

Paulina Tendera *

UWAGI O CELU SZTUKI ROMANTYCZNEJ¹

„Bowiem żrenica otwarta i szczerą
 Coraz się w szczytnym świetle prawdy piększy
 I coraz głębiej w jej otchłanie wziera.
 Od owej chwili mój wid stał się większy [...]”

(Dante 2001: 403)

Czasy dominacji sztuki opartej na kategorii mimesis należą do przeszłości. Niezależnie od tego, czy jej upadek spełnia założenia Hegłowskiej teorii dziejów i czy był on „końcem sztuki”, przy założeniu, że sztuka mimetyczna miała swoją historię, możemy zapytać o punkt, w którym ta historia się skończyła. W artykule rozważam pojęcie „końca sztuki” jako uwieńczenie procesu, którego celem było doskonale przedstawienie zmysłowości, będące źródłem specyficznego doświadczenia estetycznego.

Słowa kluczowe: „koniec sztuki”, Hegel, historia, sztuka mimetyczna, „światło oczu”

Nie ulega wątpliwości, że czasy dominacji sztuki opartej na kategorii mimesis mamy już dawno za sobą. Niezależnie od tego, czy jej upadek spełnia założenia Hegłowskiej teorii dziejów i czy był on „końcem sztuki”, przy założeniu, że sztuka miała swoją historię, możemy zapytać o to, w którym miejscu ta historia się skończyła. Proces dziejowy jest długotrwały, zaobserwowanie konkretnego momentu przewrotu historycznego nie jest często możliwe, chociaż tu wyjątek stanowią rewolucje, które łączą się z działalnością jednostki dziejowopowszechnej. Obszarem, na którym szczególnie trudno rozpoznać zmiany doniosłe i długotrwałe, jest kultura. Dopiero nowa epoka potrafi spojrzeć całościowo na poprzedni okres i odpowiedzieć na pytanie, co znaczyły ówczesne przewroty i zmiany.

Mówiąc o „końcu sztuki”, omijamy często problem samego „końca”. Pojęcie „końca sztuki” należeć powinno do zakresu pojęć sztuki mimetycznej, a nie nowoczesnej. Współczesna filozofia sztuki powinna skupić się raczej na pojęciu „początku sztuki”. Mam tu na myśli początek sztuki „po końcu sztuki” (Liessmann 2006: 57–72) lub po prostu początek sztuki nowoczesnej. Niezależnie od tego, który z przedmiotów sztuki nowej uznamy za punkt zwrotny w rozumieniu sztuki XX w. – czy będzie to *Fontanna* Duchampa, czy *Brillo Box* Warhola (Sosnowski 2007: 138 i n.) – nie jest on końcem niczego, a początkiem czegoś nowego.

* Uniwersytet Jagielloński; paulina.tendera@gmail.com.

¹ Praca naukowa finansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego ze środków na naukę w latach 2010–2012 jako projekt badawczy, promotorski nr rej. N N101 169138.

Relację między filozofią a sztuką, która definiuje pojęcie „końca sztuki” można rozumieć różnorako. Leszek Sosnowski – przywołując Arthura Danto – wyróżnia dwa podstawowe modele zniewolenia sztuki przez filozofię: „platoński – oznaczający marginalizację (»femeryzację«) sztuki, i heglowski – oznaczający podporządkowanie (»przejęcie«) sztuki”, dodaje jednak, że „takich przypadków [modeli] jest znacznie więcej w historii filozofii, gdyż bez zbytej przesady można uznać, że każdy całościowy system filozoficzny wyznaczał w swoim obszarze pewne miejsce dla sztuki, zawsze jednak podległe, więc niesamodzielne” (Sosnowski 2007: 128).

Z dwóch podstawowych modeli bliższy jest mi model heglowski. Wskazuje on na konieczność filozoficznego uzasadnienia istnienia wybranego przedmiotu **jako** dzieła sztuki (tego problemu nie miała sztuka mimetyczna) oraz nie jest sprzeczny z ostatecznym wyzwoleniem sztuki w okresie posthistorycznym.

Wróćmy jednak do problemu wyjściowego, by ponowić pytanie domagające się odpowiedzi, a mianowicie: gdzie sztuka mimetyczna znalazła swoje zakończenie. Zbyt często badacze zajmujący się tym problemem zapominają, jak sądzę, że posługując się pojęciem „końca sztuki”, powinni również zastanowić się nad umiejscowieniem tego końca. Stąd rodzące się pytanie o to, co w sensie artystycznym było celem sztuki dawnej.

