

Romantyczna idea korespondencji sztuk

Stendhal, Hoffman, Baudleaire, Norwid

Ilona Woronow

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Projekt zrealizowano przy udziale finansowym Gminy Miejskiej Kraków
www.krakow.pl

Recenzent

Prof. dr hab. Maria Cieśla-Korytowska

Projekt okładki

Tomasz Gawłowski

Na okładce: J. Johannot, winieta z pierwszej strony „L'Artiste”, 1831

Adiustacja językowa

Elżbieta Białoń

Redaktor wydawnictwa

Lucyna Sadko

Korekta

Dorota Bednarska

Skład i łamanie

Hanna Wiechecka

© Copyright by Ilona Woronow & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2008

All rights reserved

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej zgody
Wydawcy. W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się do Wydawnictwa Uni-
wersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-233-2537-6

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 012-631-18-81, 012-631-18-82, fax 012-631-18-83

Dystrybucja: ul. Wrocławska 53, 30-011 Kraków

tel. 012-631-01-97, tel./fax 012-631-01-98

tel. kom. 0506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA O/Kraków, nr 62 1060 0076 0000 3200 0047 8769

Spis treści

„Korespondencje” i „sztuka”. Wprowadzenie	7
I. Idea korespondencji sztuk w romantyzmie	21
Założenia – o sposobie oddziaływania, poznawania i statusie dzieła sztuki	23
Korespondencja sztuk jako postulat lub jako fakt	38
Korespondencja sztuk w interpretacjach	48
Między metaforami a dosłownością – między słowami a ideami	52
Wzajemne wymiany środków artystycznych między sztukami	64
Wnioski	75
II. Stendhal – pasja porównywania	79
Dlaczego i który Stendhal?	79
Analogie między artystami a dziełami sztuki	91
A jednak twórcy	97
Analogie między sztukami	101
Wzajemne wpływy i naśladowania sztuk	112
III. Kilka opowiadań E.T.A. Hoffmanna w kontekście zagadnienia korespondencji sztuk	121
Kontekst epoki	121
Korespondencja sztuk jako teoria odpowiedników?	125
Zapis lektury bohaterów	130
Literacka lektura dzieła plastycznego przez Hoffmanna	136
IV. Baudelaire i korespondencja sztuk	145
Wokół pojęcia „korespondencje”	150
Sztuki, środki artystyczne i wrażenia estetyczne – pierwsze rozróżnienia	159
Niebezpieczne związki	167
Korespondencje barw, dźwięków i zapachów	172

Romantyczna idea korespondencji sztuk

V. Synteza sztuk w pismach Norwida	185
Dwie syntezy dwóch rodzajów sztuk? Między ideałem a konkretem	189
Niebezpieczeństwa i zastrzeżenia	195
Od pierwowzorów do syntezy sztuk. U źródeł i u celu sztuki	201
Teoria białego kwiatu. Synteza sztuk na granicy sztuki	205
Zamiast podsumowania	211
Bibliografia	219
Spis ilustracji	231

„Korespondencje” i „sztuka” Wprowadzenie

*Un vert dièse ou un jaune bémol
sont des délicatesses qui nous charment.*

T. Gautier

Niejaki Pahin de la Blancherie otworzył w 1779 roku salon, któremu nadał miano *Salon de la Correspondance*. Spotkania odbywały się co drugą środę i zapraszani na nie byli artyści, literaci, uczeni – zarówno Francuzi, jak i goście z zagranicy. Kobiety – poza nielicznymi wyjątkami – wstępu na nie nie miały. Początkowo artyści prezentowali na nich swoje dzieła, poeci odczytywali wiersze, uczeni wyrażali swoje poglądy i popularyzowali wiedzę (głównie chodziło o wiedzę z nauk przyrodniczych)¹. Jedną z wielu atrakcji tych spotkań były pokazy *osobliwości* (*curiosités*), wchodzących w skład kolekcji gospodarza. Salon ten był miejscem dyskusji, wzajemnej wymiany myśli, a przy okazji prezentacja dzieł sztuki przyczyniała się również do ich promocji i sprzedaży. Szybko ta ostatnia rola zdominowała wszystkie pozostałe. *Salon de la Correspondance* wyspecjalizował się w wymianie handlowej i stał się swoistym rynkiem dzieł sztuki, na którym artyści – bo ci (z wyjątkiem akademików) cieszyli się w tym czasie mniejszym prestiżem społecznym niż literaci – mieli okazję nawiązać znajomości i znaleźć nabyw-

¹ Więcej na temat tego salonu jako miejsca popularyzowania wiedzy można znaleźć w artykule: S. Van Damme, *Anatomie de la passion scientifique dans les capitales européennes au XVIIIe et XIXe siècles: sociabilités, collections, patrimoines*, [http://www.mfo.ac.uk].

ców dla swoich dzieł². Tym samym *Salon de la Correspondance* przekwalifikował się z miejsca umożliwiającego dialog między ludźmi sztuki i nauki na rynek handlowy.

Wspominam o tym niekonwencjonalnym *salonie* nie tyle ze względu na jego znaczenie w historii, co na jego nazwę. Warto bowiem poznać historię i konotacje słowa, które zrobiło w XX-wiecznej historii literatury i idei artystycznych osobliwą karierę. Otóż *Salon de la Correspondance* to pierwsze znane publiczne użycie we Francji pojęcia *correspondance* w kontekście szeroko pojętych relacji między literaturą, malarstwem oraz nauką³. Odnotujemy, że posłużono się nim na oznaczenie kontaktów ludzi pióra, pędzla, rylca w celach kulturalnych, towarzyskich i komercyjnych. Nazwa tego salonu nie była zresztą ani przypadkowa, ani szczególnie oryginalna. Jak podaje słownik Furetière'a, była ona zgodna z bardzo powszechnym w tym czasie (dziś już przestarzałym) użyciem słowa *correspondance* w znaczeniu *kontaktów i związków handlowych*⁴. Nic więc dziwnego, że w momencie, kiedy dzieła sztuki wchodziły powoli na rynek, miejsce, w którym można było je obejrzeć i ewentualnie kupić, otrzymało właśnie taką nazwę.

Takie to początki miała para pojęć *korespondencja* i *sztuka*. W XIX wieku słowem *korespondencja* posługiwano się często w kontekście wizji kosmologicznych, ukazujących świat jako namacalny, materialny znak, odsyłający do duchowej – tej właściwej – rzeczywistości. Wizje te inspirowane były lekturą takich myślicieli, jak Paracelsus, van Helmont, J. Boehme, J.G. Hamann, którzy z kolei sięgali do źródeł platońskich, pitagorejskich oraz orientalnych. Interesujące nas pojęcie pojawiało się

² Por. P. Cabanne, *La main et l'esprit. Artistes et écrivains du XVIIIe siècle à nos jours: destins croisés*, Paris 2002.

