuka pełni różnorodne, ale zawsze ważne funkcje. Czasami bywa elementem charakterystyki umysłowego świata bohaterów, ekstrapolacją wiktoriańskiego ideału *higher culture*, zapisem estetycznych fascynacji epoki, których przedmiotem z reguły jest antyk i włoski renesans – widzimy to chociażby w *Middlemarch*, na pewno najlepszej książce angielskiej powieściopisarki¹. Czasami jednak sztuka staje się nieomal wątkiem samodzielnym, przestaje być częścią uwiarygodniającej dekoracji, częścią powieściowych didaskaliów; służy wówczas za zasadniczy szkielet historyzującej narracji, wypukła podstawowe konflikty moralne. Tak właśnie dzieje się w powieści pt. *Romola*, której akcja rozgrywa się w xv-wiecznej Florencji.

Romola ukazywała się w odcinkach w latach 1862-1863 na łamach jednego z najbardziej wówczas poczytnych czasopism, „Cornhill Magazine”. George Eliot była w Italii częstym podróżnikiem, czytała pilnie Vasarięgo, pociągała ją wielce i szczerze sztuka mistrzów Odrodzenia; w jej pisarstwie, przynajmniej do pewnego stopnia, sztuka zajmuje takie miejsce, jak w poezji Roberta Browninga. Osadzając akcję we Florencji xv wieku, pozwoliła na kartach powieści zagościć takim postaciom, jak Lorenzo il Magnifico, Savonarola, czy wreszcie Piero di Cosimo, ekscen-

tryczny charakter, niezwykły malarz niezwykłych wyobrażeń. Jego pracownia ma coś z warsztatu alchemika i zaczarowanego ogrodu badacza natury, promieniuje atmosferą niezwykłą i niesamowitą:

Zdawało się, jakby owe rozwiązłe bogactwo [tj. przyległego ogrodu, widzianego z okien pracowni] zaczynało przenikać nawet do wnętrza tej obszernej, wysokiej izby; oto bowiem w rogu pomieszczenia, pośród niedbalej sterty rzeźbionych, marmurowych fragmentów oraz pokrytych rdzą zbroi, w jakiś sposób wywalczyły sobie miejsce kępki długiej trawy, a z wielkiej kamiennej wazy rozlewały się niczym strumieniem na wszystkie strony gałązki winnego grona. Całe ściany były zawieszane sporządzonymi piórkami i olejem szkicami przedstawiającymi fantastyczne stwory morskie, tańce menad i satyrów, Świętą Małgorzatę ze smokiem sposobiącym się właśnie, by ją pożreć, wizerunkami Madonn, z których promieniował nadprzyrodzony blask, wreszcie studiami roślin oraz groteskowych głów. Na surowych, byle jak skleconych półkach wałało się kilka książek, spoza których wyglądały pęki zbóż, zwierzęce rogi, wyschnięte plasty miodu, rzadkie kamienie pokryte barwnymi liszajami, czaszki, jakieś kości, pawie pióra i skrzydła wielkich ptaków. Znad zaśmieconej podłogi wyrastały woskowe figury: jedna w habicie mnicha z Vallombroso, dziwnie uwieńczona stalowym hełmem, inna pokryta zarzuconymi nań skórami i brokatowymi tkaninami. Wśród tej niezwykłej martwej natury przechadzało się kilka białych i popstrzonych plamkami gołąbków, nazbyt już oswojonych, by lękać się wchodzącego człowieka. Trzy niemalych rozmiarów ropuchy pełzały przyjaźnie przy progu, zaś biały królik, najpewniej służący za modela do przedstawienia zwierzątka trwożącego Kupidyna na obrazie Marsa i Wenus stojącego właśnie na sztalugach, z wielkim ukontentowaniem gmerał nosem w skrzynce pełnej siana².

Sporządzane przez Piera di Cosimo wizerunki odgrywają niepoślednią rolę, awansując do rangi symbolicznych zwiastunów i ostrzeżeń.

Sztuka nie jest jednak osią powieści. Jak zawsze, Eliot podnosi przede wszystkim kwestię moralności jednostki w ceniącym indywidualną wolność społeczeństwie, renesansowa Florencja jest, rzecz oczywista, idealnym *porte-parole* Anglii 2. poł. XIX wieku. Główną postacią jest Romola, córka niewidomego uczonego humanisty, świetnie wykształcona, bez reszty oddana swemu ojcu, cnotliwa i pełna skromnej mądrości, reprezentująca najwyższe etyczne standardy, głęboko przejęta zarówno duchem pogańskiego humanizmu rodem ze starożytnych foliałów i zwojów, jak i naukami Fra Savonaroli.

W istocie w postaci Romoli zarysowuje się kluczowy konflikt, przedmiot zażartej dyskusji ówczesnego Albionu – jaka jest właściwa proporcja pomiędzy wiarą a kulturą i wykształceniem w nowoczesnym świecie – najpełniej naświetlony, jak zobaczymy, w esejach Matthew Arnolda.

Romola, którą cechuje niemalże doskonałe, całkiem w goetheańskim duchu pogodzenie i wyrzeczenie, jest żoną Tita Melemy, rozbitka, przygarniętego przez tolerancyjną Florencję. Znający grekę przystojny młodzieniec, posiadacz nienagannyh manier i wielu uczonych przymiotów, wkrada się w łaski ojca Romoli, i w końcu zostaje jej mężem. Lecz ten, kto miał się okazać uosobieniem moralno-intelektualnej doskonałości, zdradza tak siebie, jak i swoje powołanie, i Romolę. Jego florencki, zakończony tragicznie epizod, stanowi precyzyjne odwrócenie życia Romoli; podczas kiedy ona, wychowana przez swego ojca w podziwie dla antycznych ideałów życia, po wydarzeniach procesu Savonaroli dociera do pogłębionej refleksji etycznej, Tito, doskonale się zapowiadający uczoney, pogrąża się w kultywowaniu własnych pożądań, pragnień, nienasyconej ambicji. Innymi słowy, Tito myli rozwój własnej indywidualności z niepohamowanym egotyzmem i folgowaniem zmysłowym namiętnościom, które łącno zawiodą go w otchłań cynizmu. Jak bowiem wyjaśnia potem Romola małemu Lillo, swemu wychowankowi:

Gdyby szczęście polegało na zaspokajaniu naszych błahych przyjemności, zaiste niewielką miałoby wartość. Największe szczęście, znamię człowieka szlachetnego, możemy osiągnąć dzięki wielkości naszych myśli oraz bogactwu uczuć skierowanym tak ku innym ludzi, jak i do siebie samych. Atoli ten rodzaj szczęścia niesie ze sobą często tak wiele bólu, że jesteśmy w stanie odróżnić je od cierpienia tylko dlatego, że jest czymś, co wybralibyśmy przed wszystkim innym, jako że nasza dusza ujrzała w nim dobro³.

Ideał szczęśliwości, który Bóg nakłada na człowieka, musi pozostawać w zasięgu jego ziemskich, ludzkich możliwości.

Spośród całej galerii postaci występujących w *Romoli* Piero di Cosimo jest jedyną osobą przeczuwającą, zrazu niejasno, przewrotność charakteru Tita; jego tryb życia, zadziwiający innych skrajną prostotą, wręcz abnegacją, oraz artystyczny zmysł, pozwalają mu widzieć więcej, patrzeć

dalej; Piero żyje blisko natury, ona wyznacza nieomylnie jego szlaki, nadaje jego postawie szczerłość i niewymuszoność⁴.

Akcentując ów nieomylny sentyment moralny Piera, George Eliot nie przechodzi wszelako na pozycje jakiegoś naturalizmu i czci dla pierwotnej nieskazitelnosci człowieka, rodem z Rousseau. Słowem, ani przez chwilę nie podzielała kultu żywotnej, nieskrępowanej natury, owej afirmacji zmysłowości, przebijającej z taką emfazą z kart innej powieści, której akcja toczy się również w renesansowej Italii, tyle że w Wenecji i Genui XVI już stulecia. Chodzi tutaj, rzecz jasna, o *Ardinghella und die glückseligen Inseln* pióra Wilhelma Heinsego, znanego nam już admiratora (i zarazem krytyka, jak się przekonamy) Winckelmanna, wczesnego wielbiciela twórczości Rembrandta i Glucka, zagorzałego wyznawcy mitu Hellady, krainy sztuki i pięknych nagich efebów, nieubłaganego krytyka chrześcijaństwa.

Ardinghella, inaczej niż *Romola*, nie jest powieścią historyczną, mimo że Heinse bardzo zadbał o nadanie jej autentycznych historycznych realiów, studiując włoskich kronikarzy i renesansowych historiografów. W gruncie rzeczy jest to fabularyzowany zapis jego nieugaszonej fascynacji sztuką Italii, klimatem i ludźmi tej krainy (oraz Grecji), którą Wilhelm Waetzoldt, wzorując się na Goethem, tak ładnie nazywał *das klassische Land*, książka o luźnej, zdaniem wielu krytyków pozbawionej jedności, konstrukcji, posiłkująca się ornamentálnymi walorami powieści awanturycznej, łotrzykowskiej, i wreszcie, chyba jej najbliższej, *Künstlerroman* o nieskrywanym, utopijnym wydźwięku. Wokół kilku szczególnie spektakularnych wydarzeń historycznych, związanych z dziejami Wenecji, jej walk z papieżami i Turkami, snuje się z wolna akcja powieści – burzliwe dzieje szlachcica Ardinghella, stanowiące pretekst do jednej wielkiej ekfrazy, jakiejś wszystko obejmującej *Prachtstück*, bo zarówno autentyczne dzieła sztuki, jak i estetyczne rozważania, artystyczne kłótnie, miłosne podboje Ardinghella, jego zuchwałe, bulwersujące i jednostronne zazwyczaj moralne receptury na życie, wszystko jest przedmiotem opisu. Ta powieść to seria *tableau*, statycznych wizerunków, pośród których przechadzają się bohaterowie, przeglądają się w nich, niczym

w zwierciadle, dzięki nim uzyskują swoją tożsamość, ożywają, wychodzą poza rolę deklamujących „typów idealnych”. Niepospolitej energii, zmysłowości tych ekfraz odpowiada propagowana w nich filozofia życia jako życia właśnie, jako pochwały nieskażonej, naturalnej zmysłowości, swobodnie rozwijanej za pomocą dzieł sztuki, ujętych jako dzieła sztuki zdarzeń – scen erotycznych, wreszcie wszelakich innych zajęć, godnych rozwiniętej, sensualnej osobowości szlachcica, kochanka, podróżnika, poety, muzyka, wojownika, miłośnika nauk – słowem, renesansowej postaci Ardinghella. Jego imię, tak jak imiona innych postaci występujących w powieści, jest znaczące: „rozpalony i twardy jak lód”. Ardinghella, afirmujący bezwarunkowo własną energię zmysłowości, niepoahamowany miłośnik cielesnego i estetycznego piękna, chce być widziany, i sam potrafi patrzeć i opisywać. W *Ardinghellu* typowy paradoks estety – *voyeur*a zostaje przez Heinsego podniesiony do rangi zasady.

Wszelako jest to esteta „naturalista”, inny od grona estetów i dandyśców, od których rościło się nieco później, już w XIX wieku. Gdybyż był to estetyzm stonowany, chociaż trochę epikurejski, strawny dla klasyków, ale nie, Heinse był bezkompromisowy, toteż Goethe i Schiller, chociaż doceniali skalę i styl ekfraz *Ardinghella*, nie lubili tej książki. Nie podobał im się jej amoralizm, jej z gruntu fałszywa, utopijna wizja szczęśliwych wysp. A przecież, tak czy owak, *Ardinghella* zapoczątkowuje długą serię powieści historycznych, usytuowanych w scenerii historycznej Italii, często renesansowej, gdzie sztuka figuruje jako nieodzowny komponent kultury i obrazu świata: od, powiedzmy, *Vittorii Accorombony* i *Sternbalda* Ludwiga Tiecka po historyczne dramaty Artura hr. Gobi-neau, wiersze Ferdinanda Meyera i cały estetyzujący ruch patetyczno-cynicznego „renesansizmu”, wiernie naśladowujący Nietzscheański gest uwielbienia wyzwolonych z wszelkich norm renesansowych herosów woli.

Ardinghella wszelako tylko zewnętrznie jest prekursorem nietzscheańskich bohaterów, choć łączy go z nimi bezwzględne wywyższenie sztuki oraz wstręt do chrześcijaństwa. Łatwo to uzasadnić, jeśli tylko się pojmie różnicę w ocenie sytuacji kryzysu kultury i religii w czasach Heinsego i sto lat później, w epoce autora *Zmierzchu bożyszcz*. Ardin-

ghello odchodzi od zasad etycznych chrześcijaństwa, ponieważ narzuca ono reguły sprzeczne ze swobodną grą wyrafinowanej, coraz to dalej idącej zmysłowości, transponujących doznania w całą nieogarnioną gamę erotycznie i estetycznie motywowanych uczuć. Właściwie każde spotkanie z dziełem sztuki jest aktem o wyjątkowym napięciu sensualnym, aktem modelowanym na doświadczeniu erotycznym. Ardinghello nie jest rozpustny, nie ma w sobie nic, co przywołałoby na myśl odstręczające zepsucie Tyberiusza, który – jak nam donosi Swetoniusz – gustował w obrazach o jednoznacznie pornograficznej treści. Wprost przeciwnie, Ardinghello odznacza się *virtù* iście renesansową, jego wierność naturze jest afirmacją cielesności życia, antytezą słów z Listów św. Pawła (np. 1 Kor 24-27; Gal 16-21; Ef 2, 1-6). Zmysłowość, rozwinięta i wyrafinowana, nie jest źródłem grzechu, lecz potwierdzeniem pierwotnych skłonności ludzkiej natury. Lecz żeby być w pełni naturalnym, potrzeba wyjątkowej znajomości sztuk, uprawy malarstwa i literatury, długotrwałego namysłu nad ich znaczeniem. Instynktowny kontakt z naturą ma być tutaj odzyskaniem celem, nie punktem wyjścia – natura bez oparcia w zmysłowej kulturze byłaby ślepy m instynktem. Ardinghello, w pierwszej części powieści ukazany głównie poprzez swoje rozmowy z przyjacielem Benedyktem, jawi się najpierw jako malarz, przybyły z Florencji do Wenecji, by zapoznać się tam ze sztuką Tycjana; Ardinghello wysławia sztukę kolorystów weneckich, już na samym początku Heinse, ustami Veronesa, wypowiada kluczową, powracającą ciągle maksymę, że sztukę może oceniać ten tylko, kto zna jej naturę i granice, które zresztą spletają się zawsze z życiem. Sam nasz bohater prezentuje postawę antyakademicką – odrzuca wiarę w istnienie form idealnych, abstrakcyjnych; zgoda – powiada – piękną postać Fryne lub Aspazji artysta, potęgą swojej wyobraźni, może wynieść do poziomu Ateny albo Afrodyty; lecz ci wszyscy, którzy form idealnych dopatrują się w gipsowych odlewach, dopieroż mają czelność z góry spoglądać z pogardą na owych *Kernmenschen*, takich jak sam Ardinghello, którzy oddają bogactwo zmysłowego piękna tu i teraz.

Dla Ardinghella rysunek, podstawa akademickiej teorii i praktyki, ma znaczenie drugorzędne, *ist bloss ein notwendiges Übel*⁵. Celem i po-

czątkiem sztuki malarzkiej jest kolor, zmysłowy odpowiednik pełni życia. „Kontury najbardziej wyraziste i potężne, nawet samego Michała Anioła, są tylko zjawą i cieniem w porównaniu z pełnią życia, cechującą jakąkolwiek głowę namalowaną przez Tycjana”. Rysunek jest niejako mechaniczną stroną malarstwa, odrysowywaniem konturu, jak w legendzie Pliniusza o wynalezieniu malarstwa. Koloru nie można się nauczyć.

Ardinghello występuje zresztą przeciwko innemu dogmatowi akademickiemu, mianowicie historyzującemu kostiumowi, który on sam traktuje nader dosłownie. Starożytnicy cenią kostium jako oznakę historycznej erudycji; dla Ardinghella jest on symptomem dewiacji, dowodem na to, jak dalece sztuka odeszła od natury. On sam tęskni za czasami, kiedy nagość była naturalną ozdobą człowieka: nawet najwspanialszy, pełen przepychu strój jest tylko okryciem tego, co istotne, zaś istota, która mierzy wszystko miarą świeżej, czystej rozkoszy, widzi w nim tylko coś, co hamuje i zniewala⁶.

Każda próba oszukania natury, odejścia od niej, kończy się załamaniem harmonii i unicestwieniem czystości piękna, czy to w malarstwie, czy to w architekturze. Dlatego nie wszystkie budowle Palladia znajdują uznanie w oczach Ardinghella; *nota bene* jego recepta na piękno architektury jest bardzo prosta, będąc zwykłą egzemplifikacją bliskiej sercu oświeceniowych teoretyków wizji kultury jako schronienia przed naturą: „Budynek jest niczym odzieniem, które chroni człowieka i zwierzę przed złą pogodą, i tak też należy go osądzać”⁷.

Wszelako architektura w powieści Heinsego występuje w innej jeszcze, bardzo istotnej roli; otóż jej konstrukcja oraz ekspresja zdradzają podstawowe różnice, zachodzące pomiędzy religią starożytnych a chrześcijaństwem. Architektura z prostego schronienia przekształca się w symboliczny dokument stosunku człowieka do Boga i do religii.

Świątynia antyczna, przybytek dla jakiegoś konkretnego bóstwa, była, zgodnie z religijnymi przekonaniem Greków, skrojona na ludzką miarę; bóstwo zstępujące z Olimpu odwiedzało ją niczym władca jedną ze swoich prowincji; budowle zachowywały piękno proporcji ciała ludzkiego, lud składał ofiarę stojąc na zewnątrz. Jakże inaczej wyglądają budowle gotyckie, które Heinse nieodmiennie utożsamia z architekту-

rażę chrześcijan! Są to ogromne, bezmierne przestrzenie, miejsca zgromadzeń ludności często całego miasta. Skala tych przedsięwzięć i charakter rytuału sprawiają, że ci, którzy stoją z tyłu, niczego nie widzą, narzeka Ardinghello. Sama liturgia jest czymś, co przypomina mu grozę nieokrzeseanej, nieokiełznanej natury: głos celebransa porównany do grzmotu, śpiew ludu do morskiej burzy, wreszcie dźwięk organów, owe go „tyrana muzyki”, do ryku szalejącego orkana. Już sam charakter liturgii, jak i potworny ogrom gotyckiego kościoła musiałyby razić smak Ateńczyka⁸!

Opis architektury chrześcijańskiej Heinsego jest zatem próbą przedstawienia jej jako czegoś nierozumnego, wbrew ludzkim zdolnościom percepcji; co ważne, Ardinghello wcale nie łączy chrześcijańskiego poczucia świętości ze wzniosłością, jakkolwiek odniesienie do grozy świata natury sugerowałoby właśnie taki związek. Odczucie wzniosłości i towarzyszącego mu lęku niemal od zawsze kojarzono z obecnością boga, który jest *deinos*⁹. Ale nie dla Heinsego. Jak lapidarnie podsumowuje: „Przy panowaniu gotyckiej obyczajowości żadna inna sztuka nie mogła sobie znaleźć miejsca, jak sztuka gotycka”¹⁰.

Byłoby niesprawiedliwością twierdzić, że Heinse postrzegał architekturę w służbie chrześcijaństwa wyłącznie w dogmatycznych kategoriach negatywnej estetyki – tak nie jest, opis Bazyliki Świętego Piotra na Watykanie wymownie świadczy o tym, że do głębi poruszyły go monumentalność i przepych tej budowli. Ale Heinse nie miał złudzeń co do tego, że architektura wzorowana na starożytnej Grecji faktem samego zaistnienia, naśladowania przyczyni się do odrodzenia antycznego stylu życia i antycznego poglądu na moralność. Toteż Ardinghello swoją idealną republikę zaplanował i zrealizował na greckich wyspach, Paros i Naxos. Zanim jednak do tego doszło, przewidywał, że jedyną formą architektoniczną, którą trzeba by wprost od Greków przejąć, byłby teatr – wyraża on fundamentalną ideę człowieczeństwa, którą, wedle Ardinghella, jest równość.

Teatr jest zatem artystycznym ziszczeniem demokratycznego ideału politycznego – do tego postulatu, przekształconego w świetle potrzeby

nowej mitologii, powróci niemal sto lat później Ryszard Wagner¹¹. Obok równości, wolność jest najważniejszym fundamentem postawy Ardinghella i jego towarzyszy. Fiordimona, jedna z kilku kochanek bohatera, ku jego nawet zaskoczeniu, rozwija przed nim swoją koncepcję kobiety wyzwolonej poprzez ideę wolnej miłości – małżeństwo to niewola – wywodzi – kobieta powinna być kochana przez wielu, gdyż wtedy zachowuje własną niezależność; dzieci, które się rodzą z takich związków, wychowuje z rozkoszą jako *freiwillige Kinder der Liebe*, potomstwo miłości, nie przymusu. Zazdrość, wyjaśnia dalej, jest uczuciem nienaturalnym, przejawem małoduszności i słabości woli. Najmniejsza rozkosz, stając się udziałem wielu, zostaje spotęgowana. Czyż zresztą, pyta prowokująco Fiordimona, ten coś traci, gdy inny napije się z tego źródła, w którym on już ugasił pragnienie?

Fiordimona, wbrew swemu imieniu („Demoniczny kwiat”) nie jest kobietą demoniczną, lecz pełną, namiętą, wyzwoloną, artystyczną kochanką¹²; Ardinghella opisuje pełne erotycznego uniesienia noce spędzone z Fiordiminą jako wstęp do ekfrazy Rafaelowskich *Stanz*; zmysłowość Fiordiminy przywodzi mu na myśl zaspokajanie fizycznego odczucia pragnienia, kiedy to spragnione, wysuszone wargi dosłownie wypijają, wysysają miąższ dojrzałych winogron. Obcowanie ze sztuką, jak już zaznaczono, ma także sens erotycznego spełnienia; tyle tylko, że zmysłowość doświadczenia estetycznego zostaje wysublimowana za pośrednictwem mistrzostwa formy i ekspresji.

Szczegółowe ekfrazy przedstawień w *Stanzach* Rafaela zasługiwałyby na osobne omówienie. Ardinghella wnikliwie prezentuje treść fresków, analizuje sposoby ujęcia tematu, bogactwo inwencji Rafaela. W jego dziełach dostrzega to, co wcześniej Louise w relacji z dreźnieńskiej galerii – u Rafaela wszystko żyje i ma znaczenie swoją własną obecnością, tworząc całość, wizję zamkniętej spełnionej egzystencji, nic fragmentarycznego. *Msza Bolseńska*, na przykład, jest dla niego obrazem „żywej wiary”, świadectwem siły wyobraźni artysty, który w wielości ekspresji przedstawionych postaci zachowuje prostotę i poczucie jedności. Rafael, w porównaniu z innymi twórcami, jest wręcz samym źródłem życia

i piękna; smak i wrażliwość, siłę odczuwania i wyraz zaczerpniętą – powiada Heinse – jakby „z samego rdzenia człowieczeństwa”¹³. Można by rzec, że Rafael jest samą naturą, obdarzoną nieskończoną możliwością kształtowania; jeśli chodzi o *Gestalt* – kształt ludzkiej figury, nie przewyższył go nikt, nawet Michał Anioł. Owe kształty zjawiały się u niego niczym same z siebie, z nadludzką niemalże łatwością i swobodą; w połączeniu ze stylem sięgającym podstawy rzeczy, *kernhafter Stil*, zrodziła się żywa całość – największa pochwała w ustach Ardinghella.

Osiągnięcia Rafaela muszą tym bardziej zdumiewać, że dokonały się pod naciskiem, pod przymusem narzuconych z góry, sakralnych tematów – Ardinghella i tutaj nie potrafi sobie odmówić złośliwości pod adresem chrześcijaństwa. Oczywiście, wybitny twórca potrafi przenieść formę zaczerpniętą ze świata nawet największej, zmysłowej swobody w świat religijnej pobożności; atoli dzieje się to zawsze z uszczerbkiem dla artystycznej wolności i siły; Rafaela ustrzegła potęga jego imaginacji i naturalność postawy, jednak tematyka sakralna, chrześcijańska, działa zazwyczaj hamująco na naturalny talent artysty i jego wolność. „Dlatego też”, konkluduje Ardinghella, „Ateńczycy w epoce demokracji i w epoce tyranii stanowią najwyższy szczyt człowieczeństwa”¹⁴.

Winckelmann na pewno gorąco przyklasnąłby takiemu stwierdzeniu. Przecież – zauważa Heinse – nawet Rafael mógł rozwinąć swój talent tylko dzięki temu, że dostrzegł go i docenił Juliusz II, władca, wręcz tytaniczna, renesansowa osobowość. Wszelako pochwała greckiej wolności nie skłania Ardinghella do bezkrytycznego przejścia Winckelmannowskiej perory na temat idealnego piękna antycznych posągów, oscylującego pomiędzy zmysłową obecnością i nieobecnością przejawiającej się idei. Nie chodzi o to, że Heinse mocniej podkreśla sensualistyczny wymiar kontaktu z dziełem, choć i to ma miejsce. Ekfrazy rzeźb antycznych, zamieszczone w *Ardinghellu*, cechuje mniejsza obrazowość, lecz większa dynamika widzenia, oraz ściśle powiązanie antycznego, zmysłowego piękna z codziennym życiem Greków. Godność duchowa i samodzielność greckiego człowieczeństwa wykluczały to, co Heinse nazywa „łaskotaniem uśpionych zmysłów”. Zmysłowość Greków, jako rzecz natury, była stanowcza i bezkompromisowa.

Ujawnia to, nade wszystko, sławne *Torso*. W żadnym innym dziele starożytnym nie przejawia się taka żywotność formy, nigdzie nie napotkamy takiego subtelnego poczucia prawdy i siły ekspresji. Wszelako ta siła ekspresji wynika z głęboko ukrytej, wewnętrznej energii, ledwo zaznaczonego, z estetycznych powodów, napięcia. „Wszystko w nim jest płynięciem i ruchem, ujętym w najwspanialszym konturze. Widzimy wszystkie części ciała, ich siłę oraz potęgę, każdy nerw jest tam pobudzony do działania: a przecież ani jeden mięsień, ani kość nie tworzy ostrej, wysuniętej nadmiernie krawędzi”. Nawet Achilles Homera, ocenia ich Ardinghello, nie mógłby mierzyć się z tym bohaterem.

To literackie porównanie nie powinno nas zwieść – opisy Heinsego nie mają retorycznego patosu Winckelmann¹⁵. Ardinghello, chociaż sam studiuje grekę i licznych greckich autorów, cytuje Pindara i wypowiada się na temat zalet Ksenofonta, nie potrzebuje dystansu retorycznej przestrzeni Winckelmann – dzieło sztuki spełnia się w zmysłowej przestrzeni bezpośredniej, w chwili najwyższego, erotycznego uniesienia¹⁶. Nawet jeśli chodzi o wyobrażenie bóstwa, nieskończenie odległego od słabości człowieczej kondycji, wcielenie wzniosłości, której, jak pamiętamy, tak brakowało gotyckiej katedrze:

[...]; boskie piękno w miękko i swobodnie rozwijających się włosach, aż po smukłe ramiona i nogi, które zdradzają duchowy rozkwit, a nie ziemską pełnię kształtów. Postawa i spojrzenie, i usta pełne wzgardy dają nam odczuć jego wzniosłość. [...] W ten sposób problem został rozwiązany: stoi przed nami bóstwo, przywiedzione z niewidzialnej krainy i zatrzymane w miękkim marmurze dla wszystkich obdarzonych melancholijnym temperamentem, którzy przez całe swoje życie tęsknili za takim widokiem¹⁷.

Ten opis bóstwa to, naturalnie, opis *Apollina Belvedere*, epifania wzniosłości i wzniosłości pogańskiego bóstwa, nadzieja dla tych wszystkich „melancholików”, którzy łaknęli tego spełnionego piękna w świecie materii i zmysłów. Miękkość marmuru zwiastuje w tym miejscu oksymoroniczną pochwałę sztuki greckiego mistrza; religijne objawienie piękna dla tych, którzy czekali, każe nam najpierw nie zbliżać się do posągu, niczym do rzeczy świętej. Dopiero potem, olśnieni pięknem, obchodzi-

my tę rzeźbę dookoła, podziwiając jej artystyczną doskonałość. A wtedy okazuje się, że nawet ta boska głowa uczyniona jest z natury – jakiś młodzieniec „nadzwyczajny” był tutaj modelem dla artysty.

Banalna operacja powrotu do natury, poprzez nadziemskie nawet piękno posągu wyobrażającego bóstwo, jest dla Heinsego niezbędna, by raz jeszcze potwierdzić wyższość greckiej formy życia nad kulturą współczesną – a cóż może bardziej uwiarygodnić to spostrzeżenie, niżli swoboda i piękno greckiego ciała w jego naturalnej nagości?

Nagość i piękno posągów stają się niemal synonimami, ArdinghELLO ma niemalże obsesję nagości jako wyrazu naturalności – nawet Rafael bezbłędnie i wspaniale odtwarzał te niezakryte członki ciała, które mógł ukazać. Bądźmy szczerzy – nawołuje ArdinghELLO, nagość w naszej epoce jest albo absurdalna, nie na miejscu, albo wulgarna. Nawet nasze odzienie, zamiast ujawniać piękno ciała, maskuje i fałszuje w stosie zgrubień i nagromadzeniu fałd. Nasi artyści, choćby i wzorowali się na Grekach, dopóty nie odkryją na nowo naturalności i swobodnego ruchu nagiego ciała, dopóki nie zbudujemy obrazu świata, w którym nagość odzyskałaby swoje naturą przypisane miejsce. Czyż wolno nam przeoczyć fakt, że sztuka trwała tak długo, jak długo były gimnazjony, jak długo tańczyły dziewczęta ze Sparty i z Chios, jak długo uprawiano zapasy, a w Atenach i Koryncie czczono boginię miłości¹⁸?

Gdyby z pomocą sztuki udało się założyć religię, byłaby to czysta religia sztuki jako zmysłowości i kultu życia, bez śladu transcendencji – i to zapewne realizuje ArdinghELLO w swojej idealnej, wyspiarskiej wspólnotocie¹⁹. Heinse stawia tezę, która jest niejako przedłużeniem sławnego poglądu Edwarda Gibbona – tak jak chrześcijaństwo odpowiada za upadek cywilizacji Cesarstwa Rzymskiego, tak też jest winne upadku sztuki. Czyż jednak malarstwo Rafaela i Tycjana, Michała Anioła i Correggia nie przeczy temu?

W drugiej części powieści ArdinghELLO relacjonuje swemu przyjacielowi przygodę, która spotkała go w oberży na Monte Testaccio; jak zwykle, pogoda była wspaniała, słoneczna, wokół unosiły się cudne zapachy, scenerię wyznaczały zielone sosny, pinie, cyprysy i drzewa mor-

wowe. Ardinghello przyłącza się do dysputy, której treścią jest początkowe *paragone* Rafaela i Michała Anioła. Pewien młodzieniec wygłasza eulogię twórcy fresków w Stanzach watykańskich, odmawiając autorowi fresków z Sykstyńny miana malarza. Michała Anioła porównuje do kogoś, kto zna tajniki kontrapunktu, a przecież nie czyni go to wcale jeszcze wybitnym skrzypkiem czy śpiewakiem. Czy kto widział kiedy takie figury, jakie zdobią sklepienie i ścianę Kaplicy Sykstyńskiej? Należy im się uznanie jako dziełom gigantycznej wyobraźni, ale w istocie są one szkołą przykładów dla innych artystów; przeciętnemu widzowi nie mówią nic, nie trafiają ani do jego serca, ani do oka, nie mają nic wspólnego z naturą.

Rafaël natomiast, którego zdobiła dziecięca wprost szczerość i dobroć serca, odkrył, czym jest doskonałość w sztuce. Na tle owej harmonijnej osobowości Michał Anioł²⁰ jawi się jako *ein Wilder*.