U Hegla sprawa ta wydaje się łatwa do ujęcia, co pokazuje sylogistyczne wnioskowanie: sztuka ma swoją historię; historia ta uległa zakończeniu; sztuka dotarła więc do swojego kresu. Innymi słowy, sztuka musiała się skończyć, bo skończyła się jej historia, ale historia ta miała swój cel, który zrealizował się w zmysłowości. Pozostając w zgodzie z historycyzmem Hegla, który pisze, że „sztuka piękna jest tylko stopniem na drodze do wyzwolenia, a nie najwyższym wyzwoleniem samym” (Hegel 1990: 564) i zakładając, że żyjemy dziś w okresie posthistorycznym musimy przyjąć, że cel sztuki został zrealizowany; treść, która miała być wyrażona, została faktycznie wyrażona. Nierozstrzygnięte pozostaje pytanie, kiedy i jak to się stało.

Każda z wielkich epok historycznych wytworzyła własny sposób wyrazu artystycznego, dlatego dzisiaj mówić możemy – za Heglem – o sztuce symbolicznej, klasycznej i romantycznej (Hegel 1964, I: 128–137). Zgodnie z teorią dialektyczną podział na trzy okresy funkcjonuje również wewnątrz każdej epoki, która przeżywa okres swojego rozwoju, pełnego rozkwitu i upadku. Mówiąc o „końcu sztuki”, moglibyśmy skupić się na okresie schyłkowym sztuki romantycznej. Niepotrzebnie i błędnie, jak sądzę. Wyniki naszych poszukiwań byłyby prawdopodobnie niezadowolające, jeśli w ogóle pokazałyby coś pewnego, wszystko, co ważne i żywe w sztuce, realizuje się bowiem w czasie jej pełnego rozkwitu, czyli w okresie środkowym, później już tylko wyrodnieje i doświadcza upadku.

Najbarwniej, jak sądzę, pisze Hegel na ten temat w *Wykładach z filozofii dziejów*; tak na przykład świat grecki dzieli na trzy fazy: okres dojrzewiania realnej indywidualności, okres jej samoistności i szczęśliwych zwycięstw na zewnątrz w starciu z narodem, który był dotąd narodem dziejów powszechnych oraz okres chylenia się ku upadkowi i upadku w zetknięciu z tymi, którzy mieli stać się dalszym z kolei narzędziem dziejów (Hegel 1958: 10–11). Ideały sztuki klasycznej powstają w okresie drugim, który był jednocześnie okresem pełnego rozwoju kultury duchowej i intelektualnej greckich *polis*.

Podobnie jest też z epoką dominacji świata germańskiego rozpoczynającej się wraz z wystąpieniem w cesarstwie rzymskich ludów germańskich, które jako chrześcijańskie zawładnęły światem zachodnim. Okres drugi charakteryzował się rozbratem między Kościołem reprezentującym teokrację a państwem będącym wtedy monarchią feudalną (Hegel 1958: 196–197). O ostatnim, trzecim okresie dominacji świata germańskiego Hegel pisze coś, co ma duże znaczenie dla sztuki, mianowicie: „Świat świecki dochodzi do świadomości, że i on ma coś do powiedzenia w dziedzinie etyki, prawa, uczciwości i uczynków człowieka. [...] Ten trzeci okres ciągnie się od Reformacji do naszych czasów. Zasada wolnego ducha staje się teraz sztandarowym hasłem świata i z tej to zasady rozwijają się ogólne zasady rozumu” (Hegel 1958: 198). Reformacja była przełomem na płaszczyźnie religijno-społecznej, ale istniał też przełom w dziedzinie wyrazu artystycznego. Obydwie te zmiany miały takie samo podłoże i skutek: rodzącą się świadomość życia wewnętrznego i rozwijającą się filozofię chrześcijańską.

W artykule niniejszym pragnę przedstawić Hegłowskie założenia i cele sztuki romantycznej. Pozwoli to wskazać środek wyrazu artystycznego, którym posłużyli się artyści, aby jak najlepiej wypełnić stojące przed nimi zadanie i obowiązek: „Zasada sztuki okazuje się – wedle Hegla [...] – nieszczęściem dla życia, które wymaga jasno określonego celu i twardego, »męskiego« charakteru” (Zeidler-Janiszewska 1996: 110). Sposób prezentacji treści artystycznych współtworzył charakter epoki romantycznej aż do momentu jej zakończenia, który jest równoznaczny, zdaniem Hegla, z „końcem sztuki”. Te pojęcia nie są synonimiczne, ale zbiegły się ze sobą w dziejach, określając jeden historyczny punkt na dwa sposoby. Tak więc w artykule tym próbuję odpowiedzieć na pytanie, co było szczytowym dokonaniem sztuki romantycznej, a celem historii sztuki w ogóle.

Już w pierwszych słowach poświęconych sztuce romantycznej pisze Hegel, że spośród poprzednich okresów wyróżnia ją „nowa treść” (Hegel 1958: 189). Czym jest owa treść i co wnosi w dziedzinę sztuki pięknej? Na te pytania należy udzielić odpowiedzi w pierwszej kolejności. Wszelkie zmiany dotyczące treści dzieł sztuki przekładają się na charakter twórczości artystycznej. Dlatego możemy mieć nadzieję, że określenie obszaru zainteresowań sztuki romantycznej wskaże nam też konkretny element wyrazu artystycznego, który powstał specjalnie, po to, aby nową treść „wypowiedzieć”.