³ W Anglii słowem tym posłużył się D. Webb w tytule książki *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, która wyszła w 1769 roku. Webb był dość znanym już wtedy autorem książki o malarstwie (o jej popularności świadczy fakt, że przetłumaczono ją na język francuski), w której również pisał o paralelach między malarstwem i poezją.

⁴ *Relation, commerce, intelligence*. Słynny leksykograf podaje również między innymi takie przykłady użycia słowa *correspondance*: *C'est un grand négociant qui a des correspondances par tout. Les Gazetiers ont des correspondances en mille lieux pour avoir des nouvelles* [To wielki negocjator, który ma wszędzie znajomości. Wydawcy gazet mają kontakty w tysiącu miejsc w celu zdobywania wiadomości]. A. Furetière, *Le Dictionnaire universel*, préfacé par P. Bayle, illustré par Callot, A. Bosse, précédé d'une biographie de son auteur et d'une analyse de l'ouvrage par A. Rey, Paris 1978.

szczególnie często w pismach Swedenborga i Saint-Martina. Ten pierwszy zatytułował nawet jedno ze swoich dzieł *La clef hiéroglyphique des arcanes naturels et spirituels par voie des représentations et des correspondances* [Klucz hieroglificzny tajemnic naturalnych i duchowych drogą reprezentacji i korespondencji⁵]. Dodajmy wreszcie, że tłumacz tej książki na język francuski, Abbé Constant (*alias* Eliphas Levi), pod wpływem teorii szwedzkiego mistyka opublikował w latach czterdziestych XIX wieku długi wiersz, który zatytułował *Correspondances*.

Wyrażenie *correspondance des arts* w XIX wieku nie istniało. W *Wielkim słowniku uniwersalnym* P. Larousse'a z 1869 roku pod hasłem *correspondance* nie znajdujemy nawet drobnej wzmianki o użyciu tego słowa w odniesieniu do związków między sztukami. Wymownego dowodu na to dostarczają pisma Quatremère'a de Quincy. Otóż w 1791 roku w krótkim artykule *O rytownictwie*, dołączonym do jego *Uwag na temat sztuk rysunku we Francji*, autor posługuje się słowem *correspondance* na oznaczenie relacji między sztukami⁶. Gdy jednak ponad trzydzieści lat później, w 1823 roku, w obszernym dziele, zatytułowanym *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* [Esej o naturze, celu i środkach imitacji w sztukach pięknych], podejmuje długą refleksję na ten temat, pojęcie *correspondance* nie pada ani razu w interesującym nas kontekście⁷. Można więc przypuszczać, że posłużenie się nim wcześniej było przypadkowym doбором synonimu słowa *relacje*⁸. Jedyni znani poeci, którzy konsekwentnie posługiwali się nim w kontekście sztuki (zwłaszcza poezji), to Baudelaire i Mallarmé, na których refleksje miały wpływ wspomniane wyżej teorie. Baudelaire pisał, że poezja Hugo i Gautiera budzi w czytelniku różne wrażenia zmysłowe, które następnie między sobą wzajemnie się wywołują i kojarzą. Autor

⁵ Wszystkie tłumaczenia tekstów francuskich znajdujące się w nawiasach kwadratowych, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki.

⁶ A.Q. de Quincy, *Réflexions nouvelles sur la gravure*, [w:] tegoż, *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie, ou d'Ecole publique, et d'un système d'encouragements*, Paris 1791, s. 2.

⁷ Dzieło to zostało przedrukowane i opatrzone entuzjastycznym komentarzem w latach osiemdziesiątych XX wieku. Por. Q. de Quincy, *De l'imitation 1823*, introduction de L. Krier et D. Porphyrios, Bruxelles 1980.

⁸ Słowo to pada jeszcze w *Dodatku do Listu o ślepcach* (ok. 1782 roku) Diderota. Słynny salonier pisał o *une sorte de correspondance* między dwoma zmysłami, dotykem i wzrokiem. Por. D. Diderot, *Lettre sur les aveugles*, édition critique par R. Niklaus, Genève-Paris 1970, s. 82.

Kwiatów zła przekonywał, że twórcy ci potrafią wywoływać takie efekty dzięki swojej wrażliwości i umiejętności dostrzegania odpowiedniości między różnymi bytami w świecie. Skojarzenie kosmicznych analogii ze zjawiskiem synestezji powraca także w sonecie *Correspondances*⁹. Parę lat później S. Mallarmé, w artykule zatytułowanym *Symphonie littéraire* (pierwsza publikacja w „L'Artiste” w 1865 roku) głosił, że poezja Gautiera, Baudelaire’a i Banville’a pozwala mu odczuć zadziwiające związki między różnymi bytami i zjawiskami oraz wywołuje w nim uczucie największej łągodności (*la plus haute cime de sérénité*¹⁰). Słowo *korespondencja* pojawiało się w pismach tego poety, gdy opisywał stan ducha, wywołany kontemplacją literatury i muzyki. Polegać on miał na odczuwaniu pełnej harmonii między światem postrzeganym za pośrednictwem zmysłów a głęboko zakorzenionymi wspomnieniami i dyspozycjami wewnętrznymi poety¹¹. W artykule *La Musique et les Lettres*, którego główną część odczytał poeta na swoim wykładzie w Cambridge w 1894 roku, mówił: *Le tour de telle phrase ou le lac d'un distique, copiés sur notre conformation, aident l'éclosion, en nous, d'aperçus et de correspondances* [Forma takiego zdania czy jezioro dystychu, odbite na naszej strukturze wewnętrznej, pomagają w narodzinach w nas spostrzeżeń i korespondencji]¹². U autora *Rzutu kośćmi* pojęcie *correspondance* nie tyle konotowało więc poszukiwanie sensu, jak u mistyków, co raczej sugerowało trudny do sprecyzowania, a jednocześnie upragniony stan duszy. Dla nas znaczące na razie jest jedno: ani Baudelaire, ani Mallarmé o *korespondencjach sztuk* nie mówili.

⁹ Dokładniejszej analizy znaczenia, jakie słowu *correspondance* nadawał Baudelaire, dokonam osobno w rozdziale, który w całości poświęcony jest temu poecie.

¹⁰ S. Mallarmé, *Symphonie littéraire*, [w:] tegoż, *Igitur, Divagations, Un coup de dès*, nouvelle édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris 2003, s. 353.

¹¹ *Bientôt une insensible transfiguration s'opère en moi, et la sensation de la légèreté se fond peu à peu en une de perfection. Tout mon être spirituel – le trésor profond des correspondances, l'accord intime des couleurs, le souvenir du rythme antérieur, et la science mystérieuse du Verbe – est requis, et tout entier s'émeut, sous l'action de la rare poésie que j'invoque, avec un ensemble d'une si merveilleuse justesse que de ses jeux combinés résulte la seule lucidité* [Wnet dokonuje się we mnie niedostrzegalna przemiana i poczucie lekkości przemienia się powoli w poczucie doskonałości. Cały mój byt duchowy – głęboki skarb korespondencji, intymna zgoda barw, wspomnienie minionego rytmu i tajemnicza nauka Słowa – zostają wezwane i w całości doznają wzruszenia pod wpływem niezwykłej poezji, jaką przywołuję, a dzieje się to z taką dokładnością, że z tych złożonych gier powstaje jasność sama w sobie]. S. Mallarmé, *Symphonie littéraire*, [w:] tegoż, *Igitur...*, s. 352.