To prawda, replikuje sam Ardinghello, że w naturze nikt nie widział takich postaci Boga, świętych, sybilli, proroków, jak w Sykstyńny Michała Anioła. Wszelako to powinien być tytuł do chwały, a nie pretekst do nagany. Postaci Michała Anioła przewyższają wszystko, jako że są najbardziej wzniosłe; niczym czar, biorą widza w posiadanie, porażają go: „Wzniosłość uderza niczym grom z jasnego nieba i porywa najpierw dusze wielkie”²¹. Wskazówka jest jednoznaczna – wzniosłość i wielkość przemawiają do ludzi wielkodusznych, których zdoła, chciałoby się rzec, Arystotelesowska *megalopsychia* – słuszne poczucie własnej godności i cnoty osobowości, *virtù* renesansowego polityka, poety, malarza i kochanka, jakim jest sam Ardinghello.

Co więcej, dodaje Ardinghello, niedawno zakupiłem niewielki formatem obraz Michała Anioła, przedstawiający *Chrystusa na krzyżu* – nigdzie indziej nie znajdzie się tak poruszającej, tragicznej wzniosłości, jak w postaciach Madonny i Chrystusa z tego przedstawienia. Chrystus jest jak cierpiący Aleksander, Hannibal, Cezar, jak Korneliusz Grakchus, cierpiący za swój lud, Jego Matka – jak sama Kornelia.

W oczach nieuleczalnego adoratora starożytnego świata takie porównanie jest najwyższym rodzajem pochwały; pobrzmiwa tu coś wię-

cej, aniżeli dziwactwo humanisty, zakochanego w starożytnej pogańskości i historii; Heinse niejako humanizuje postać Chrystusa, nadaje mu rysy heroiczne, które wzmacnia jeszcze skrajnie realistyczna konwencja obrazu, jednocząca artystyczne złudzenie, życie i cierpienie: „Er [Chrystus] ist bis zur Täuschung angenagelt und bewegt sich gerade dazu, wie er sich schickt”²².

I gdy wydawało się, że Ardinghello odniósł sukces, do dysputy przyłącza się jeszcze jeden rozmówca. W tym momencie *paragone* artystów przekształca się w *paragone* sztuk. Ten kolejny oponent naszego bohatera dowodzi, że najpierwszym, najpierwotniejszym ludzkim popędem, pragnieniem, *Verlangen*, jest pragnienie nowości, przekształcania tego, co zastane; człowiek staje się albo twórcą, albo destruktozem. Ponieważ rzeczywistość nie zaspokaja owej potrzeby, tworzy świat sztuczny, wyimaginowany – świat sztuki, będący zamkniętą całością, przeznaczoną dla władzy wyobraźni.

Wytwory sztuki charakteryzują się tym, że sprawiają rozkosz swoją siłą złudzenia, rozkosz, której anatomia, by tak powiedzieć, zbudowana jest na zasadzie ciągłej, nieustannej, zmierzającej ku wieczności repetycji: „Bei jedem Genusse sind wir ewig und scheinen die Zeit nich mehr fühlen”. Wynika to także z samej natury człowieczeństwa osnutego wokół zasady przyjemności, dążącego do tego, by wydłużyć swoje trwanie; toteż efekt artystyczny dzieła musi być ściśle przemyślany, zgodny z ograniczeniami każdej ze sztuk. Dłuższa perora, która teraz następuje, stanowi streszczenie poglądów Lessinga – ponieważ poezja posługuje się znakami, które oddziałują w czasie, słowami, ułożonymi w pewnej, linearnej sekwencji, dla poety najodpowiedniejsze będą działania, albo poruszenia, dziejące się w jakiejś czasowej rozciągłości. Malarstwo i rzeźba przedstawiają przedmioty w przestrzeni, i na tym powinny poprzestać.

Możliwości przedstawieniowe i wyrazowe poezji są zresztą, w zgodzie z doktryną Lessinga przekonuje interlokutor Ardinghella, najbardziej rozległe. Żaden obraz nie ukaże wielkości alpejskich szczytów, niezmiernych obszarów morza czy przestworu niebios; żadna muzyka

nie odda z taką mocą wystrzału armatniego czy uderzenia grzmotu, jak poezja.

Malarstwo historyczne zatem jest sprzecznością samą w sobie, czymś niemożliwym i absurdalnym. Malarz może bowiem ukazać tylko jeden moment; akcja rozwija się w czasie i, by w pełni pojąć jej sens, trzeba znać jej genezę, a także skutki – tego malarz nie pokaże. Obraz, który wyrażałby cierpienie, zawsze wobec tego pozostanie czymś niepełnym, niedokończonym, „nierozwiązanym dysonansem”. Malarstwo i rzeźba nie znajdują sobie równych, jeśli idzie o przedstawienie piękna nagiego ciała, które jest rozkoszą dla oka, lecz nie dla innych zmysłów. Poezja natomiast zdaje się, w różnym stopniu, apelować do wszystkich zmysłów. W malarstwie nie sposób zrealizować tego, co jest oznaką doskonałości sztuki – że wywołuje wrażenie i porusza wprost, wnikając bezpośrednio, swym rytmem, melodyjnością, konturem ruchu, do duszy; to jest domeną, i tytułem do palmy pierwszeństwa, poezji oraz muzyki.

Riposta Ardinghella jest dokładnym odwróceniem ostatniego argumentu zwolennika Lessinga; słowo, dowolny – w sensie „sztuczny”, abstrakcyjny – znak zmusza umysł do operacji imaginatywnego przekładu na wrażenie i wyobrażenie. W przypadku malarstwa wrażenie natychmiast, wprost, jakby bez zapośredniczenia przenika do duszy – znaki malarskie są naturalne, zdają się przeto być identyczne z tym, co znaczą, unikają wreszcie męczącej czasowej rozciągłości. Zresztą, dodaje Ardinghella, jeśli piękno jest wyłączną sferą malarstwa, to dociera do duszy, wprawiając ją w ruch; piękno jest najwyższą doskonałością ruchu, i dusza rozpoznaje w pięknie swój najpełniejszy byt, swój najdoskonalszy stan, bowiem piękno budzi w duszy wspomnienie jej ojczyzny, jej stwórczej siły: „Piękno jest najbardziej wolnym mieszkaniem dla duszy”²³. Piękno formy plastycznej i piękno formy duchowej są sobie bliźniaczo pokrewne.

Taka neoplatońska z gruntu interwencja może na pierwszy rzut oka zaskakiwać u Ardinghella, tego piewcy zmysłowości, nieuleczalnego epikurejczyka, nawet jeśli weźmiemy za dobrą monetę jego klasyczne wykształcenie. Atoli po chwili wszystko się wyjaśnia – na zarzut swego

przeciwnika, że malarstwo jednak dosłownie ślizga się po powierzchni rzeczy i nie potrafi wyrazić wnętrza człowieka, całej dziedziny wewnętrznych doznań i myśli artysty, które wyrażamy najlepiej słowami właśnie, odpowiada: mowa jest tylko nadal pośrednikiem, prawdziwą energię życia, życia „w radosnym poczuciu swego istnienia”, ukazują wprost malarstwo oraz rzeźba – piękno jest samym życiem ujętym w plastyczną formę. Artystycznej formy, kształtu figury ludzkiej w jej ruchu²⁴, zdradzającym całe wewnętrzne napięcie, nie można wymierzyć cyrklem, ani zmierzyć, należy go zaczerpnąć wprost z samej natury; kto zrozumie zewnętrzne poruszenie i piękno formy, ujrzy tym samym wnętrze, namiętności, myśli. Język sztuki malarskiej jest pierwotny, sięga samego rdzenia ludzkiej aktywności emocjonalnej – jest samym życiem.

Sztuki plastyczne, najwyższy przejaw ludzkiej zmysłowości, stanowią więc najdoskonalszą ewokację życia w naturze; właściwie są nie tyle ewokacją, ile pogłębieniem i potwierdzeniem nieomyślności oraz siły sensualności człowieka. Malarstwo, jakkolwiek przedstawia i wyraża, staje się tożsame z naturą na poziomie doznania, wrażenia; sztuka jest tym doskonalsza, im bardziej intensywne, bujne i wierne samemu sobie jest życie – taka niewyszukana prostota charakteryzuje historiozoficzny namysł Heinsego. Nic więc dziwnego, że długa dysputa teoretyczna kończy się wielkim przyjęciem, zwieńczonym bakchicznym orszakiem i bakchicznym upojeniem:

Fryne pierwsza spośród wszystkich piękności zerwała z siebie szaty, po niej dwie pozostałe, i oto zostałem przez nie otoczony i pochwycony niczym przez szalejącą Pentezileę, najgwałtowniejszy bakchiczny szal przebiegł przez całą komnatę, wyzwalając wszelkie niepokromione teraz namiętności, które wybuchły z siłą grzmiałych katarakt na rzece Senegal czy na Renie, kiedy to człek już sam siebie nie zna, nie poznaje, i niesiony potężną, nieujarzmioną siłą powraca do wieczystej wspałości²⁵.

W polemice z chrześcijaństwem antyk musi odnieść triumf, bo życia nie sposób oszukać. Sztuka jest religią natury, nie dlatego, że naturze towarzyszy, że ją wyraża, lecz dlatego, że jest jej najwierniejszym kapłanem. Zwycięstwo starożytności wyklucza tutaj jakikolwiek kompromis,

gdyż zdradzić antyk to zdradzić naturę. Heinse nawet nie usiłuje poszukiwać syntezy chrześcijańskiej religijności i moralności z antycznym kultem artystyczności jako realizacji dążności zmysłowej natury. W Anglii jednak, Anglii George Eliot i Matthew Arnolda, Carlyle'a i Ruskina, taką syntezę usiłowano przeprowadzić. Indywidualizm gentlemana nie pogodziłby się bowiem ani z owym powrotem do pierwotnej wspinałości, ani z moralną maksymą Ardinghella, który swemu przyjacielowi Benedyktowi z emfazą i bezwstydnie deklaruje: „Hier ist nichts als wir! Und alles Andre in der Welt steht uns nur da zum Dienst”. Trudno się oprzeć banalnej skądinąd refleksji, że ten prawdziwy pamiętnik najbardziej sensualistycznego ze wszystkich egotysty kończy się moralnym kiczem.

PRZYPISY

¹ Trzeba tutaj koniecznie przypomnieć, że Pan Causabon, jeden z bohaterów *Middlemarch*, wcielenie pedantycznej, bezdusznej i strupieszalej erudycji, trwonił czas i swoje zdolności na poszukiwaniu jednej zasady, uniwersalnego klucza do wszystkich mitologii.

² ELIOT 1980, s. 245.

³ Tamże, s. 674.

⁴ Zob. SULLIVAN 1972.

⁵ HEINSE 1998, s. 16.

⁶ Tamże, s. 20.

⁷ Tamże, s. 29.

⁸ Zatem religia antyczna jest religią estetyczną, polega na udziale poprzez przyglądanie się, wymaga, trzeba zauważyć całą wieloznaczność takiego postawienia sprawy – smaku artystycznego.

⁹ O tym, w jaki sposób w XVII wieku, wraz z odkryciem, po części dzięki przekładowi Boileau, traktatu *O wzniosłości [górnosci]* Pseudo-Longinosa, kategoria *deinos, tremendum* przekształciła się, za pośrednictwem dociekań w płaszczyźnie fizyko-teologii, w odczucie estetyczne, por. klasyczną rozprawę: TUVESON 1960, rozdz. III, gdzie szczególną uwagę, pomijając nową epistemologię Locke'a, zwraca się na tzw. „mystykę przestrzeni” – bezmiar przestrzeni kosmicznej zostaje utożsamiony z wszechobecnością Boga, zaś Jego duchowa wszechobecność nabiera fizycznego, a zatem odbieranego zmysłami, charakteru, i może być przedmiotem estetycznej kontemplacji. W ten sposób dokonał się proces gloryfikacji wzniosłej natury, zaś natura sama, opisana za pomocą narzędzi fizyki, sposobem przezwyciężenia niedostępności Boga. Takie gigantyczne i przerażające zjawiska natury, jak góry, pustynie czy sztorm na morzu znajdują swoje usprawiedliwienie: lęk, który wywołują, jest uczuciem bliskim lękowi, jakim napawałaby nas Istota Najwyższa, zaś ich bezmiar wyraża samą ideę Boga, który nie ma granic – koncepcja bezmiaru przestrzeni została przeniesiona, jako boski atrybut, na przedmioty wywołujące wrażenie nieskończoności – TUVESON 1960, s. 61-69. Już w pierwszych dekadach XVIII stulecia Joseph Addison, analizując estetyczne „rozkosze wyobraźni”, przyrównuje je do błogości i szczęśliwości, jaką będą odczuwać dusze w przyszłym życiu: chwała niebiańskiego życia będzie polegać między innymi na wzmocnieniu oraz pogłębieniu zmysłowych wrażeń – TUVESON 1960, s. 95. Jak dalej wskazuje w tej świetnej analizie Tuveson, doświadczenie estetyczne ujmuje się tutaj jako „a meance of grace”: zmysłowa rozkosz, przyjemność estetyczna wywołuje natychmiastowy efekt duchowy, zaś szczególnie uprzywilejowanym zjawiskiem, wywołującym taką rozkosz, potwierdzającą niejako samym faktem zaistnienia obecność Boga, jest sztorm na oceanie. Addison pisze: „Taki przedmiot w sposób naturalny wznosi moje myśli ku idei Bytu Wszechmocnego, i przekonuje mnie o jego istnieniu nie gorzej niż metafizyczny dowód” – cyt. za: TUVESON 1960, s. 101. Fascynujące dzieje transformacji wzniosłości jako siły, potęgi wobec człowieka zewnętrznej, napawającej lękiem i podzi-

wem, poprzez oświeceniowe idee „moralnego sentymentu” i „współodczuwania”, wzbudzających także przyjemność estetyczną (wielokrotnie powtarzany motyw obserwacji katastrofy morskiej z bezpiecznego schronienia), na kategorii subiektywnego odczuwania własnej energii życiowej, witalnej [*ästhetische Selbstaffektation*], gdzie źródłem wielkości okazuje się sam podmiot, aż po zdumiewające opisy zachowań o charakterze wręcz patologicznym, które służą potwierdzeniu tożsamości podmiotu z agresją skierowaną przeciw samemu sobie (uzasadnioną mimetycznym instynktem utożsamienia się z bohaterem) w powieści *Anton Reiser* Karla Philippa Moritza – zob. ZELLE 2004, s. 400-418. Jedną z zabaw bohatera *Antona Reisera* jest podpalanie zbudowanych przez siebie papierowych modeli domów i przypatrywanie się „pożarowi”; podczas lektury sławnej historii Ojców Kościoła pióra Gottfrieda Arnolda, Anton, czytając o męczeństwie, zaczyna kłuć się szpilkami aż do bólu, odczuwając „smutną rozkosz”. Moritz doprowadza do pewnej skrajności rozwiązanie odwiecznego dylematu estetyczno-moralnego, prześladowającego teorię sztuki i piękna od czasów Arystotelesa i św. Augustyna: dlaczego coś odpychającego, przerażającego, wzbudza estetyczne upodobanie? Jak można znajdować przyjemność w obserwacji morskiej katastrofy, gdzie giną niewinni ludzie? Moritz dostrzega, że typowe oświeceniowe rozwiązanie (subiektywizacja oraz uwewnętrznienie odczucia tego, co wzniosłe i przerażające jako źródło wzmoczonej energii życiowej, a także samoafirmacji rozumności, zbudowana także na odróżnieniu przedmiotu przedstawienia od przedstawienia przedmiotu) okazuje się niewystarczające: subiektywna psychologia odczuwania wzniosłości jako własnej siły, potwierdzenia własnego „ja”, musi doprowadzić do eskalacji podnieć, bodźców, aż do granic masochistycznego odczuwania bólu jako ostatecznego poczucia własnej, choćby wiodącej w przepaść samozagłady, wolności – odczuwa to także Anton Reiser, lecz jego „eksperymenty”, jakkolwiek opisane w języku pietystycznego pragnienia naśladowania Chrystusa, wykraczają, przekreślają barierę religii: są tylko uzasadnieniem podmiotowości – ZELLE 2004, s. 414. To, co przerażające, już nie tylko wzniosłe, wkracza w dziedzinę estetyki jako narzędzie samopotwierdzenia i wolności (tak artystycznej, jak i samopoznawczej) – jak pamiętamy, to, co przerażające, było dla Arystotelesa granicą doświadczenia kataraktycznego. Także i w tym miejscu zaznacza się odwrót od klasycznej retoryki jako etycznie nasyconej teorii namiętności. Warto tu na marginesie wspomnieć, że Schelling, łącząc wzniosłość z antycznym oglądem uniwersum jako świata przyrody, ostatecznie proponuje pogodzenie piękna i wzniosłości, które w swojej absolutności obejmują siebie nawzajem, jako syntezę antycznego i chrześcijańskiego odczuwania świata i biegu historii – piękno jest zawsze wzniosłe, a wzniosłość piękna. Ich przeciwstawność jest właśnie potwierdzeniem ich zgodności – zob. SCHELLING 1983, s. 135-150.

¹⁰ HEINSE 1998, s. 250.

¹¹ Naturalnie, kwestia mitologii w twórczości Wagnera i mitologii twórczości tego kompozytora to temat sam dla siebie. Szczególną rolę odgrywają tutaj spekulacje Wagnera co do przyszłości mitologii i religii chrześcijańskiej w kontekście soteriologicznych funkcji, jakie przypisywał muzyce przyszłości, przede wszystkim jako swoistemu pojednaniu tradycji antycznej i chrześcijańskiej oraz modelowi sztuki jako medium (i celu) zamazania społecznych podziałów, wygaszenia konfliktów. Pisali o tym m.in. FRANK 1982, HARTWICH 2000, u nas bardzo interesująco, w świetle *Parsifala*, Krzysztof Kozłowski – KOZŁOWSKI 2004, zwł. s. 186-253.

¹² I to w pełnym tego słowa znaczeniu, ponieważ posiada także wielkie zrozumienie spraw sztuki, i podziela z Ardinghellem zainteresowania filozofią starożytną. Chodzi, rzecz jasna, o sztukę i filozofię miłości, w tym przewyższa samego Sokratesa: „Pojmuje ona sztukę miłości i zna jej prawdziwą istotę wraz z wszystkimi jej różnicowaniami; w tym jest prawdziwym wirtuozem, inni przy niej ledwo znają początkowe zasady. Sam Sokrates, z całym swoim intelektem, musiałby udać się na powrót po naukę do szkoły; natura sama bowiem przewyższa wszelką imaginację” – HEINSE 1998, s. 223. Oto niewątpliwie najkrótsze podsumowanie zarówno poglądów Ardinghella na naturę, jak i na filozofię sokratejską.

¹³ HEINSE 1998, s. 213.

¹⁴ Tamże, s. 220.

¹⁵ Już od czasu znanej opinii Herdera, przeciwstawiającej wyważoną („abgewogen”) statyczność prozy Winckelmanna ruchliwości Lessinga, zwracano uwagę na podniosły patos stylu Winckelmanna, nadający jego pismom charakter nieledwie hymniczny – zob. o tym: BLACKALL 1966, s. 281-285 oraz bardzo ważne uwagi Dietera Kimpela o „erosie patrzenia” przekształconym w artystyczną prozę: tamże, s. 508 (tam dalsza literatura).

¹⁶ O polemice Heinsego z Winckelmannem w odniesieniu do sposobów postrzegania rzeźby antycznej oraz jej oceny (Heinse zarzucał także i to Winckelmannowi, że nawołując do naśladowania Greków każe naśladować „gipsowe truchła”, a zatem zaprzeczenie witalistycznej, sensualistycznej estetyki autora *Ardinghella*), zob. KORNER 2000, s. 188-196. Hans Korner pokazuje, że bezkompromisowe uwielbienie żywej natury, o wyraźnie erotycznym nastawieniu, kulminuje w drastycznych, sensualistycznych opisach niektórych dzieł, jak np. *Wenus z Urbino* Tycjana.

¹⁷ HEINSE 1998, s. 246.

¹⁸ Tamże, s. 249. W ogóle wydaje się, że pewnym ideałem dla Ardinghella jest taniec bachantek, tak właśnie postrzega postać Fiordimony, a sam najczęściej bywa w stanie, który określa mianem *Taumelei*, upojenia sztuką, klimatem Italii, pięknem zmysłowych kobiet i obrazów.

¹⁹ I tak w rzeczy samej się dzieje – w doskonałej społeczności Ardinghella, której członkowie noszą tytuł *Todesleugner*, czterem elementom: słońcu, ziemi, wodzie i powietrzu wzniesione zostają świątynie, sam Ardinghella mianuje się kapłanem Słońca oraz gwiazdźdźistego sklepienia, Fiordimona przyjmuje godność kapłanki Ziemi, a szlachetny Diogoras, pirat, morza. O postawie religijnej Heinsego, który zdawał się być „panwitalistycznym panteistą”, oddającym boską cześć nieśmiertelnym czterem żywiołom, co łączył z ekstatycznym umiłowaniem naturalności, zmysłowości we wszelkiej postaci (mawiał o sobie, że należy do grona „Feinen Rousseauisten”), a także jego wrogości do chrześcijaństwa jako religii wypaczającej naturalne dyspozycje człowieka, religii niewolników i słabeuszy, opartej na bezsensownej wierze w Objawienie, zob. np. zwięzły, bardzo dobry artykuł Maxa Baeumera – BAEUMER 1963, s. 214-224, gdzie zawarte są także wskazania na liczne paralele pomiędzy myślą Heinsego i Nietzschego. Warto zauważyć, że religia natury Heinsego może być religią, ale nie mogłaby stać się wiarą – jeśli, naturalnie, akt

wiary jest przyjęciem pewnej transcendentnej rzeczywistości w sposób całkowicie wolny; apoteoza zmysłowości jest zatem pochwałą jednostronnie pojętej konieczności.

²⁰ Sięgająca Vasariego i Condiviego retoryczna pochwała *terribilità*, cechującej twórczość i osobowość Michała Anioła, często była interpretowana jako wyraz siły jego nieposkromionej woli, która podporządkowywała sobie wszystko: tradycję artystyczną, godność tematów, elementy typowe i niezbędne dla sztuki chrześcijańskiej, jak choćby jej symbolizm. W tym duchu u nas Julian Klaczko, idąc za Jacobem Burckhardtem, charakteryzował sztukę Michała Anioła: „Jest to sztuka szczególna, dumna, arbitralna, wyłączająca zupełnie piękność, wdzięk, miłe wrażenie, dbała jedynie o ogrom, patos i nagość!” (KLACZKO 1965, s. 282). Nasz wielki krytyk i eseista uważał, że Michał Anioł rzucił wyzwanie „ogólnemu porządkowi rzeczy”, i porównał go, w sposób typowy dla romantycznego ujęcia postaci włoskiego twórcy, do Beethovena. Postaci Michała Anioła stają się wznioślejsze nawet od wzniosłej, niezmierzonej natury.

²¹ HEINSE 1998, s. 166.

²² Tamże, s. 167. Problem stosunku niemieckiego neohumanizmu 2. połowy XVIII stulecia do postaci Ukrzyżowanego, do skandalu śmierci Boga, do człowieczeństwa Chrystusa, należy, także od strony ujęcia czysto estetycznego, do najtrudniejszych i najbardziej kontrowersyjnych kwestii. Herbert Weinstock w bardzo ważnej książce *Die Tragödie des Humanismus* przedstawił pogląd, że nieomal wszyscy: i Winckelmann, i Goethe, i Schiller, i Humboldt, i romantycy odrzucili chrześcijański, egzystencjalny wymiar śmierci Ukrzyżowanego, zastępując go patosem antycznej moralności: śmierci łagodnej jak sen u Lessinga, wzniosłej w dramatach Schillera, stoickiej w ujęciu Humboldta – zob. WEINSTOCK 1956, s. 207-237. Oczywiście, Heinse rozpatruje postać cierpiącego, ukrzyżowanego Chrystusa w optyce klasycznego wzorca piękna artystycznego – cierpienie nie może być, poza pewnymi wyjątkami, przeżyciem artystycznym. Również Schelling, rozważając pytanie, na ile Chrystus jest w ogóle „osobą poetycką”, dostrzega w postaci Boga-człowieka najgłębszą sprzeczność, której syntezą jest idea dobrowolnie cierpiącego Boga: „Czyste cierpienie nigdy nie może być przedmiotem sztuki. Nawet Chrystus wzięty jako człowiek nie może być przecież inaczej pojmowany niż jako cierpiący, bowiem człowieczeństwo jest u niego przyjętym ciężarem, a nie naturą, jak u bogów greckich, a jego ludzka natura przez swe uczestnictwo w naturze boskiej staje się nawet bardziej wrażliwa na cierpienie, rzuca się też wyraźniej w oczy, że autentyczne malarstwo najczęściej i najchętniej odtwarzało Chrystusa jako dziecko, jak gdyby, co ktoś już bardzo trafnie zauważył, problem tej cudownej – nie indyferencji, ale – mieszaniny boskiej i ludzkiej natury byłby możliwy do pełnego rozwiązania tylko w obrębie nieokreśloności dziecka” – SCHELLING 1983, s. 104. Dlatego antytezą postaci Chrystusa była dla niektórych, np. także dla Goethego, postać zbuntowanego Prometeusza. Inna rzecz, że nawet dla tak diametralnie różnych filozofii sztuki, jak poglądy Heinsego i Schellinga, w gruncie rzeczy chrześcijaństwo nie posiada właściwej, w pełni dla siebie adekwatnej formuły artystycznej. Paradoks sytuacji historycznej, polegającej na tym, że wielka część dziejów sztuki nowożytnej Europy powstała w orbicie tematów wyznaczonych przez chrześcijaństwo, można było rozwiązać albo metodą Schellinga (oczekiwanie na trzecią epokę, epokę syntezy poprzez ugruntowanie „nowej mitologii”), albo Goethego (an

tykizująca estetyzacja sztuki przeszłości, np. Rafaela czy *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci, w której dostrzega przede wszystkim bogactwo typów ekspresji, zakorzenione w mentalności i uczuciowości mieszkańców Italii). Trzeba przy tym pamiętać, że spory o formę sztuki chrześcijańskiej są tutaj rozwinięciem pytania dyskutowanego przynajmniej od XVI wieku: czy możliwy jest epos chrześcijański i w pełnym tego słowa znaczeniu chrześcijańska tragedia? Możliwe, że Wagnerowskiego *Parsifala* należałoby traktować jako dzieło zamykające XIX-wieczne próby rozstrzygnięcia tej kwestii – por. KOZŁOWSKI 2004, s. 244-248, 254-268, zwłaszcza perspektywa XIX-wiecznego prometeizmu. Warto dodać, że gdy w 1882 roku Wagner ukończył *Parsifala*, jego największy rywal, Johannes Brahms, miał już za sobą pracę nad *Ein deutsches Requiem*, kompozycją, która wzbudziła bardzo wiele kontrowersji ze względu na swój quasi-religijny i liturgiczny charakter – Brahms wybrał określone teksty z luteranckiej Biblii, a pominął teksty fundamentalne dla tradycyjnej mszy pogrzebowej. Co jednak ważniejsze, skoncentrował się na czysto ludzkim, etyczno-emocjonalnym aspekcie religijności, ignorując wręcz jakiegokolwiek odniesienia do odkupieńczej ofiary Chrystusa. Kiedy jeden z jego przyjaciół, pobożny luteranin Reinthaler, wytknął dziełu Brahmsa brak „istotnie chrześcijańskiego charakteru”, kompozytor pozostał niewzruszony – zob. o tym: MUSGRAVE 1996. Nie trzeba dodawać, że Wagner pozostał zatwardziałym krytykiem utworu Brahmsa.

²³ HEINSE 1998, s. 179.

²⁴ Jest to odpowiedź na inny jeszcze argument, przytoczony przez przeciwnika Ardinghella, argument będący zarazem krytyką słynnej charakterystyki rzeby greckiej Winkelmanna – „spokojnej wielkości”, przypominającej głębinę morza, podczas gdy powierzchnia burzy się i faluje. Przecież, powiada, cechą wszystkich wybitnych osobowości, np. historii starożytnej, była ich aktywność, żywość. Dlatego też najpełniej ich czyny ukazuje poezja, bo celem rzeźby jest „człowiek piękny, ujęty w prostym, spokojnym, beznamiętnym poczuciu własnego istnienia”. Oczywiście, Ardinghella z takim postawieniem sprawy się nie zgadza.

²⁵ HEINSE 1998, s. 197.

ARNOLD I INNI

Na tropie niespełnionej harmonii piękna i dobra



W swoich *Mowach o Religii* Schleiermacher, przekonując swoich czcigodnych i rozumnych gardzicieli do powrotu do religii jako odzyskania utraconego zmysłu całości, zmysłu kosmicznego, stanowczo odzęgnął się od włączenia w tom swojej argumentacji problemu nieśmiertelności duszy – poczucie religijne, ogląd nieskończoności, wcale nie potrzebuje owego, jak chciał Kant, niemożliwego do uchylenia postulatu rozumu. Spekulatywna teologia może być równie zabójcza dla zmysłu religijnego, jak oparta na wierze w nieśmiertelność etyka nagrody i kary. Ten deficyt wiary zdaje się rekompensować nakreślona przez Schleiermachera wizja odrodzenia religii, wizja epoki religijności jako nowego, wieczystego eonu historii ludzkości, spełnienie przeczuć poetów, urzeczywistnienie idealnego obrazu, zrodzonego w imaginacji kapłana – artysty.

Narzucające się tutaj podejrzenie o subiektywizację religii nie trafiałoby w sedno problemu – dla autora *Mów* religijność człowieka jest oznaką otwarcia się na energię nieskończonego wszechświata, a jednocześnie symptomem integralności istoty ludzkiej: zmysł religijny, niczym szlachetnie wyprofilowany łuk, spaja i wieńczy siły moralne, poznawcze oraz kreatywne każdego z nas. Moralność bez religii jest czymś sztucznym, nietrwałym, spekulacja bez religii czymś barbarzyńskim. Człowiek powinien działać wspólnie z religią, razem z nią, poprzez nią; poczucie moralności jest tutaj wezwaniem do doskonalenia siebie i innych; nie-

co dwuznaczny ideał „wirtuoza” nie jest, podkreślmy, ideałem estetycznym – tylko poprzez analogię wskazuje na pełnię oraz całość ludzkiej egzystencji. Dusza wirtuoza życia duchowego, pochłoniętego pragnieniem pojednania i połączenia ze wszechświatem, to *anima naturaliter religiosa*.

Schleiermacher świetnie zdawał sobie sprawę, że stan taki osiągnąć jest niezmiernie trudno, że wymaga on takiego poświęcenia, jak twórczość artystyczna, widzenia pewnego, spokojnego, nacechowanego, tak jak widzenie artystyczne, klarownością i pełnią. Ideał estetyczny atoli nie zastępuje, ani też nie eliminuje ideału religijnego, jak pamiętamy, „religia sztuki” nie ma u niego miejsca. I podobnie, człowiek etyczny nie utożsamia się z człowiekiem religijnym, natomiast człowiek religijny zawsze jest etyczny.