W opozycji do sztuki klasycznej możemy w romantyzmie doświadczyć niewspółmierności treści i formy. Czytamy: „Zespolenie to bowiem [mianowicie treści i formy – P.T.], które dokonywa się w elemencie zewnętrznosci i czyni przez to realność zmysłową istnieniem adekwatnym duchowi, jest zarazem sprzeczne z prawdziwym pojęciem ducha” (Hegel 1964: 148). Owa niewspółmierność odczuwana jest tak przez artystów, jak i przez odbiorców. I odbiorca, i twórca doświadczają konfliktu między głęboką duchowością, której oczekują w kontakcie ze sztuką a niewystarczalnością form zmysłowych do wydobywania i ukazania tej sfery duchowej. Czytamy na stronach *Estetyki*, że: „Forma sztuki romantycznej czerpie swe określenia [...] z wewnętrznego pojęcia treści, której przedstawienie jest zadaniem sztuki; dlatego też usiłowania nasze muszą iść przede wszystkim w tym kierunku, by jasno uświadomić sobie, na czym polega swoista zasada nowej treści, która pojawia się teraz w świadomości jako absolutna treść prawdy i jako podstawa nowego światopoglądu i nowego sposobu twórczości artystycznej” (Hegel 1964, II: 147).

Stąd też wzrastające znaczenie filozofii w sztuce. To, co nie zostało pokazane wprost na „płótnie”, zastąpione zostało znakiem (na przykład chrześcijańskim krzyżem) lub wymaga interpretacji filozoficznej. Nie ma przeszkód, jak sądzę, by poprowadzić tę refleksję dalej i wyciągnąć niemal oczywisty wniosek: „koniec sztuki” to wzrastające znaczenie filozofii, a wreszcie jej dominacja nad elementami estetycznymi i artystycznymi dzieła sztuki.

Romantyzm pozwala, by widz i artysta wykorzystali swoje emocje i uczucia, aby poznać i przybliżyć się do najwyższych wartości duchowych (Hegel 1964: 149). To nieco poetyckie sformułowanie sugeruje nam oczywiście jakąś postawę wobec dzieła sztuki i mówi coś o naturze przeżycia estetycznego. Niestety, problemowi temu nie poświęca Hegel wiele uwagi; wiemy, że doświadczenie sztuki będzie opierało się na wartościach, które odbiorca posiada już w sobie i konfrontuje z dziełem sztuki (Tatarkiewicz 2006: 381).

Uwagi powyższe wciąż nic nie mówią na temat samego dzieła sztuki i zmian, jakie w nim zaszły pod względem artystycznym. Niemniej jeśli filozofia w dobie romantyzmu zyskuje na wartości wobec kategorii estetycznych dzieła, to nie stoi nic na przeszkodzie, by za pomocą sztuki duch uświadomił sobie swoją wolność i nieskończoność. Pisząc o wolności, którą musi zdobyć duch, a którą można zyskać przez sztukę, mam na myśli te jej dzieła, w których dominację nad treściami artystycznymi przejmuje już interpretacja, dlatego nie należy mylić tego z szeroko rozumianą estetyzacją życia: „[Hegel] uczula na niebezpieczeństwo jego [życia] – powiedzielibyśmy dzisiaj – estetyzacji” (Zeidler-Janiszewska 1996, *Między melancholią a żałobą*: 22).

Czytamy u Hegla: „wzniesienie się ducha stanowi podstawową zasadę sztuki romantycznej” (Hegel 1964: 194). Owo wzniesienie polega na tym, że duch nie uznaje najdoskonalszej nawet formy zmysłowości za adekwatną dla wyrażenia swojej treści, ale wywyższa się ponad nią, pozostając jedynie w sferze myśli. Stąd sztuka romantyczna posiada w sobie moment samouświadomienia, niesie wyższą wartość poznawczą niż sztuka klasyczna, nie mówiąc już o symbolicznej. Przedmiotem swoim uczyniła ona prawdę i przez nią łączy się w dążeniu z filozofią. Samo piękno dostosowuje się do tego, by prawdę ująć. Sztuka romantyczna odchodzi od harmonii sztuki klasycznej i zwraca się w stronę piękna wewnętrznego, duchowego, chociaż nie jest ono dla niej, jako dziedziny istnienia zmysłowego, adekwatne.