¹² S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, [w:] tegoż, *Igitur...*, s. 374.

Jeśli pominąć wspomnianych wyżej autorów, to wypadnie powiedzieć, że w języku francuskim w XIX wieku słowo *correspondance* było po prostu popularnym synonimem *analogii* i wszelkie jego skojarzenia ze sztuką były raczej przypadkowe. Podobnie działo się w języku angielskim¹³.

Wróćmy teraz do zjawiska synestezji, o którym pisał Baudelaire. Owo przeświadczenie o istnieniu głębokich związków między różnymi wrażeniami zmysłowymi głosiło wielu artystów i myślicieli w XIX wieku – nie zawsze pod hasłem *korespondencji*. Nadawali oni też temu zjawisku różne interpretacje. Samuel T. Coleridge w *Eolskiej harfie*, opiewając harmonię świata, pisał, że w dźwięku jest światło, a w świetle – dźwięki: *A light in sound, a sound-like power in Light* [Światło w dźwięku, dźwięczna siła w świetle]¹⁴. Percy B. Shelley w *Epipsychidionie* także mówił o jedności, tyle że ruchów, zapachów, promieni świetlnych i dźwięków. Odwoływał się wtedy do metaforyki chóralnej:

<i>And every motion, odour, beam and tone With that deep music is in unison:</i>	[Każdy ruch, zapach, promień i dźwięk Pozostają z tą głęboką muzyką w jedno- głosie:
<i>Which is soul within the soul – they seem Like echoes of an antenatal dream</i>	Który jest duchem w duchu – wydają się Echami snu przed narodzin] ¹⁵ .

Obu cytowanych poetów łączyła intuicja, że barwy, zapachy, dźwięki są czymś więcej niż wrażeniami zmysłowymi. Ich wypowiedzi sugerują, że uważali je za byty istniejące niezależnie od poznającego podmiotu i współistniejące ze sobą w naturze w pełnej harmonii¹⁶.

Inni myśliciele z kolei opisywali zjawisko synestezji jako przejaw zdolności poznawczych człowieka. Pierre-Simon Ballanche był jednym z tych, którzy zaobserwowali wzajemne „budzenie się” zmysłów (*tous*

¹³ Dla przykładu, P.B. Shelley określił przy jego pomocy rodzaj związków, jakie istnieją według niego między *poezją epicką* (a dokładniej *Iliadą*, *Odyseją*, *Boską komedią*, *Rajem utraconym*) a wiedzą, uczuciami i wierzeniami charakterystycznymi dla kultury, w jakiej ona powstawała. Por. P.B. Shelley, *A Defence of Poetry*, [w:] tegoż, *Essays and Letters*, London b.d., s. 28.

¹⁴ S.T. Coleridge, *The Eolian Harp*, [w:] tegoż, *Vingt-cinq poèmes*, introduction et traduction de G. d’Hangest, Paris b.d., s. 166.

¹⁵ P.B. Shelley, *Epipsychidion*, [<http://levity.com/digaland/celestial/shelley/epipsychidion.html>].

¹⁶ Podobne poglądy głosił wspomniany już przez nas L.C. de Saint-Martin.

*les sens se réveillent l'un l'autre*¹⁷). To samo zapewne przekonanie skłoniło P.O. Rungego do zalecenia swojej publiczności oglądania jego obrazów podczas słuchania muzyki i wdychania różnych zapachów. Podobne rady znajdujemy również u Novalisa¹⁸. Ballanche, Runge i Novalis pojmowali więc synestezję jako zjawisko natury psychologicznej, dokonujące się w poznającym podmiocie dzięki intymnym związkom między zmysłami. Alfons de Lamartine w przedmowie z 1849 roku do wydania swoich *Medytacji* opisał wizytę, jaką odbył u pewnego nieznanego poety, będąc jeszcze małym chłopcem. Dała mu ona przedsmak poezji i pomogła odkryć jego przyszłe powołanie poetyckie:

[...] *depuis ce jour-là, toutes les fois que j'entendais parler d'un poète, je me représentais un beau vieillard assis près d'une fenêtre ouverte à large horizon, dans une maisonnette au bord de grands bois, au murmure d'une source, aux rayons d'un soleil d'été tombant sur sa plume, et écrivant entre ses oiseaux et son chien des histoires merveilleuses, dans une langue de musique dont les paroles chantaient comme les cordes de la harpe de ma mère, touchées par les ailes invisibles du vent dans le jardin de Milly*

[odtąd, za każdym razem, gdy słyszałem o jakimś poecie, wyobrażałem sobie pięknego starca przy otwartym na szeroki horyzont oknie, w małym domku na skraju olbrzymiego lasu, przy szmerze strumyka, przy promieniach letniego słońca padających na jego pióro, poetę piszącego w towarzystwie swojego ptactwa i psa niesamowite historie, w języku muzyki, której słowa śpiewały jak struny harfy mojej matki, dotknięte niewidzialnymi skrzydłami wiatru w ogrodzie Milly]¹⁹.

Przebudzenie się powołania poetyckiego dokonało się więc w połączeniu z poczuciem nakładania się na siebie różnych doznań: zapachów, efektów świetlnych, barw, dźwięków. Pamięć poety doskonale utrwalała tę dawno minioną chwilę wraz z całą kombinacją owych wrażeń. Lamartine sugeruje zatem, że wrażliwość poety potrafi tak przetworzyć

¹⁷ Cyt. za: M. Milner, *Le Romantisme I*, Paris 1973, s. 165.

¹⁸ *Plastycznych dzieł sztuki nigdy nie należałoby oglądać bez muzyki – natomiast dzieł sztuki muzycznej należałoby słuchać tylko w pięknie dekorowanych salach. Jednakże dziełami sztuki poetyckiej nigdy nie należałoby się rozkoszować, nie rozkoszując się zarazem dziełami obu tamtych sztuk.* Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 192.

¹⁹ A. de Lamartine, *Préface*, [w:] tegoż, *Poésies. Premières méditations poétiques*, Paris b.d., s. 10.

dane płynące z zewnątrz, że nawet najprostsze z nich mogą stać się dla niego źródłem inicjacji artystycznej.