Myśliciele dumnego Albionu, którym Schleiermacher wytykał popularyzowany praktycyzm, sprowadzenie wiary do instrumentu życia codziennego, nie posiadali jego niewzruszonej pewności. Wedle Schleiermache-ra kryzys religii wyrażał się przede wszystkim w indyferencji i ignorancji poznawczej, roszczenia tzw. religii naturalnej uważał za tyleż niesprawiedliwe, co niemożliwe, także z historycznego punktu widzenia. Wszelkie ułomności religii pozytywnych, których nie zamierzał ukrywać, są nie tyle słabością postawy religijnej, ile raczej powiązanej z nią obrazu świata. Nauka nie podważa religii, wprost przeciwnie, w przyszłości połączy się z nią w jedną całość. Dla autorów z Wysp kryzys religii natomiast był nade wszystko właśnie rozpadem pewnego obrazu świata, spowodowanym bezapelacyjnym, nieodwołalnym zwycięstwem nauki. Angielski ruch romantyczny z dużą dozą słuszności wolno interpretować jako próbę ocalenia tych obszarów doświadczenia, których nauka nie analizuje, lecz w swojej pysze odmawia im prawa do istnienia¹. *We murder to dissect*, mawiał William Wordsworth, i zdanie to należy do znudzenia przypominać. Podobnie jak słynna tyrada Keatsa przeciw Newtonowi, poucza nas ono wymownie, że romantyczne poczucie wyobcowania, wyalienowania z natury i historii, efekt dominacji jednostronnej praktyki naukowej, usiłowano przezwyciężyć poetycką prakty-

ką rewaloryzacji znaczeń natury jako organicznej całości, w której Bóg objawia nieustannie swoją obecność. Temu wysiłkowi ożywienia martwej natury i przywrócenia jej człowiekowi, *to re-domiciliate a man in the world that became alien to him*, jak pisał wyśmienity znawca tych problemów, Meyer Abrams, towarzyszył gigantyczny zamiar mitologizacji dziejów jako nowego, apokaliptycznego w sensie dosłownym odczytania historii. Być może, za spełnione arcydzieło, syntezę obu tych dążeń, wolno uznać *Odę do urny greckiej* Keatsa; to tam pojawia się figura owego *sylvan historian*², któremu sztuka odsłania sens dziejów, ich prawdę, jednoznaczność z pięknem, a wieczność sztuki staje się zapowiedzią i przeczuciem boskości, miejscem religijnego doświadczenia.

Jeśli to możliwe, doznanie wyobcowania stało się jeszcze bardziej dojmujące wśród pisarzy i poetów ery wiktoriańskiej. Ich doświadczenie alienacji pogłębił nie tylko bardzo silny nurt wiary w postęp nauki i cywilizacji, pociągający za sobą marginalizację religii, lecz także gwałtowne procesy industrializacyjne, których nieuniknionym potomstwem były ostre konflikty społeczne, także na tle religijnym. Gdy w 1832 roku na mocy tzw. *Reform Bill* katolikom przywrócono pewne prawa polityczne, wielu uznało to za jawną zdradę państwa i religii. Ale nie to było największym problemem. Uświadamiano sobie, że wiara staje się niemożliwa, przestaje być żywą wiarą w Boga, wiarą w nieśmiertelność, wiarą w Opatrzność. Nikt nie wypowiedział tego z większą subtelnością, niż jedna z najbardziej wrażliwych obserwaterek tych stanów ducha, Emily Dickinson, która z dalekiej Ameryki pisała w liście w 1884 roku: „Droga, kiedy Jezus opowiada nam o swoim Ojcu, nie wierzymy mu, kiedy pokazuje nam swój Dom, odwracamy się, ale kiedy zwierza się nam, że jest ‘oswojony z Cierpieniem’, słuchamy go, albowiem jest to również nasz znajomy”³.

Dickinson, która, jak wyznawała w jednym ze swoich listów, „[...] z Poetów – mam Keatsa, i Pana, i Panią Browning. Z Prozy – Pana Ruskina – Sir Thomasa Browne’a – i Księgę Apokalipsy”⁴, wychowana zatem była na kanonie poezji romantycznej i wiktoriańskiego uwielbienia dla sztuk, przenikliwie dostrzegła istotę problemu. Chrystusa – Zba-

wiciela przesłania Chrystus kenozy, człowiek współcierpiący z człowiekiem, Chrystus jako najwznioślejsza istota moralna. Tę próbę ratowania religii za pomocą imperatywu moralnego obowiązku, obowiązku, który jest *peremptory and absolute*, w książkach George Eliot wyszedł i bezlitośnie wykpił perfekcyjny szyderca, jakim był Fryderyk Nietzsche. W *Zmierzchu bożyszcz* słusznie stwierdza, że w chrześcijaństwie, odrzuciwszy wiarę w Chrystusa, odrzuca się także możliwość moralności jako takiej. Ale występuje tam jeszcze jedna postać, pisarz, eseista, historyk, który przez niemało wcale lat był, jak Ruskin, niemal sumieniem Anglii, był, jak Ruskin, prorokiem kryzysu, kasandrycznym wizjonerem, ochrzczonym przez Nietzschego mianem ateisty, mającego za punkt honoru nie być ateistą. Postacią tą był Thomas Carlyle.

W 1837 roku Carlyle opublikował *Dzieje Rewolucji Francuskiej*, bez cienia przesady jedną z najważniejszych, najbardziej poczytnych książek w XIX-wiecznej Anglii. George Eliot powiedziała, że to za jej pomocą urobiono sobie na Wyspach konkretny obraz wydarzeń w rewolucyjnej Francji, wydarzeń, które Carlyle przedstawił w całej ich grozie, dynamice, potworności, nie szczędząc czytelnikowi obrazowych przeciwstawień, gwałtownych metafor, wisielczego niemal humoru. Jednak rewolucja we Francji była dla niego czymś znacznie poważniejszym, niżli tylko wielkim wydarzeniem politycznym i faktem historycznym. Stała się dlań naocznym potwierdzeniem żywiołowego instynktu życia, przejawiającego się w nieubłaganej walce, w koniecznym konflikcie, którego reguły wyznacza wola przetrwania. Krótko mówiąc, Carlyle był niejako bezwiednym prekursorem darwinizmu społecznego, a swoją filozofię człowieka wyrażał w budzących dwuznaczny cokolwiek podziw swoim nieskomplikowanymi stwierdzeniami, jak dla przykładu „ja pożrę ciebie”.

Carlyle podziwiał siłę twórczą człowieka, a jednocześnie przerażał go jej destrukcyjny impet. To on właśnie mianował się, podobnie jak Ruskin, na czołowego krytyka „wieku mechanicznego”, maszyny, której konstruktorem był człowiek, maszyny niszczącej organiczny, witalny rytm ludzkiego życia, zniewalającej istoty żywej, zabijającej instynkt poetycki. Wiek mechaniczny był dla niego wiekiem uniformizacji i masowości, zabijaniem indywidualizmu, triumfem miernoty.

Był to lament wcale nieodosobniony, a raczej typowy dla wielu krytyków kultury nowoczesnej w XIX stuleciu. Spłaszczenie wymiaru ludzkiej, indywidualnej egzystencji Carlyle postrzegał także jako eliminację doświadczenia religijnego. Jego odpowiedź na kryzys umysłowy, religijny i społeczny była bardzo niejednoznaczna. Z jednej strony zaczął on propagować prawdziwy kult bohaterów-poetów, kult potężnych jednostek, obdarzonych nieposkromioną wolą, twórczych geniuszy, otoczonych przezeń *quasi*-religijną czcią⁵, co w końcu doprowadziło go do apoteozy rozbójniczej polityki Fryderyka II Wielkiego i jego państwa, które przecież Jacob Burckhardt, w ślad za romantykami, trafnie nazwał *Maschinenstaat*. Z drugiej strony Carlyle próbował pogodzić religijny zmysł z własnym, swoistym witalizmem i organicyzmem w widzeniu natury, czyniąc z nowoczesnej filozofii idealistycznej pomost pomiędzy potrzebą religijności a naukowym obrazem świata. Ideę tę najpełniej zarysował w swoim arcydziełku satyry i pamfletu filozoficznego, publikowanym w latach 1834-1836 na łamach „Fraser’s Magazin” niby-zapiskach poglądów niejakiego profesora Teufelsdröckha, którym nadał przewrotny tytuł *Sartor Resartus*.

Sartor Resartus, popis językowej inwencji, imponujący przykład poczucia humoru i satyry Carlyle’a, klasyczny wzór imaginatywnego użycia ironii do prezentacji kluczowych konfliktów ideowych i artystycznych pierwszych dekad XIX stulecia, jest niejako rozwinięciem niemieckiego porzekadła, mówiącego, że *Kleider machen Leute*. *Sartor Resartus* to filozofia odwrócona na nice, filozofia stroju, zaprzeczenie utartego przekonania, że liczy się to, co jest pod powierzchnią, to, co się skrywa za zasłoną, za fenomenem, za zjawiskiem, słowem – istota rzeczy. Czyż to nie oburzające, zapytuje przekornie Carlyle, że w tym wieku triumfu wiedzy i nauki, wieku chcącego uchodzić za apogeum cywilizacji i postępu, wieku szcycącego się posiadaniem teorii wszystkiego: grawitacji, systemu planetarnego Lagrange’a, teorii Laplace’a, geologii i geognozji, teorii kontraktu społecznego i standardu smaku, teorii wartości i teorii historii, nie zdobył się na opracowanie teorii tego, co człowieka od zarania otacza, filozofii stroju, teorii człowieka jako „zwierzęcia noszącego ubiór”? Na szczęście w Niem-

czech, tej ojczyźnie swobodnej spekulacji dla samej spekulacji pewien profesor, o budzącym niesmak nazwisku Teufelsdröckh, przedstawił, w zachowanych fragmentach, zarys „filozofii stroju”.

I w rzeczy samej, Carlyle, obok Coleridge'a, był jednym z tych autorów, którzy najbardziej przyczynili się do przeszczerpu całego szeregu pomysłów niemieckich filozofów idealistycznych na Wyspy. *Sartor Resartus* aż skrzy się od literackich i filozoficznych aluzji, jako satyra i krytyka jest wręcz niebywale bogaty, „pyrotechnic of style and concepts”, jak mawiają Anglicy. W satyrycznym wymiarze, ale i konceptualnym, *Sartor Resartus* wiele zawdzięcza arcy mistrzowi tej formy literackiej, Swiftowi – od niego wziął między innymi określenie, że człowiek jest niczym więcej, jak *a Micro-Coat, or rather a compleat Suit of Clothes with All its Trimmings*; tyle tylko, że Teufelsdröckh rozciąga to na cały wszechświat: „[...] the whole external Universe and what it holds is but Clothing; and the essence of all Science lies in the PHILOSOPHY OF CLOTHES”⁶.

Sartor Resartus zawiera zatem filozofię stroju, pojętą jako podstawa wszelkiej wiedzy, zarówno o człowieku, jak i o jego otoczeniu, o jego życiu w naturze i życiu w społeczeństwie. Strój jest dla człowieka czymś nieodzownym, czymś koniecznym, ponieważ chroni go, zdobi i coś oznacza, coś symbolizuje. Krótko mówiąc, Carlyle definiuje człowieka jako zwierzę używające narzędzi: „without Tools he is nothing; with Tools he is all”⁷, a narzędzia te mają zarówno sens praktyczny, jak i symboliczny.

To prawda, powiada Teufelsdröckh, że strój coś skrywa, skrywa mianowicie nagą ludzką istotę. Człowiek z natury jest nagi; lecz Carlyle wyśmiewa owe teorie powrotu do jakiegoś pierwotnego stanu ludzkiej natury, regeneracji człowieka i społeczeństwa poprzez szlachetny prymitywizm; tego rodzaju *adamitism* musiałby bowiem pociągnąć za sobą zarzucenie wszelkiego stroju, co jest niewykonalne ze względów czysto praktycznych; mało tego, rezygnacja ze stroju byłaby destrukcją porządku społecznego i cywilizacyjnego, którego symbolicznym obrazem są rozmaite postaci strojów noszonych przez ludzi, w zgodzie z ich rangą i statusem. Gdyby bowiem pozbawić ludzi stroju, wmawiając im, że

jest on przyczyną demoralizacji pierwotnej, dobrej nagości, ujrzelibyśmy wtedy,

How each skulks into the nearest hiding-place; their high State Tragedy (Haupt- und Staats-action) becomes a Pickleherring Farce to weep AT, which is the worst kind of Farce; the Tables (according to Horace), and with them, the whole fabric of Government, Legislation, Property, Police, and Civilised Society, are dissolved, in wails and howls⁸.

Z punktu widzenia odrażającej logiki czasów nowoczesnych człowiek jest „pożerającym wszystko dwunogiem, noszącym spodnie”. Z punktu widzenia „czystego rozumu” natomiast człowiek staje się „dużą, duchem”, *divine Apparition*. Poprzez strój, okrywający człowieka, prześwituje jego duchowa istota, to, co pozwala mu marzyć, tworzyć, wierzyć, kochać. Cały *Sartor Resartus* jest gwałtowną, gniewną jeremiadą, wymierzoną przeciwko wszelkim formom utylitaryzmu i absolutyzacji nauki, ślepej wiary w jej cudowną doprawdy moc naprawy i kodyfikacji wszystkiego. Postęp naukowy, polegający na poddawaniu coraz większych obszarów ludzkiego doświadczenia dwóm operacjom: *Mensuration* i *Numeration*, a zarazem niszczeniu tego, co Carlyle nazywa *WONDER*, nie znajduje żadnego uznania w oczach Teufelsdröckha. Domaga się on uznania praw wyobraźni, fantazji, sił poznawczych, które pozwalają czuć, wierzyć, zobaczyć poprzez, na wskroś, poprzez strój: pierwszym zadaniem prawdziwego myśliciela będzie zatem takie wpatrywanie się w strój człowieka i natury, aż stanie się on transparentny. Wówczas ujawni się, pod zmysłowym odzieniem, duchowa, niewidzialna tajemnica rzeczywistości – przedmiot powszechnego zachwyty, *universal WONDER*, obecność Boga.

Sam człowiek jest tego doskonałym obrazem i przykładem: jego tajemnicze „ja”, odziane w cielesny świat zmysłów, umieszczone „in the centre of Immensities, in the conflux of Eternities”. Jego rozumność jest oknem, poprzez które spogląda na świat, lecz okiem jest imaginacja. Natura nie jest mechanicznym agregatem części, lecz żywą całością, symbolicznym uniwersum, poprzez które przeziiera to, co Wieczne, Bóg: „All visible things are Emblems”, „the Time-vesture of the Eternal”.

Wykładnia tego, czym jest symbol, należy do najczęściej przywoływanych, najświetniejszych fragmentów dziełka Carlyle'a – to tutaj koncentruje się jego romantyczna filozofia symbolu; dość przypomnieć, że wywarła ona, właśnie w wersji zaprezentowanej w *Sartor Resartus*, niezatarte wrażenie na Aby Warburgu. Symbol ujęty jest tutaj jako fundamentalny aspekt poznawczej i autorefleksyjnej zarazem działalności człowieka; symbol skrywa i jednocześnie ujawnia, jest wcieleniem i rewelacją, w skończonej formie, tego, co Nieskończone. Właściwie wszystko, co człowiek czyni, działając i poznając, ma charakter symboliczny, i dokonuje się w symbolicznym otoczeniu⁹. Porządek symboliczny świata jest porządkiem stwórczym, domeną piękna, terenem działania wyobraźni. Ci, którzy wszystko mierzą, szczególnie stosunek przyjemności do przykrości, motywów do zysków, utylityści, pogardliwie wyszydzeni jako *Motive-Millwrights*, nigdy nie dostrzegą tego symbolicznego ładu. Do jego ukazywania powołani są szczególnie artyści, dzieła sztuki, jako symbole, są symbolami najwyższego rzędu, najwznioślejszymi przejawami symbolicznej siły poznawczej człowieka: *Eternity looking through Time*. Spośród dzieł sztuki natomiast najszlachetniejsze miejsce zajmują symbole, w których artysta sprzymierza się z prorokiem, tworząc dzieła – symbole wiary, otaczane najwyższą czcią symboliczne objawienia świata religii.

Carlyle wskazuje jednak, że symbole muszą być ciągle na nowo odczytywane, że ich sens nawarstwia się, przekształca, czasem blaknie, zacierają się. Toteż, w nowoczesnym świecie kalkulującego intelektu i moralności opartej na egoizmie, artysta musi tworzyć nowe symbole, stając się Prawodawcą, natchnionym Twórcą, najwyższym Kapłanem; tylko sztuka bowiem zostaje jako objawienie rzeczy niebieskich, jako praca dla wieczności.

By tego dokonać, twórca, który jest drugim Prometeuszem, powinien zwrócić się do natury, będącej symboliczną księgą tego, co nadnaturalne, symbolicznym zapisem myśli Boga, obrazem nieskończoności, zaszyfrowanym w „niebiańskich hieroglifach” tekstem. Wszelako prawdziwy artysta wychodzi poza te rudymenty romantycznej wizji natury; musi stać

się prorokiem, połączyć w swojej sztuce przeszłość i przyszłość, słowem – uczynić z niej symbol i przedsiónek wieczności, ujawnić w swojej twórczości Boga jako prawdziwego autora, omnipotentnego stwórcy tego, co Carlyle nazywa „universal HERE and everlasting NOW”¹⁰.

Sztuka, symboliczny obraz wieczności, wskazuje także, choć niejasno, na nieśmiertelność; wszelako nie może ona być przedmiotem żadnej wiedzy, żadnej próby zrozumienia; musi pozostać rzeczą wiary.

Sartor Resartus w istocie został skonstruowany jako wezwanie do nawrócenia; w sensie jednostkowym, indywidualnym, konwersja zasadza się na uznaniu prawa do wiary w nieśmiertelność oraz bosko-symboliczny porządek wszechświata, który w działaniu polega na bezwyjątkowym i bezwarunkowym przyjęciu na siebie obowiązku wobec drugiego człowieka. Zaczątkiem tej przemiany powinna stać się afirmacja życia, odwiecznej, przenikającej wszystko siły, triumfującej nad śmiercią i przemijaniem, oraz akceptacja Goetheańskiej zasady „Entsagen” – „Renunciation”, wyrzeczenia się i pogodzenia, co właściwie oznacza zrzucenie z siebie iluzji szczęścia i zgodę na dający się tylko odczuć, w głębi serca i wyobraźni, obowiązek wobec najbliższej mi, tu i teraz, istoty.

W gruncie rzeczy więc idzie o to, by zdobyty dzięki wysiłkowi wyobraźni i racjom serca obraz symbolicznego wszechświata, symbolicznego odzienia wszystkiego, przeobrazić w afirmację życia – „The everlasting Yea” – i pobudzić do działania; przekuć przekonanie w czyn oznacza spełnić najwyższe powołanie człowieka; owo przekonanie może się zrodzić tylko w bezpośrednim, konkretnym doświadczeniu; obecność bliźniego wymusza niejako, prowokuje do działania. Zadaniem artysty, poety, Proroka, Prawodawcy, jest etyczna przemiana człowieka i społeczeństwa. U Carlyle’a niemożliwy jest estetyzm jako religia sztuki; dopuszczalny jest estetyzm jako symboliczna pobudka do przemiany, podnieta do przebudowy świata.

Bardzo dobrze ilustruje ten wymiar symboliczności świata społeczny wizerunek dandysa, klasyczny opis i drwina z figury eleganta, będąca jednocześnie profetycznym ostrzeżeniem. Dandys to heroiczny po-

eta stroju, członek tajemniczej sekty, którego istotą jest żądza pokazania się, pragnienie bycia widzianym. Dandys gardzi ostentacją, ale chce być oglądany; wykwintny, nienaganny strój (co do którego istnieje nawet, ironizuje Carlyle, „Siedem artykułów wiary”) jest dla niego wszystkim, bez niego byłby niczym; strój to jego religia, jego życie, jego moralność o cokolwiek manichejskim obliczu.

Po drugiej stronie znajduje się ktoś, kogo trudno opisać, wyznawca innej wiary, odziany nędznie, jak najgorzej, pstrokato, bez Smaku – nędzarz, żebrak, biedak, którego uosobieniem jest dla Carlyle’a irlandzki nędzarz, żywiący się wyłącznie ziemniakami. I on ma swoją teorię stroju – strój jest dlań niczym, nie sposób go opisać, nie symbolizuje bowiem niczego, jest dosłownym przesłaniem nędzy.

Rzecz jasna, owych przerażających druidycznych – jak ich nazywa Carlyle – czcicieli natury jest więcej, coraz więcej, z każdym dniem ich przybywa; Carlyle, podobnie jak potem Ruskin, oskarża nowoczesność, wiek mechaniczny, o to, że jest przyczyną nędzy. Jeśli ekskluzywna, elitarna sekta *dandies* nie zmieni swojej filozofii stroju, jeśli kulturalna, zaможna i wykształcona elita Anglii nie zwróci się ku owym nędzaczom, pewnego dnia zostanie przez nich zmieciona, zniszczona do cna. „Dandyism as yet affects to look down on drudgism: but perhaps the hour of trial, when it will be practically seen which ought to look down, and which up, is not so distant”¹¹.

Nawołując do duchowej przemiany, wieszcząc groźbę przyszłej rewolucji, Carlyle, jako pisarz, jako prorok, jako krytyk utylitarystycznej wizji społeczeństwa epoki mechanicznej, wreszcie jako apologeta sztuki, ujawniającej symboliczny sens – piękno oraz poczucie wieczności – stoi na pograniczu ery romantycznej i ery wiktoriańskiej. *Sartor Resartus* jest także niewątpliwie traktatem w obronie religii, a ściśle biorąc, prawa do wiary, które zarazem staje się uzasadnieniem anty-egotystycznej i anty-egoistycznej moralności. Sztuka, strażnik symbolicznych pieczęci natury, odgrywa tutaj rolę szczególną; bo nawet jeśli wypali się prometejski rys wiary Carlyle’a w artystę prawodawcę, przechowana zostanie wiara w społeczny, nawracający charakter sztuki. Pomaga ona prze-

kształcić przekonanie w czyn; odwołanie się do Goethego niedwuznacznie poświadcza, że Carlyle'owi bliski był, podobnie jak George Eliot, Goetheański model człowieka jako ostatecznego przedmiotu i fundamentu wiary religijnej. Żądając bezkompromisowości w okazywaniu tej wiary, wiary człowieka jako wiary w etyczne zobowiązanie – zdaniem niektórych – Carlyle właściwie osłabiał pozycję religii, skierowując ją – mówiąc nieco kolokwialnie – na margines doświadczenia społecznego, jakim było obcowanie ze sztuką. Carlyle, z pomocą ironii, parodii, satyry wypowiedział jednak następujący dylemat: albo rewolucja w sercach, wewnątrz, albo krwawa rewolucja na zewnątrz. Ponoć gdy pewnego razu obiadował z pewnym człowiekiem interesu, usłyszał od niego zniecierpliwioną naganę, że mówi tylko o ideach. Idee i idee! Na co Carlyle miał odrzec: „Był sobie raz człowiek o nazwisku Rousseau, który napisał książkę zawierającą nic innego, tylko idee. Drugie wydanie tej książki było oprawione w skóry tych, którzy śmieli się, gdy ukazało się pierwsze”.

Można by rzec, że innym wielkim krytykiem, artystycznym i społecznym, ery wiktoriańskiej, Matthew Arnoldem, również kierowała obawa przed rewolucją. Podczas kiedy jednak Carlyle przybrał te lęki w satyryczny kostium pseudofilozoficznego i *quasi*-religijnego żargonu, ukazując społeczną stratyfikację konfliktu, Arnold podstawowy konflikt swej epoki rzutował w przeszłość, szukając w niej źródeł nieusuwalnej dwuznaczności, cechującej kulturę europejską, owego odwiecznego napięcia pomiędzy religijną wiarą a wiedzą i kulturą. W kontekście epoki wiktoriańskiej naczelną ideą Arnolda stało się przekonanie swoich rodaków, mieszkańców Wysp, do całej sfery kultury, wyrastającej ponad to, co użyteczne i moralnie obowiązujące.

Co ciekawe, Arnold, tak jak Carlyle, był wielbicielem Goethego, podziwiał *Wilhelma Meistra* i poezję wielkiego Olimpijczyka. Sam początkowo próbował sił jako poeta, z bardzo dobrym skutkiem; w opublikowanym w 1867 roku wierszu *Dover Beach* nakreślił mroczną wizję społecznego konfliktu, rozdzierającego jedność angielskiego społeczeństwa: „And we are here as on a darkling plain / Swept with confused alarms of struggle and flight / Where ignorant armies clash by night”¹².

Obrazem, który kondensuje znaczenia w tym utworze, jest obraz fal morskich, uderzających rytmicznie o brzeg. Ongis przywodził na myśl źródło religijnej wiary, która, podobnie jak morze, dostojnie i swobodnie obmywała ludzkie siedziby: „The sea of faith / Was once, too, at the full, and round earth's shore / Lay like the folds of a bright girdle furl'd; / But now I only hear / Its melancholy, long, withdrawing roar [...]”. Natura już nie współbrzmi z ludzkim poszukiwaniem wiary, stała się elementarnym żywiołem, pozbawionym religijnego i moralnego odniesienia. Dominuje nastrój smutku oraz melancholii, potęgowany widokiem mechanicznej, monotonnej pracy fal morskich, niemego, a przecież mającego własną melodię, *with tremulous cadence*, świadka jałowości ludzkich wysiłków.

Kryzys religii, zanik wiary Arnold, w bardzo spostrzegawczy sposób, kojarzył z procesem demokratyzacji sfery politycznej. Demokracja nie wymusza niejako faktem samego swego istnienia religijnej indyferencji. Wszelako sytuuje religię w innym miejscu przestrzeni społecznej – kluczowym problemem staje się nie tyle indywidualizacja oraz subiektywizacja religijności, ile raczej publiczna odpowiedzialność religii, jej udział w sferze publicznej.

Arnold, który przez wiele lat pełnił stanowisko inspektora szkolnego, hospitując głównie szkoły nonkonformistów, rozpatrywał to zagadnienie w perspektywie edukacji i kultury. W szeregu krytycznych esejów, klasycznych do dziś w Anglii wypowiedzi w zakresie krytyki kultury i społeczeństwa, które uczyniły go sławniejszym, niżli najlepsze nawet poematy, Arnold postawił cały szereg pytań, które przyczyniły się w wielkiej mierze do krystalizacji kulturowej tożsamości i samoświadomości na Wyspach Brytyjskich drugiej połowy XIX stulecia.

W eseju stosunkowo wczesnym, zatytułowanym *Democracy* (1861) pojawia się typowe pytanie, nurtujące wielu krytyków kultury XIX wieku. Ponieważ przemiany demokratyczne w dziedzinie politycznej wydają się niepoahamowane, czy raczej nieuniknione, należy sobie postawić problem, czy wolności politycznej powinna towarzyszyć wolność społeczna – równość. Arnold świetnie zdawał sobie sprawę, że kieruje ten namysł do ludzi, którzy przywykli cenić niezależność, wolność ponad wszyst-

ko, lecz w demokratycznym dążeniu do równości chcieli widzieć niebezpieczne zacieranie naturalnych granic i zwycięstwo miernoty. On sam jednak miał nadzieję przekonać swoich czytelników, że impuls równości, podobnie jak pragnienie demokracji, wypływa z głęboko zakorzenionej naturalnej skłonności. Czyż można bowiem zaprzeczyć, że fakt oraz poczucie nierówności, świadomość podległości, niższości działa demoralizująco, otepiająco na ludzki charakter? Czyż można zaprzeczyć, że równość stanowi dogodny punkt wyjścia do swobodnego, równomiernego rozwoju talentów?

Niebezpieczeństwo tkwi mianowicie gdzie indziej, nie w samym dążeniu do równości, lecz w braku metod, które w przypadku klas niższych, wprowadzonych na scenę dzięki przemianom demokratycznym, grożą zepchnięciem ich do stanu albo brutalnej dzikości, albo służalczej uległości. Fundamentalnym problemem kultury w demokracji będzie zatem znalezienie równowagi pomiędzy dążeniem równościowym a zachowaniem wysokich standardów, wzniosłych ideałów kultury.

Kiedyś te ideały kultury przyświecały arystokracji i były przez nią chronione; Arnold, wybitny krytyk poetycki, objaśniał je odwołując się do cechy stylu i osobowości homeryckiego bohatera. Podstawą jest tutaj wielki styl, przekładający się na „wzniosłość charakteru, szlachetny sposób myślenia i zachowania”¹³. W połączeniu z siłą i umiejętnością sprawowania władzy, kultura arystokratyczna wydała piękne i konieczne owoce. Wszelako istnieje coś, co zawsze świadczyło o pewnej słabości arystokracji, mianowicie niezdolność do przyjmowania idei; demokrację cechuje otwartość na nowe idee, arystokrację pewna wyniosłość i zamkniętość. Toteż arystokracja nigdy nie stanie się prawdziwym i szczerym aliantem demokracji.

Obawa, że ten rozdział, zgubny dla kultury, będzie się pogłębiał, była, wedle Arnolda, zupełnie realna. On sam szukał rozwiązania w reformach edukacji, które chciał po części wzorować na rozwiązaniach przyjętych we Francji. Za równie istotne i palące zadanie uważał jednak także uświadomienie klasie średniej ogromnego znaczenia kultury jako sfery rozwiązywania konfliktów, kultury opartej na perfekcyj-

nistycznych przesłankach natury ludzkiej, a tym samym wykraczającej poza wąskie ramy pragmatyki politycznej i użytecznej etyki społecznej. Przesłanie Arnolda zawierało w sobie nadzieję obudzenia zaufania do kultury jako sfery harmonijnego rozwoju wszystkich sił umysłowych i emocjonalnych człowieka, w którym nie ma miejsca na ignorowanie poezji, sztuki czy literatury jako dziedzin społecznie nieużytecznych i moralnie obojętnych. Podążając wyraźnie śladami Schillera i Goethego, wielki angielski eseista i krytyk pragnął ukazać twórczość artystyczną jako cel sam w sobie, sztukę jako przedmiot wyważonego osądu i ujęcia, które zaspokaja samo siebie. Przebudzenie zmysłu szacunku do najwyższych form kultury umysłowej i artystycznej będzie, w jego zamyśle, rozbudzeniem najwyższej, bezstronnej zdolności krytycznej. To właśnie dzięki tym najszlachetniejszym formom myśli i imaginacji kultura osiągnie swoją pełnię i zakres, przyczyniając się jednocześnie do osłabienia fundamentalnego konfliktu pomiędzy tymi, którzy kulturę mają, a tymi, którzy pretendują do jej posiadania. Ponieważ Arnold swoją propozycję adresował do ludzi, którzy religię nadal traktowali z wielką powagą, widząc w niej filar moralności oraz gwarancję wolności sumienia i politycznej niezależności, pokusi się o próbę wykazania, że pomiędzy wiarą a kulturą nie zachodzi żadna naturalna sprzeczność.

Tym właśnie kwestiom poświęcony jest najważniejszy i najgłośniejszy, obszerny esej krytyczny, noszący znamienity tytuł *Culture and Anarchy*, pochodzący z 1869 roku. Z pewnie dużym, ale trafnie wyostrzonym uproszczeniem można od razu powiedzieć, że Arnold rozwija przed swoimi czytelnikami taką wizję kultury, której złowróżnym zaprzeczeniem nie jest *barbaritas* czy *ferocitas*, ale polityczna i społeczna anarchia. Nic lepiej nie służy uzmysłowieniu powagi tej alternatywy, aniżeli próba analizy podstawowego napięcia, cechującego kulturę Europy, obecnego od jej zarania, pokłosia dwu odmiennych zupełnie źródeł: greckiego poczucia piękna, w najszerszym tego słowa znaczeniu, także piękna intelektualnego, oraz judeo-chrześcijańskiej etyki opartej na wierze religijnej, wierze, która nierzadko, w swoim fideistycznym przybraaniu, otwarcie pomniejszała, albo wręcz wprost odrzucała konieczność kultury.

Dla Arnolda jednak to właśnie kultura jest konieczna; mówiąc ściśle, synteza religijności i kultury. Podobnie jak Carlyle, by opisać sytuację w Anglii, sięgnął on do konceptualno-metaforycznej skarbnicy mistrza satyry i ironii, Swifta; tym razem wszakże nie do *Tale of a Tub*, lecz do sławnej *Battle of the Books*, wyspiarskiej redakcji głośnego sporu o starożytność, *Querelle*.

W swoim arcydziełku dowcipu i komizmu Swift obdarzył obie walczące ze sobą strony, nowoczesnych i starożytnych, odpowiednimi emblematami. Symbolem nowoczesnych jest pająk – sam bowiem, swoją przemyślnością oraz dzięki pogłębionej znacznie od czasów antyku znajomości matematyki wznosił sobie własną siedzibę; w przeciwieństwie zatem do zwolenników starożytności, którzy muszą naśladować, pająk oznacza nowożytną świadomość niezależności oraz samopotwierdzenia, *Selbstbehauptung*, jak powiedziała by Blumenberg. Pszczołę, symbol miłośników świata antycznego, w oczach pająka dyskredytuje jej brak stałego domostwa, lekkomyślny charakter, wreszcie i to, że jej działalność to *universal plunder upon nature*. Odpowiedź pszczoły jest prosta i bezlitosna: pająki produkują, same z siebie, truciznę; my, pszczoły, przynosimy ludziom miód i wosk, *sweetness and light*.