Zasada konfliktu stoi u podstawy nie tylko sztuki romantycznej, ale i rzeczywistości człowieka, którą kreuje filozofia Hegla. Czytamy, że „już z pierwszych filozoficznych dzieł poświęconych sztuce wyłania się obraz konfliktu (»wojny«) między filozofią a sztuką. Zwycięsko wyszła z niego filozofia, doprowadzając ostatecznie do swoistego zniewolenia i podporządkowania sztuki” (Sosnowski 2007: 127). Nie znajdziemy tak postawionych tez w *Wykładach z filozofii dziejów*, nieco inaczej sformułowane są w *Fenomenologii ducha*, ale właśnie w *Estetyce* Hegel wskazuje na konflikt między celami duchowymi a zmysłowością pod postacią nieprzystawalności kategorii piękna duchowego do piękna cielesnego. Stąd Hegel konkluduje: „Prawdziwą treścią romantyki jest absolutna wewnętrzność, odpowiednią zaś formą duchowa podmiotowość” (Hegel 1964, II: 151). Jak sztuka poradziła sobie z przedstawieniem tak ujętej treści?

Rozwiązaniem jest tu samo pojęcie „duchowej podmiotowości”, gdyż kieruje nas w dziedzinę artystycznych przedstawień człowieka. Otóż sztuka romantyczna posiada prawo wyrażania treści boskich za pomocą ludzkiej postaci (Hegel 1964, II: 152). Odbiło

się to na zasadzie analogii między Chrystusem a każdym człowiekiem, który uważa się za jego ucznia. Stąd przedstawienia Chrystusa są reprezentatywne dla sztuki romantycznej: Chrystus, przez swoje życie, łączy w sobie te elementy, których poszukuje romantyzm, mianowicie pokazuje wyższość wartości duchowych nad zmysłowymi, ujawnia boską naturę człowieka i przede wszystkim uświadamia odbiorcy prawdziwy cel ludzkiego życia, a przez to rodzi konflikt, którego nie zauważała sztuka klasyczna.

Powyższe tezy przybliżają nas do odpowiedzi na pytanie o cel sztuki mimetycznej i o najważniejsze artystyczne dokonanie sztuki romantycznej. W tym kontekście ważna okazuje się informacja, że cel ten wypełnia się przez wizerunek człowieka, co pociąga za sobą określone konsekwencje. Odrzucone zostają pejzaże, martwe natury, przedstawienia przyrody, które oczywiście funkcjonowały w sztuce romantycznej i funkcjonują nadal; są one ujmujące, ładne, urzekające (jakiegokolwiek podobnej kategorii estetycznej byśmy nie użyli), ale nie są już piękne. Nie są piękne „tym” pięknem, którym musi posługiwać się romantyzm, ponieważ „została tu [w sztuce romantycznej – P.T.] odbóstwiona przyroda; morza, góry i doliny, rzeki i strumienie, czas i noc oraz ogólne procesy przyrody straciły swoją wartość jako formy artystycznego przedstawienia i treści absolutu. [...] odebrana im została właściwość pozwalająca ich formom i czynnościom uchodzić za cechy boskości” (Hegel 1964, II: 160). Tu piękny może być tylko człowiek lub jego artystyczne przedstawienie.

Ponieważ romantyzm ukazać ma „rzeczywisty, jednostkowy podmiot w swym wewnętrznym życiu” (Hegel 1964, II: 153), musi oddzielić wszystko to, co jest w człowieku przypadkowe i odnaleźć element zmysłowości, który dla każdego człowieka będzie charakterystyczny i niepowtarzalny. Należy odnaleźć coś, co nie ulega w czasie dramatycznym zmianom, a ukazuje raczej, jak tylko się da, coś niezmiennego i właściwego dla każdego człowieka. Odrzucić musimy więc szeroko pojętą sylwetkę, dłonie, nawet twarz, ponieważ „kiedy zapytamy [...], w którym z tych poszczególnych organów objawia się cała dusza jako dusza, to od razu wymienimy oko ludzkie; albowiem w oku ogniskuje się dusza, która nie tylko przez oko wyziera, ale także daje się w nim widzieć” (Hegel 1964: I: 253). Tak więc wszystko to, co należy do cielesności rozwija się, zmienia, na koniec jakby zanika, dając znak kończącemu się życiu. Najmniej zmieniają się oczy, to na nie wskazuje Hegel jako na klucz właściwego odczytania romantycznego przekazu artystycznego. Istnieją ku temu ważne powody, które należy teraz rozpatrzyć.