Mistrz (albo mistrz mistrza, jak kto woli) Johannes Kreisler, w opowiadaniu Hoffmanna próbował połączyć oba te wątki: harmonijne współistnienie dźwięków, zapachów, barw w naturze oraz odczuwanie ich harmonii przez artystę. Muzyk, powiada mistrz Kreisler,

ist überall von Melodie und Harmonie umflossen. Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, daß ihm Farben, Düfte, Strahlen, als Töne erscheinen, und er in ihrer Verschlingung ein wundervolles Konzert erblickt. So wie, nach dem Ausspruch eines geistreichen Physikers, Hören ein Sehen von innen ist, so wird dem Musiker das Sehen ein Hören von innen, nämlich zum innersten Bewußtsein der Musik, die mit seinem Geiste gleichmäßig vibrierend aus allem ertönt, was sein Auge erfaßt

[wszędzie otoczony jest melodią i harmonią. To nie pusty obraz albo alegoria, gdy mówi on, że barwy, światła i zapachy zdają się dźwiękami i że w kombinacji ich postrzega niezwykle koncert. Jak, według wypowiedzi pewnego błyskotliwego fizyka, słuch jest wewnętrznym wzrokiem, tak i dla muzyka wzrok jest wewnętrznym słuchem, to znaczy intymną świadomością muzyki, która, współbrzmiać w harmonii z jego duchem, tworzy dźwięki we wszystkim, co wychwytuje jego spojrzenie]²⁰.

Konrad w *Improwizacji*, wychwalając swoje zdolności twórcze, charakteryzował dźwięki śpiewanej przez siebie pieśni podobnie, na granicy świata subiektywnego i obiektywnego:

*A każdy dźwięk ten razem gra i płonie,
Mam go w uchu, mam go w oku [...]*²¹.

Hoffmann w cytowanym wyżej fragmencie sugerował jednak jeszcze coś więcej: zapachy, dźwięki i barwy nie tylko wzajemnie się wywołują, ale z punktu widzenia artysty są wręcz tożsame. Ballanche również zdawał się to przeczuwać. Pisząc, że *il y aurait, en quelque sorte, des onomatopées de couleurs* [istniałyby, w pewnym sensie, onomatopeje kolorów]²², zakładał jednocześnie, że poszczególne dane zmysłowe nie tylko istnieją w harmonii i posiadają zdolność wzajemnego wywoływa-

²⁰ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, [w:] tegoż, *Fantasie- und nachtstüske*, München 1976, s. 326.

²¹ A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, [w:] tegoż, *Dramaty*, Warszawa 1995, s. 157.

²² Cyt. za: M. Milner, *Le Romantisme I*, s. 165.

nia się, ale także, że istnieją jakieś ukryte podobieństwa, **odpowiedniości** między nimi.

Stąd zaś do idei korespondencji sztuk pozostawał tylko jeden krok. Uczynił go... Honoriusz Balzac. Przypisując poszczególnym wrażeniom zmysłowym odpowiadające im dziedziny artystyczne, przełożył analogie między barwami, słowami i dźwiękami na analogie między malarstwem, poezją i muzyką. Co więcej, Balzac wierzył w możliwość naukowego wyjaśnienia tak rozumianej korespondencji sztuk dzięki teorii wyłożonej przez Herschela w *Traité de la lumière* (1830). W powieści *Massimilla Doni* opiumista Vendramin tłumaczy swojemu przyjacielowi, Emiliowi, teorię identyczności dźwięku i światła w następujący sposób:

*Capraja s'est lié avec un musicien de Crémone, logé au palais Capello, lequel musicien croit que les sons rencontrent en nous-mêmes une substance analogue à celle qui engendre les phénomènes de la lumière, et qui chez nous produit les idées. Selon lui, l'homme a des touches intérieures que les sons affectent, et qui **correspondent** à nos centres nerveux d'où s'élancent nos sensations et nos idées! Capraja, qui voit dans les arts la collection des moyens par lesquels l'homme peut mettre en lui-même la nature extérieure d'accord avec une merveilleuse nature, qu'il nomme la vie intérieure, a partagé les idées de ce facteur d'instruments qui fait en ce moment un opéra*

[Carpaja związał się z pewnym muzykiem z Cremony, zamieszkałym w pałacu Capello, który sądzi, że dźwięki napotykaają w nas substancję analogiczną do tej, która wytwarza zjawiska świetlne i idee. Według niego człowiek posiada wewnętrzne klawisze, pobudzane przez dźwięki i **połączone** z centrum nerwowym, skąd wypływają nasze uczucia i idee. Carpaja, który postrzega sztuki jako zbiór środków, za pomocą których człowiek może godzić w sobie naturę zewnętrzną z cudowną naturą, którą nazywa on życiem wewnętrznym, podziela poglądy owego wytwórcy instrumentów muzycznych, który obecnie komponuje operę; podkr. I.W.]²³.

Ów muzyk, ekscentryczny wynalazca instrumentów Gambara, którego poznajemy bliżej w noweli zatytułowanej jego imieniem, wyjaśnia swoją teorię tymi słowami:

le son est de l'air modifié, l'air est composé de principes lesquels trouvent sans doute en nous des principes analogues qui leur répondent, sympathisent et s'agrandissent par le pouvoir de la pensée. Ainsi l'air doit contenir autant de particules d'élasticités différentes, et capables d'autant de vibrations de durées diverses qu'il y a de tons

²³ H. Balzac, *Massimilla Doni*, [w:] tegoż, *La Comédie humaine IX. Etudes philosophiques I*, texte établi par M. Bouteron, Paris 1950, « Bibliothèque de la Pléiade », s. 352–353.

dans les corps sonores, et ces particules perçues par notre oreille, mises en oeuvre par le musicien, répondent à des idées suivant nos organisations. Selon moi, la nature du son est identique à celle de la lumière. Le son est la lumière sous une autre forme : l'une et l'autre procèdent par des vibrations qui aboutissent à l'homme et qu'il transforme en pensées dans ses centres nerveux. La musique, de même que la peinture, emploie des corps qui ont la faculté de dégager telle ou telle propriété de la substance-mère, pour en composer des tableaux. En musique, les instruments font l'office des couleurs qu'emploie le peintre. Du moment où tout son produit par un corps sonore est toujours accompagné de sa tierce majeure et de sa quinte, qu'il affecte des grains de poussière placés sur un parchemin tendu, de manière à y tracer des figures d'une construction géométrique toujours les mêmes, suivant les différents volumes du son, régulières quand on fait un accord, et sans formes exactes quand on produit des dissonances, je dis que la musique est un art tissu dans les entrailles même de la Nature

[dźwięk jest przetworzonym powietrzem, powietrze składa się z cząsteczek, którym z pewnością odpowiadają wewnątrz nas analogiczne cząsteczki, sympatyzujące z nimi i rosnące siłą myśli. Tym samym powietrze musi zawierać tyle cząsteczek o różnej elastyczności i zdolnych do tylu drgań w różnych interwałach czasowych, ile tylko jest tonów w ciałach dźwięcznych; opracowane przez muzyka cząsteczki wychwytywane są przez ucho i, zgodnie z naszą budową wewnętrzną, odpowiadają ideom. Sądzę, że natura dźwięku w niczym nie różni się od natury światła. Dźwięk jest inną postacią światła: jedno i drugie dokonuje się poprzez drganie, które dochodzi do człowieka, aby ulec w centrum nerwowym przekształceniu w myśl. Muzyka, podobnie jak malarstwo, posługuje się ciałami, które posiadają zdolność wydobywania z pierwotnej substancji takiej czy innej właściwości, aby komponować z niej obrazy. W muzyce instrumenty służą do tego samego, co kolory w malarstwie. Jako że każdemu dźwiękowi wytworzonemu przez ciało akustyczne zawsze towarzyszy jego tercja wielka bądź kwinta, którą porusza on pyłkami kurzu rozpostartymi na naciągniętym pergaminie, aby kreślić figury o zawsze jednakiej budowie geometrycznej, zgodnie z różnym natężeniem dźwięku – regularne w przypadku akordu i pozbawione form ścisłych, gdy wydobywamy dysonans – powiadam, że muzyka jest sztuką tkaną we wnętrzościach samej natury]²⁴.