„Słodycz i światłość” to dla Arnolda najkrótsze określenie owoców prawdziwej kultury. Trzeba pamiętać, że tak jak Schleiermacher kierował swoje *Mowy o religii* do tych, którzy nią gardzą. Tak też autor *Culture and Anarchy* zwraca się do tych, którzy pogardzają kulturą. Wychodząc od negatywnych w angielszczyźnie konotacji pojęcia *curiosity*, naświetlających przede wszystkim jałową chorobliwość w dążeniu do wiedzy, Arnold wskazuje motywy, którymi kierują się przeciwnicy kultury; w istocie chodzi o nieporozumienie, dotyczące samego pojmowania „kultury” i cechującą ich zacieklą, sekciarską nieufność. Jedni są skłonni utożsamiać „kulturę” z ową *curiosity*, inni widzą w niej przejaw próżności i ignorancji, a są i tacy, którzy traktują kulturę jako szczebel społecznego awansu, narzędzie służące wybicciu się, oznakę wyróżnienia. Ale kultura nie jest tym wszystkim; jako godna pochwały, naturalnie człowiekowi wrodzona żądza poznawania, ciekawość – *curiosity*, zaprzeczenie bezmyślnej, ślepej *curiosity* – bycia wścibskim, ciekawskim,

staje się „pragnieniem rzeczy umysłowych ze względu na nie same i dla rozkoszy widzenia ich takimi, jakimi są w rzeczywistości”¹⁴. To określenie wiąże w jedno dwa najważniejsze aspekty kultury: bezinteresowne pragnienie poznania wytworów ludzkiego umysłu jako przyjemność płynącą ze zdobycia prawdy oraz ujrzenie świata, zobaczenie rzeczy naprawdę, widzenie ich takimi, „jakimi są”.

Atoli ten kontemplatywny, teoretyczny w źródłowym znaczeniu słowa, ideał kultury i wiedzy, obecny w tradycji europejskiej od presokratyków, jasno wypowiedziany przez Platona i Arystotelesa, należy – zdaniem Arnolda – uzupełnić równie naturalną skłonnością do miłowania bliźniego, niesienia mu pomocy, słowem – wykorzenia z świata występku i błędu. Wówczas korzeniem kultury jest nie tyle pragnienie poznania, ile dążenie do doskonałości, *study of perfection*, ćwiczenie się w byciu doskonałym moralnie. To właśnie tę sferę kultury zamieszkuje – by się tak wyrazić – religia.

Religia pozostaje największym ludzkim wyzwaniem, tworzy rdzeń ludzkiej egzystencji, wypowiada najgłębsze pokłady ludzkiego doświadczenia. Religia ukazuje, że *study of perfection*, perfekcjonistyczny ideał moralny, może zrealizować się tylko we wspólnocie; ideał ten z całą mocą przeciwstawia się wszelakiemu ekskluzywizmowi i izolacji. Jeżeli – jak mówi Arnold – posługując się słowami biskupa Thomasa Wilsona, zwyciężyć mają „rozumność [człowieka] i wola Boga”, to stanie się tak jedynie dzięki wspólnemu działaniu ludzi.

Kultura zatem, najogólniej pojęta, to dążenie do doskonałości, pragnienie równomiernego rozwoju wszelkich sił poznawczych, duchowych, emocjonalnych i moralnych człowieka, osiągnięcie stanu wewnętrznej, duchowej równowagi, harmonijne rozszerzanie, ekspansja owych darów i talentów, które ostatecznie składają się na „piękno i godność” natury ludzkiej. Obdarzona wewnętrzną siłą kształtowania, doskonalenia, jest zawsze „wzrastaniem i stawaniem się”, nigdy nie może zatrzymać się w miejscu; jej racją jest bycie kimś, stawanie się, a nie posiadanie.

Taki perfekcjonistyczny, „ekspansywny”, dynamiczny model kultury nie czyni z niej samej nieosiągalnego, dającego się jedynie nieskoń-

czenie przybliżyć, apogeum, ani w perspektywie antropologicznej, ani historycznej. Jak zobaczymy niebawem, Grecy zrealizowali wszak pewien doskonały wzorzec kultury; nie możemy go powielić, ale studiując go unikniemy groźących nam niebezpieczeństw. Arnold dlatego tak stanowczo podnosi syntezę „piękna i godności” natury ludzkiej, gdyż najbardziej przeraża go jednostronność, chaotyczność i tendencje izolacjonistyczne, wypływające z fałszywej dumy, a cechujące kulturę Anglii jego czasów. Jego maniera krytyczna odbiega jednak znacząco od satyrycznej zjadliwości porażającej i błyskotliwej mowy Carlyle’a, jak również od kasandrycznych, przesiąkniętych biblijną retoryką i aluzyjnością napomnień Ruskina. Precyzyjny, łagodny, równomiernie nasycony styl Arnolda wiernie odbija jego osobowość – wyśmienicie wykształconego *gentlemana*, który krytykuje z pasją, ale nigdy nikogo nie rani, poucza, lecz wzdraga się przed pokusą wyższości.

W *Culture and Anarchy* celem polemicznych uwag autora są określone stany kultury. Epokę nam współczesną – orzeka Arnold – cechuje jednostronność i zewnętrżność, efekt braku umysłowej zdolności rozsądzania, wynik małej elastyczności naszej myśli. Stoi ona tedy w oczywistej sprzeczności z potrzebą harmonijnej, wewnętrznej ekspansji sił umysłowych. Przejawem nader typowym owej deformacji jest upodobanie do oceniania wszystkiego w kategoriach efektywnego, skutecznego mechanizmu, przy czym metafora „mechanizmu” sama z siebie zdaje się sugerować coś pożądanego i cennego. „What is freedom but machinery? What is population but machinery? What is coal but machinery? What are railroads but machinery? What is wealth but machinery? What are, even, religious organizations but machinery?”¹⁵⁹ – wylicza ironicznie Arnold. Problem tkwi atoli nie tylko w pewnej, zaakceptowanej wizji rzeczywistości. Chodzi o pomieszanie porządków, a dotyczy to nawet spraw, zdawałoby się, tak oczywistych, jak kondycja fizyczna. Arnold wysoko ocenia i docenia osiągnięcia swoich rodaków; wytyka im jednak, że dążą do nich jako do celów samych w sobie, całkowicie ignorując fundamentalny dlań ideał kultury jako harmonii i duchowej, wewnętrznej doskonałości. I nie jest to wcale li tylko znany dobrze ton narzekań wytwornego, dobrze urodzonego intelektualisty, „elegant Jeremiah”, który

brzydzą się tak niskimi zajęciami, jak gromadzenie bogactwa czy podła, wyborcza walka o głosy. Arnold naprawdę potrafił właściwie zmierzyć zasługi purytańskich nonkonformistów w utrwaleniu zasad politycznej i religijnej wolności. Niepokoił go przede wszystkim demoralizujący i zniekształcający ludzką osobowość efekt, jaki wywiera, świadomie czy nie, jednostronnie wyprofilowana idea kulturowa, na dodatek, dzięki swym znacznym osiągnięciom, świadoma swojej siły i atrakcyjności.

To, z czego Anglia ma prawo być dumna, z czego słynie poza swymi granicami: odwaga i przedsiębiorczość – źródło zamożności, system wolności politycznych, wreszcie przywiązanie do tradycji jako odtrutka na kuszące swoim racjonalnym zamysłem eksperymenty polityczno-społeczne, to należy do wielkich zdobyczy różnych warstw społeczeństwa na Wyspach. A jednak wszystkie te podziwu godne instytucje analizowane są i oceniane wyłącznie pod kątem ich praktyczności i sprawności w rozwiązywaniu problemów. Ten kult praktyczności, zastosowania, przesłania wszystko inne, oślepia, otępia, hamuje: swobodna gra umysłu z rzeczami, z przedmiotami, które sprawiają przyjemność samą dla siebie, pozostaje całkowicie poza świadomością, poza oczekiwaniami przeciętnego mieszkańca Wysp.

Arnold wyróżnia w zasadzie dwie najważniejsze przyczyny takiego stanu rzeczy. Po pierwsze, błąd leży w niedostatecznie rozwiniętej, czasami nieobecnej wręcz, zdolności krytycznego osądu. Zanikowi umiejętności subtelnych rozróżnień, który wszak przyczynia się do podtrzymywania żywotnej, energicznej siły oddziaływania różnych idei, nie tylko praktyczno-politycznych, Arnold przeciwstawia epokę Szekspira, kiedy to niezwykle prężne nurty umysłowe pobudzały twórczą wyobraźnię wielkiego poety, a całe społeczeństwo było przesiąknięte tymi ideami, „żywe i inteligentne”. Tak było również w czasach Pindara i Sofoklesa, w Niemczech zaś, po okresie długiej martwoty, siły rozbudził wszechstronny, krytyczny umysł Goethego. Inaczej mówiąc, Arnold usiłował przekonać swoich czytelników, że rozwinięty i wytrenowany zmysł krytyczny stanowi warunek twórczości, dla której nieodzownym otoczeniem jest myśląca, szczerze odczuwająca publiczność, poszukująca w sztukach nie tylko rozrywki czy społecznej nobilitacji.

Po drugie, wyjątkowość sytuacji w Anglii zasadzała się – zdaniem Arnolda – na tym, że w Rewolucji 1642 roku, będącej fundamentem wolności politycznych i praktycznego nastawienia, szczególnie, trudną do przecenienia rolę odegrały wspólnoty religijne nonkonformistów. Anglia nie doświadczyła już potem kolejnej rewolucji, wręcz przeciwnie, rewolucja roku 1789 we Francji została przyjęta, poza nielicznymi wyjątkami, z wrogością i przerażeniem. Arnold, który, co rzadkie na Wyspach, nie potępiał Rewolucji Francuskiej, lecz oceniał ją jako „najbardziej pobudzające wydarzenie w historii nowoczesnej”, sugerował, że Anglię ominęły ważne prądy ideowe, istotne także dla właściwego rozumienia kultury jako dążenia do harmonijnego ideału. Podczas kiedy uczestnicy *Glorious Revolution* stawiali sobie pytanie: czy to jest legalne?, czy to jest zgodne z sumieniem?, we Francji rewolucyjnej pytano: czy to jest racjonalne?

Autor *Culture and Anarchy* nie był bezkrytycznym sympatykiem wydarzeń we Francji. Sądził bowiem, że największy błąd popełniono wówczas, gdy z poziomu idei, projektów, zstąpiono, gwałtownie, z furią, bezpośrednio, do poziomu politycznej praktyki. Dystansując się wszelako do dominującej opinii na temat Rewolucji, Arnold wysuwał tym samym krytyczne postulaty pod adresem kultury w Anglii. Bynajmniej, nie zarzucał jej jakiegokolwiek irracjonalności, szanował tradycje politycznej praktyki i niedowierzanie rozmaitym „abstrakcjom” w sferze społecznej. Jednak tak, jak nie wszystkie dziedziny kultury muszą przejść sprawdzian użyteczności, tak też nie muszą przechodzić egzaminu moralnej adekwacji z ortodoksją purytanizmu.

Naturalnie, Arnold był jak najdalszy od jakiegokolwiek amoralizmu w sprawach kultury. Skoro jednak domagał się wszechstronności i równowagi w rozwoju sił duchowych, ich wewnętrznej doskonałości, musiał apelować o to, by sztukę, poezję oceniać dla nich samych.

Rzecz jasna, owa konfrontacja z ekskluzywistycznymi pretensjami moralizującego, walczącego purytanizmu miała swoje odległe w czasie źródła. Arnold przypomina je także i w tym celu, by nieco stonować swoją polemikę ze znanymi z napastliwej, gwałtownej retoryki środowiskami nonkonformistów. Jak już wspomniano, gotów był oddać im to, co należy, i przywoływał ich wkład w zdobycie wolności religijnych

oraz politycznych. W historycznej jednak optyce ich próby ograniczenia kultury do religijnej moralności, usunięcia bezinteresownego ideału artystycznego i poznawczego poza sferę oglądu i obowiązku człowieka religijnego, Arnold wywodzi z klasycznego, źródłowego antagonizmu. Nawiązując do Heinego tym razem, owe antagonistyczne korzenie kultury europejskiej mianuje odpowiednio: „hebraizm” i „hellenizm”.

„Hebraizm” i „hellenizm”, pozostając historycznie w opozycji, stanowią w gruncie rzeczy dwie rywalizujące siły, obecne w ludzkiej naturze. Przewaga jednej z nich kształtuje oblicze kultury w określonym momencie dziejowym. Jak jednak zauważa Arnold, ich antagonizm jest komplementarny. Obie te siły stawiają sobie ten sam cel, mianowicie doskonalenie i zbawienie człowieka. Czasami nawet ich język bardzo zbliża się do siebie. Rzecz jasna, w historii przeciwstawiano je sobie diametralnie, nierzadko niesłusznie, wręcz fałszywie, dla spotęgowania retorycznego efektu. Arnold tę retorykę kontrastowania zastępuje retoryką upodobnienia¹⁶. Jednak nie służy ona zacieraniu różnic; jej rolą jest pomoc w konstrukcji pewnego historycznego schematu.

Hebraizm Arnold zwięźle określa jako surową prostotę sumienia, *strictness of conscience*, ufundowaną na dwóch podstawach, którym na imię *conduct* i *obedience*. Hebraizm kładzie wyjątkowy nacisk na człowieka jako istotę w działaniu, istotę moralną, która bez wahania podporządkowuje się woli Boga; hebraizm, który w swojej starotestamentowej postaci uczył nas, jak uchronić się przed grzechem, zastygł w gąszczu szczegółowych przepisów, nakazów i zakazów; chrześcijaństwo, nakazujące nam umrzeć dla grzechu, stało się rozwinięciem tej pierwotnej postaci hebraizmu, zastępując posłuszeństwo przepisom bezwarunkowym poddaniem się zbawczej ofierze i miłości Boga do człowieka. Zaufanie Chrystusowi, panowanie nad sobą, poświęcenie samego siebie, przemiana słów w czyn – oto główne motywy życia chrześcijańskiego.

Hellenizm reprezentuje drugą siłę w ludzkiej naturze, pragnienie poznawania, widzenia rzeczy takimi, jakimi są w rzeczywistości, widzenia rzeczy w ich pięknie. Hellenizm napawa człowieka swobodą i jasnością spojrzenia, ruchliwością intelektu, rządzi nim owa *spontaneity of con-*

sciousness, która każe wystrzegać się wszystkiego, co stanowi przeszkodę w myślącym poznawaniu świata, *the whole play of universal order*¹⁷.

Dyscyplina hebraizmu jest nakazem podporządkowania się woli Stwórcy, dalej naśladowania zbawczej ofiary Chrystusa. Dyscyplina hellenizmu jest potrzebą swobody w poszukiwaniu piękna świata. Wszelako hellenizm w swojej historycznej formie okazał się przedwczesny, ludzkość zbyt niedojrzała; nawet poezja grecka, którą Arnold podziwiał, zdradzała niedostatek tego, co nazywał *moral fibre*. Przez jakiś czas siłą dominującą okazał się hebraizm; jednak i jego zasady, zasady prawa, zostały następnie zastąpione bardziej uduchowioną formą religijności chrześcijańskiej. „Światu naznaczonemu moralną słabością chrześcijaństwo ofiarowało wizerunek natchnionego poświęcenia samego siebie; ludziom, którzy nie odmawiali sobie niczego, ukazało kogoś, kto odmówił sobie wszystkiego”¹⁸.

Owa charakterystyczna sukcesja religii – judaizm, religia litery prawa, zastąpiona chrześcijaństwem, religią ducha, nie była niczym szczególnym wśród myślicieli zajmujących się religią w XIX stuleciu. Punktem zwrotnym w koncepcji Arnolda staje się epoka Odrodzenia. Ma ona janusowe oblicze; z jednej strony jest widownią odrodzenia się myśli pogańskiej, regeneracji hellenizmu, wspaniałego rozkwitu sił twórczych, poezji, sztuki, jednak w asystencji rozkładu sił moralnych, czego najlepszym przykładem była Italia tego czasu. W Anglii renesans to tyle co Reformacja religijna, nazywana także *Hebraising revival*, przypomina Arnold. Reformacja była potężna w swoim moralnym sprzeciwie wobec upadku charakteryzującego katolicyzm, w swoim powrocie do czystości pierwotnego chrześcijaństwa, obecnego w lekturze samej Biblii. Jej słabość, nie waha się on przyznać, tkwiła w niezrozumieniu poznawczych dążeń renesansu. Zarówno protestanci, jak i katolicy wzdrygają się przed uznaniem mocy krytycznej i swobodnej myśli, aspiracji poznającego intelektu. Przecież dla kogoś wyznającego ideały hellenizmu, czyli – powtórzmy – widzenia rzeczy takimi, jakimi są, purytańska wiara w to, że oślica Balaama przemówiła ludzkim głosem tyleż jest warta, co wiara katolika, że wyrzeźbiona w drewnie Madonna mrugała oczyma.

Panujący nad umysłami w Anglii purytyzm rozminął się dosłownie w czasie z triumfem renesansowego hellenizmu, naukowego poznania świata i ekspansji sił twórczych. Czas najwyższy, by odzyskać równowagę, mówi Arnold, przeprowadzić syntezę moralnej surowości, bezkompromisowości ze swobodą dociekań twórczego intelektu.

Apel ten powinien być najbardziej słyszalny w Anglii właśnie, przekonuje nas autor *Culture and Anarchy*, gdzie doszło do głębokiego naruszenia poszukiwanej równowagi, i przewaga środowisk o charakterze religijnym zaowocowała czymś, czego nie wahał się nazwać *prison of Puritanism*; miał tu na myśli najpewniej najbardziej nieprzejednane odłamy nonkonformistów, czy kongregacjonalistów. Ich niezdolność do zrozumienia i przyjęcia ogromnej funkcji, jaką powinna pełnić w społeczeństwie kultura umysłowa i artystyczna, oparta na własnych, krytycznych standardach, może odegrać rolę anarchizującą całe społeczeństwo. Arnold, szkicując społeczne podziały, znów przypomina nam o hebrajsko-greckim dziedzictwie nowoczesnej Europy: w Anglii mamy bowiem „barbarzyńców”, „Filistynów”, oraz „lud”.

Do „Filistynów” należą tedy bogaci członkowie klasy średniej; sam Arnold zaliczał się do nich, i dla jego polemistów było to niemałym zaskoczeniem, że Pan Matthew Arnold, „Filistyn, syn Filistyna”, zdobył się na tak gruntowną krytykę Filistynów. Ich najważniejszą zaletą jest rzutkość, przedsiębiorczość, zaufanie do własnych zdolności, oparte na bezwarunkowo przestrzeganej, w polityce i ekonomii, zasadzie wolności indywidualnej; szpeci ich wada nieczułości, ignorowania autonomicznych sfer kultury umysłowej i kultury wyobraźni, niemożliwy do wykorzenia pragmatyzm¹⁹. Miano „barbarzyńców”, poprzez tkliwe wspomnienie nowych, silnych, świeżych ludów, które po upadku Cesarstwa Rzymskiego wlały nowy wigor w dzieje Europy, zyskują sobie przedstawicieli warstwy arystokratycznej. Arnold pochwała ich energię, odwagę, a także to wszystko, co kryje w sobie słówko *politeness* – styl bycia pełen ogłady, wytworne manieri, język konwersacji. Atoli wystawia im także niezbyt wysoką cenzurkę: ich kulturę, skupioną przede wszystkim na pielęgnowaniu tężyzny fizycznej, grach na świeżym powietrzu,

polowaniach, uważa za nazbyt zewnętrzną; łatwo zgadnąć, że i oni nie cenią sobie zbyt wewnętrznnej kultury umysłowej. Wreszcie *populace*, „lud”, to warstwa najliczniejsza, warstwa robotników, których liczba wzrasta z dnia na dzień, i zaczynają rzucać się w oczy, jako że wychodzą ze swoich kryjówek i zaczynają domagać się tego, co inne klasy społeczne realizują w całej pełni: „doing what one likes”.

Konflikty, jakie narastają pomiędzy „Filistynami”, „barbarzyńcami” i „ludem”, Arnold częściowo przypisuje kompletnie mylnym, zafałszowanym wyobrażeniom. Dla przykładu, klasa średnia z uporem odmalowyje obraz harujących nieszczęśników z „ludu” jako pijaków i złodziei. Lecz taka obraźliwa retoryka nikogo nie przekonuje, niczego nie zmienia. „Lud”, charakteryzujący się posiadaniem „bright powers of sympathy and ready powers of action”, jest niejako czymś jeszcze nie do końca określonym; można by rzec, że jego wada to brak przeznaczenia, niepewność, jaką ze sobą niesie. Rzeczywiste konflikty rodzą się nie na mocy klasowego egoizmu, lecz są efektem spłaszczonego, jednostronnego wizerunku rzeczywistości. Hasło „doing what one likes”, pochwała indywidualnej wolności, staje się przewrotną obroną krótkowzroczności i ignorancji. Toteż, złośliwie powiada Arnold, wszystkie warstwy uważają, że to, co robią, robią najlepiej, i to je w pełni satysfakcjonuje²⁰. Na tym polega szczęście, błogi stan zadowolenia z samego siebie. *Fiat iustitia, pereat mundus*, jeśli tylko moja wolność nie jest zagrożona.

Apoteoza wolności w sprawach kultury przybiera – wedle Arnolda – postać anarchii. Nie oznacza to, bynajmniej, że trzeba instalować coś na kształt cenzury wartości artystycznych czy poetyckich. Ponieważ owa swoboda „doing what one likes” w Anglii skojarzona została z brakiem zmysłu krytycznego oraz niechęcią do perfekcjonistycznego ideału wewnętrznnej kultury umysłowej, efekt okazał się katastrofalny: brak jakichkolwiek autorytetów, zanik standardów mistrzostwa, doskonałości, wreszcie zarzucenie rozumienia kultury jako samokształcenia tego, co we mnie najlepsze.

W sferze praktycznej Arnold niedwuznacznie sugerował tutaj coś, co Anglików faktycznie odpychało, mianowicie większą ingerencję pań-

stwa, przede wszystkim w dziedzinie edukacji. Wypominając Anglikom ich wyspiarskość, którą traktował jako prowincjonalizm, a niekoniecznie uszlachetniające poczucie odrębności, kierował uwagę wykształconej publiczności ku wzorom Francji – istnienie różnych akademii, tworzących standardy życia artystycznego i umysłowego oraz Niemiec – gdzie państwo miało najważniejsze zdanie w sprawach uniwersytetów. Wszelako postawienie obok siebie „kultury” i „anarchii”, sięgające przecież tradycji myślowej Platónskiego mitu z *Praw*, obecności w kulturze owego *theios phobos*²¹, poprzez św. Augustyna, Dantego, utopijnych pisarzy nowożytnej Europy, było w oczach Arnolda walką o poszerzenie i autonomizację kultury. *Culture and Anarchy*, naturalnie, wolno i należy włączyć w tradycję Tertulliańskiego pytania o to, co mają wspólnego Ateny i Jerozolima. Arnold zresztą, troszeczkę w duchu XIX-wiecznego *Kulturprotestantismus*, religię najchętniej widziałby w dziedzinie etycznego porządku i indywidualnej moralności, na przykład kwestie nieśmiertelności duszy czy Transcendencji całkowicie zawiesza. Atoli chodzi mu nie tyle o pogodzenie wiary i filozofii, wiary i nauki, intelektu i aktu zaufania wobec Boga, ile religii jako fundamentalnego elementu kultury działania i bycia z szerszym, bo ujmującym kulturę autonomicznie, dążeniem do perfekcji, którego wyznacznikiem jest „światłość i słodycz”, równowaga pomiędzy moralnym postępowaniem, krytycznym namysłem nad sprawami umysłu i imaginacji oraz poznanie rzeczy w ich prawdzie i pięknie. Ten balans dyktuje nie użyteczność, ale wewnętrzny imperatyw pełni – zharmonizowanej osobowości, która obowiązkom wobec innych i postulatowi kształcenia własnego wnętrza nadaje sankcję kulturową – pokoju zewnętrznego i spokoju wewnętrznego; ponieważ jednak bez trudu można ją wypowiedzieć w kategoriach doświadczenia religijnego, między religią a kulturą może stanąć przymierze, choć na warunkach dyktowanych przez kulturę.

☞ Czy kultura jest w stanie zapobiec anarchii? Chyba tak, skoro każdy, czy to barbarzyńca, czy Filistyn, czy ktoś należący do *populace*, może podjąć wysiłek i znaleźć się wśród „children of the light”. A każdy człowiek kultury, zbrojny w niezależny, krytyczny namysł, staje się

eo ipso „apostolem równości” – kultura nasycona zdolnością krytycznej samooceny, kraina wolnych duchów, zastępuje religię jako narzędzie szlachetnego, bo niewymuszonego egalitaryzmu umysłów. Można też powiedzieć, że głębia wiary, świadectwo równości w obliczu Boga, zyskuje nieoczekiwanego sprzymierzeńca w krytycznym, z definicji odzracającym pozaintelektualne różnice, ideale uczestnictwa w kulturowej wspólnotcie. Wszelako alians „hebraizmu” i „hellenizmu”, jakkolwiek możliwy, trwa krótko; trzeba raczej się liczyć z nieustannym ścieraniem się tych sił, niegasnącym napięciem. Wbrew nieuleczalnym malkontentom, jest to oznaka żywości kultury, a nie jej słabości. Jeżeli w czasach Arnolda „religia sztuki” mogła przyjąć postać *art for art's sake*, to z całą pewnością nie był on jej wyznawcą. Oczekiwał przecież, że osiągnięcia krytycznego, autonomicznego, refleksyjnego namysłu nad kulturą można będzie przenieść z jednego krańca społeczeństwa na drugi. Możliwe, że osobiste marzenia Arnolda najpełniej odzwierciedla, z jednej strony, wizerunek *gentlemana*, skreślony piórem samego Johna Henry'ego Newmana, z drugiej ulubiony motyw *euphuia* – grecki termin, do którego chętnie powracał: człowieka o harmonijnym charakterze, życzliwego i współczującego, odznaczającego się łagodnym, krytycznym nastrojem, połączenia „światłości i słodyczy”, energii prawdy i piękna. Dzięki niej właśnie światłość wiary i czynienia dobra, także jako obowiązku religijnego, nie zostaje stłumione, lecz może zabłysnąć pełnym światłem. Tej jedności nie mogły przesłonić ani niezrównane poetyckie osiągnięcia Greków²², ani nieporównywalny z niczym rozkwit sztuk Renesansu. To u Waltera Patera Renesans stał się w pełni zaakceptowaną, poprzez spór z Ruskinem, epokę emancypacji umysłu i wyobraźni, epoką, którą zamykała wszak postać Winckelmanna.

PRZYPISY

¹ Wzorcowy, niedościgniony wizerunek tego wymiaru ruchu romantycznego dał przed wielu laty sam Alfred North Whitehead: WHITEHEAD 1987, s. 112-138.

² Zob. na ten temat klasyczny tekst Cleantha Brooks: BROOKS 1975, s. 425-435, zvl. s. 427-429, 435. Jak trafnie pisze Brooks, historia, którą poznaje „sylvan historian”, jest „historią bez przypisów” – sztuka przedziera się poprzez pozór faktów w prawdę mitu.

³ DICKINSON 1994, s. 207.

⁴ Tamże, s. 139.

⁵ Przede wszystkim w zbiorze esejów *On Heroes and Hero Worship*.

⁶ CARLYLE 1999, s. 56-57.

⁷ Tamże, s. 32.

⁸ Tamże, s. 49. W tłumaczeniu Sygurda Wiśniowskiego: „Jak prędkoby każdy z nich schował się do najbliższej kryjówki, a wysoka Tragedya Stanu zmieniła się w Farsę łzę wyciskającą – ze wszystkich fars najgorszą! Stoły (mówiąc z Horacym) rozleciałyby się, a z niemi także runąłby całym ustrój Rządu, Prawodawstwa, Własności, Policji, Ucywilizowanej Społeczności – runąłby wśród narzekai i wycia” – CARLYLE 1882, s. 55.

⁹ CARLYLE 1999, s. 166-167: „By Symbols, accordingly, is Man guided and commanded, made happy, made wretched. He everywhere finds himself encompassed with Symbols, recognized as such or not recognized: the Universe is but one vast Symbol of God; nay, if thou wilt have it, what is man himself but a Symbol of God, is not all that he does symbolical; a revelation to Sense of the mystic God-given Force that is in him; a ‘Gospel of Freedom’, which he, the ‘Messias of Nature’, preaches, as he can, by act and word? Not a Hut he builds but is the visible embodiment of a Thought; he bears visible records of invisible things; but is, in the transcendental sense, symbolical as well as real”. W tłumaczeniu Sygurda Wiśniowskiego: „Godłami [symbolami] przeto daje się człowiek powodować, dowodzić, uszczęśliwiać i nędznikiem robić. Widzi się wszędzie okrażon Godłami, uznaniem lub nieuznawanem jako takie; Wszechświat jest tylko ogromnem Godłem Boga, co więcej, jeśli wam się to podoba, czemuż innem jest człowiek, jeśli nie Godłem Boga? Czy wszystkie jego dzieła nie mają symboliczności, nie objawiają Rozumowi mistycznej, przez Bóstwo danej mocy, jaka się w nim znajduje, nie są ‘Ewangelią Swobody’, którą on, ‘Mesjasz Przyrody’, tak wyklada, jak umie, słowem i czynem? Każda jego ręką zbudowana Chatka jest widzialnem wyobrażeniem jakiejś Myśli, nosi na sobie widzialny pomnik niewidzialnych rzeczy, więc jest, w znaczeniu transcendentalnem, zarówno symboliczną, jak rzeczywistą” – CARLYLE 1882, s. 169.

¹⁰ CARLYLE 1999, s. 198.

¹¹ Tamże, s. 216. W tłumaczeniu Sygurda Wiśniowskiego: „Zdaje się, że tak liczbą, jak nawet siłą cielesną wzmagają się co godzina Biedni-Niewolnicy, czyli Paryasy [w oryginale: „Drudges”]. Sekta Paniczów [tj. dandysów] przeciwnie, z natury swej nie szuka prozelitów, ale się przechwała z wielkich, odziedziczonych zasobów i silna zgodą, podczas gdy podzieleni na stronnictwa Paryasy nie mają jeszcze ogniska, wokoło którego mogliby się skupić, a w najlepszym razie współdziałają jedynie za pomocą częściowych,

tajnych związków. Prawda, że gdyby powstało Obcowanie Niewolników, jak już istnieje Obcowanie Świętych, jakżeby to bardzo dziwaczne skutki wywołać mogło! Paniczostwo spogląda dotąd z udaną pogardą na Paryaizm, ale kto wie, czy godzina próby daleka, z której się pokaże praktycznie, komu nosy pospuszczać, a komu zadziierać” – CARLYLE 1882, s. 214-215.

¹² „A my tu jakby w szczerym polu, w nocy, / Pośród zamętu pomieszanych kroków, / Gdzie ślepe armie ścierają się w mroku”. I dalej: „Bo Morze Wiary /Niegdyś w całości wokół brzegów ziemi / Wiło się wstęgi świetlistej fałdami. / Lecz teraz ryk jedynie / Melancholijny słyszę, jak się pieni” – przeł. Juliusz Żuławski.

¹³ ARNOLD 2002, s. 3.

¹⁴ Tamże, s. 59.

¹⁵ Tamże, s. 63.

¹⁶ Arnold porównuje i języki, i koncepcje. Dobrym przykładem może być choćby zestawienie poglądów na nieśmiertelność duszy. W tej kwestii argumentacja św. Pawła, jak sądzi Arnold, jest *confused and inconclusive*, argumentacja Platona natomiast *over-subtle and sterile* – ARNOLD 2002, s. 134.