Za najważniejsze pojęcie z zakresu malarstwa romantycznego uznają „światło oczu” (Hegel 1964, II: 153), które jest pojęciem i artystycznym, i filozoficznym. To fundamentalna zmiana wobec sztuki klasycznej, która nie posiadała podobnej kategorii. Hegel pisze, że „najdoskonalsze posągi pięknej rzeźby nie patrzą” (Hegel 1964, II: 153): nie mają źrenicy oka, która mogłaby sugerować ludzkie życie wewnętrzne, nie mają też nic, co mogłoby zastąpić ten brak. Twierdząc tak, pozostajemy tu w zgodzie z filozoficznymi „faktami” Hegla, odchodząc jednak od faktów historycznych. Hegel mógł nie wiedzieć o tym, że Grecy stosowali polichromię na rzeźbach (Gage 2008: 11). Dusza koncentruje się w oku, oko wypromieniowuje ją do świata zewnętrznego. Ten brak sztuki klasycznej to nic innego jak niemożność spojrzenia tym wszystkim postaciom „duszą w duszę, okiem w oko” (Hegel 1964, II: 154), ponieważ światłem duszy jest tu obdarzony jedynie widz, który przyglądając się greckiemu posągowi, nie doczeka się od niego odpowiedzi. Tym różni się

sztuka romantyczna od klasycznej, że przedstawienie człowieka, w które wpatrujemy się jako widzowie, jest wizerunkiem „patrzącym” (Hegel 1964, II: 154).

Zwróćmy uwagę, że łączenie światła z elementem duchowym lub absolutem rozwijało się równolegle na obszarze filozofii i sztuki. Platon łączył światło z bytem najwyższym, pisząc w *Uczcie*, że „na szczycie świata myśli świeci idea Dobra” (Platon 2001: 224). Notabene mówiąc o przejawianiu się duszy w ciele ludzkim, Hegel sam sięga po poetyckie słowa Platona na temat oczu (Hegel 1964, I: 253). Chciałabym zwrócić w tym miejscu uwagę na fragment VI księgi *Państwa*, w której filozof przedstawia związek między okiem, barwą i światłem (Platon 2001: 213–215), a z nich oko nazywa najbardziej do słońca podobnym ze wszystkich zmysłów. Oko jest narządem boskim, ponieważ ma związek z Heliosem: tylko te przedmioty, na które pada światło widzi oko ludzkie. Ale to nie wszystko, czytamy bowiem: „[...] tak samo i to, co się z duszą dzieje, chciej zrozumieć. W ten sposób, kiedy się dusza mocno chwyta tych rzeczy, na które pada blask prawdy i bytu, wtedy myśli rozumnie i poznaje i widać, że ma rozum” (Platon 2001: 215). Filozofia Platona dała początek nurtowi neoplatonickiemu, który do dzisiaj oddziałuje na myślicieli, filozofów sztuki oraz samych artystów.

Następnym filozofem, który utrwalił związek światła z absolutem był Plotyn. Pisał on, że wszystko, co żyje, jest pięknem opromieniane, rozświetlone blaskiem piękna pierwszego, czyli piękna umysłu (Demińska-Siury 1995: 50–51). W enneadzie piątej Plotyn broni wartości sztuki pięknej, pisze, że jeśli ktoś odmawia sztukom uznania, ponieważ tworzą, naśladując jedynie naturę, to trzeba stwierdzić, że sztuki nie naśladują po prostu widzialnego świata, lecz sięgają też do wątków, z których wyłoniła się cała natura (Demińska-Siury 1995: 129). Pseudo-Dionizy światło nazywa wizerunkiem dobroci: „dobroć oświeca, stwarza i ożywia [...] wszystkie rzeczy, które są zdolne ją przyjąć” (Pseudo-Dionizy Areopagita 1997: 80). Scholastyka zaadaptowała chrześcijańskie pojęcie światła dzięki filozofii Roberta Grosseteste’a, który pisał, że światło jest pierwotną zasadą ontyczną, a światło samo w sobie jest pięknem (Boczar 1994: 3). Przykłady można by mnożyć; sięgając do *Boskiej Komedii* Dantego, napotkamy bardzo duży wybór wypowiedzi, które ukazują symboliczny związek światła z Bogiem i najwyższą mądrością.

Twórczość Dantego przenosi nas z filozofii w dziedzinę sztuki pięknej, której przykłady należy teraz omówić. Przez rozwój mozaiki, później witraży, następnie malarstwa na szkle (czyli technik, w których podstawową rolę ekspozycyjną odgrywa światło) sztuka starała się wydobyć ze zmysłowości obecność Boską (Gage 2008: 69–78). Katedry St-Denis i Chartres to przykłady budowli sakralnych, w których za pomocą błękitnych witraży realizowano idee „świetlistej ciemności” (Gage 2008: 73) Domu Bożego; o katedrze Chartres mawiało się, że „mrok [jej – P.T.] wnętrza staje się niemal namacalny” (Gage 2008: 69). W drugiej połowie XIII wieku zastępowano już witraże błękitne szkłem białym w celu rozjaśnienia pomieszczeń (czternastowieczne traktaty nauczały, że witraże powinny być zbudowane w jednej trzeciej ze szkła białego). Do końca pierwszej połowy XIII wieku krytykowano zbytnie rozświetlenie kościoła. Morus w swej *Utopii* pisał, że jasność przeszkadza w nabożeństwie, rozprasza, ciemność zaś budzi nastroj religijny i ułatwia skupienie (Gage 2008: 69). Wielkim zwolennikiem białego szkła, jako najszlachetniejszego, był Izydor z Sewilli (Gage 2008: 70).