Dwie cechy zbliżają sztuki. Po pierwsze, bez względu na to, co jest przedmiotem komponowania – barwy czy dźwięki – praca artysty zawsze polega na poszukiwaniu doskonałych konfiguracji. Po drugie, środki, jakimi oni się posługują, podlegają tym samym prawom fizycznym. Więcej, sprowadzają się do tego samego mechanizmu: zarówno dźwięk, jak i światło są drganiem powietrza, które wychwytywane jest następnie

²⁴ H. Balzac, *Gambara*, [w:] tegoż, *La Comédie humaine...*, s. 434.

przez zmysły i przetwarzane przez mózg. Głos i barwa są tylko dwoma różnymi formami tego drgania. Malarstwo i muzyka wreszcie – to wyłącznie różne formy sztuki, konkluduje powieściopisarz. I jeszcze jedno warto zauważyć. Co prawda Balzak posłużył się w cytowanych fragmentach słowami *correspondance* i *correspondre* w kontekście relacji między sztukami, ale nie na oznaczenie tego zjawiska. Oddał przy ich pomocy jedynie ideę odpowiedniości między światem zewnętrznym a życiem wewnętrznym człowieka. Jest to chyba najlepszy dowód na to, że w jego epoce wyrażenie *correspondance des arts* nie istniało.

To nie Balzakowi więc zawdzięczamy pojęcie *korespondencja sztuk*. Co więcej, nigdy nawet szczególnie nie kojarzono ani jego twórczości, ani światopoglądu ze związkami między sztukami. W XIX wieku samo słowo *korespondencja*, jak widzieliśmy, pojawiało się, ale jako jeden z wielu synonimów *analogii*, bez konotacji ze związkami między sztukami. Gdzie zatem szukać źródeł hasła (*romantycznej*) *korespondencji sztuk*, jeśli nie u samych romantyków? Jak to się stało, że pojęcie to zakorzeniło się we współczesnej historii literatury i to w dodatku pod dwoma postaciami? Najczęściej, zwłaszcza w kontekście romantyzmu, kojarzy się je ze zjawiskiem synestezji. Tak też definiuje je encyklopedia *Universalis* w artykule o romantyzmie: *Dans la correspondance générale des arts, qui est en rapport avec une correspondance des sens (synesthésisme), le primat est disputé surtout entre la musique et la peinture* [W ogólnej korespondencji sztuk, która ma związek z korespondencją między zmysłami (synestezją), spór o prymat wiodą przede wszystkim muzyka z malarstwem]²⁵. Druga wersja koncentruje się na formalnych podobieństwach między kodami, jakimi posługują się różni artyści, bez wskazywania na kontekst epoki. I tak J.E. Jackson w *Słowniku literatury* pisal:

Qu'il s'agisse de peinture, de musique ou d'architecture, chaque langage reflète volontiers son pouvoir en le comparant à celui d'autres arts. Cette correspondance met en jeu les statuts respectifs des formes artistiques et celui de la représentation

[Czy idzie o malarstwo, muzykę czy o architekturę, każdy język chętnie konfrontuje swą siłę z siłą pozostałych sztuk. W korespondencji tej w grę wchodzi status form artystycznych i reprezentacji]²⁶.

²⁵ *Encyclopaedia Universalis*, corpus 20, Paris 2002, s. 134.

²⁶ J.E. Jackson, *Correspondance des arts*, [w:] *Dictionnaire de littérature*, publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala, Paris 2002, s. 117.

W pracy I. Babbitta z 1910 roku, proponującej porównanie klasycystycznej i romantycznej koncepcji korespondencji sztuk, słowo *korespondencja* nie występuje. Autor skarży się na początku swojej książki na brak odpowiedniego terminu w słowniku historyków literatury i decyduje się mówić o *genres tranchés*, tłumacząc, że zapożycza to wyrażenie od... Napoleona, który miał się nim kiedyś posłużyć w podobnym kontekście w rozmowie z Goethem²⁷. W 1942 roku L. Hautecœur opublikował książkę, zatytułowaną *Littérature et peinture en France du XVIIIe au XXe siècle*. W rozdziale *Romantyzm* – podobnie jak w całej pracy – zajmował się związkami tematycznymi między tytułowymi sztukami. Dopiero pod koniec tego rozdziału, zapowiadając nadejście symbolizmu, badacz posłużył się słowem *correspondance*, ale biorąc go jeszcze w charakterystyczny sposób w cudzysłów:

Pour les romantiques, les procédés de la peinture et de la littérature n'en restent pas moins différents : chacune a son vocabulaire, sa syntaxe propre; mais le jour où la peinture, la littérature et même la musique prétendront d'user de moyens semblables, de « correspondances », pour suggérer, plus que pour exprimer les plus fugitives impressions de l'artiste, pour lancer « ce pont mystérieux », du romantisme naîtra le symbolisme

[Sposób postępowania w malarstwie różni się według romantyków od tego w literaturze: każde z nich ma swój słownik, swoją własną składnię; ale gdy pewnego dnia malarstwo, literatura i nawet muzyka będą bardziej pretendować do posługiwania się podobnymi środkami, do „korespondencji” niż do wyrażania najulotniejszych wrażeń artysty – w celu rzucenia „owego tajemniczego mostu” – z romantyzmu zrodzi się symbolizm]²⁸.

Wyrażenie *korespondencja sztuk* w postaci, w jakiej posługujemy się nim dzisiaj, wypromował na dobrą sprawę dopiero E. Souriau w swojej książce *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée* z 1947. Na gruncie polskiej krytyki historyczno-literackiej zaszczerpił je zaś niedługo potem J. Starzyński.

Étienne Souriau dowodzi, że między poszczególnymi dyscyplinami artystycznymi istnieją różnego rodzaju analogie. Jedne z nich wynikają z pełnionych przez sztuki funkcji, inne – z podobieństwa przedstawianych przez nie treści, jeszcze inne – z identyczności materiałów, jakimi

²⁷ I. Babbitt, *The New Laokoon: an essay on the confusion of the arts*, Boston and New York 1910.