¹⁷ Tamże, s. 128.

¹⁸ Tamże, s. 132.

¹⁹ Są oni – powiada ładnie Arnold – *stiff-necked*, mają sztywne karki i są perwersyjnie wręcz przeciwni „światłości i jej dzieciom” – swobodnym elementom niezależnej myśli i twórczości – ARNOLD 2002, s. 105.

²⁰ Ironiczny opis Arnolda tych zatrudnień do złudzenia przypomina, choć odbity w groteskowym zwierciadle, dzisiejszy kult „samorealizacji”, wykorzenionej spod władzy jakiegokolwiek hierarchii ważności i wartości: „Ta poważniejsza strona osobowości Barbarzyńcy ceni sobie zaszczyty i uznanie; strona natomiast swobodniejsza, gry na świeżym powietrzu i rozrywkę. Poważniejsza strona osobowości Filistyna jest nieprzejednana w sprawach wiary, lubi pracować i zarabiać pieniądze; jego swobodniejsza strona uwielbia wygodę oraz spotkania przy herbacie. [...] Surowsze ja ludu przepada za kręglami, rubasznymi tłumnymi zabawami, ze skłonnością do bitki; ja swobodniejsza, za piwem” – ARNOLD 2002, s. 109.

²¹ Por. znakomity artykuł Edgara Winda – WIND 1932, s. 349-373.

²² Mimo to Grecy mogą być wzorem – poezja grecka, skoncentrowana na przedstawieniu akcji, ukazywała życie w całości, w jednym, monumentalnym, skończonym obrazie. Dominacja działania dawała jej czystość wyrazu i obiektywność spojrzenia, wsparła na krytycznym stosunku do własnego dzieła, czyli umiejętnością budowania architektonicznej, formalnej całości poetyckiej. Poezję współczesną, za wyjątkiem może Goethego, cechuje, niestety, zgubny subiektywizm i natłok niepotrzebnych uczuć, w efekcie czego jej sposób odczuwania jest zawsze fragmentaryczny i zewnętrzny, a potrzeba ciągle nowych tematów staje się celem samym w sobie, pozornym rozwiązaniem dylematu nowoczesnego twórcy: co stoi na pierwszym miejscu: siła doświadczenia czy konstrukcja dzieła? Dla artysty antycznego, rzecz jasna, taki dylemat byłby pozorny, gdyż wybór właściwej akcji był narzędziem obiektywizującym – por. wstęp Arnolda do tomiku poezji z 1853 roku – ARNOLD 1995, s. 5-8.

ZAKOŃCZENIE

Pyrrusowy triumf czy klęska estetów?



ante Gabriel Rossetti należał do najciekawszych postaci *the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Niezwykle uzdolniony, prawdziwy „mąż obrotny” pośród wyrafinowanych estetyzujących *dandies*, podzielał ze swymi współczesnymi wiarę w jedność doświadczenia malarskiego, muzycznego i poetyckiego, zespolonego w historiozoficznej konwencji z fascynacją czystością moralną i artystyczną średniowiecza. W odróżnieniu od Ruskina, swego mentora, nie wahającego się, oprócz wsparcia finansowego, udzielać swemu podopiecznemu wskazówek także co do małżeństwa dla przykładu, nie deklarował otwarcie wrogości do sztuki Odrodzenia, w której prorok z Brantwood, zarazem wierny sprzymierzeniec prerafaELITÓW, dostrzegał pogański tryumf pychy i dążenia do perfekcji, wyzwania rzuconego Bogu – deprawacji średniowiecznego ideału sztuki jako uszlachetniającej człowieka pracy. Ruskin, dogłębnie wykształcony amator meteorologii, geologii, botaniki, obwiniał ponadto Renesans za bardzo groźne, jego zdaniem, pomieszanie porządków: artystycznego i naukowego. Fakt sztuki jest przede wszystkim zjawiskiem naocznego, niezapośredniczonego (słynny postulat *innocent eye*) podziwu dla cudownego ładu natury, objawiającego moralny porządek ustanowiony przez Boga; fakt nauki jest wyizolowanym aktem poznania, który nie ma nic wspólnego ani z moralnością, ani z imaginatywnym oglądem świata natury w przeblysku jego moralnego ładu – prawdy widzenia. Toteż Ruskin od-

dawał się rojeniom o gotyckich kapitelach, krążgankach, wieżach i katedrach, w których odczuwał żywą obecność moralnego zmysłu twórczego ich autorów i jednocześnie surowo gromił tych wszystkich, którzy podążali za Puginem w jego misji odrodzenia religijności poprzez neogotyckie budowle – surowy prezbiteriański etos Ruskina kazał mu ostrzec współczesnych sobie mieszkańców Albionu, że w sposób niezauważalny, wraz z akceptacją podniosłej neogotyckiej, historyzującej architektury oraz towarzyszącego jej przepychu liturgicznych sprzętów poddadzą się zgubnemu urokowi bałwochwalczego katolicyzmu.

Cóż było robić? Ruskin, zanim zupełnie utracił wiarę, a to na skutek pewnego kazania protestanckiego duchownego w Turynie, który z góry podzielił raz jeszcze ludzi na drobną grupkę wybranych, członków jego kongregacji, i masę potępionych, pragnął zachować średniowieczną jedność wiary i sztuki¹. Rossetti, któremu raczej obcy był surowy, natchniony, prorocki moralistyczny ton autora *The Stones of Venice*, także łączył religijność ze sztuką – wszelako na odmiennej zasadzie, na zasadzie estetycznego dopełnienia. Ruskinowskiemu umiłowaniu Wenecji odpowiadała w przypadku Rossettiego niesłabnąca fascynacja średniowiecznymi miastami dzisiejszej Belgii – Brugii i Gandawy. Takie wiersze, jak *The Carillon* czy *Pax vobiscum*, w których bohaterowie doznają odnowienia nadwątlonej wiary, wsłuchując się w muzykę dzwonów średniowiecznych katedr, są tego dobitną ilustracją:

He [ojciec Hilary] stood within the mystery
Girding God's blessed Eucharist:
The organ and the chaunt had ceased:
A few words paused against his ear,
Said from the altar: drawn round him,
The silence was at rest and dim.
He could not pray. The bell shook clear
And ceased. All was great awe, - the breath
Of God in man, that warranteth
Wholly the inner things of Faith.
He said: "There is the world outside"².

Ojciec Hilary odzyskuje wiarę w Boga, w obecność Boga we wnętrzu człowieka, na nowo odkrywając świat istniejący poza zwątpieniem wiary w sercu. Tę chwilę wyzwała dźwięk dzwonu w katedrze świętego Bawona w Gandawie. Ale Rossetti nie byłby prawdziwym prerafaelitą, gdyby nie kierował wzroku także ku Italii – ziemi odrodzonej sztuki. Spoglądając na obrazy prerafaelitów, z ich rozwiązaniami narracyjnymi, z naturalistycznym nieomal umiłowaniem szczegółu, którego dosłowność, natrętność wręcz, poprzez włączenie go w zakłócające potoczne odczuwanie przestrzeni, wewnątrzobrazowe operacje, zostaje osłabiona na rzecz moralizującej i poetyckiej ekspresji dzieła, trzeba by chyba powiedzieć, że ich nawrót do malarstwa *Trecenta* oraz *Quattrocenta* był deklaracją postawy wobec rzemiosła i wobec obrazu, mniej stosowaną praktyką. Inaczej mogło to wyglądać w literackiej stylizacji podróży w przeszłość, w idealizowany świat sztuki dawnej. W niewielkim opowiadaniu³ *Hand and Soul* Rossetti przenosi czytelnika do XIII-wiecznych miast Pizy, Lukki i Arezzo, gdzie, co ważne, sztuka malarska rozwijała się na długo przedtem, nim jej tajniki zawitały do Florencji – artystyczna „młodość” Florencji ma tutaj niebagatelne znaczenie.

Bohaterem opowiadania jest Chiaro di Messer Bello dell’Erma, wywodzący się ze szlachtetnej rodziny mieszkańców Arezzo, który od wczesnego chłopiństwa zdradza zamiłowanie do naśladowania wszystkiego, co stworzyła natura. Dowiedziawszy się o sławie artystycznej Giunty Pisana, wyrusza do Pizy, by tam studiować sztukę. Przybiera więc skromną postać, by ukryć swe szlachtetne pochodzenie i dać się poznać światu dopiero dzięki mistrzostwu swojej sztuki. Dotarłszy do pracowni Giunty, przeżywa tam głębokie rozczarowanie – „Formy, które tam ujrzał, były ułomne, bez życia”. Chiaro postanawia więc pracować, kierując się wyłącznie własnym talentem, własnymi myślami. Szybko zdobywa sławę, uznanie, a ponieważ Piza, miasto bogatsze i weselsze od Arezzo, oferuje niezmiernie rozkosze życia, oddaje im się z przyjemnością.

Pewnego razu jednak dowiaduje się, że w Lukce pojawił się artysta imieniem Bonawentura, godny rywal Giunty. Zazdrosny o swą sławę – czyż to nie dla jej zdobycia „przepasał lędźwie” – zmienia zupełnie swój

tryb życia; pracuje wytrwale, bez ustanku; w swojej pracowni, prócz malarzskich przyborów i paru książek, przechowuje konsekrowany wizerunek Maryi Dziewicy, przed którym, letnią porą, w dzbanuszkach zawsze stoją róża i lilia.

Mimo że obrazy Chiaro przynoszą mu sławę, a ludzie, podziwiając je, okazują cześć religijnym przedstawieniom, nasz twórca nie zaznaje spokoju. W jakiejś chwili przychodzi nań myśl, że wszystko, co do tej pory robił, działa się wbrew jego duszy: malował obrazy, w których ludzie czcili nie świętość wyobrażonej postaci, lecz ich artystyczne piękno. Od tej pory postanawia zmienić styl i kierować się nie poczuciem piękna, lecz moralną wielkością. Ale cóż to? Ludzie przestają tłoczyć się przed jego dziełami, tłumy nie adorują jego obrazów niesionych w procesji. Chiaro bowiem, w miejsce żywych, ludzkich czynów i namiętności wybrał zimne symbole i abstrakcyjne upostaciowania.

Sztuka więc nadal nie przynosi mu ukojenia, lecz zgryzotę. I kiedy w piękny, świąteczny dzień jest świadkiem krwawej rozprawy pomiędzy członkami dwóch rywalizujących ze sobą rodów, Maratolich i Gheorgiottich, gdy widzi, z okien pracowni, straszliwy, niepohamowany rozlew krwi, wybuch nienawiści, przekreślający wszystkie jego pragnienia i nadzieje („Sława okazała się gorzka, wiara mnie opuściła. A teraz odchodzi ode mnie nadzieja, nadzieja, którą się karmiłem w całym moim pokoleniu, sprawiając, że moje członki, ręce i nogi, błędzić będą po omacku”), nawiedza go postać pięknej dziewczyny, która przemawia do niego, choć on ciągle ma wrażenie, że jej głos dochodzi z jego wnętrza. Tak bowiem jest, ta postać to obraz duszy Chiaro. Ona uświadamia malarzowi, że jego rozpacz, jego zwątpienie biorą się stąd, że Chiaro zerwał więź pomiędzy wiarą a miłością, służył ludziom, nie służąc Bogu, gdy pragnął służyć Bogu, przestał służyć ludziom. Chiaro musi zajrzeć w głąb własnego serca, tam znajdzie to wszystko, do czego wzywa go Bóg; Bóg nie oczekuje wcale, by Chiaro o Nim myślał – pragnie, by kochał Go, czyniąc w prostocie serca to, co najlepiej potrafi – malować wprost z duszy niejako, w pokorze ducha: „Only with eyes which seek out labour, and with a faith, not learned, yet jealous of prayer” –

z wiarą, której wszak nie można się nauczyć, lecz której przejawem jest praca i modlitwa.

Chiara, działając pod wpływem nagłego impulsu, natychmiast przystępuje do pracy – w ciągu kilku zaledwie godzin maluje całopostaciowy wizerunek owej niewiasty, która objawiła mu się podczas świątecznego dnia. Artysta zasypia i wraca nań upragniony spokój duszy. Lecz nie na tych, którzy oglądają ten obraz po kilku wiekach w galerii Pitti. Narratora opowiadania uderza w nim coś niesamowitego (w dosłownym tego słowa znaczeniu) – obraz jest niewykończony, choć wykonany z wielką subtelnością – a jednak patrzącego nawiedza lęk, bowiem widnieje na nim coś, czego ludzie nie powinni oglądać, co artysta jednak ujrzał i oddał w całej dosłownej rzeczywistości: „You knew that figure, when painted, had been seen; yet it not was a thing to be seen of men”. W rogu obrazu znajduje się inskrypcja: „Manus Animam Pinxit”⁴.

W *Hand and Soul* Rossetti stawia sobie za cel rozwiązanie typowo romantycznego dylematu, wywodzącego się z platonizującej estetyki, choć w tym czasie już nierzadko kompletnie opróżnionej z metafizycznej treści. Pytanie brzmi jasno: co stanowi o istocie sztuki, idea czy „dotyk oświeconej dłoni”, jak pisał w jednym z sonetów Michał Anioł? Czy Rafael, zapytywał Lessing, byłby równie wielkim artystą, gdyby urodził się bez rąk?

W perspektywie estetyzmu 2. połowy XIX stulecia na Wyspach Brytyjskich, odpowiedź Rossettiego polega przede wszystkim na typowym zabiegu rzutowania aktualnego konfliktu w historyczną przeszłość. Rossetti zdaje się głosić przesłanie oczywiste, lecz wcale nie takie proste: ani estetyczny zachwyt nad pięknem, ani zimny symbolizm religijnego znaku, oddany w służbę schematycznej ikonografii i konwencjonalnej moralności, nie czynią artysty prawdziwie autentycznym twórcą. Namalować coś ręką własnej duszy oznacza powrót do autentyczności i prostoty własnego wnętrza – w ten sposób przebudowana zostaje retoryczna zasada tworzenia⁵ inwentywnego, z polotem, *mit dem Geist*, czy, jak mawiają doskonale Włosi, *fatto con l'anima*. Nie ma tu raczej wezwania do romantycznego obnażania duszy, jest prośba o objawienie we-

wewnętrznej, autentycznej wizji, jakkolwiek byłyby ona wizją najzupełniej własną, osobistą – zresztą fakt jej objawienia wyklucza jej przypadkową subiektywność. Rossettiemu nie chodzi o ekshibicjonistyczną prezentację twórczego „ja”, pochwałę wyemancypowanej osobowości, lecz o nawrócenie na prawdziwą sztukę poprzez odrodzenie miłosnej ufności do Boga w sercu artysty. Niesamowitość wizerunku sporządzonego „ręką duszy” Chiara zawiera się w tym, że można nań spojrzeć tylko raz – objawienie Niewidzialnego nie może się dowolnie powtarzać.

Rossetti, z którym wędrowaliśmy w roku 1239 do Pizy, nakłaniał nas do dystansu wobec Florencji – tutaj bowiem triumf sztuki był zupełny. Walter Pater był chyba tym krytykiem i eseistą Anglii wiktoriańskiej, który słał triumf sztuki Renesansu w sposób najpełniejszy. W roku 1873 Pater opublikował *Renesans*, serię esejów poświęconych kulturze Odrodzenia, którą jednak rozciągnął chronologicznie dosyć dowolnie: od poezji XIII-wiecznych francuskich trubadurów i truverów po figurę Winckelmannna – on to zamyka *Renesans*.

Renesans można traktować, w pewnym sensie, jako dopełnienie i zamknięcie fenomenu „religii sztuki”, choć sam *aesthetic movement*, tak w Anglii, jak i w Europie kontynentalnej, miał przed sobą jeszcze całkiem znośną przyszłość po roku publikacji Patera. Eseje te miały realizować cały szereg zamierzeń. Nawiązując techniką artystycznej ekfrazy, *rêverie* (w słynnym opisie *Mony Lisy*⁶) do francuskiego estetyzmu Gautiera i tradycji *femme fatale* w literaturze europejskiej⁷, Pater uczynił z obrazu Leonarda da Vinci symbol nowoczesności, mityczny wyraz odwiecznych ludzkich pragnień, zaszyfrowany w nieodgadnionym uśmiechu Giocondy. Tym samym autor *Renesansu* włączył swoje ekfrazy w nurt *purple passages*, popularnych w eseistyce angielskiej poetyckich, skomplikowanych literackich opisów dzieł sztuki, którymi na początku XIX stulecia zasłynął William Hazlitt, a niekwestionowanym mistrzem stał się Ruskin.

Pater wszelako odrzucił wiarę Ruskina w moralne posłannictwo artysty i sztuki. Powołując się na kluczowy postulat krytyczny Matthew Arnolda – zobaczyć przedmiot takim, jaki jest w rzeczywistości – autor *Renesansu* natychmiast przekształcił tę myśl w duchu koncentra-

cji uwagi widza i słuchacza na jednorazowym, bezpośrednim, konkretnym odczuciu zmysłowej i ekspresyjnej płaszczyzny dzieła. Sztuka ma być pielęgnowaniem tej niepowtarzalnej chwili, estetycznego momentu, rozszerzaniem i pogłębianiem zmysłowej wrażliwości. Pater nie był jednak nieokiełznanym chwalcą sensualistycznie pojętego estetyzmu – inna rzecz, że to właśnie mu zarzucano, szydząc z jego „perfumowanej prozy”. Mr. Rose, bo tak go ironicznie określano, za apoteozą estetycznego momentu dostrzegał zakorzenie w kulturowej, duchowej i artystycznej tradycji europejskiej. Każde dzieło sztuki, zobaczone we właściwej historycznej konfiguracji, stawało się dlań dokumentem, przejawem duchowej fizjonomii kultury, urastało do rangi mitu. Kształtowanie estetycznej wrażliwości i zdolności odczytywania ekspresji, samo stając się dziełem sztuki, przeobraża się w ćwiczenie historycznej pamięci; wszelako ta ostatnia, załamana w pryzmacie osobowości, wyprofilowana poprzez zamięłowanie do pięknej formy, dążącej, wedle sławnego wyrażenia Patera, do kondycji formy muzycznej, buduje podstawę estetyczno-mitologicznej antropologii. Kresem, spełnieniem tej mitycznej antropologii momentu estetycznego nie jest jednak, jak dla Schillera, ustanowienie wolności i dana człowiekowi swoboda stania się tym, kimkolwiek zechce (rzecz jasna, na płaszczyźnie pozorów estetycznego, który jest prawdziwy wtedy, gdy zrywa zupełnie z rzeczywistością – *List XXVI* poucza o tym wprost), lecz trwanie w momencie estetycznym dla niego samego, i tylko ze względu na niego samego: „W każdej chwili pewien kształt dłoni lub twarzy osiąga doskonałość, pewien odcień wzgórz lub morza okazuje się bardziej wyszukany od innych, pewien odcień namiętności, intuicja lub pewnego rodzaju intelektualne podniecenie staje się dla nas nieodparcie rzeczywiste i pociągające, jednak tylko w tej jednej chwili. Nie owoc doświadczenia, ale samo doświadczenie jest celem”⁸.

Apoteoza momentu estetycznego, w całej jego konkretności i niewyrażalności, jest zarazem poszukiwaniem *nunc stans* – w najpełniejszym tego słowa znaczeniu sztuka ma charakter epifaniczny⁹. Powołaniem człowieka jest podtrzymywanie tego momentu – w perspektywie historii Pater utożsamia tę czynność ze wznoszeniem tego, co nazywa *the House Beautiful* – wnętrzem, by tak rzec, symultaniczego spotkania z wieloma

tradycjami kultury, krzyżującymi się w akcie artystycznej ekspresji i estetycznego przeżycia jako ujrzenia świata na nowo, w rozbłyску¹⁰.

Jeśli to jest celem życia, formą zbawienia poprzez piękno artystyczne¹¹, to nic dziwnego, że na Patera takie enuncjacje i projekty egzystencjalne ściągnęły zarzuty o niemoralność, i, co gorsza, deprawację młodzieży – ostatecznie to Wilde był także jego uczniem. Ale wiktoriańscy krytycy Patera widzieli coś jeszcze – coś, co musieli odczytać jako próbę uczynienia wiary z przeżycia estetycznego. Sformułowanie *the House Beautiful* ma bowiem swoją, znaczącą genealogię.

The House Beautiful jest mianowicie określeniem Królestwa Bożego, do którego pielgrzymuje każdy pobożny chrześcijanin – tak właśnie cel chrześcijańskiego, religijnego żywota nazwał John Bunyan, wielce poczytny w kręgach purytańskiej Anglii autor *The Pilgrim's Progress*, moralizującego, alegorycznego opisu wędrówki pielgrzyma, w ciągłej walce z figurami Grzechu, Występku, Zdrady. Pater przejął te słowa za pośrednictwem, być może, Charlesa Lamba; ten niezrównany eseista, twórca niezapomnianych *The Essays of Elia*, jedną ze swoich ukochanych ze szkolnych lat bibliotek zaszczycił mianem *the House Beautiful*. Dla Patera *the House Beautiful* staje się także synonimem duchowej ojczyzny; lecz jej granice nie są wyznaczone przez religię, obietnicę zawartą w Objawieniu, która nakłada na pielgrzyma obowiązek nieustannej czynności i walki ze złem tego świata – czyż św. Paweł nie poucza, że staliśmy się „zapaśnikami”, „żołnierzami” Chrystusa? Paterowski *the House Beautiful* to spełnienie egzystencji w kulturze, wzór kulturowej harmonijnej osobowości, wrażliwej na wszelkie przejawy piękna i ekspresji, skupionej w bezinteresownej, zanurzonej w sekwencji mitologicznych – symbolicznych skojarzeń i odniesień. *The House Beautiful* to symbol bogactwa imaginatywnej kultury, obszar jej ciągłości, miejsce współwystępowania różnych skłonności i dążeń ludzkiego ducha, którym jedność w nieskończonej różnorodności nadaje energia zmysłowej percepcji oraz ekspresji formy artystycznej¹².

Dlatego też Renesans nie jest cezurą pomiędzy średniowieczem a nowożytnością, lecz epoką pogodzenia odwiecznych tendencji, a Winkelmann, symbol odrodzenia ducha pogańskiego, stoi pomiędzy zciosa-

mi tego wielkiego rozkwitu sztuki i literatury a nowoczesnością. Choć Winckelmann nie zdołał dorównać Grekom, nie osiągnął doskonałej syntezy życia zmysłowego, duchowego i artystycznego, tej niezrównanej harmonii ze światem zewnętrznym, to przecież w odczuciu formy artystycznej zdobył ową jasność i spokój, którą świetnie oddaje niemieckie słowo *Heiterkeit* – łagodność, pogoda, błogość. Tylko on, Winckelmann, „[...] dotyka pogańskich marmurów czystymi rękoma, bez poczucia wstydu lub straty”.

Innymi słowy, Winckelmann, dzięki swemu temperamentowi, zachowuje coś, czego nie zna człowiek nowoczesny – swobodny, nacechowany uniwersalizmem stosunek do zmysłowej formy artystycznej, niezmaconej ascetyczną niechęcią, uzasadnianą nie dającą się pogodzić z sensualizmem formy duchowym wymiarem religijności – religii chrześcijańskiej.

Dla religijnego Greka zanurzenie w zmysłowości nie stanowiło żadnej przeszkody, wręcz przeciwnie, było wyrazem harmonii jednostki z otaczającym światem, a także identycznością dążeń indywidualnej duszy i pragnień Greków jako gatunku, jako ludu – tę myśl Pater zawdzięczał Schillerowi, który oznajmił w *Listach...*, że Hellenowie nie znali rozszczepienia na osobę i stan. Religijność Greków kontentuje się zmysłowym pięknem. „Umysł zaczyna i kończy swą pracę w skończonym obrazy, lecz nie traci ani odrobiny pierwiastka duchowego”¹³. Mistyczna sztuka chrześcijańska szuka tego, co niewidzialne, kieruje się ku wnętrzu, usiłując wypowiedzieć to, co pozazmysłowe – staje się symboliczna, alegoryczna.

W istocie rzeczy, choć chrześcijański ascetyzm wydaje zachwycające dzieła sztuki, jakimi są choćby dzieła Perugina czy Fra Angelica, religijność chrześcijańska stanowi niejako odwrócenie procesu artystycznego. Każdy twórca bowiem zmierza do tego, by duchową formę przekształcić w zmysłowy kształt, ukazując świat w coraz to nowym oświeceniu, „załamaniu, przekształceniu, rekombinacji obrazów”; to, czego nie można zmysłowo wyrazić, co nie zatapia twórcy w zmysłowym doświadczeniu, przestaje być dlań interesujące. Spirytualista natomiast uwielbia pa-

trzeć, jak słabną kolory, powiada Pater, jak zmysłowość, w całym swym bogactwie, cofa się przed siłą idei.

Grecka zmysłowość miała w sobie więc charakter dziecięcego bezwstydu i dziecięcej naiwności. Tylko w Grecji ideał religijny mógł stać się ideałem artystycznym – Grecy byli wyznawcami „religii sztuki”, doskonała estetycznie, pełnoplastyczna forma rzeźbiarska znajdowała się w samym centrum ich egzystencji – Pater wytrwale podąża tutaj ścieżką wskazaną przez Heglowską interpretację religijności Hellenów jako „religii sztuki”¹⁴. W samym zresztą chrześcijaństwie sztuka przetrwała, odrodziła się i utwierdziła dzięki temu, że przechowała pogańskie przykłady i wzorce. „W samym ‘kulcie smutku’ znajdowała wyraz wrodzona sztuce błogość”.

Chodzi bowiem o zrozumienie, że potrzeba artystycznego, zmysłowego kształtowania wrodzona jest człowiekowi niejako przed wszelkim doświadczeniem religijnym; albo, jak to formułuje Pater, podstawą wszelkich religii jest „pogański sentyment”. Podobnie jak sztuka, może on przybierać najróżnorodniejsze formy – formy kultu, rytuału. Trzeba jednak pamiętać, że w swojej najgłębszej istocie praktyka religijna pozostaje jednakowa, zmieniają się natomiast określenia religii – mit oraz pojęcie religijności.

„Pogański sentyment” stanowi zatem głęboko zakorzenioną w ludzkiej naturze potrzebę wyrazu – jest odzwierciedleniem smutku, który nawiedza każdego człowieka, gdy tylko wyjdzie poza „tu i teraz”. Religia wydaje się być jakimś naturalnym odruchem obronnym, próbą odwrócenia nieuchronnego upływu czasu, świadomości przemijania. „Myśl o śmierci pojawia się niczym nagłe wspomnienie domu. Pozostałby [tj. człowiek] w nim na ziemi na zawsze, gdyby mógł”. *The House Beautiful* ma być takim właśnie schronieniem dla człowieka nowoczesnego. *Imaginative reason*, zbrojny w siłę mitotwórczej, pierwotnej fantazji, staje się nie tylko zdolnością oceny, atrybutem kulturalnego, wykształconego *gentlemana* – pozostaje jedyną religijnością człowieka.

Idealnym mieszkańcem Paterowskiego *the House Beautiful* był Goethe, osobowość uniwersalna, zdolna do przyjęcia i oceny każdej formy

życia. Jego kultura realizowała się w działaniu artystycznym, nigdy nie trwała poza „zasłoną” pojęć, spekulatywnej wiedzy; dla niego filozofia stawała się zachętą do artystycznego działania i poznawania bogactwa świata. Goethe zamyka niepokoje współczesności w antycznej – czyli powszechnej i nieskończonej otwartej – formie twórczej aktywności.

Tym samym, mimo najrozmaitszych prób rewitalizacji i reanimacji idei „religii sztuki”, w *Renesansie* Patera zjawisko uwielbienia sztuki i nadania jej religijnego wymiaru osiągnęło swój punkt kryzysu – przesilenia. „Pogański sentyment”, tło wszelkich religii, zasada religijności, tłumaczy sam siebie w postaci antropologicznej nieuchronności. Sztuka, konieczny wyraz owego poczucia smutku, usiłuje powstrzymać bieg czasu, zachować świeżość i spontaniczność pierwszego wrażenia, olśnienia, wyrazu, który ogarnia nas nagle i bez naszego udziału. Twórczość artystyczna, pojęta jako świadomość mitycznej jedności wszystkiego, odsłania pierwotność ludzkich pragnień i lęków: jest magią, rytuałem, liturgią. Sztuka ujrzana w perspektywie historycznej przynosi ze sobą pamięć tradycji i najwyższy ideał człowieczeństwa – piękno jako świadectwo samopoznania. Bowiem to ona właśnie, tak jak Gioconda,

[...] tak dziwnie weszła tu u wód, wyraża to, ku czemu na szlakach tysiącleci szły ludzkie pragnienia. Jej jest ta głowa, na którą 'wszystek koniec świata przyszedł', i powieki są nieco zmęczone. To piękno z wnętrza wydobyte na powierzchnię ciała jest depozytem, gdzie – komórka po komórce – spoczywają dziwne myśli, fantastyczne rojenia i rozkoszne namiętności. [...]

Cała myśl i doświadczenie świata działały tu jak rytownik i rzeźbiarz, aby wedle danej im mocy oczyścić i uczynić wyrazistą formę zewnętrzną: animalizm Grecji, rozwiążność Rzymu, mistycyzm średniowiecza, z jego duchowymi ambicjami i idealnymi miłościami, powrót pogańskiego świata, grzechy Borgiów. Starsza jest od skał, pośród których zasiada; i jak wampir umierała wiele razy i nauczyła się sekretów grobu, i jako nurek pogrążyła się w głębiach wód i trwa tam, otoczona ich chylącym się dniem, i targowała się o dziwne towary z kupcami ze Wschodu, i jako Leda była matką Heleny Trojańskiej, i jako Św. Anna matką Maryi, a wszystko to było dla niej ledwie jak dźwięki fletów i lir, i żyje tylko w tej delikatności, która ukształtowała jej zmienne rysy i zabarwiła powieki i ręce. Starym jest rojenie o nieprzerwanym życiu, zgarniające w jedno tysiące doświadczeń, a nowoczesna filozofia powzięła ideę ludzkości jako wydobywającą i scalającą w sobie wszystkie tryby myśli i życia. Z pewnością Lady Liza może stanowić ucieleśnienie starych rojeń, symbol idei nowoczesnej¹⁵.

Chociaż na pierwszy rzut oka Paterowski dukt zmitologizowanej, poddanej władzy metafory dziejowości przybiera postać natłoku obrazów, przemykających niejako w historycznej pamięci pod mocno zaciśniętymi powiekami, autor *Renesansu* wcale nie zrywa więzi z otaczającą rzeczywistością. Estetyzm Patera także i z tego względu wyznacza moment przesilenia, że nie ulega mirażowi estetyzującego eskapizmu. Totalność doświadczenia artystycznego, stapiającego w jedno, zgodnie z żądaniami romantyków, działanie i myśl, godzącego indywidualną wrażliwość z pamięcią historyczną w „idei nowoczesnej”, nie jest przecież mechanizmem wyobcowującym. Przeciwnie, pozwala odnowić kontakt z historią w serii skojarzeń – obrazów – reminiscencji, osłabiających preponderancję zlogicyzowanej, heglowsko-pozytywistycznej faktografii historycznej o określonej celowości. Fragmentaryczność pamięci historycznej uwidoczni się w swobodzie obrazowych odniesień, udzielając niejako przyzwolenia na nieprzewidywalność dziejów¹⁶. W subiektywności wizji artystycznej i estetycznej przeżycie świata odzyskuje swą realność, pamięć, swą zdolność do nakładania zobowiązań. Mimo wielu zewnętrznych atrybutów, mimo podobieństwa „parafernaliów”, Pater niezbyt przypomina tych, o których młodzieńki Hugo von Hofmannsthal napisał, że częściej spoglądali w odbicie woskowych świec weneckich zwierciadłach, aniżeli w wizerunek rozgwieżdżonego nieba na spokojnym morzu, zaś widok purpurowego kwiatu, rosnącego na brunatnym torfowisku, przywołał im na myśl obrazy Giorgiona. Pater nie tworzy natury poprzez sztukę, gdyż jego artystyczne zabiegi mają inny cel: przesłonić subiektywność pamięci fikcyjną, bądź co bądź, obiektywnością świata wyobrażonego w dziele sztuki. Jego bowiem obiektywność zawiera się mniej w tym, że jest tworem ducha, a bardziej w odrębności, jednolitości oraz całościowości wizji artystycznej. W perspektywie tak pojmowanego doświadczenia artystycznego pytanie o religię może zostać postawione, lecz pozostanie bez odpowiedzi. Pater zdaje się skłaniać ku pogładowi, że wychodząc od sztuki nie da się do niej powrócić, przekraczając po drodze etap religijnego samospełnienia. Tego rodzaju *rite de passage* jest pozornym ruchem – na końcu widnieje znowu tylko obietnica epifanii piękna artystycznego, która,

by stać się podstawą życia, musi się spetryfikować w rytualizm formy artystycznej.