Zdobiąc wnętrze St-Denis, Suger zdecydował się na niebieskie tło być może dlatego, że kolor szafirowy kojarzył się mu z rodzajem kamienia szlachetnego; należy tu pamiętać,

że opat odczuwał wielką dumę z wyników swojej pracy i dużą rolę przywiązywał do ich wartości materialnej (Panofsky 1971: 66–94). Warto wspomnieć, że w XIII wieku twórcy witraży i biżuterii mieli w zasadzie wspólny cech (Gage 2008: 72), a szkło błękitne, użyte w St-Denis, było najdroższe w produkcji, chociaż istniało kilka innych sposobów barwienia szkła na kolor niebieski (Gage 2008: 70–73). Suger inspirował się traktatem Pseudo-Dionizego *O hierarchii niebiańskiej*, ale też nauczaniem Eriugeny, który próbował wcielić metafizyczne rozważania Pseudo-Dionizego w sferę zmysłową – pisał o świetle realnym i naturalnym. Przykładem niech tu będą bogate w symbolikę witraże kaplicy św. Peregrinusa w St-Denis wykonane na zamówienie opata Sugera. Aż do XIV wieku metafizyka chrześcijańska rozumiała światło jako podstawową twórczą siłę Boga (Gage 2008: 70).

Przytoczone fakty zwracają naszą uwagę na wielowiekową tradycję, która stoi za łączeniem światła z Bogiem: światło jest znakiem mądrości, oświecenia duchowego, Bożej obecności. Człowiek wchodzący do katedry to człowiek dostępujący łaski Bożej i jego opieki. Tradycja, która została tu przypomniana, usprawiedliwia łączenie światła z treściami duchowymi; ich współwystępowanie w malarstwie romantycznym odbywa się niejako „naturalnie”. Oczywiście relacja się zmieniła, zapewne znacznie skomplikowała. Pojawienie się w romantyzmie motywu oczu i ich światła, jako zogniskowania duszy, było wynikiem położenia silnego akcentu na indywidualność człowieka, odrębność jego doświadczeń religijnych i intymność wiary. Aby pokazać to, co duchowe w człowieku, sztuka romantyzmu musiała sięgnąć po narzędzia filozofii, bez których na przedstawieniach malarskich nie sposób byłoby pokazać wewnętrznego bogactwa podmiotowości – Hegel nazywa to „historią duszy” (Hegel 1964, II: 161). Przykładami są tu liczne sceny ukrzyżowania czy męczeństwa, od przedstawień subtelnych jak *Chrystus przed biczowaniem* Alonso Cano czy *Chrystus biczowany u słupa* Rembrandta do tych najbardziej brutalnych, jak Holbeina *Ciało Chrystusa w grobie*.

Element boski, który stał się nową treścią sztuki, nie stoi w sprzeczności z doczesnością ludzkiej egzystencji zmysłowej i jej ułomnością, dlatego artyści romantyzmu przyjęli naturę człowieka, zaakceptowali ją i uznali za obojętną dla treści duchowych w sztuce. Ci sami artyści, jak pokazują to przykłady przedstawień Chrystusa, częściej łączyli piękno wewnętrzne ze szpetotą zmysłowości niż z pięknem cielesnym (Hegel 1964, II: 163).

Wizerunki Chrystusa są najbardziej reprezentatywne dla sztuki romantycznej, ale piękno wewnętrzne posiada każdy człowiek. Zwróćmy uwagę na autorstwa José De Ribery przedstawienie apostoła Andrzeja, w którym „malarz skoncentrował się [...] na charakterystyce psychologicznej, przekonująco ukazując wnętrze duchowe starego człowieka” (Gálleo i Ricart 1994, VII: 203). Nawet w przedstawieniach odznaczających się subtelnością piękna zmysłowego, cielesność zdaje się często elementem obojętnym, „do którego duch nie ma ostatecznego zaufania i w którym nie chce pozostać” (Hegel 1964, II: 163). Na wspomnianych obrazach Rembrandta i Cano oczy Chrystusa nie są widzowi dostępne. Zamknięcie oczu sugeruje piękno, które wycofało się z cielesności, pozostaje dla nas niedostępne. Jest tu ukazana duchowość jednąca się ze sobą, jakby na chwilę przed wydarzeniami, których już nie będzie można zatrzymać. Przedstawienia te są skierowanym do wszystkich „wezwaniami do pogrążenia się w wewnętrzną stronę ducha i w jego absolutną treść i do przyswojenia sobie tej wewnętrznej treści” (Hegel 1964, II: 172).