²⁸ L. Hautecœur, *Littérature et peinture en France du XVIIIe au XXe siècle*, Paris 1942, s. 54.

posługują się różni artyści. Szczególnie silne związki łączą według niego również dyscypliny, które nazywa *sztukami pierwszego i drugiego stopnia*. Otóż klasyfikując wszystkie sztuki, badacz układa je w pary, przy czym każda para składa się z jednej dyscypliny artystycznej ewoluującej świat i jednej o charakterze wyłącznie „ozdobniczym” – na takiej zasadzie Souriau kojarzy, na przykład, malarstwo i arabeskę, rozumianą jako plastyczny motyw dekoracyjny. Najbardziej dyskusyjne wydają się *korespondencje morfologiczne*, które mają łączyć sztuki opierające się na tej samej *zasadzie artystycznej*. Temu rodzajowi korespondencji badacz poświęcił też w swojej pracy najwięcej miejsca²⁹. Swoje tezy francuski filozof oparł na wyłożonej przez siebie w tej samej książce teorii ogólnoestetycznej, która w wielu punktach okazała się bardzo kontrowersyjna, co ostatecznie sprawiło, że interesujące nas pojęcie wyrwało się ze swojego pierwotnego kontekstu i bez ściślej definicji zaczęło funkcjonować jako hasło wywoławcze, gdy mowa była o podobieństwach i związkach między sztukami. Mówiono więc o pożyczkach i przekładach interdyscyplinarnych, różnego rodzaju syntezach sztuki i wzajemnych inspiracjach między artystami.

Przyjęło się najczęściej posługiwać wyrażeniem *korespondencja sztuk* w kontekście XIX wieku. Zachęcały do tego liczne deklaracje artystów tej epoki, głoszących bądź sugerujących, że sztuki są pokrewne (niektóre z nich przypominę i zinterpretuję w dalszym ciągu rozważań). Juliusz Starzyński wręcz pisał, że teoria *correspondance des arts* (posługiwał się tym wyrażeniem w wersji francuskiej, bądź tłumaczył jako *teoria odpowiedników*) zrodziła się w romantyzmie³⁰ i *służyła przede wszystkim spotęgowaniu inspiracji, odświeżeniu i rozszerzeniu wrażliwości artystów tej epoki*³¹.

²⁹ E. Souriau wierzył, że odkrycie *Zasad artystycznych* poszczególnych sztuk daje możliwość dokonywania ścisłych przekładów interdyscyplinarnych. Uprawnia do nich, zapewniał, sama natura środków, jakimi posługują się różni artyści. Barwy, dźwięki i słowa z fizycznego punktu widzenia są drganiem cząsteczek, podlegającym ścisłej mierze. Wystarczy zatem odnaleźć precyzyjny sposób obrazowego zapisu dźwięków, aby uzyskać rodzaj arabeski, która byłaby zarazem motywem dekoracyjnym. Tym samym otrzyma się potwierdzoną naukowo transpozycję przestrzenną linii melodycznej w postaci krzywej o „satysfakcjonującej” wartości estetycznej. Por. E. Souriau, *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris 1969.

³⁰ J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 9.

³¹ *Ibidem*, s. 12.

Jednym z często powracających w historii literatury kontekstów, z jakim kojarzy się zagadnienie korespondencji sztuk, jest życie artystyczne, zwłaszcza kontakty, łączące twórców uprawiających różne sztuki. Typowy przykład takiego dowodzenia znajdujemy we fragmencie wielkiego kompendium literatury francuskiej XIX wieku. Czytamy tam:

Ce refus de frontières entre les arts engendre, à travers une fraternité des artistes qui disparaîtra sous la monarchie de Juillet, des correspondances entre les arts, qui, de Balzac à Baudelaire, en passant par Gautier, se révéleront étonnamment fécondes

[Odrzucenie granic między sztukami prowadzi, **poprzez braterstwo artystów**, które zaniknie za czasów monarchii lipcowej, do korespondencji między sztukami, które, od Balzaka do Baudelaire’a, przechodząc przez Gautiera, okazują się zaskakująco płodne; podkr. I.W.]³².

Cytowany wyżej Juliusz Starzyński nie postępował inaczej. On również teorię odpowiedników przedstawiał, kreśląc pojedyncze portrety i śledząc osobiste kontakty między artystami. Tyle że odwrócił wskazywaną przez autorów słownika zależność: *W romantyzmie najbardziej intymne porozumienie między artystami dokonywało się właśnie na drogach „correspondance des arts”*³³, wyjaśniał. Co ciekawsze, takie tłumaczenie nie jest wcale obce sposobowi myślenia samych romantyków, czego dowodzi poniższa wypowiedź Gautiera. Warto ją zapamiętać i przypomnieć sobie za chwilę, gdy czytać będziemy wystąpienia tego krytyka przeciwko dokonywaniu przez artystów pożyczek interdyscyplinarnych. W artykule o Baudelaire’ze słynny salonier, nie wchodząc bliżej – co znaczące! – w szczegóły, pisał:

Baudelaire, comme la plupart des poètes de ce temps-ci, où les arts, moins séparés qu’ils n’étaient pas autrefois, voisinent les uns chez les autres et se livrent à de fréquentes transpositions, avait le goût, le sentiment et la connaissance de la peinture

[Baudelaire, jak większość poetów tego czasu, kiedy to sztuki są mniej oddzielone od siebie niż niegdyś, kiedy są sobie bliższe i poddają się częstym przekładom, miał gust, poczucie i znajomość malarstwa]³⁴.

³² *Précis de la littérature française du XIXe siècle*, sous la direction de M. Ambière, Paris 1990, s. 87.

³³ J. Starzyński, *op.cit.*, s. 10.

³⁴ T. Gautier, *Baudelaire*, édition présentée par J.-L. Steinmetz, Paris 1991, s. 90.

Dziś pewnie powiedzielibyśmy nieco ostrożniej: bliskie związki między artystami nie mogły wytworzyć nowego rodzaju związków między sztukami. Mogły one natomiast przyczynić się do utwierdzenia w przekonaniu – artystów i publiczności – że poszczególne dyscypliny artystyczne nie istnieją w izolacji. Z tego zaś, jak zobaczymy, wyciągano różne wnioski.

Poniższa praca jest zaproszeniem do ponownej lektury pism czterech twórców, którym chętnie przypisujemy przekonanie o istnieniu korespondencji między sztukami – ze względu bądź na ich działalność artystyczną, bądź na ich zainteresowania – Stendhala, Hoffmanna, Baudelaire'a i Norwida, oraz sprawdzenia, czy przeświadczenie to rzeczywiście było tak mocno zakorzenione w świadomości romantyków, jak przekonują o tym podręczniki i słowniki XX wieku. Przejmę więc w poniższych rozważaniach pojęcie *korespondencja sztuk* w postaci tak wieloznacznej i niedookreślonej, w jakiej funkcjonuje ono aktualnie w historii literatury i idei artystycznych³⁵. Postawię dwa pytania: jak tytułowi twórcy pojmowali związki między sztukami oraz w jaki sposób wyrażali swoje poglądy na ten temat. Czytelnik znajdzie zatem w poniższej pracy próbę rekonstrukcji światopoglądu czterech artystów oraz analizę różnych strategii retorycznych, którymi posługiwali się w swoich wypowiedziach na temat korespondencji sztuk³⁶.