Kiedy cztery lata po pierwszym wydaniu *Reenesansu*, w roku 1877 John Addington Symonds kończył pracę nad pierwszym tomem obszernej syntezy dziejów kultury włoskiego Renesansu, poświęconym malarstwu, posłużył się niejako gotowymi receptami – jego książka dowodzi, że Paterowski moment przesilenia minął, zjawisko religii sztuki zakrzepło w zamkniętym kręgu powierzchownych analogii. Przyjmując, że sztuka wywodzi się z religii, zaś religia sama, będąc „uniwersalną poezją” rodzaju ludzkiego, domaga się artystycznej ekspresji, w sztuce włoskiego odrodzenia odnalazł wcielenie nowoczesnego ideału syntezy pogaństwa i wiary chrześcijańskiej. Jak łatwo zgadnąć, sztuką w pełni nowoczesną jest dlań muzyka, wysnuta z „czystej namiętności”, pozbawiona ciężaru słów, pojęć, obrazów, niezależna od swych fizycznych ograniczeń. Toteż nic dziwnego, że najwyższą pochwałą, na jaką może liczyć Rafael, jest porównanie z Mozartem: „Thought, passion, emotion became in his art living melody”, podsumowuje krótko Symonds.

Atoli muzyczny charakter harmonii malarstwa Rafaela, banał w XIX-wiecznej praktyce *paragone* artystów, ma jeszcze inne, doskonalsze znaczenie – autor *Stanz* watykańskich zrealizował w swojej twórczości nowoczesny ideał religii człowieczeństwa – wolnej, zwróconej ku pełni zmysłowego świata, odrodzonej dzięki idei miłości. Wszelkie różnice pomiędzy religiami i kulturami zanikają w obliczu harmonii doskonałej obrazów Rafaela, w których panuje „a new Catholicity, a cosmopolitan orthodoxy of the beautiful”¹⁷.

Choć nieco dalej Symonds powiela typowe wytłumaczenia wielkości Rafaela: odrodzenie ducha Grecji, czystość umysłu i prostota charakteru, dodaje jeszcze jeden czynnik: jego człowieczeństwo, będące *human* i *humane* zarazem. Jasne jest, że wszelkie napięcia i sprzeczności, historyczne paradoksy i anty-logiczne Ana-logie, którymi zajmowali się Novalis i Schelling, Pater i Coleridge, Schleiermacher i Schlegel, musiały tutaj wyparować. I zdaje się, że ten kolokwializm jest najzupełniej usprawiedliwiony – one nie znikły przecież, lecz Symonds przestał je

dostrzegać. „Katolickie”, tj. dla wszystkich przeznaczone piękno Rafała nie może być już dłużej przedmiotem entuzjazmu i zwątpienia prawdziwej wiary, zawsze rozdartej pomiędzy pewnością i niewiarą, pomiędzy „tu” i „tam”. Zamiast dynamiki wiary, choćby estetycznej, Symonds oferuje nam wygodny ideał sztuki będącej ornamentem kultury, podobnie jak tapeta ozdoba wygodnego wnętrza, bo tylko pozornie przekracza napięcia pomiędzy tradycją i nowoczesnością, złudnie sugerując nadejście transhistorycznego (poza antycznym pogaństwem i chrześcijaństwem) stanu estetycznej błogości i szczęśliwości. Wątpliwe, by sztuka widzenia, artyści i widza, na tym zyskała cokolwiek. Bo przecież czyż nie ci są błogosławieni, którzy uwierzyli, a nie widzieli?

Jasne jest jednak, że owo ewangeliczne napomnienie nie zadowoli wszystkich. Mało tego, należałoby się w tym miejscu spodziewać zarzutu ignorowania istoty całego problemu. Ponieważ koncepcja „religii sztuki” była w niemałym stopniu, jak się wydaje, próbą absolutnego, nieodwołalnego rozwiązania, a może raczej przekreślenia, odwiecznej kwestii zapośredniczenia pomiędzy tym, co widzialne, a tym, co niewidzialne, wysiłkiem zmierzającym do odbudowania więzi, pomostu, po którym można by kroczyć *per visibilia ad invisibilia*, odznaczała się adekwatnym do tej idei bogactwem oraz śmiałością pomysłów. Ukazanie tej różnorodności było celem niniejszej rozprawy. Gdyby wszelako w tej mgławicy szukać jakichś jaśniej świecących gwiazd, pozwalających na wyimaginowaną nawigację po nieskończonych przestrzeniach ludzkiej inwencji, to byłyby to bez wątpienia: utopijność, usiłująca czasami przebrać się w szaty chrześcijańskiej eschatologii, polegająca na próbie przekreślenia teraźniejszości i wierze w plastyczność historii (jako poznania), będącej wzorem (jako element *praxis* artystycznej, politycznej, religijnej) dla przyszłości; wiara w coś, co można by określić mianem „kreatywno-konwersyjnych” własności formy artystycznej, zdefiniowanej nie w kategoriach klasycznej harmonii i stosowności, lecz totalności i syntetyczności ludzkiego doświadczenia, pozwalająca na wyjście poza samo doświadczenie zmysłowo-intelektualne w horyzont mistyczny (albo mitycznie) opisanej religijności; zjadła krytyka jednostronnej,

oświeceniowej wizji nauki (wraz z jej koncepcją natury ludzkiej jako zdeteterminowanej czynnikami zewnętrznymi, pozapodmiotowymi) oraz odmowa akceptacji spartykularyzowanej, podzielonej koncepcji człowieka, w którym to wypadku sztuka stanowi gwarancję i obietnicę odzyskania pierwotnej, nieskażonej jedności; dążność do wielkiego przyszłego i ostatecznego pogodzenia sprzeczności pomiędzy tradycją antycznego człowieka jako obywatela *polis* i wielbiciela piękna a tradycją chrześcijańskiej etyki religijnej; wreszcie celowe zawieszenie i nieustanna deliberacja nad pytaniem, czy forma artystyczna ma być środkiem, czy też końcowym celem przebudowy człowieka i rzeczywistości – tutaj nakładają się rozmaite sprzeczne tendencje powrotu do pierwocin języka artystycznego albo budowy zupełnie nowego, nieznanego dotąd modusu ekspresji – przy czym dzieło sztuki, zamknięte, zatopione w autonomii swej formy, zawsze pozostaje ostatecznym punktem odniesienia, jest drogowskazem, ale także miejscem przeznaczenia; nie można go odrzucić ani zastąpić, status jego obecności nie jest statusem instrumentu, narzędzia, nieważne, czy politycznej rewolucji, czy też błógiego wyzwolenia spod dyktatu ślepej woli, jak tego oczekiwał choćby Schopenhauer. Jasno stąd widać, że centralne miejsce, oczywiście nie w zwulgaryzowanym znaczeniu oddziaływania historycznego, przypada tutaj Novalisowi, w którego twórczości poetycko-religijno-filozoficznej wszystkie uwidocznione wyżej tendencje spotykają się w perspektywie jego koncepcji miłości (spełnienie celu poznania w planie jednostkowym) oraz przysłej Jeruzalem (osiągnięta dzięki odrodzeniu poezji miłość jako fundament bytu społecznego, by tak się niezręcznie wyrazić). Uchwycenie dalszych, już dwudziestowiecznych historycznych konsekwencji oddziaływania rozmaitych przedsięwzięć, którym nadano tutaj wspólny mianownik „religii sztuki”, wykracza poza narzucone tutaj granice. Atoli godzi się zaznaczyć, że zarówno sytuacja sztuki, naznaczonej już zuchwałymi, modernistycznymi dążnościami, jak również natura relacji pomiędzy formami artystycznymi i formami religijności uległy wówczas głębokim przemianom. Wbrew pozorom bardzo wiele dzieli „estetyzm” Patera od estetyzmu jego samozwańczego ucznia, Oskara Wil-

de'a czy przywołanego wyżej Symonsona, i nie jest to *quaestio juris*, ale *quaestio facti*; nie mamy do czynienia z różnicą stylu, ale odmiennością odniesienia do mitu i historii, w tym historii religii – u Wilde'a nie pełni już roli konstrukcyjnej (wyjąwszy może *Balladę z Reading*), żadna z jego postaci nie doświadcza zwątpienia wątpliwości i melancholii nacierających Mariusza Epikurejczyka. Chrystus Gustava Doré czy Leona Bonnata jest radykalnym poświadczeniem metamorfozy wizerunku Bogaczłowieka, ale żadna chyba z XIX-wiecznych oper, w których pojawia się, choćby tylko jako sztafaż, w tle, tematyka religijna, nie dorównuje napięciem i wewnętrzną prawdą *Dialogom karmelitanek* Francisca Poulenca. Jednak próby wytłumaczenia (oraz okiełznania) zjawiska religii, podjęte dla przykładu przez Lamprechta i Usenera, mające wszak fundamentalne znaczenie dla ukształtowania się modelu badania funkcji mitu i religii w sztuce Odrodzenia Aby Warburga, oddziela na pozór od wczesnoromantycznych fantazji Creuzera istna przepaść – mit, jako sam rdzeń religii, odnajduje swoje uparte „długie trwanie” nie w transempirycznej historyczności ducha, ale w ludzkiej świadomości, psychologicznie nasświetlonej za pomocą kategorii ewolucji i wypierania błędnych przedstawień. Z takiego też punktu widzenia, by posłużyć się nieco może wydumanym porównaniem, mit grecki w ujęciu Aubreya Beardsleya (który przed śmiercią kazał spalić wszystkie te swoje „przeklęte” rysunki) nie mógłby być mitem z obrazów Matisse'a. Nie decyduje o tym jednak, a przynajmniej nie przede wszystkim, ani Hegłowski duch czasów, uzmysławiający się sam sobie w dziele sztuki, ani dynamika transformacji form artystycznych. Kluczowe znaczenie przypada tutaj, wolno podejrzewać, zmieniającej się optyce postrzegania tradycji, stosunkowi do przeszłości, który w imię jakkolwiek rozumianych restytucji, restauracji i renesansów nie powinien zadawać gwałtu autonomii każdego momentu dziejowego, a raczej okazywać szacunek owym *Menschenrechte des Auges*, tak dobitnie podnoszonym przez Warburga¹⁸ w jego komentarzu do planszy z atlasu *Mnemosyne*, gdzie rozpoznawał symboliczno-światopoglądową historię (*Orientierung* człowieka w świecie – kosmosie) wędrówki motywów i genezy *Śniadania na trawie* Maneta.

W rzeczy samej, Warburga można uznać za postać, która spina i rozdziela jednocześnie wiek XIX i XX. Jego nigdy niezakończona batalia z estetami najróżniejszej obserwacji, od Winckelmanna, poprzez Ruskina, po samego Berensona, prowadzona przezeń w imię odzyskania znaczeń i przywrócenia pierwotnej energii wyrazowej dziełom Botticellego czy Ghirlandaia, była, rzecz oczywista, czymś znacznie poważniejszym, aniżeli już tylko spełnieniem Hegłowskiej przepowiedni, że odtąd refleksja nad sztuką (czyli uświadamianie sobie historycznej roli sztuki w dojrzewaniu świadomości do wolności) stanie się ważniejsza od sztuki samej (pominąwszy ostatecznie fakt wykorzystywania Warburga jako patrona i prekursora różnych metod badań nad sztuką współczesną, co jest nieskrywanym nadużyciem). Warburg, żartując sobie z owych „estetów” na feriiach Świąt Wielkanocnych, którzy z Nietzschem w kieszeniach płaszcza usiłują w obrazach nadludzi – herosów Renesansu odnaleźć Ruskinowskie uniesienia, krytykował nie tylko zniekształcenie perspektywy historycznej, uniemożliwiające, poprzez hołdowanie estetycznym uprzedzeniom, interpretację renesansowych arcydzieł. Warburg niewątpliwie zamierzał uczynić z historii *Pathosformeln*, historii form wizualnych, rdzeń studiów nad pamięcią kulturową człowieka jako dziejami psychologii wyrazu ludzkiego. Rygorowi historycznego objaśniania, po mistrzowsku zaprezentowanemu w rozprawach o Botticellim, artystyczno-religijnymi postawami rodziny Sassettich czy woskowymi figurami wotywnymi, sporządzanymi przez florenckich *cerraiuoli*, odpowiada rygorystyczna, narzucona na historyczną substancję, psychologia nieprzerwanej walki umysłu ludzkiego, balansującego pomiędzy wiarą w magiczne zdolności wizerunków a abstrakcyjną wiedzą naukową. Choć Warburg wiele rozmyślał na temat „dobrego Europejczyka”, który podejmuje walkę o oświecenie świadomości, walkę polegającą na poszerzaniu sfery zdystansowanej refleksji, sobie samemu, jako historykowi, przypisując funkcję „psychohistoryka” – kronikarza obłędu, w jaki periodycznie popada Europejczyk, nader jasno zdawał sobie sprawę, że niezastąpioną rolą tworzenia wyobrażeń wizualnych jest opanowywanie lęku: odchodzenie od magicznego wi-

zerunku w takiej samej mierze, jak powstrzymywanie procesu wyjaławiania ludzkiej imaginacji¹⁹. Proces ten przybiera na sile nie tylko na skutek rozwoju nauki, posługującej się skrajnie abstrakcyjnym znakiem, lecz także powodowany bywa dewaluacją solidnej monety pierwotnej formy przedstawieniowej. Jakże niedaleko stąd Warburgowi do Novalisa, Wackenrodera i innych bohaterów niniejszej rozprawy, którzy w sztuce właśnie – tworzeniu obrazów – dostrzegali ostatni chyba nieprzeżarty jeszcze rdzą historyzmu i krytyki sworzeń, zwornik jedności ludzkiego doświadczenia i pragnienia, postawy moralnej i naukowej, wiary religijnej i przeżycia artystycznego, ostatni niezależny, bo ustanowiony siłą istnienia wewnętrznej logiki formy artystycznej, obszar pełni i równowagi ludzkiego bytowania. Bez względu na swoje historyczne uwarunkowania, obraz wizualny zawsze będzie funkcjonował w obszarach zapośredniczenia, których granice są ruchome i nieokreślone, zaś forma artystyczna nieustannie będzie kusić widza, by otwarłszy wpierv oczy, potem je zamykał, i wychodził poza naoczność – forma nie wyczerpuje się nigdy na poziomie percepcji oraz odczytania ekspresji i znaczenia, lecz ofiarowuje coś więcej, więcej niż, jak elegancko mawiają Anglicy, *meets the eye*.

To dokładnie z tego powodu oskarżanie Warburga o rzekomo jednostronne, wyłącznie treściowo-symboliczne, i to na poziomie tematów czy typów ikonograficznych, odczytywanie dzieł sztuki jest po prostu niesprawiedliwe. Niewielu rozumiało tak dobrze jak on, że w matrycach wyrazowych, odziedziczonych po sztuce antyku, tkwi niewyczerpana „energia stylotwórcza” – tak więc nie idzie tutaj tylko o ciągłość tematów i wybór schematów obrazowych, lecz o głęboko ukryte przyczyny ciągłego dialogu z przeszłością starożytną. Właśnie w tym miejscu ujawnia się znowu związek Warburga z romantyzmem: bo z ducha romantyczne jest jego przekonanie o ciągle zrywanych, odbudowywanym, zakłócanym i przywracanym istnieniu obrazowej pamięci na poziomie społecznym – nie wolno zapominać, że ten dialog z tradycją miał dla Warburga także sens moralny, wszak to *Laokoon* Lessinga objawił mu, jeszcze podczas nauki w gimnazjum, potęgę tworzenia obrazowego

w dziedzinie religijno-mitologicznej, prezentowanej w kontekście tego, co stosowne i możliwe. Podczas gdy Winckelmann widział w tradycji obrazowej blask bezwzględnie obowiązującego piękna o boskim rodowodzie i etycznym wyrazie (sławny „szlachetny kontur” rzeźby Greków), Novalis – obecność ciągle się odradzającej generatywnej siły języka poetyckiego jako pierwotnej świadomości spotkania z kimś, kto nie może być czystym wytworem „Ja”, Schelling wielką wędrówkę świadomości ku pojednaniu w absolutnej indyferencji ducha, zaś George Eliot czy Arnold świadectwo nieodmiennie obowiązującej powinności moralnej, fundującej nowoczesną wersję chrześcijańskiej religijności, to wszyscy oni wykraczali poza to, co dane naocznie – w ich oczach nie był to akt arbitralny, lecz konieczny. Warburg także przechodzi ponad tym, co naoczne – ale on, poprzez historię wizerunków i skumulowanej w nich (jako „dynamogramach”) energii wyrazowej cofa się do zakamarków ludzkiej świadomości; nasi bohaterowie przynajmniej zerkali ku czystej możliwości tego, co transcendentne. I w tym miejscu powinna się zakończyć nasza opowieść, jako że historyk prawdopodobnie nie zna odpowiedzi na pytanie, czy sztuka sama, w swojej formalnej strukturze, uzasadnić potrafi pragnienie przekraczania tego, co naoczne. Zawsze mianowicie pozostanie to kwestią wiary, choćby wychodzącej wprost z estetycznych przesłanek. Może nie jest od prawdy dalekie przypuszczenie, że w ostatecznym rozrachunku taki akt wiary obiecuje więcej, niżli Nietzscheańska wizja „śmierci Boga” i zadanie samoprzewyciężenia nihilizmu, usprawiedliwiające zarówno absolutny początek, realizujący się w każdym geście egzystencji czysto artystycznej (gdzie akt destrukcji jest równoznaczny z aktem kreacji), jak także ideę „wiecznego powrotu tego samego”. To, co jest siłą prowokacji i paradoksu autora *Antychrysta*, z perspektywy historyka jawi się jako nieusuwalna słabość – jakkolwiek historia sama się nie sankcjonuje, to przecież ani koncept „absolutnego początku” jako przewyciężenia wszystkiego, ani „wieczny powrót tego samego” nie przysporzą dziejopisowi wiele korzyści, chyba że w planie już transhistorycznym. Wszelako i tutaj, podobnie jak w przypadku „religii sztuki”, u źródeł musi znaleźć się akt wiary, wiary najgłębszej, bo

absolutnie bezwarunkowej. Taki akt wiary jest przecuciem i obietnicą sensu, świadomością całości, fundamentem syntezy widzenia artystycznego, poznawania i działania etycznego w umykającym horyzoncie religii, gdzie nic nie jest przypadkowe, a mimo to człowiek przyjmuje ten świat wiary w swojej wolności, bowiem nic pomiędzy sztuką i rzeczywistością nie tylko nie została przerwana, lecz po stokroć umocniona. Nikt nie wypowiedział tego piękniej, niż szalony poeta, Gérard de Nerval:

Lękaj się badawczego wzroku ślepej ściany:
Nawet sens słowa jest z materią powiązany...
Nie pozwól, by służyło czynom bez sumienia!

Często Bóg mieszka w ciemnym istnieniu schowany;
Jak rodzące się oko powieka ocienia,
Tak się zwiększa duch czysty pod korą kamienia.

(przeł. Mieczysław Jastrun)

PRZYPISY

¹ Sławny opis utraty wiary, zamieszczony w *Praeterita*, niezwyklej autobiografii Ruskina, zostaje tam zrównoważony wezwaniem do powrotu do życia, do pełni ziemskiej egzystencji, według hasła zamykającego inną rozprawę moralną Ruskina, *Unto this Last*: „There is no Wealth but LIFE”. Przeżycie z turyńskiej kaplicy Waldensów jest jednocześnie rozjaśnieniem właściwej esencji świata jako życia, którego synonimem stał się w tym konkretnym momencie, o dziwo, obwiniany już od XVI stulecia o nieposkromioną zmysłowość i naturalizm Veronese, ale Ruskin, jak autentyczny znawca, podziwia w jego obrazach potęgę koloru oraz wywołaną nim ekspresję niezwyklej żywotności, ruchliwości świata: „Ja sam, ani uradowany, ani nadmiernie wzburzony ową nauką [tj. o garstce wybranych i wielkiej rzeszy potępionych], udałem się na powrót do owego przeklętego miasta [tj. do Turynu], doszedłszy do galerii, gdzie *Salomon i królowa Saba* Paola Veronesa jarzył się w pełnym świetle popołudnia. Ponieważ okna galerii były otwarte, do środka, wraz z podmuchami ciepłego powietrza, wpadały, unosząc się w powietrzu, to słabnąc, to potężniejąc, dźwięki muzyki wojskowej, dochodzące z dziedzińca przed pałacem, które w swojej perfekcyjnej formie, melodii i dyscyplinie zdały mi się bardziej pobożne, aniżeli cokolwiek, co pamiętałem z ewangelickich hymnów. I kiedy perfekcyjny kolor i dźwięk coraz bardziej utwierdzały swoje nade mną panowanie, w końcu zdawały się umocnić mnie w tym starym artykule żydowskiej wiary, że rzeczy wykonane dobrze i z radością zawsze były wykonane z pomocą i w Bożym Duchu” – cyt. za: RUSKIN 1978, s. 461. Zwrot ku życiu to także tryumf orientacji etycznej, dojrzewającej w sercu Ruskina od dawna – odtąd, w *Unto this Last* czy w *Fors Clavigera* przybiera styl, patos i gest wielkiego proroka, rzucającego anatemy na społeczeństwo ignorujące problem nędzy oraz braku edukacji najniższych warstw społecznych. Kiedy więc kardynał Manning, po przeczytaniu *Fors Clavigera*, podziwiając odwagę i głębokie moralne współczucie, cechujące Ruskina, napisał do niego, że czytając tę książkę czuje się tak, jakby „tłukło się w nim serce podczas jakiegoś nocnego koszmaru”, Ruskin gniewnie replikował: „Nie zrywacie heroicznie [tj. hierarchia Kościoła katolickiego] z bogatymi, możnymi i zepsutymi tego świata, lecz wplątujecie się w ich zamiary, współdziałacie z ich pragnieniami, i dzielicie się z nimi tym, co zagarnięto ubogim. Tak więc sądzę, że istniejąca hierarchia chrześcijańska musi zginąć – i Król własną osobą, w taki sposób, o jakim nam się nawet nie śni, przybędzie, by zachować Swój lud w pokoju” – cyt. za: HILTON 2000, s. 329. Nic więc dziwnego, że podkreślając jego zasługi dla popularnej edukacji artystycznej stwierdzono: „Wielki, inspirujący przykład realizacji takich celów mamy oto w Oxfordzie. Ujrzelśmy człowieka, w którym spotkały się wszelkie dary wyśmienitej edukacji i geniuszu, a który nie wahał się ani chwili, by obdarować wszystkich tym, co miał najlepszego. Uczynił on swoim głównym zadaniem – obdarowywać, ucząc, współczując – rozpowszechnić wśród rękodzielników Sheffield i robotników z naszych angielskich pól zdolność czerpania w pełni nauki i szczęścia z tego cudownego świata, który rozpościera się przed oczyma ludzi ubogich, jak i bogatych” (oracja księcia Leopolda podczas uroczystości na rzecz London Society for the Extension of the University Teaching, 1879 – cyt. za: HUNT 1982, s. 327). Wątpliwe jednak, by Ruskin w pełni zgodził się z tą pochwałą: *Fors Clavigera* dobitnie ukazuje, że aż nadto wyraziście zdawał sobie sprawę z różnicy, w jaki sposób postrzegają świat ludzie zamożni i ludzie biedni:

może mają ten sam wzrok, lecz widzą co innego. Dlatego też Ruskin coraz gwałtowniej i bezkompromisowo domagał się od sztuki, żeby pełniła funkcje moralne, nakreślone w ramach jego *Political Economy* – stąd charakterystyczne odrzucenie manieri malarskiej i autonomicznych pretensji formalnych w obrazach Whistlera, co ostatecznie zaowocowało głośnym procesem sądowym. Ruskin, który z niewygasającą nigdy nadzieją oczekiwał od sztuki, że będzie głosiła prawdę – prawdę natury jako swoiste odbicie moralnego charakteru epoki, spierał się o to także ze swoimi przyjaciółmi, między innymi z Robertem Browningiem, zarzucając mu niezrozumiałość: pewien rodzaj artystycznego egotyzmu i manierycznej stylistyki. W odpowiedzi Browning pisał: „jest rzeczą całkiem jasną, że my obaj nie czytamy poezji w taki sam sposób, według tych samych zasad. [...] Wiem, że nie zamykam w języku pełnej myśli – cała poezja jest ujmowaniem nieograniczonego w ograniczonym. Chciałbyś Pan, abym wszystko przedstawiał wyraźnie, a to niemożliwe. [...] Powinienesz Pan chyba dotrzymać kroku tej myśli, skacząc z kamienia na kamień po moich ‘lodowcach’, jak się wyrażasz, a nie wtykać swój kij alpejski w szczeliny i pokazując, że stopa tu nie ustoi. A może da się przeskoczyć? Pańska krytyka byłaby słuszną w odniesieniu do prozy – bo proza jest absolutnym obrazem jakiegoś odcinka prawdy, zapisującym ją w historii – ale chcąc tutaj mieć pełniejszą całość, musisz się godzić na mniejsze ogniwa pośrednie” – cyt. za: BROWNING 1969, s. 9. Warto zaznaczyć, że poezja Browninga, podobnie jak Geralda Manleya Hopkinsa, korzystała z wyrafinowanych, zaskakujących środków stylistycznych i retorycznych dokładnie po to, by podważając analityczność języka zbudować wizję całościową, ukazującą, poprzez ciąg niezwykłych skojarzeń, zagadkowych relacji dialogicznych, narracyjnych wreszcie, pogmatwaną, skomplikowaną składnię, jednorazowy, momentalny i jednorodny charakter percepcji niezakłamaną, pierwotną – poeta oddaje nie mnogość zmysłowych rzeczy, lecz absolutną prawdę Najwyższej Inteligencji. Na ten temat: LANGBAUM 1979, s. 157 oraz JOHNSON 1963, s. 112. We wspaniałym utworze *Fra Filippo Lippi* Browning prezentuje konflikt różnych koncepcji sztuki oraz jej funkcji przedstawiania – gdy Przeor oraz światli doktorowie krytykują iluzjonistyczny kunszt Lippiego („Twarze, ramiona, nogi i ciała jak prawdziwe / Niby dwie krople wody! To jest diabelska sztuczka! / Nie to jest twoją sprawą na pokaz ludzi chwytac / Z uznaniem dla tej gliny przemijającej, / Lecz wznosić ich ponad to, pogardać tamtym wszystkim, / Niechajby zapomnieli, że jest rzecz taka jak ciało. / Twoją sprawą jest dusze ludzkie malować –”), Lippi odpowiada „Zbyt wielki świat i życie, by je za sen uważać” – piękno stworzonego świata, jego zmysłowe piękno, załamane w pryzmacie sztuki, mówi najpełniej o Bogu i duchowości człowieka: „ – maluj te rzeczy / Tak właśnie, jak istnieją, nie dbaj, co z tego wyjdzie? / Są boskie – co chcesz, maluj, i uważaj za zbrodnię / Gdy dasz się wymknąć prawdzie” (przeł. Juliusz Żuławski). Malowanie „ręką duszy”, jak chce Rossetti, jest uchwytniem pełni rzeczywistości świata: „Zawsze ów Rajski Ogród widzę, a w nim Boga, / Który stwarza kobietę – i lekcji wyczonej / O tym znaczeniu o tej wartości ciała / Nie mogę się odurzyć po dziesięciu minutach” – dodaje Fra Lippi.

² Podobne przekonanie wyraża Rossetti bardzo często, choćby w wierszu *Święty Łukasz malarzem*: „Świecie, Łukasza czcisz Ewangelistę: / On bowiem pierwszy (mówią stare księgi) / Nauczył sztukę modlić się. Z potęgi / Nawyków trudno się wyrwać, zaiste; / Więc się wzdragała. Lecz niebawem w czyste / Jeziora, niebo ciche, kwietne łęgi / Zawarła symbol głębszy: skroś okręgi / Ziemi – dojrzała Bóstwo wiekuiste” (przeł. Czesław Jastrzębiec-

Kozłowski). Rzecz jasna, sztuka z istoty swojej jest dla Rossettiego religijna, nie mając zgoła nic wspólnego z jakkolwiek rozumianą sztuką kościelną.

³ U nas na temat *Hand and Soul* Rossettiego zob. koniecznie wnikliwy, bardzo ładny esej Jarosława Krawczyka (KRAWCZYK 1996, s. 26-30), w którym interpretuje przesłanie Rossettiego w kategoriach romantycznej autoekspresji.

⁴ Cytaty za: ROSSETTI 1959, s. 156-157, 159, 162, 169-170.

⁵ Ta bowiem zawsze odwołuje się do historycznie powstałych, ale uważanych za wzorcowe, schematów czy rozwiązań. Chiaro czerpie swój model właściwie ze swojego wnętrza, oczyszczonego aktem indywidualnej wiary, a nie erudycji historycznej retrospekcji.

⁶ Zob. KRAWCZYK 1995, s. 94-96.

⁷ Zob. PRAZ 1974, *passim*.

⁸ PATER 1998, s. 166

⁹ Por. LANGBAUM 1987, s. 33-57.

¹⁰ „Płonąc nieustannie silnym płomieniem klejnotu, przedłużać tę ekstazę, oto warunki udanego życia. [...] Choć wszystko topnieje u naszych stóp, możemy jednak uchwycić każdą wyjątkową namiętność i każdy sąd, który zdaje się na chwilę uwalniać ducha, [...]” – PATER 1998, s. 167.

¹¹ „[...] pasja poetycka, pragnienie piękna, miłość sztuki ze względu na nią samą. Bowiem sztuka staje przed nami dając nam możliwość ostatecznego udoskonalenia wszystkich naszych chwil, ze względu na nic innego jak tylko na nie same” – PATER 1998, s. 167-168. Doskonałość „dzieci tego świata” tkwi zatem w szczególnym skupieniu: wyostreniu, koncentracji i wysubtelnieniu sił zmysłowej percepcji, by ona sama, na mocy własnej, puryfikującej energii, zdołała się niejako przetransponować w obszar działania zanurzonej w dziejach kultury pamięci, twórczej wyobraźni i zdolności oceny; tę władzę Pater, za Matthew Arnoldem, określa mianem *imaginative reason* – dalekie echo Kantowskiej swobodnej gry intelektu i wyobraźni. Dla Patera jednak doświadczenie artystyczne i przeżywanie sztuki, konkretność i bezpośredniość zmysłowej percepcji, skutecznie i nieodwracalnie niweczy wszelkie zakusy spekulatywnej analizy. Kiedy tylko bowiem chcemy w refleksji uchwycić kierunek reakcji estetycznej i jakiś świat poza nią samą, wszystkie przedmioty rozpadają się, rozsypują w ciąg doznań; temporalny wymiar doświadczenia zmusza nas do przyjęcia najpoważniejszych konsekwencji przemijania. Św. Augustyn mówił tutaj o jedynej mierze czasu, jaką jest sam umysł, *distensio animae*. Dla Patera jakakolwiek próba analizy traci rację bytu: „To, co w naszym życiu rzeczywiste, okazuje się ostatecznie być drżącą smugą w cieniu, [...]. Na skutek tego ruchu, przemijania i rozmywania się wrażeń, obrazów, doznań, tego ciągłego zanikania, dziwnego, bezustannego tkania i rozplatania naszych jaźni, analiza staje się bezużyteczna” – PATER 1998, s. 166. Eseje Patera nie są analizą, lecz badaniem i utwierdzeniem własnej poszarpanej, chybotałej wrażliwości w procesie przypominania dawnych postaci i dzieł sztuki. Eseje same stają się dziełami sztuki, jako że sztuka pozostaje jedyną formą doświadczenia, która koncentruje w jedną, spójną całość nasze doznania, potęguje i jednoczy wrażenia, nie niweczając przy

tym ich bezpośrednio. Sztuka winna się stać przeto przedmiotem czystej percepcji, niezależnej od intelektu, w zmysłowym ujęciu będącym identycznością tworzywa i formy – PATER 1998, s. 105.