Zastosowanie filozofii w romantyzmie pozwoliło zastosować kategorię oka do obszarów do tej pory niezdojrzanych, ponieważ obraz wzbogacono o metaforę oczu. Tak więc oczy, a więc i ich światło, ma nie tylko portret, nie tylko widz i artysta, ale i – metaforycznie – obraz jako przedmiot fizyczny. „Oczy” byłyby właśnie tym, co odróżnia przedmiot sztuki pięknej od rzeczy codziennych i co pozwala wejść z nimi w relację „podmiotową”. Hegel używa tu dosłownie pojęcia „jedni podmiotowej” (Hegel 1964, I: 259), która polega na tym, że wrażenie realnej podmiotowości uzyskuje obraz w wyniku kontaktu z człowiekiem, który jest wobec dzieł aktywny i za pomocą rezonansu psychicznego utożsamia się z nim.

Obraz jest dla Hegla niczym mityczny Argus (Hegel 1964, I: 253): każdy obraz posiada wielość płaszczyzn, barw, swą własną kompozycję. Dzięki tym elementom obraz wywołuje w aktywnym widzu wrażenie, że wszedł on w relację z innym realnym podmiotem, który odpowiada na jego obecność. Sztuka romantyczna powinna swoim dziełom „w każdym punkcie nadać właściwości oka, w którym daje się poznać wolna dusza w swej wewnętrznej nieskończoności” (Hegel 1964, I: 253).

Zrealizowany cel sztuki romantycznej, którym jest doskonale przedstawienie ludzkich oczu, to nie tylko szczytowe osiągnięcie sztuki mimetycznej, ale również filozofii, która temu dążeniu nadała sens wyższy. Uważam, że właśnie przez „światło oczu” filozofia mogła zyskać przewagę nad elementami artystycznymi i estetycznymi w obszarze sztuki pięknej.

Filozofia pełni więc rolę ważną, bowiem sprawia, że obraz przerasta własną treścią to, co przedstawia w znaczeniu dosłownym. Jeżeli ktoś nie dostrzega różnicy między treścią a przedstawieniem dosłownym, to oznacza, że nie doszło do stworzenia z dziełem „jedni podmiotowej”, a widz nie zastosował filozofii w celu wzbogacenia dzieła o treść, którą ma mu nadać.

Chociaż w ocenie romantycznego dzieła sztuki najważniejszą rolę odgrywa mimesizm, to jednak podchodzić powinniśmy do niego z dystansem. Hegel mówi o oku w sensie fizjologicznym, ale nie chodzi mu o doskonale przedstawienie oka, tylko o uchwycenie spojrzenia, które w oku tkwi. Spojrzenie może być wyrażone przez oko zasłonięte cieniem bądź dużym refleksem świetlnym, co często obciążone jest dodatkowo symboliką. Sztuka romantyczna nie zniekształca jednak obrazu świata realnego. Zgodnie z zasadą obojętności elementu zmysłowego dla strony wewnętrznej dzieła sztuki „sposób rzeczywistego artystycznego kształtowania zewnętrznej strony zjawiska nie wychodzi w sztuce romantycznej w jakimś istotnym stopniu poza granice właściwej, zwyczajnej rzeczywistości” (Hegel 1964, I: 163).

Sztuka romantyczna, w rozumieniu Hegla, to obszar zbyt duży, by precyzyjnie określić czas kształtowania się ideałów w sztuce, jakimi były doskonale przedstawienia oczu. Romantyzm zaczyna się wraz z chrześcijaństwem, a swój upadek przeżywa wraz z końcem mimesizmu, czyli „końcem sztuki”. Poszukujemy momentu przełomowego między okresem pełnego rozwoju sztuki mimetycznej a jej upadkiem. Pełny rozwój sztuki mimetycznej, która nie boryka się jeszcze z dominacją filozofii trwa aż do reformacji. U Hegla reformacja pełni funkcję przełomową, określa bowiem i naprawia wypaczone przez lata relacje między człowiekiem a Bogiem. Z drugiej zaś strony czas, na który przypada życie Hegla, jest już czasem upadku sztuki romantycznej. Z dużym prawdopodobieństwem możemy więc przypuszczać, że ideały sztuki romantycznej, których dotyczy już przewaga treści filozoficznych nad estetycznymi, kształtowały się w okresie od 1500 do 1700 roku.

Nie jest moim zamiarem wskazywać, które z dzieł sztuki mimetycznej spełniają założenia romantycznego ideału w sztuce. Myślę jednak, że chodzi o Rafaela Santi (Hegel 1964, I: 257 oraz II: 186), który wspomniany jest przez Hegla w *Estetyce* – jego Matki Boskie zachwycaly filozofa. Pojęcie „światła oczu” dotyczy zapewne portretów Tycjana, na przykład jego wizerunku Chrystusa z 1560. Z całą pewnością dotyczy też prac Albrechta Dürera: autoportretu z 1550 roku, w którym widoczne są cechy przedstawień chrystologicznych (*Sztuka świata* 1991, VII: 296). Warto tu przywołać również portret Michała Wolgemuta z 1516 roku. Z całą pewnością te dwa obrazy niemieckiego malarza są ideałami sztuki romantycznej. Przykładów można podać więcej: portret Richarda Southwella pędzla Hansa Holbeina, autoportret Berniniego z wyeksponowanym jasnym i wyrazistym światłem oczu. Tę skrótową listę można zamknąć autoportretami Rembrandta, które są doskonałym przykładem mimetyzmu spojrzenia (który odróżniam od mimetyzmu żrenicy), czy Vermeera portretem dziewczyny z perłą.