Zanim przejdę do interpretacji pism wspomnianych twórców, proponuję dokonać przeglądu – chociażby w sposób bardzo ogólny i skrótowny – najczęściej powtarzanych przez romantyków tez na temat korespondencji sztuk oraz wypowiedzi, w których sugerują oni istnienie relacji między sztukami. Tym samym zarysuje się tło, na jakim sytuują się poglądy czterech tytułowych artystów.

³⁵ O niewystarczalności i nadużywaniu przez historyków słowa *korespondencja* w kontekście związków między sztukami mówił J. Białostocki już w 1977 roku. Por. J. Białostocki, *Słowo i obraz*, [w:] *Słowo i obraz*. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN Nieborów 29 września – 1 października 1977, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 7–15.

³⁶ Drugie z postawionych tu pytań narzuciło mi się już po rozpoczęciu analizy pism Stendhala, Hoffmanna, Baudelaire'a i Norwida. Okazało się wtedy, że nie zawsze te, co mówili bądź sugerowali na temat korespondencji sztuk, pokrywało się z tym, co chcieli powiedzieć. Pojawiła się więc konieczność wskazania i wyjaśnienia tych różnic.

I

Idea korespondencji sztuk w romantyzmie

Dlaczego najczęściej kojarzymy korespondencję sztuk właśnie z romantyzmem? Wydaje mi się, że przyczyn tego należy szukać w zmianach, jakie w kolejnych epokach zachodziły w pojmowaniu *sztuki*. Jak pisze Władysław Tatarkiewicz, rekonstruując historię słowa *ars*, *Ostateczne wyodrębnienie zjawisk estetycznych, a wraz z nimi i artystycznych, dokonało się dopiero w XVIII wieku*³⁷. Brak nadrzędnej kategorii estetycznej, która łączyłaby wszystkie sztuki, powodował, że do XVIII wieku najczęściej porównywano określone pary sztuk, jak, na przykład, malarstwo i poezję, malarstwo i rzeźbę, poezję i muzykę. Stąd dzisiejsi historycy tego okresu chętniej mówią o teorii *ut pictura poesis*, o *paragonie* malarstwa i rzeźby niż o *korespondencji* (wszystkich) sztuk. Gdy natomiast w wieku Oświecenia narodził się zwyczaj myślenia o malarstwie, literaturze, muzyce, rzeźbie we wspólnych im wszystkim kategoriach estetycznych, a następnie romantycy wyeksponowali jeszcze dodatkowo rolę i znaczenie artysty, powstały szczególnie dogodne warunki do mówienia o sztuce w ogóle i do zestawiania wszystkich dyscyplin artystycznych³⁸.

Nie oznacza to jednak, że w XIX wieku istniała jedna modelowa wizja korespondencji sztuk. Przeciwnie, lektura pism romantyków przekonuje, że romantycy wcale nie byli w tej kwestii jednomyślni. Powo-

³⁷ W. Tatarkiewicz, *Sztuka: Dzieje stosunku sztuki i poezji*, [w:] tegoż, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka – piękno – forma – twórczość – odtwórczość – przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988, s. 129.

³⁸ Por. pracę P.O. Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*, „Journal of the History of Ideas”, volume 12, issue 4, oct. 1951, s. 496–527 oraz volume 13, issue 1, jan. 1952, s. 17–46.

dem najistotniejszych różnic w ich podejściu do tego zagadnienia był fakt, że rozmaicie definiowali oni sztukę oraz na różne sposoby dokonywali delimitacji poszczególnych dyscyplin artystycznych. Upraszczając nieco, można by powiedzieć, że wykształciły się w tym czasie dwa różne sposoby mówienia o relacjach między sztukami. Pierwszy, o nastawieniu praktycznym, polegał na poszukiwaniu konkretnych rozwiązań artystycznych. Poszczególni artyści porównywali między sobą techniki używane w innych dziedzinach artystycznych, a następnie zastanawiali się nad możliwościami korzystania ze środków przynależnych innym sztukom (np. kolor w rzeźbie) czy osiągania ich efektów w swoich dziedzinach (np. plastyczność poezji). Drugie podejście, o wiele bardziej teoretyczne, sprowadzało się do przykładania problemu korespondencji sztuk do ogólnie przyjętych systemów estetycznych i rozstrzygania go zgodnie z nimi³⁹. W pierwszym przypadku akcentowano rolę zmysłów w tworzeniu i odbiorze dzieła sztuki, w drugim przeważnie przypisywano im rolę marginalną. Te dwa różne sposoby ujmowania interesującego nas zagadnienia przekładały się również na jego dwie różne oceny. Ci, którzy myśleli w sposób praktyczny, o wiele mniej entuzjastycznie wypowiadali się na temat możliwości takich czy innych pożyczek między sztukami niż ci, którzy konstruowali systemy. Poniżej dokonam osobno przeglądu wypowiedzi obu tych grup i spróbuję je nieco dokładniej scharakteryzować. Zacznę od „teoretyków”. Ponieważ zaś ich poglądy opierały się na określonych założeniach filozoficznych, zacznę od rekonstrukcji tych ostatnich.

³⁹ To o tym nurcie myślał J. Woźniakowski, kiedy podjął próbę rozłożenia *romantycznego światopoglądu* na czynniki pierwsze i wybrania spośród nich tych, które tworzyły przychylne warunki do przyjęcia idei korespondencji sztuk. Wyróżnił on w ten sposób trzy składniki, które *pozwalają przenosić bez obawy kategorie formalne literatury do plastyki lub do muzyki, i nawzajem*. Są to: 1. neoplatońskie przekonanie ugruntowane przez protestanckie sekty, że *kosmos jest jednym wielkim systemem korespondencji i współzależnych objawień*; 2. przekonanie romantyków niemieckich, że sztuka jest jedynie narzędziem do poznania samego siebie i sposób, w jaki się ona objawia, jest drugorzędny; 3. *rozumienie dzieła sztuki jako symbolu, w którym przebłytkują głębie zarówno kosmosu, jak i psychiki twórcy, pozwalało w pewnej mierze abstrahować i od tworzywa, i nawet od przedstawień*. Pierwszy wymieniony przez badacza problem pokrótce scharakteryzowałam we wstępie. Pozostałe mówią o myśleniu o sztuce w kategoriach pełnionych przez nią funkcji poznawczych. Por. J. Woźniakowski, *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej” LVI, s. 191.