¹² *The House Beautiful* jest ponadto warunkiem i zasadą ludzkiej świadomości historycznej, narzędziem pobudzenia oraz odnowienia umysłu, wreszcie, w swojej diachroniczno-synchronicznej strukturze, obszarem „postępującej indywidualizacji ducha” (ISER 1960, s. 96): „The House Beautiful, which the creative minds of All generations – the artists and those who treated life in the spirit of art are always building together, for the refreshment of the human spirit”. Patera wyrażenie *refreshment* najlepiej chyba ukazuje, jaką drogę przebyła etyczno-estetyczna rola sztuki od czasów Arystotelesowskiego szlachetnego wypełnienia wolnego czasu – *schole* – przez muzykę. Taka jest jednak kondycja nowoczesna – postrzegać wszystko w relacji i pod pewnymi warunkami, jak mówi Pater, i nawet sztuka przestaje dawać absolutną pewność – zachowuje za to, w obliczu pośredniości historii, bezpośredniość doznania.

¹³ PATER 1998, s. 148.

¹⁴ Religia sztuki, właściwie dla Hegla określenie religii greckiej, jest, rzecz jasna, nie tylko typowym przejawem filhellenizmu. Dla Hegla jedynym adekwatnym wyrazem Idei w sztuce jest człowiek – człowiek jest bowiem duchem. Doskonałość greckich wyobrażeń bóstwa w formie pięknego człowieczeństwa wyraża wolność ducha oraz adekwatność tej formy artystycznej dla ukazania istoty absolutu jako Ducha w jego subiektywności. Jednocześnie plastyczna pełnia greckich wizerunków bóstwa, jego piękno jest samą zasadą religii – wypowiada się w niej poczucie jedności człowieka z bóstwem, państwem i jego moralnością; człowiek reprezentuje państwo, którego założycielem i strażnikiem jest bóstwo. Owo poczucie jedności pozostaje jednak w pełni jeszcze subiektywne, nie jest refleksyjne; stąd jego najpełniejszym obrazem jest sztuka – zob. o tym: TAYLOR 1975, s. 476-478; 499-500. W posągu bóstwa, przedstawiającym piękno i doskonałość figury ludzkiej, duch się uzewnętrznia, ale jeszcze w sposób niedoskonały; kolejnym etapem będzie hymn religijny, gdzie jednostkowość samowiedzy zyskuje już jednak coś ogólnego – gdy porywa ludzi, w nabożnej żarliwości przenika ich prąd duchowy – poczucie jedności wielu poszczególnych postaci samowiedzy, wreszcie przychodzi kult i wielkie, świąteczne dzieło sztuki – żywe dzieło sztuki, z którego wyrasta tragedia, najwyższa forma sztuki greckiej. W niej bowiem „substancja boska” rozdziela się na prawo ludzkie i boskie, pozostające w konflikcie, tak że ten konflikt pozwoli na wzniesienie się ducha na wyższy stopień samoświadomości – por. ŻELAZNY 2000, s. 164-165.

¹⁵ Cyt. za: KRAWCZYK 1995, s. 91-92.

¹⁶ Jak wskazuje Richard Stein, wedle Patera historia nie zawiera żadnego niezależnego własnego porządku czy znaczenia, nawet pojęcie „epoki” jest abstrakcją – dzieje symbolizowane są (ukazywane) poprzez dzieła sztuki – por. STEIN 1975, s. 224.

¹⁷ SYMONDS 1908, s. 26.

¹⁸ Bowiem także w przedstawieniu Maneta, rozpoznanym na tle długiej, pogańskiej, religijno-astrologicznej tradycji obrazowej, Warburg dostrzega w pełni usprawiedliwiony krok

w kierunku wyswobodzenia ludzkiej wyobraźni z więzów lęku przed poznaniem świata – to, co dla XIX-wiecznej publiczności było skandalem, w istocie rzeczy oznajmia nie zniszczenie czy wulgaryzację, lecz transformację i ożywienie zamierzchłych formuł ekspresyjnych. Ukazując nową, rzeczową wizję natury i człowieka w niej osadzonego, Manet zdradza zarazem głęboką przemianę, która się dokonała: „Prawidła immanentne zjawiskom natury, jako idea całkowicie bezosobowa, przegoniła ze sfery niebios całe to skłócone kolegium rządzące wraz z ich ludzkimi namiętnościami” – cyt. za: WUTTKE 1979, s. 270-271.

¹⁹ W jednej ze swoich późnych notatek Warburg pisał: „W dzisiejszym mieszkańcu Ameryki grzechotnik nie wzbudza żadnego lęku. Zabija się go po prostu, w żadnym razie nie oddaje mu się boskiej czci, wreszcie zostanie wytępiony. Błyskawica uwięziona w drucie, poskromiona elektryczność wytworzyły kulturę, która pozbyła się jakichkolwiek związków z pogańskością. Co stawia w jej miejsce? Sił natury nie pojmuje się już w antropomorficznej czy biomorficznej postaci, lecz raczej jako nieskończenie biegnące fale, posłuszne ręce człowieka. W ten sposób kultura epoki maszyn niszczy to, co przebudzona z mitu nauka zdołała z takim wysiłkiem osiągnąć, przestrzeń do kontemplacji („Andachtsraum”), która tymczasem przemienia się w przestrzeń do myślowej kalkulacji („Denkraum”). Nowoczesny Prometeusz i nowoczesny Ikar, Franklin oraz bracia Wright, wynalazcy maszyny latającej, którą można sterować, są owymi fatalnymi niszczycielami poczucia odległości, którzy grożą wtrąceniem kuli ziemskiej na powrót w stan chaosu” – cyt. za: GOMBRICH 1986, s. 225. Obraz, który zostanie sprowadzony do poziomu schematycznego znaku funkcjonalnego, tracąc zupełnie swoją imaginatywną aurę – przestrzeń artystycznego znaczenia i estetycznego oddziaływania, jest takim samym zagrożeniem dla wolności i równowagi duchowej człowieka, jak astrologiczna wiara w magiczną siłę wizerunków.

BIBLIOGRAFIA

1. ŹRÓDŁA

- ARNOLD 1995 – *The Works of Matthew Arnold*, with an Introduction by M. Corner, and Bibliography, Herfordshire 1995.
- ARNOLD 2002 – M. ARNOLD, *Culture and Anarchy and other writings*, ed. S. Collini, Cambridge 2002.
- ARYSTOTELES 2001 – ARYSTOTELES, *Polityka*, w: TENŻE, *Dziela wszystkie*, t. VI, przekłady, wstępy i komentarze: M. Aigerowa, E. Głębicka, R. Kulesza, K. Leśniak, W. Olszewski, L. Piotrowicz, H. Podbielski, M. Szymański, B. Świtalska, posłowie H. Podbielski, Warszawa 2001.
- AUGUSTYN 1955 – ŚW. AUGUSTYN, *Wyznania*, tłum., wstęp i komentarz J. Czuj, Warszawa 1955.
- BROWNING 1969 – R. BROWNING, *Poezje wybrane*, wybór, przekład i słowo wstępne J. Żuławski, Warszawa 1969.
- BURCKHARDT 1949 – J. BURCKHARDT, *Briefe. Vollständige und kritische Ausgabe*. Mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses bearbeitet von Max Burckhardt, Bd I, Basel 1949.
- BURCKHARDT 2000 – *Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd X, *Aesthetik der bildenden Kunst. Über das Studium der Geschichte. Mit dem Text der „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ in der Fassung von 1905*, Aus dem Nachlaß hrsg. von P. Ganz, München–Basel 2000.
- BURCKHARDT 2008 – J. BURCKHARDT, *Wykłady o sztuce. Wybór*, przekład, wstęp, oprac. R. Kasperowicz, red. naukowa A. Ziemba, Warszawa 2008.
- BUSCH-BEYRODT 1982 – *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Bd I. *Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft. Texte und Dokumente*, hrsg. von W. Busch, W. Beyrodt, Stuttgart 1992 [zawiera m.in. wykorzystane w niniejszej pracy teksty następujących autorów: Wackenroder, Tieck, Friedrich von Schlegel, August Wilhelm von Schlegel, Goethe, Johann Heinrich Meyer].

- CARLYLE 1882 – T. CARLYLE, *Sartor Resartus. Życie i zdania Pana Teufelsdröckha, w trzech księgach*, Przeł. S. Wiśniowski, Warszawa 1882.
- CARLYLE 1999 – T. CARLYLE, *Sartor Resartus*, Edited with an Introduction and Notes by K. McSweeney, P. Sabor, Oxford 1999.
- CELAN/SACHS 1993 – P. CELAN, N. SACHS, *Briefwechsel*, hrsg. von B. Wiedemann, Frankfurt am Main 1993.
- ELIOT 1980 – G. ELIOT, *Romola*, Edited and with Introduction by A. Sanders, Harmondsworth, Middlesex 1980.
- FERNOW 1944 – C. L. FERNOW, *Römische Briefe. An Johann Pohrt 1793-1798*, hrsg. von H. von Einem, R. Pohrt, Berlin 1944 (Jahresgabe 1943/44 der Winckelmann-Gesellschaft Stendal).
- FICHTE 1996 – J. G. FICHTE, *Teoria wiedzy. Wybór pism*, t. I, wybrał, przeł., wstępem i przypisami opatrzył M. J. Siemek, aneks przeł. J. Garewicz, Warszawa 1996.
- GOETHE 1998 – J. W. von GOETHE, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd VII, *Romane und Novellen II*, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz, München 1998 [zawiera: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*].
- HEINSE 1998 – W. HEINSE, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, Kritische Studienausgabe, Mit 32 Tafeln, Textvarianten, Dokumenten zur Wirkungsgeschichte, Anmerkungen und einem Nachwort hrsg. von M. L. Baeumer, Stuttgart 1998.
- HEGEL 1964 – G. W. F. HEGEL, *Wykłady o estetyce*, przekład J. Grabowski, A. Landman, objaśnienia A. Landman, t. I-III, Warszawa 1964-1967.
- KANT 1986 – I. KANT, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. oraz opatrzył przedmową i przypisami J. Gałęcki, tłum. przejrzał A. Landman, Warszawa 1986.
- KANT 2003 – I. KANT, *Spór fakultetów. Wznowione pytanie czy rodzaj ludzki stale zmierza ku temu, co lepsze?*, tłum., wstęp, krytyczne oprac. M. Żelazny, Lubicz 2003.
- KLACZKO – J. KLACZKO, *Wieczory florenckie. Juliusz II*, z postawami M. Brahmery, J. Białostockiego, Warszawa 1965.
- LESSING 1959 – G. E. LESSING, *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębnicki, w: TENŻE, *Dzieła wybrane*, t. III, Warszawa 1959, s. 5-160.

- NAMOWICZ 2000 – *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000 [zawiera m.in. wykorzystane w niniejszej pracy teksty następujących autorów: Wackenroder, Tieck, Novalis, Friedrich von Schlegel, August Wilhelm von Schlegel].
- NOVALIS 1984 – NOVALIS, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, wybrał, przeł., wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
- NOVALIS 1996 - NOVALIS, *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften*, hrsg. von R. Toman, Köln 1996
- NOVALIS 2003 – NOVALIS (Friedrich von Hardenberg), *Henryk von Ofterdingen*, przeł. i oprac. E. Szymani, W. Kunicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003.
- PATER 1998 – W. PATER, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, przekł. P. Kopszak, Warszawa 1998.
- PLOTYN 2000 – PLOTYN, *Enneady I-III*, przeł. i wstępem poprzedził A. Krokiewicz, Warszawa 2000.
- RUSKIN 1978 – J. RUSKIN, *Praeterita. The Autobiography of John Ruskin*, Introduction by K. Clark, Oxford–New York 1978
- SCHELLING 1979 – F. W. J. SCHELLING, *System idealizmu transcendentального. O historii najnowszej filozofii (Z wykładów monachijskich)*, przeł., wstępem, przypisami i skorowidzami opatrzyła K. Krzemieniowa, tekst oprac. M. J. Siemek, Warszawa 1979.
- SCHELLING 1983 – F. W. J. SCHELLING, *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła K. Krzemieniowa, przekład przejrzał Z. Kuderowicz, Warszawa 1983.
- SCHELLING 1985 - F. W. J. SCHELLING, *Najstarszy program idealizmu niemieckiego*, przeł. B. Markiewicz, „Studia filozoficzne” 1985, 4.
- SCHILLER 1972 – F. SCHILLER, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1972.
- SCHLEGEL 1846 – A. W. von SCHLEGEL, *Gespräch über Gemählde*, w: TENŻE, *Vermischte und kritische Schriften*, Bd III, *Malerei. Bildende Künste. Theater*, hrsg. von E. Böcking, Leipzig 1846, s. 3-101.
- SCHLEIERMACHER 1995 – F. D. E. SCHLEIERMACHER, *Mowy o religii do wykształconych spośród nich, którzy nią gardzą*, tłum. J. Prokopiuk, przedm. M. Potępa, Kraków 1995.

- SHAFTESBURY 1999 – A. A. COOPER, Third Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, ed. by L. E. Klein, Cambridge 1999.
- SWIFT 1925 – J. SWIFT, *A Take of a Tub, The Battle of the Books and other Satires*, London–Toronto–New York 1925.
- SYMONDS 1908 – J. A. SYMONDS, *Renaissance in Italy. The Fine Arts*, London 1908.
- VASARI 1980 – G. VASARI, *Żywoty najslawniejszych rzeźbiarzy, malarzy i architektów*, wybrał, przetłum., wstępem i objaśnieniami opatrzył K. Estreicher, Warszawa 1980.
- WINCKELMANN 1969 – J. W. von GOETHE, *Winckelmann und sein Jahrhundert in Briefen und Aufsätzen*, Mit einer Einleitung und einem erläuternden Register von H. Holtzhauer, Leipzig 1969 [zawiera listy Winckelmanna do Berendisa oraz rozprawkę Meyera].

2. WYBRANA LITERATURA

- ABRAMS 1972 – M. H. ABRAMS, *Coleridge's „A Light in Sound”: Science, Metascience, and Poetic Imagination*, „Proceedings of the American Philosophical Society” 1972, vol. 116, nr 6, s. 458-476.
- ABRAMS 1981 – M. H. ABRAMS, *Kant and the Theology of Art*, „Notre Dame English Journal” 1981, vol. XIII, nr 3, s. 75-106.
- ANNAS 2004 – J. ANNAS, *Cnoty*, w: *Etyka i charakter*, wybór i tłum. J. Jaśtał, Kraków 2004, s. 94-99.
- AUEROCHS 2006 – B. AUEROCHS, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 20th-Century Studies” 1966-1967, vol. 21, s. 225-233.
- DELAURA 1969 – D. J. DELAURA, *Hebrew and Hellene in Victorian England: Newman, Arnold, and Pater*, Austin–London 1969.
- DIECKMANN 1955 – L. DIECKMANN, *The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism*, „Comparative Literature” 1955, vol. 7, nr 4, s. 306-312.
- DISSELKAMP 1993 – *Die Stadt der Gelehrten. Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefen aus Rom*, Tübingen 1993.
- DITTMANN 1993 – L. DITTMANN, *Kunst – Ikonologie – Transzendenz*, „Das Münster” 1993, 1, s. 15-22.

- DÖNIKE 2005 – M. DÖNIKE, *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806*, Berlin–New York 2005.
- DUPRÉ 2003 – L. DUPRÉ, *Inny wymiar. Filozofia religii*, tłum. S. Lewandowska-Gluszyńska, Kraków 2003.
- EGGEBRECHT 2000 – H. H. EGGEBRECHT, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München–Zürich 2000.
- VON EINEM 1972 – H. von EINEM, *Goethe-Studien*, München 1972.
- FEIEREIS 1965 – K. FEIEREIS, *Die Umprägung der natürlichen Theologie in Religionsphilosophie. Ein Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1965.
- FRANK 1972 – M. FRANK, *Das Problem 'Zeit' in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein der Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und Tiecks Dichtung*, München 1972.
- FRANK 1982 – M. FRANK, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. 1. Teil*, Frankfurt am Main 1982.
- FRANK 1989 – M. FRANK, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989.
- FRECCERO 1986 – J. FRECCERO, *Dante. The Poetics of Conversion*, ed. and with an Introduction by R. Jacoff, Cambridge, Mass.–London, England 1986.
- FREIER 1976 – H. FREIER, *Die Rückkehr der Götter. Von der ästhetischen Überschreitung der Wissensgrenze zur Mythologie der Moderne. Eine Untersuchung zur systematischen Rolle der Kunst in der Philosophie Kants und Schellings*, Stuttgart 1976.
- GLEISSNER 1988 – R. GLEISSNER, *Die Entstehung der ästhetischen Humanitätsidee in Deutschland*, Stuttgart 1988.
- GOCKEL 1981 – H. GOCKEL, *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*, Frankfurt am Main 1981.
- GOMBRICH 1963 – E. H. GOMBRICH, *The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1963, vol. 29, nr 3, s. 24-38.
- GOMBRICH 1986 – E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, with a Memoir on the History of the Library by F. Saxl, Oxford 1986².
- GOMBRICH 2002 – E. H. GOMBRICH, *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London 2002.

- GRÄB – HERMANN – KULBARSCH – METELMANN – WEYEL 2007 – *Ästhetik und Religion. Interdisziplinäre Beiträge zur Identität und Differenz von ästhetischer und religiöser Erfahrung*, hrsg. von W. Gräb, J. Hermann, L. Kulbarsch, J. Metelmann, B. Weyel, Frankfurt am Main 2007.
- HALLIWELL 2002 – S. HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton–Oxford 2002.
- HANSEN 1989 – F.-P. HANSEN, *'Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus.' Rezeptionsgeschichte und Interpretation*, Berlin–New York 1989.
- HARTWICH 2000 – W.-D. HARTWICH, »Deutsche Mythologie«. *Die Erfindung einer nationalen Kunstreligion*, Berlin–Wien 2000.
- HASKELL 1976 – F. HASKELL, *Rediscoveries in Art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, London 1976.
- HATFIELD 1964 – H. HATFIELD, *Aesthetic Paganism in German Literature: from Winckelmann to the Death of Goethe*, Cambridge, Mass. 1964.
- HELSINGER 1982 – E. K. HELSINGER, *Ruskin and the Art of Beholder*, Cambridge, Mass.–London 1982.
- HILTON 2000 – T. HILTON, *John Ruskin. The Later Years*, New Haven–London 2000.
- HINRICHS 1954 – C. HINRICHS, *Ranke und die Geschichtstheologie der Goethezeit*, Göttingen–Frankfurt–Berlin 1954.
- HINRICHS 1971 – C. HINRICHS, *Preußentum und Pietismus. Der Pietismus in Brandenburg-Preußen als religiös-soziale Reformbewegung*, Göttingen 1971.
- HÜBNER 1960 – K. HÜBNER, *Wahrheit des Mythos*, München 1985.
- ISER 1960 – W. ISER, *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen*, Tübingen 1960.
- JANZ 1973 – R.-P. JANZ, *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*, Stuttgart 1973.
- JAUSS 1994 – H. R. JAUSS, *Über religiöse und ästhetische Erfahrung – zur Debatte um Hans Belting und George Steiner*, in: TENZE, *Wege des Verstehens*, München 1994, s. 346-377.
- JÄHNIG 1966/1969 – D. JÄHNIG, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*. Bd I: *Schellings Begründung von Natur und Geschichte*, Pfullingen 1966; Bd II: *Die Wahrheitsfunktion der Kunst*, Pfullingen 1969.

- JOHNSON 1963 – E. D. H. JOHNSON, *The Alien Vision of Victorian Poetry. Sources of the Poetic Imagination in Tennyson, Browning and Arnold*, Hamden, Connecticut 1963.
- JUSZCZAK 1995 – W. JUSZCZAK, *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995.
- KASPEROWICZ 2001 – R. KASPEROWICZ, *Berenson i mistrzowie odrodzenia. Przyczynek do postawy estetycznej Bernarda Berenсона*, Lublin 2001.
- KASPEROWICZ 2004 – R. KASPEROWICZ, *Zweite, ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta*, Lublin 2004.
- KEMP 1994 – W. KEMP, *The Theater of Revolution. A New Interpretation of Jacques-Louis David's „Tennis Court Oath”*, w: *Visual Culture: Images and Interpretations*, ed. by N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey, Hanover–London 1994.
- KEMPER 1993 – D. KEMPER, *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*, Stuttgart–Weimar 1993.
- KLEMCZAK 2007 – S. KLEMCZAK, *Ordo temporis. „Sekularyzacja” jako kategoria historiograficzna*, „Studia Religiologica, zeszyt 40: Problemy religijne Europy nowożytnej i współczesnej”, red. J. Drabina, Kraków 2007.
- KOCH 1997 – M. KOCH, *Der Sündenfall ins Schöne. Drei Deutungen der Paradiesesgeschichte im 18. Jahrhundert (Kant, Herder, Goethe)*, w: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. 1: um 1800*, hrsg. von W. Braungart, G. Fuchs, M. Koch, Paderborn–München–Wien–Zürich 1997, s. 97-114.
- KOCHANOWSKA 2002 – E. KOCHANOWSKA, *Romantyczna literatura wobec nauki. „Henryk Ofterdingen” Novalisa i „Genezis z ducha” Słowackiego*, Wrocław 2002.
- KOHLSCHMIDT 1955 – W. KOHLSCHMIDT, *Form und Innerlichkeit: Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik*, Bern 1955.
- KORNER 2000 – H. KORNER, *Der fünfte Brüder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert*, „Artibus et Historiae” 2000, vol. 21, nr 42, s. 165-196.
- KRAWCZYK 1995 – J. KRAWCZYK, *„Głowa, na którą wszystkim koniec świata przyszedł...”*, w: *Czas i wyobraźnia. Studia nad plastyczną i literacką interpretacją dziejów*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin 1995, s. 87-117.
- KRAWCZYK 1996 – J. KRAWCZYK, *Ręka duszy*, „ResPublica Nowa” 1996, (90), marzec, s. 26-30.

- KRZEMIENIOWA 1979 – K. KRZEMIENIOWA, *Wstęp*, w: F. W. J. Schelling, *System idealizmu transcendentálnego. O historii najnowszej filozofii (Z wykładów monachijskich)*, przeł., wstępem, przypisami i skorowidzami opatrzyła K. Krzemieniowa, tekst oprac. M. J. Siemek, Warszawa 1979.
- KRZEMIENIOWA 1981 – K. KRZEMIENIOWA, *Problem mitu w 'Filozofii sztuki' Schellinga*, „*Studia estetyczne*” 18 (1981), s. 209-222.
- KRZEMIENIOWA 1983 – F. W. J. SCHELLING, *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła K. Krzemieniowa, przekład przejrzał Z. Kuderowicz, Warszawa 1983.
- KUHN 1961 – H. W. KUHN, *Der Apokalyptiker und die Politik. Studien zur Staatsphilosophie des Novalis*, Freiburg im Breisgau 1961.
- KURZ 1997 – G. KURZ, *Athen und Jerusalem. Die Konkurrenz zweier Kulturmodelle im 18. Jahrhundert*, w: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden, 1: um 1800*, hrsg. von W. Braungart, G. Fuchs, M. Koch, Paderborn–München–Wien–Zürich 1997, s. 83-96.
- LAAK 1997 – L. van LAAK, *Die Bild-Macht des erhabenen Gefühls. Ästhetische Theorie und literarische Praxis des Erhabenen im 18. Jahrhundert*, w: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden, 1: um 1800*, hrsg. von W. Braungart, G. Fuchs, M. Koch, Paderborn–München–Wien–Zürich 1997, s. 35-60.
- LANDOW 1971 – G. P. LANDOW, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton–N. J. 1971.
- LANGBAUM 1979 – R. LANGBAUM, *Browning and the Question of Myth*, w: *Robert Browning. A Collection of Critical Essays*, ed. by H. Bloom, A. Munich, Englewood Cliffs–N. J. 1979.
- LANGBAUM 1987 – R. LANGBAUM, *The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature*, w: *TENŽE, Essays on Modern Literature and Culture*, Madison, Wisconsin 1987, s. 33-57.
- LANGEN 1968 – A. LANGEN, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tübingen 1968.
- LINK 1978 – H. LINK, *Zur Fichte – Rezeption in der Frühromantik*, w: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von R. Brinkmann, Sonderband der „*Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte*”, Stuttgart 1978, s. 355-368.

- LEVEY 1960 – M. LEVEY, *Botticelli and the Nineteenth-Century England*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1960, vol. 23, nr 3-4, s. 291-306.
- LIVINGSTON 1971 – J. C. LIVINGSTON, *Modern Christian Thought. From the Enlightenment to Vatican II*, New York–London 1971.
- LÖWITH 2002 – K. LÖWITH, *Historia powszechna i dzieje zbawienia. Teologiczne przesłanki filozofii dziejów*, przeł. J. Marzęcki, Kęty 2002.
- MACINTYRE 1996 – A. MACINTYRE, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Chmielewski, przekład przejrzał J. Hołówka, Warszawa 1996.
- MÄHL 1965 – H.-J. MÄHL, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesenbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg 1965.
- MÄHL 1985 – H.-J. MÄHL, *Der poetische Staat. Utopie und Utopie-reflexion bei den Frühromantikern*, w: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Bd III, hrsg. von W. Voßkamp, Frankfurt am Main 1985, s. 273-302.
- MÄHL 1992 – H.-J. MÄHL, *Verfremdung und Transparenz. Zur theoretischen Begründung der ‘Tropen und Räthselsprache’ bei Novalis*, „Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts” 1992, s. 161-182.
- MÄHL 1992a – H.-J. MÄHL, *Utopie und Geschichte in Novalis’ Rede ‘Die Christenheit oder Europa’*, „Aurora” 1992, 52, s. 1-16.
- MENNINGHAUS 1989 – W. MENNINGHAUS, *Die frühromantische Theorie von Zeichen und Metapher*, „The German Quarterly” 1989, vol. 62, nr 1, s. 48-58.
- MITCHELL 1967 – C. MITCHELL, *Benjamin West’s ‘Death of Nelson’*, w: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, ed. by D. Frazer, H. Hibbard, M. J. Lewine, London 1967, s. 265-273.
- MITTNER 1953 – L. MITTNER, *Galatea. Die Romantisierung der italienischen Renaissancekunst und –dichtung in der deutschen Frühromantik*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte” 1953, 27, s. 555-581.
- MÜLLER 1997 – E. MÜLLER, *Religion als ‘Kunst ohne Kunstwerk’. F. D. E. Schleiermachers Reden ‘Über die Religion’ und das Problem ästhetischer Subjektivität*, w: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden, I: um 1800*, hrsg. von W. Braungart, G. Fuchs, M. Koch, Paderborn–München–Wien–Zürich 1997, s. 149-166.

- MÜLLER 2004 – E. MÜLLER, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004.
- NEUBAUER 1972 – J. NEUBAUER, *Intellektuelle, intellektuale und ästhetische Anschauung. Zur Entstehung der romantischen Kunstauffassung*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte“ 1972, 46, s. 294-319.
- NEUBAUER 1986 – J. NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven–London 1986.
- NIEBUHR 1996 – H. R. NIEBUHR, *Chrystus a kultura*, przekład A. Pawelec, wstęp J. Woźniakowski, Kraków 1996.
- NIVELLE 1970 – A. NIVELLE, *Frühromantische Dichtungstheorie*, Berlin 1970.
- NOWAK 1986 – K. NOWAK, *Schleiermacher und die Frühromantik. Eine literaturgeschichtliche Studie zum romantischen Religionsverständnis und Menschenbild am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Weimar 1986.
- PAETZOLD 1978 – H. PAETZOLD, *Kunst als Organon der Philosophie. Zur Problematik des ästhetischen Absolutismus*, w: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von R. Brinkmann, Sonderband der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte“, Stuttgart 1978, s. 392-403.
- PATSCH 1986 – H. PATSCH, *Alle Menschen sind Künstler. Friedrich Schleiermachers poetische Versuche*, Berlin 1986.
- PINKARD 2002 – T. PINKARD, *German Philosophy 1760-1860. The Legacy of Idealism*, Cambridge 2002.
- POLHEIM 1966 – K. K. POLHEIM, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, Paderborn 1966.
- POTTS 1994 – A. POTTS, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, Conn. 1994.
- PÖGGELER 1978 – O. PÖGGELER, *Die neue Mythologie. Grenzen der Brauchbarkeit des deutschen Romantik-Begriffs*, w: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von R. Brinkmann, Sonderband der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte“, Stuttgart 1978, s. 341-354.
- PRAZ 1974 – M. PRAZ, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974.

- RANK 1971 – B. RANK, *Romantische Poesie als religiöse Kunst. Studien zu ihrer Theorie bei Friedrich Schlegel und Novalis*, Tübingen 1971 [Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie der Eberhard-Karls-Universität Tübingen].
- REHM 1938 – W. REHM, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Leipzig 1938.
- RÜDIGER 1968 – H. RÜDIGER, *Winckelmanns Persönlichkeit*, w: *J. J. Winckelmann 1768/1968*, Bad Godesberg 1968, s. 20-40.
- SAUL 1982 – N. SAUL, *Novalis's „Geistige Gegenwart“ and His Essay „Die Christenheit Oder Europa“*, „The Modern Language Review“ 1982, vol. 77, nr 2, s. 361-377.
- SCHABER 1974 – S. C. SCHABER, *Novalis' „Monolog“ und Hofmannsthal's „Ein Brief“: Two Poets in Search of a Language*, „The German Quarterly“ 1974, vol. 47, nr 2, s. 204-214.
- SCHENK 1966 – H. G. SCHENK, *The Mind of the European Romantics. An Essay in Cultural History*, With a Preface by I. Berlin–London 1966.
- SCHMÜCKER 1998 – R. SCHMÜCKER, *Schleiermachers Grundlegung der Kunstphilosophie*, w: *Dialogische Wissenschaft. Perspektiven der Philosophie Schleiermachers*, hrsg. von D. Burdorf, R. Schmücker, Paderborn 1998, s. 241-265.
- SCHNÄDELBACH – H. SCHNÄDELBACH, *Filozofia w Niemczech 1831-1933*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1992.
- SCHREY 1981– *Säkularisierung*, hrsg. von H.-H. Schrey, Darmstadt 1981.
- SECOMSKA 1991 – K. SECOMSKA, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991.
- SÖLLE 1973 – D. SÖLLE, *Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*, Darmstadt–Neuwied 1973.
- SÖLLE 1990 – D. SÖLLE, *Gott denken: Einführung in die Theologie*, Stuttgart 1990.
- STAFFORD 1980 – B. M. STAFFORD, *Beauty of the Invisible: Winckelmann and the Aesthetics of Imperceptibility*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ 1980, Bd 43, H. 1, s. 65-78.
- STAMMLER 1962 – W. STAMMLER, *Edle Einfalt: Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos*, w: TENŽE, *Wort und Bild*, Berlin 1962, s. 161-190.
- STEIN 1975 – R. L. STEIN, *The Ritual of Interpretation. The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*, Cambridge, Mass.–London 1975.
- STOCKINGER 1992 – L. STOCKINGER, *Religiöse Erfahrung zwischen christlicher Tradition und romantischer Dichtung bei Friedrich von Hardenberg (Novalis)*,

- w: *Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition*, hrsg. von W. Haug, D. Mieth, München 1992, s. 361-393.
- STOLNITZ 1961 – J. STOLNITZ, *On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness'*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1961, vol. XX, 2, s. 131-144.
- STOLZENBERG 1997 – J. STOLZENBERG, *Subjektivität und Leben. Zum Verhältnis von Philosophie, Religion und Ästhetik um 1800*, w: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden, 1: um 1800*, hrsg. von W. Braungart, G. Fuchs, M. Koch, Paderborn–München–Wien–Zürich 1997, s. 61-82.
- STRACK 1978 – F. STRACK, *Die „göttliche“ Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis*, w: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von R. Brinkmann, Sonderband der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte”, Stuttgart 1978, s. 369-391.
- STRACK 1982 – F. STRACK, *Im Schatten der Neugier. Christliche Tradition und kritische Philosophie im Werk Friedrich von Hardenbergs*, Tübingen 1982.
- SULLIVAN 1971-1972 – W. J. SULLIVAN, *Piero di Cosimo and the Higher Primitivism in „Romola”*, „Nineteenth-Century Fiction” 1971-1972, vol. 26, s. 390-405.
- ŚWITEK 2009 – G. ŚWITEK, *Writing on Fragments. Philosophy, Architecture, and the Horizons of Modernity*, Warsaw 2009.
- TADDAY 1999 – U. TADDAY, „Und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück? Zu den pietistischen Grundlagen der Musikanschauung Wilhelm Heinrich Wackenroders”, „Archiv für Musikwissenschaft” 1999, 56, H. 2, s. 101-109.
- TAYLOR 1975 – C. TAYLOR, *Hegel*, Cambridge 1975.
- TAYLOR 2001 – C. TAYLOR, *Źródła podmiotowości*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, A. Michalak, A. Rostkowska, M. Rychter, Ł. Sommer, naukowo opracował T. Gadacz, wstępem poprzedziła A. Bielik-Robson, Warszawa 2001.
- TIMM 1978 – H. TIMM, *Universalität und Individuation. Das Konzept des frühromantischen „Christianismus”*, w: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. von R. Brinkmann, Sonderband der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte”, Stuttgart 1978, s. 443-462.
- TIMM 1997 – H. TIMM, *Was die Welt im Innersten zusammenhält. Die neuspinozostische Nuklearästhetik der Goethezeit*, w: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden, 1: um 1800*, hrsg. von W. Braungart, G. Fuchs, M. Koch, Paderborn–München–Wien–Zürich 1997, s. 115-126.