Doskonałe przedstawienie oka to ideał sztuki mimetycznej, który został zrealizowany. Wielu z wymienionych twórców stworzyło ideał sztuki romantycznej. Ideał jest bowiem realizowany wielokrotnie, jest – jako powtarzany – stale obecny w świadomości zbiorowej i w ten sposób sam dowodzi swego doniosłego znaczenia w historii.

Przez doskonałe pokazanie oczu i ich światła spełnia się rola sztuki romantycznej i kończy jej historia. Piękno samego spojrzenia było celem sztuki mimetycznej. Sztuka zadała też pytanie o to, co znaczą te oczy i ich spojrzenie, co mówi ich światło i co z boskości jest w każdym z nas. Zadała więc pytanie filozoficzne, swoją zasadą uczyniła rozwijającą się ogólność (Hegel 1964, II: 165). Przywołała to, co jest od niej silniejsze – od czucia silniejszy jest rozum, ale rozum jest też wolny. Filozofia odpowiedziała sztuce, czym są ludzkie oczy i czym jest piękno. Piękno jest przecież prawdą. A więc i sztuka jest filozofią – sztuka jest wolna.

Mimetyzm skończył się, gdyż filozof powiedział artyście, że teraz już nie ma znaczenia, jak pokaże on ludzkie oczy – filozofia wytłumaczy wszystko. Sztuka została wchłonięta przez filozofię. Być może było tak, że poza doskonałością przedstawienia ludzkiego spojrzenia nie ma dla sztuki mimetycznej doskonałości wyższej. Czy sztuka mimetyczna mogła dokonać czegoś więcej? Sprawiała przecież, że widz uwierzył, że wchodzi w relację z realnym podmiotem: widzi „światło oczu” ludzkich, wyczuwa obecność duszy i obecne emocje. Sztuka miała swój koniec, a dla rozumu ludzkiego – o czym przecież pisał Hegel – nie ma granic.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, Dante. 2001. *Boska Komedia*, Kęty: Wydawnictwo „Antyk”.
- Areopagita, Pseudo-Dionizy. 1997. *Pisma teologiczne*, Kraków: „Znak”.
- Boczar, Mieczysław. 1994. *Grosseteste*, Warszawa: Akapit-Dtp.
- Dembińska-Siury, Dobrochna. 1995. *Plotyn*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Gage, Johny. 2008. *Kolor i kultura: teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, Kraków: Wydawnictwo Universitas.

- Gállego, Julian, Gudiol Ricart 1994. *Barok Hiszpanii. Sztuka świata*, t. 7, Warszawa: Arkady.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1990. *Encyklopedia nauk filozoficznych*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1964. *Estetyka*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1958. *Wykłady z filozofii dziejów*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Liessmann, Konrad Paul. 2006. *Sztuka po końcu końca sztuki. Refleksje o czekaniu na estetyczne zbawienie*, „Estetyka i Krytyka”, nr 11, s. 57–72.
- Panofsky, Erwin. 1971. *Studium z historii sztuki*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Platon. 2001. *Państwo*, Kęty: Wydawnictwo „Antyk”.
- Sosnowski, Leszek. 2007. *Sztuka. Historia. Teoria. Światy Arthura C. Danto*, Kraków. *Sztuka świata*, t. 6 (1991), t. 7 (1994), Wydawnictwo Arkady, Warszawa.
- Tatarkiewicz, Władysław. 2006. *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Zeidler-Janiszewska, Anna. 1996a. *Moralne zaangażowanie lub/i estetyczna obojętność*, w: Anna Zeidler-Janiszewska (red.), *Estetyczne przestrzenie współczesności*, Warszawa: Instytut Kultury.
- Zeidler-Janiszewska, Anna. 1996b. *Między melancholią a żalobą: estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*: Warszawa: Instytut Kultury.

REMARKS ON ROMANTIC ART

Art based on the category of mimesis is over nowadays. One can ask about the time when its history has been finished. However, as far as one agrees that the mimetic art belongs to the past it is neither a matter of whether its decline refers Hegel's theory of history nor whether it was the real end of art. The main purpose of this article is to consider the idea of the end of the mimetic art as a perfect presentation of the sensual world. This type of art was seen as a source of specific aesthetic experience.

Key words: “the end of the art”, Hegel, history, mimetic art, “the light of the eyes”