- TRUNZ 1998 – J. W. von GOETHE, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd II, *Gedichte und Epen II*, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. Trunz, München 1998.
- UERLINGS 1990 – H. UERLINGS, *Novalis und die Weimarer Klassik*, „Aurora” 1990, 50, s. 27-46.
- UERLINGS 1997 – *Novalis und die Wissenschaften*, hrsg. von H. Uerlings, Tübingen 1997.
- UERLINGS 1998 – H. UERLINGS, *Novalis. Literaturstudium*, Stuttgart 1998.
- UERLINGS 2000 – *Theorie der Romantik*, hrsg. von H. Uerlings, Stuttgart 2000.
- VIETTA 1983 – S. VIETTA, *Frühromantik und Aufklärung*, w: TENZE, *Die literarische Frühromantik*, Göttingen 1983, s. 7-84.
- WASSERMAN 1959 – E. R. WASSERMAN, *The Subtler Language. Critical Readings of Neoclassic and Romantic Poems*, Baltimore 1959.
- WELLBERY 1984 – *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984.
- WILLIAMSON 2004 – G. S. WILLIAMSON, *The Longing for Myth in Germany. Religion and Aesthetic Culture from Romanticism to Nietzsche*, Chicago–London 2004.
- WILLOUGHBY 1934 – L. A. WILLOUGHBY, *On some German Affinities with the Oxford Movement*, „The Modern Language Review” 1934, vol. 29, nr 1, s. 52-66.
- WIND 1932 – E. WIND, *Θειος Φόβος. Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 26 (1932), s. 349-373.
- WIND 1963 – E. WIND, *Art and Anarchy. The Reith Lectures 1960*, London 1963.
- WORLEY 1994 – M. P. WORLEY, *The Image of Ganymede in France, 1730-1820: The Survival of a Homoerotic Myth*, „The Art Bulletin” 1994, vol. 76, nr 4, s. 630-643.
- WOŹNIAKOWSKI 1976 – J. WOŹNIAKOWSKI, *Czy artyści wolno się żenić?*, Warszawa 1976.
- WUTTKE 1983 – *Kosmopolis der Wissenschaft. Ernst R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente*, hrsg. von D. Wuttke, Baden-Baden 1983.
- ZELLE 1995 – C. ZELLE, *Die Doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart–Weimar 1995.

- ZELLE 2004 – C. ZELLE, *Schrecken und Erhabenheit. Mündigkeit, Selbstgefühl und das aufgeklärte Subjekt am Ende des 18. Jahrhunderts*, w: *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hrsg. von K. Herding, B. Stumpfhaus, Berlin–New York 2004, s. 400–414.
- ZIOLKOWSKI 1978 – T. ZIOLKOWSKI, *Fictional Transfigurations of Jesus*, Princeton–New Jersey 1978.
- ŻELAZNY 2000 – M. ŻELAZNY, *Hegłowska filozofia ducha*, Warszawa 2000.

Metaphors of Salvation?
The Concept of “Religion of Art” in Chosen Theories of Art
in the 19th Century.

Summary

“Religion of Art”, a phenomenon born, roughly speaking, together with the first aesthetic manifestos of Johann Joachim Winckelmann, an apostle of antique beauty, “*stille Größe und edle Einfalt*”, was one of the most important cultural processes, shaping attitudes toward arts in the 19th century. “Religion of Art”, sometimes considered to be a kind of substitute for the religious experience in the epoch of the crisis of religion, had many faces. As a matter of fact, it was a highly varied and multi-layered process, seen both theoretically and historically. Deeply rooted in Winckelmann’s apotheosis of classical, de-sensualized beauty of the Greek “*kouroi*” as a source of a new model of friendship that was not “even mentioned in the New Testament”, the concept or the “religion of art” was partly based on post-Kantian speculations regarding the immense powers of artistic genius and the role of Kantian “aesthetic ideas”. In the early writings of Schelling or Fichte art, as a territory between activities of pure reason and acting of free will, was expected to become a link between man and nature, between all that is historical and what is natural, between human consciousness and the sphere of the unconscious. Referring to Schiller’s idea of aesthetic education, the authors of the “religion of art” concept put a stress upon liberating and ethical values of the aesthetic experience.

In the circle of young artists and thinkers from Jena, in the circle of August Wilhelm and Friedrich Schlegel and their friend Novalis, the situation was slightly different. Novalis for example, drawing a parallel line between poetry, mathematical “*Kombinatorik*” and Fichte’s idea of “*selbstsetzende Ich*”, looked for the coming of a new, gold Jerusalem, a coming that was to be prepared by the invention of a new perfect artistic language: a language that was supposed to

express directly itself only, paradoxically expressing everything. Novalis's thoughts on art were full of purposefully formulated paradoxes, getting close to the idea of art as a means of communicating with "Jenseits", a transcendent, eternal reality. His friend and mentor, Friedrich Schlegel, developed ideas of a "new mythology" that was to become a new source of arts, a "mythology" of arts that was to be realized in works by Richard Wagner a few decades later.

Generally speaking, music was regarded as the most perfect form of art, most suited to the new tasks ascribed to the "religious functions" of the new art. Wackenroder wrote a fictional life of one Joseph Berglinger who by means of music returned to the closest contact with nature – a mirror of his moral conscience and a source of his experience of God's presence. Other thinkers toyed with the idea of the origins of a perfect language and stated that at the very beginning people sang speaking and spoke singing.

But some elements of the "religion of art" concept were also diffused in other countries. In England, for example, George Eliot, Robert Browning and John Ruskin, putting aside differences between them for the time being, treated art and historical knowledge of art (mostly Renaissance) as an instrument of moral elevation and public education. This ideal found its most ardent exponent in the social and artistic criticism by Matthew Arnold, nicknamed ironically "an elegant Jeremiah". The concept of the "religion of art", although it continued to exert its influence still in the 20th century, came to an end with the apogee of the "aesthetic movement" in various European countries at the turn of the 19th and 20th century. It can be said that "religion of art" became one of the most important elements of modern culture and modernist consciousness, although it could be then freed from some directly religious and metaphysical consequences that were crucial to the functioning and the impact of this cultural current in the 19th century. Nevertheless it is one of the most fascinating artistic and theoretical phenomena that still casts its shade on our practices and attitudes toward arts. This book consisting of a series of essays devoted to the most famous representatives of the "religion of art" conception tries to shed some light on the complicated history of the 19th century art theory and art criticism, described as a field of clashing traditions and conflicting forces pointing to new horizons in the 20th century art as well as history of art.

INDEKS NAZWISK

- ABRAMS, Meyer* 34, 102, 189
ADDISON, Joseph 182
ANNAS, Julia 29
ARNOLD, Gottfried 183
ARNOLD, Matthew 17, 124, 167, 181, 187, 197-211, 213, 219, 232, 236
ARYSTOTELES 8, 9, 29, 45, 64, 177, 183, 202, 237
AUEROCHS, Bernd 33, 108, 111-112
AUGUSTYN, św. 7-12, 26, 29, 31, 34, 183, 210, 236
BAADER, Benedikt Franz Xaver von 32, 82, 87
BAEUMER, Max 184
BAEUMLER, Alfred 33
BAUDELAIRE, Charles 43
BAXANDALL, Michael 34
BEARDSLEY, Aubrey 229
BEETHOVEN, Ludwig van 185
BELTING, Hans 73, 85
BERENDIS, Georg 40, 42, 58
BERENSON, Bernard 33, 230
BERNINI, Gianlorenzo 42, 52, 69
BLACKALL, Eric A. 35, 184
BLUMENBERG, Hans 19, 20, 34, 201
BODMER, Johann Jakob 35, 51, 52, 76
BOILEAU, Nicolas 50, 182
BOISSERÉE, bracia Sulpiz i Melchior 18
BONNAT, Leon 229
BÖHME, Jacob 21, 113
BOUGAINVILLE, Louis-Antoine de 59
BRAHMS, Johannes 186
BRAUNGART, Wolfgang 22, 34, 59
BREITINGER, Johann Jakob 35, 51, 52, 76
BROOKS, Cleanth 212
BROWNE, Thomas 189
BROWNING, Robert 165, 189, 235
BUBNER, Rüdiger 162
BUNYAN, John 221
BURCKHARDT, Jacob 25, 27, 35-36, 76, 82, 85, 88, 147, 148, 162, 185, 191
BURKE, Edmund 91, 106
CARLYLE, Thomas 181, 190-197, 201, 203, 212-213
CARPACCIO, Vittore 18
CARSTENS, Jacob Asmus 52, 55, 61
CASSIRER, Ernst 110
CASTIGLIONE, Baldassare 66
CELAN, Paul 102
CHATEAUBRIAND, François René 7, 18, 128
COLERIDGE, Samuel Taylor 15, 17, 63, 66, 102, 128, 192, 226
CONDIVI, Ascanio 185

- COOK, James 59
 CORREGGIO, Antonio 57, 176
 COUSIN, Victor 34
 CREUZER, Friedrich 30, 229
 CZAYKOWSKI, *Bogdan* 29
- DAHLHAUS, Carl* 32, 83
 DANTE, Alighieri 12, 18, 163, 210
 DAVID, Jacques-Louis 34
 DAVY, Humphry 15
 DICKINSON, Emily 189, 212
 DIDEROT, Denis 69
DIECKMANN, Liselotte 102
DISSELKAMP, Martin 58-59
DITTMANN, Lorenz 61
 DOLCE, Carlo 32
 DORÉ, Gustave 229
DUPRÉ, Louis 21, 33-34
 DÜRER, Albrecht 64, 76, 78
- EASTLAKE, Charles 32
EINEM, Herbert von 162
- FERNOW, Carl Gustaw 52-56, 61, 65, 66, 83
 FICHTE, Johann Gottlieb 15, 20, 21, 33, 35, 80-82, 87, 88, 95, 97, 98, 102-105, 108, 109, 111-113, 114, 115, 130, 134, 158, 161
 FIEDLER, Konrad 70, 110
 FORSTER, Johann Georg 59, 69
 FRA ANGELICO da Fiesole 17, 67, 83
 FRANCKE, August Hermann 24
 FRANCIA, Francesco 83
FRANK, Manfred 35, 111-112, 162, 183
 FRANKLIN, Benjamin 238
FRECCERO, John 12, 31
- FREIER, Hans* 159, 161
 FRYDERYK II Wielki 191
- GATTERER, Johann Christoph 105
 GAUTIER, Theophile 219
 GEORGE, Eliot (Mary Ann Evans) 165, 168, 181, 190, 197, 232
 GHIRLANDAIO 230
 GIBBON, Edward 176
 GIOTTO di Bondone 83
 GLADSTONE, William Ewart 32
 GLUCK, Christoph Willibald 168
 GOBINEAU, Artur 169
 GOETHE, Johann Wolfgang 14, 18, 24, 39, 45, 47, 52, 54, 56, 57, 59, 61-62, 65, 78, 101, 103, 105, 112, 117, 119, 126, 130, 142, 147, 158, 167-169, 185, 195, 197, 200, 204, 213, 223, 224
 GOEZE, Johann Melchior 30
GOMBRICH, Ernst Hans 32, 62, 238
 GOTTSCHED, Johann Christoph 35, 51, 76
- HACKERT, Jacob Philipp 72
HALLIWELL, Stephen 29
 HANSLICK, Eduard 164
HARTWICH, Wolf-Daniel 183
HASKELL, Francis 32, 62
HATFIELD, Henry 59
 HAZLITT, William 46, 59, 107, 219
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 39, 58, 79, 102
 HEINE, Heinrich 30, 76, 206
 HEINSE (Heynse), Wilhelm 15-17, 39, 47, 165, 168-172, 174-176, 178, 180-181, 182-186
 HEYNE, Christian Gottlob 150

- HELVETIUS, Claude Adrien 110
HENRICH, Dieter 164
 HEMSTERHUIS, Frans 21, 89, 102, 113
 HERDER, Johann Gottfried 30, 105, 141, 184
 HILDEBRANDT, Adolph von 49
 HINDENBURG, Carl Friedrich 109
HINRICH, Carl 35, 105
 HOFMANNSTHAL, Hugo von 109, 225
 HOFMANN, Ernest Theodor Amadeus 141
 HOLBEIN, Hans 72
 HOME, Henry, lord Kames 105
 HOMER 18, 50, 51, 162, 175, 199
 HOPKINS, Gerald Manley 235
 HÖLDERLIN, Friedrich 88
 HUMBOLDT, Wilhelm von 185

ISER, Wolfgang 237

JASTRZĘBIEC-KOZŁOWSKI, Czesław 235-236
JAUSS, Hans Robert 32, 35
JÄHNIG, Dieter 162
JOHNSON, E. D. H. 235
JUSZCZAK, Wiesław 28, 36

 KANT, Immanuel 13, 20, 21, 30, 33, 86, 105-106, 111, 113-115, 118, 126, 129, 130, 134, 135, 137, 138, 144, 155, 159-161, 163-164, 187, 236
 KARTEZJUSZ (René Descartes) 77, 163
KASPEROWICZ, Ryszard 31-32, 162
 KEATS, John 10, 11, 15, 96, 188, 189
KEMP, Wolfgang 34
KIMPEL, Dieter 184
 KLACZKO, Julian 185

KLEMCZAK, Stefan 32
 KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb 34, 163
KOCHANOWSKA, Ewa 102
KOHLSCHMIDT, Werner 35
KORNER, Hans 184
KOZŁOWSKI, Krzysztof 183, 186, 236
KRAWCZYK, Jarosław 236-237
KRZEMIENIOWA, Krystyna 32, 158, 162
 KSENOFONT 162, 175
KUHN, Hans Wolfgang 106
 KUHN, Sophie von 113
KUNICKI, Wojciech 31, 102, 104, 111-113
KURECKA, Maria 127
 KÜNSTLE, Karl 61

 LAGRANGE, Joseph-Louis 191
 LAMB, Charles 221
 LAMPRECHT, Karl 229
LANGBAUM, Robert 107, 235-236
LANGEN, August 35
 LAPLACE, Pierre 191
 LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm 22, 109, 162
 LESSING, Gotthold Ephraim 30, 34, 56, 94, 102, 105, 118, 178, 179, 184-185, 218, 231
LEVEY, Michael 32
LINK, Hannelore 108-109
 LOCKE, John 110, 182
 LORRAIN, Claude 70, 72
LÖWITH, Karl 19, 20, 158

MACINTYRE, Alasdair 32
 MANET, Eduard 229, 237-238
 MANN, Thomas 127
 MARKS, Karol 19, 154

- MATISSE, Henri 229
- MATTHESON, Johannes 29
- MÄHL, *Hans-Joachim* 30, 31, 102-107, 111
- MEMLING, Hans 83
- MEDICI, Lorenzo de', zw. *Il Magnifico* 165
- MENNINGHAUS, *Winfried* 109
- MEYER, Ferdinand 169
- MEYER, Johann Heinrich 56, 57, 61
- MICHAŁ ANIOŁ Buonarroti 52, 75, 83, 174, 177, 185, 218
- MILTON, John 51
- MITTNER, *Ladislao* 83
- MONTALEMBERT, Charles Forbes René de 32
- MORITZ, Karl Philipp 22, 23, 34, 183
- MOZART, Wolfgang Amadeusz 164, 226
- MUSGRAVE, *Michael* 186
- MÜLLER, *Ernst* 33, 35, 58, 61, 128, 129
- NAMOWICZ, *Tadeusz* 83-84, 86, 87
- NEURAL, Gérard de 233
- NEUBAUER, *John* 29, 87, 158
- NEWMAN, John Henry 211
- NIEBUHR, *Richard* 129
- NIETZSCHE, Friedrich 30, 97, 169, 184, 190, 230, 232
- NOVALIS (Friedrich von Hardenberg) 14-17, 30, 31, 33, 35, 78, 82, 87, 88-101, 102-113, 114-115, 123, 126, 127-128, 130, 142, 226, 228, 231-232
- NOWAK, *Kurt* 128
- PAETZOLD, *Wilhelm* 161
- PALLADIO, Andrea 171
- PATER, Walter Horatio 23, 39, 124, 211, 219-226, 228, 236-237
- PATSCH, *Hermann* 113
- PAWEŁ, św. 221
- PERUGINO, Pietro 25, 72, 83
- PIERO DI COSIMO 165, 167
- PINKARD, *Terry* 158
- PINDAR 52, 175, 204
- PIRANESI, Giovanni Battista 163
- PLATEN, August von 55
- PLATON 10, 11, 38, 45, 82, 118, 123, 140, 144, 164, 202, 213
- PLOTYN 11, 30, 142, 162
- POLHEIM, *Karl Konrad* 87, 158
- POTOCKI, Kostka Stanisław 60
- POTTS, *Alex* 60
- POULENC, Francis 229
- POUSSIN, Nicolas 59, 72
- PUGIN, William 215
- RANK, *Bernhard* 112-113
- REHM, *Walther* 60
- REMBRANDT van Rijn 168
- RENAN, Ernst 30
- RIO, Jean-François 18, 32
- RITTER, Johann Wilhelm 141
- ROSEN, *Charles* 162
- ROSSETTI, Dante Gabriel 214
- ROUSSEAU, Jean Jacques 12, 13, 39, 110, 164, 168, 197
- RUBENS, Peter Paul 72
- RUSKIN, John 18, 31, 83, 181, 189, 190, 196, 203, 211, 214, 215, 219, 230, 234-235
- RÜDIGER, *Horst* 46, 47, 60, 162
- RYSZARD od św. Wiktora 120

- SACHS, Nelly 102
- SARTO, Andrea del 57, 72
- SASSETTA 17
- SASSOFERRATO 32
- SAUDER, Gerhard 83
- SAUL, Nicholas 105
- SAVONAROLA, Girolamo 165
- SCHABER, Steven 109
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph
14, 17-18, 26, 35, 78, 88, 89, 102, 126,
130-132, 134-136, 138-144, 146-156,
158-164, 183, 185, 226, 232
- SCHENK, H. G. 67, 87
- SCHILLER, Friedrich 21, 45, 77, 103, 105,
117, 154-157, 161, 163-164, 169, 185,
200, 220, 222
- SCHLEGEL, August Wilhelm 59, 69, 74,
75, 84, 152
- SCHLEGEL, Friedrich 14, 18, 26, 31, 33, 57,
60, 71, 75-82, 84-87, 88, 106, 130, 154,
158, 226
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst
89, 101, 113, 114-126, 128-129, 187-188,
201, 226
- SCHOPENHAUER, Artur 34, 228
- SCHMITT, Carl 19, 33
- SECOMSKA, Krystyna 60
- SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper,
third Earl of 13, 31, 34, 45, 58, 60, 162
- SOKRATES 162, 184
- SPINOZA, Baruch 81, 82, 86
- STAFFORD, Barbara Maria 60
- STAMMLER, Wolfgang 59
- STEIN, Richard 237
- STEINER, George 86
- STENDHAL (Marie Henri Beyle) 11, 37, 43
- STILLER, Robert 62
- STOCKINGER, Ludwig 107
- STOLNITZ, Jerome 58
- STRACK, Friedrich 35, 63, 83, 104-105,
112, 127, 161
- STRAUSS, David Friedrich 30
- SYMONDS, John Addington 226, 227,
229, 237
- SWIFT, Jonathan 192, 201
- SZYMANI, Ewa 102, 111-113
- ŚWITEK, Gabriela 164
- TADDAY, Ulrich 83
- TAYLOR, Charles 31, 237
- TIECK, Ludwig 57, 83-84, 111, 169, 239
- TIEDEMANN, Dietrich 112
- TIMM, Hermann 31, 86, 105, 108
- TINTORETTO, Jacopo 18, 83
- TRUNZ, Erich 62
- TURNER, Joseph Mallord William 83
- TUVESON, Ernest Lee 182
- TYCJAN 17, 28, 57, 170, 171, 176, 184
- UERLINGS, Herbert 31, 102, 105, 109
- USENER, Hermann 229
- VASARI, Giorgio 18, 25, 26, 35, 44, 75,
165, 185
- VERONESE, Paolo 234
- VICO, Giambattista 141
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich 33,
57, 63-64, 66-68, 78, 83, 91, 231
- WAETZOLDT, Wilhelm 168
- WAGNER, Richard 30, 35, 173, 183, 186

- WARBURG, Aby Moritz 194, 229, 230,
 231, 232, 237-238
 WASSERMAN, *Earl R.* 110
 WEBER, Max 33
 WEINSTOCK, *Herbert* 185
 WHITEHEAD, Alfred North 212
 WINCKELMANN, Johann Joachim 11, 17,
 34, 37-49, 52, 53-55, 58-60, 64, 66, 68-69,
 77, 85, 98, 101, 141, 153, 168, 174, 175,
 184-186, 211, 219, 221-222, 230, 232
 WIND, *Edgar* 38, 58, 213
 WIRPSZA, *Witold* 127
 WIŚNIEWSKI, *Sygurd* 212
 WOLTER (Voltaire, François Marie Arouet)
 12, 163
 WORDSWORTH, William 14, 15, 23, 63,
 80, 107, 188
 ZELLE, *Carsten* 60-61, 183
 ZIOLKOWSKI, *Theodore* 30
 ŻELAZNY, *Miroslaw* 35, 161, 237
 ŻULAWSKI, *Juliusz* 213, 235

*Kursywą wyróżniono nazwiska autorów opracowań naukowych, wstępów oraz tłumaczeń.
 Indeks opracował Marcin Pastwa*

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
WINCKELMANN.	
<i>Sztuka kompensacji czyli przyjaźń niespełniona</i>	37
WACKENRODER.	
<i>W poszukiwaniu sztuki jako relikwii</i>	63
NOVALIS.	
<i>Sumienie poety jako organon niespełnionej eschatologii</i>	88
SCHLEIERMACHER.	
<i>Sztuka jako niespełnione narzędzie odrodzenia religijności</i>	114
SHELLING.	
<i>Sztuka jako najwyższy mit filozoficzny</i>	130
ELIOT I HEINSE.	
<i>Janusowe oblicze Renesansu jako raj estetycznego</i>	165
ARNOLD I INNI.	
<i>Na tropie niespełnionej harmonii piękna i dobra</i>	187
ZAKOŃCZENIE	
<i>Pyrrusowy triumf czy klęska estetyków?</i>	214
BIBLIOGRAFIA	239
SUMMARY	253
INDEKS NAZWISK	255
ILUSTRACJE	263





Johann Joachim WINCKELMANN



Friedrich SCHLEGEL





NOVALIS



Friedrich Daniel Ernst SCHLEIERMACHER



Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING



GEORGE ELIOT

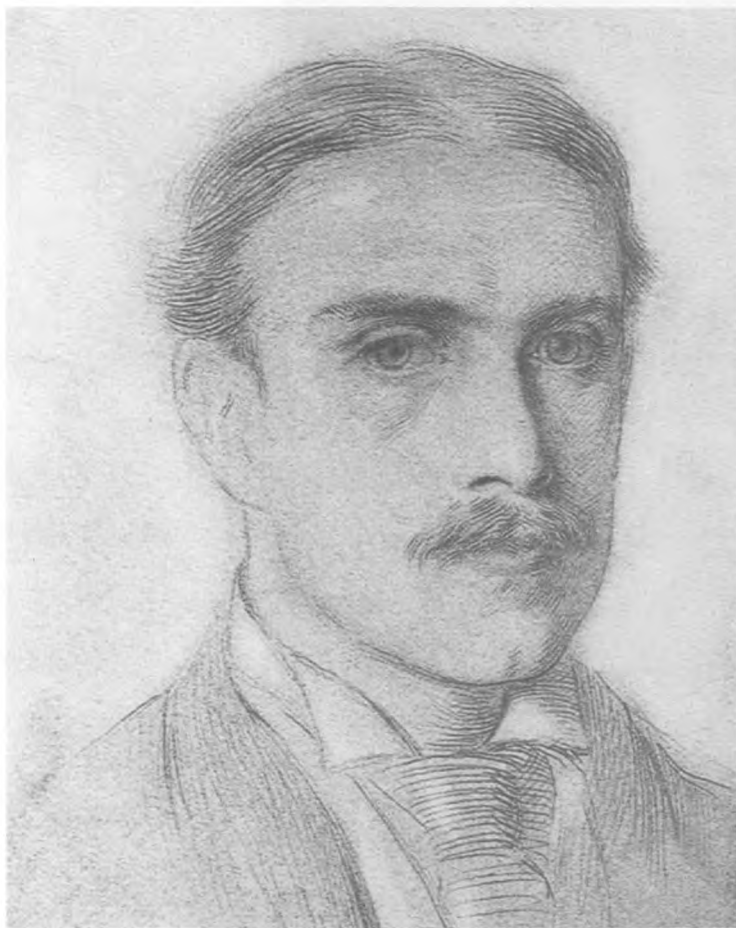


Wilhelm HEINSE



Matthew ARNOLD





Walter Horatio PATER

BIBLIOTEKA
BN
NARODOWA

500

2011.05.18

30,-

16 26252004



Ryszard KASPEROWICZ, kierownik Katedry Teorii Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych KUL, uczeń Profesor Elżbiety Wolickiej-Wolszleger, zajmuje się dziejami teorii sztuki XVIII-XX wieku w Niemczech i Anglii, historią metodologii nauk o sztuce, problematyką związków pomiędzy sztukami wizualnymi a muzyką i poezją.

Opublikował m.in. książki *Berenson i mistrzowie Odrodzenia* (1999) oraz *Zweite Ideale Schoepfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta* (2004), a także tłumaczenia wybranych wykładów o sztuce Jacoba Burckhardta (2008), rozpraw Aby Warburga o sztuce Odrodzenia (2010) oraz tekstów Aloisa Riegla, poświęconych kultowi zabytków.

500

2011.05.18

30,-

16 26252004



W połowie XVIII wieku w Europie, wraz z pojawieniem się pierwszych rozpraw – estetycznych manifestów Johanna Joachima Winckelmann, zaczęła się kształtować nowa postawa wobec sztuki, która znalazła swój wyraz w niezwykle, dotąd niespotykanym uwielbieniu piękna artystycznego oraz absolutyzacji sfery artystycznej. Zjawisko to, bardzo różnorodne, określono mianem „religii sztuki”; przenikało ono kulturę artystyczną i estetyczne teorie całego XIX stulecia, jego najzupełniej zaskakujące przejawy można odnaleźć w literaturze oraz tekstach poświęconych sztuce jeszcze w XX wieku, jak choćby w dziełach Jamesa Joyce’a czy w teoriach Klee, Schönberga.

Ryszard KASPEROWICZ, kierownik Katedry Teorii Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych KUL, uczeń Profesor Elżbiety Wolickiej-Wolszleger, zajmuje się dziejami teorii sztuki XVIII-XX wieku w Niemczech i Anglii, historią metodologii nauk o sztuce, problematyką związków pomiędzy sztukami wizualnymi a muzyką i poezją.

Opublikował m.in. książki *Berenson i mistrzowie Odrodzenia* (1999) oraz *Zweite Ideale Schoepfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta* (2004), a także tłumaczenia wybranych wykładów o sztuce Jacoba Burckhardta (2008), rozpraw Aby Warburga o sztuce Odrodzenia (2010) oraz tekstów Aloisa Riegla, poświęconych kultowi zabytków.

„Religia sztuki” była nie tylko bezwarunkową adoracją sztuki dla niej samej, nieograniczonym podziwem dla piękna czystej formy, realizacją mitu doskonałego, w pełni autonomicznego języka artystycznego. Dla wielu autorów, piszących o sztuce w XIX wieku, koncepcja „religii sztuki” była także ostatnią rękomią i nadzieją ocalenia takiej wizji świata, w której religia odbuduje swoje znaczenie, a nowoczesna nauka, marginalizująca zarówno doświadczenie religijne, jak i poznawanie świata poprzez sztukę, wejdzie w wielkie przymierze z twórczością artystyczną, przynosząc syntezę i doskonałe pojednanie wszelkich aspektów poznania świata i przeczcucia Nieskończoności. O tych wszystkich fascynujących odsłonach fenomenu „religii sztuki” w kulturze artystycznej Anglii i krajów niemieckich XIX wieku opowiada niniejsza rozprawa.

ISBN 978-83-7306-502-4

ISBN 978-83-7702-052-4

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001013597533

W połowie XVIII wieku w Europie, wraz z pojawieniem się pierwszych rozpraw – estetycznych manifestów Johanna Joachima Winckelmana, zaczęła się kształtować nowa postawa wobec sztuki, która znalazła swój wyraz w niezwykłym, dotąd niespotykanym uwielbieniu piękna artystycznego oraz absolutyzacji sfery artystycznej. Zjawisko to, bardzo różnorodne, określono mianem „religii sztuki”; przenikało ono kulturę artystyczną i estetyczne teorie całego XIX stulecia, jego najzupełniej zaskakujące przejawy można odnaleźć w literaturze oraz tekstach poświęconych sztuce jeszcze w XX wieku, jak choćby w dziełach Jamesa Joyce’a czy w teoriach Klee, Schönberga.

„Religia sztuki” była nie tylko bezwarunkową adoracją sztuki dla niej samej, nieograniczonym podziwem dla piękna czystej formy, realizacją mitu doskonałego, w pełni autonomicznego języka artystycznego. Dla wielu autorów, piszących o sztuce w XIX wieku, koncepcja „religii sztuki” była także ostatnią rękojmią i nadzieją ocalenia takiej wizji świata, w której religia odbuduje swoje znaczenie, a nowoczesna nauka, marginalizująca zarówno doświadczenie religijne, jak i poznawanie świata poprzez sztukę, wejdzie w wielkie przymierze z twórczością artystyczną, przynosząc syntezę i doskonałe pojednanie wszelkich aspektów poznania świata i przeczenia Nieskończoności. O tych wszystkich fascynujących odsłonach fenomenu „religii sztuki” w kulturze artystycznej Anglii i krajów niemieckich XIX wieku opowiada niniejsza rozprawa.

ISBN 978-83-7306-502-4
ISBN 978-83-7702-052-4

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001013597533