Założenia – o sposobie oddziaływania, poznawania i statusie dzieła sztuki

*Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter [...]*

J. Keats, *Ode on a Grecian Urn*, vv. 11–12.

W literaturze XVIII wieku najczęściej mówiono o podobieństwie **wszystkich** sztuk do siebie, gdy podkreślano ich zdolność do przekazywania tych samych treści. Dobrym przykładem takiego kojarzenia dyscyplin artystycznych jest wypowiedź Diderota, zaczerpnięta z rozprawy *O poezji dramatycznej* (1758):

Ô quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concouraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice ! C'est au philosophe à les y inviter, c'est à lui à s'adresser au poète, au peintre, au musicien, et à leur crier avec force : Hommes de génie, pourquoi le ciel vous a-t-il doué

[Ileż dobra posiadłby człowiek, gdyby wszystkie sztuki naśladowcze postawiły sobie wspólny cel i pewnego dnia zaczęły rywalizować z zasadami o wpajanie w nas miłości cnoty i nienawiści występku! To filozof powinien zachęcić je do tego; powinien zwrócić się do poety, malarza, muzyka i głośno zawołać: ludzie genialni, po cóż więc niebo was obdarowało?]⁴⁰.

Autor *Kubusia Fatalisty*, określając wymienione przez siebie sztuki mianem *imitujących*, miał na myśli ich funkcję praktyczną: komunikowanie idei. Nic

⁴⁰ D. Diderot, *De la poésie dramatique*, [w:] tegoż, *Oeuvres. Esthétique – théâtre*, tome IV, édition établie par L. Versini, Paris 1996, s. 1283. Por. także P. Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, [w:] tegoż, *Le sacre de l'écrivain. Le temps des prophètes*, Paris 1996, s. 75–76 oraz 80–81. Choć podobne zestawienia sztuk powracają wielokrotnie w wypowiedziach pierwszego saloniera, byłoby zbyt dużym uproszczeniem sprowadzić do nich jego refleksję nad związkami między sztukami. W duchu swojej epoki Diderot wyróżniał „liberalny” i „mechaniczny” aspekt sztuki. Podczas gdy ten pierwszy wskazywał na moralny wymiar dzieła (por. cytowany fragment), drugi odsyłał do sposobu wyrazu. Autor „Listu o ślepcach” podkreślał, że aby móc trafnie ocenić dane dzieło, należy przyjrzeć się właściwemu mu środkowi artystycznemu (np. kolor w malarstwie, gest w przedstawieniu, intonacja w recytacji). Poszczególne dyscypliny sztuki rozróżniał on ze względu na przebieg procesu twórczego, zaś owocem ich porównania był sceptycyzm, z jakim odnosił się do możliwości przeniesienia tematów i figur (np. alegorii) poetyckich na płótno malarskie. Wnioski te, zresztą, wpisywały się w tradycję krytyczną epoki – Du Bos, J. Richardson, J. Harris, D. Webb [Por. W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*, Cracovie – Paris 1925]. U romantyków antynomia liberalny–mechaniczny przełoży się na efekty artystyczne i akt twórczy, zaś wnioski dotyczące przekładalności tematów uogólnione zostaną do przekładalności poszczególnych sztuk.

też dziwnego, że, wysuwając na plan pierwszy dydaktyczny charakter sztuki, podobnie jak inni myśliciele Oświecenia, szczególną rolę przypisywał poezji jako tej dyscyplinie, która dawała największe możliwości precyzyjnego wyrażania myśli⁴¹. Wyróżnianie poezji skłaniało z kolei teoretyków tej epoki do zastanawiania się nad naturą idei niesionych przez słowa. Ta zaś refleksja doprowadziła ich ostatecznie do dostrzeżenia bliskich związków łączących literaturę i malarstwo. Oto jak do tego ostatniego doszło.

Zadziwiająca jest droga, jaką przeszła w XVIII wieku teza Johna Locke'a, że wzrok jest najważniejszym z wszystkich organów poznania⁴². Angielski filozof nie tylko przypisywał zmysłom rolę jedynego źródła poznania (wyróżniając spośród nich wzrok), ale głosił też, że idee i wyobrażenia istniejące w umyśle ludzkim mają zawsze postać wizualnych obrazów. Twierdzenie to stało u podstaw nie tylko filozofii oświeceniowej, ale i przyczyniło się do wykrystalizowania się pewnej estetyki⁴³. Przypomnijmy najbardziej chyba znaną osiemnastowieczną apologię wzroku autorstwa J. Addisona:

*Wzrok jest najdoskonalszym i najmiłszym ze wszystkich naszych zmysłów. Napętnia on umysł mnogością różnorodnych idei, obcuje ze swymi przedmiotami na największą odległość, a jego działanie trwa najdłużej, bez znużenia i przesytu, z właściwą dlań przyjemnością [...]*⁴⁴.

⁴¹ Por. artykuł P. Bénichou: *En quête d'un sacerdoce laïque*, [w:] tegoż, *Le sacre de l'écrivain...*, s. 33–83.

⁴² Myśl tę wypowiedział jeszcze Platon w *Państwie*. Nowością u Locke'a było to, że wykluczył rozum z bezpośredniego poznania. Tym samym uznał, że dostarczane przez wzrok dane nie są w żaden sposób zależne od idei czy innych struktur mentalnych.

⁴³ Więcej na ten temat pisze C.A. Cramer w artykule: *Alexander Cozen's New Method: the blot and general nature (painter)* [<http://www.highbeam.com>].

⁴⁴ J. Addison, *O rozkoszach wyobraźni*, tłum. Z. Sinko, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce. 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1989, „Historia Doktryn Artystycznych” t. IV, s. 33. J. Starobinski próbował uchwycić rolę wzroku, poznania zmysłowego i obrazu nie tylko w estetyce XVIII-wiecznej, ale w ogóle w kulturze tej epoki. Na oświeceniowy sposób przeżywania świata składały się według niego dwa czynniki: recepcja zmysłowa i rozumowanie. Ta pierwsza, sprawdzająca się najczęściej do przyjemności wzrokowej, zapewniała bezpośrednią intuicję poznawanej rzeczy. Potem następował osąd rozumu, który tę intuicję wyjaśniał, porządkował dane dostarczane przez zmysły i poddawał je właściwej ocenie. Zmysły dostarczały przyjemności i wielostronnego oglądu rzeczy (*variété*), rozum wprowadzał natomiast ład. Te dwie zasady, wielości i porządku, właśnie razem wzięte, składały się według Starobinskiego na oświeceniową ideę sensu: *Wzrok jest najbardziej zachłannym wśród zmysłów: zdobywczym ruchem przenosi nas w dal. Wkrótce sukces rozumu sprawi, że świat zmysłów przestanie mu wystarczać. Zacznie szukać jasności poza widzialnymi pozorami, cele swoje umieści znacznie dalej niż w dotykanej chwili.*

Twierdzenie, że idee mają postać obrazów, przedostało się prędko w XVIII wieku na teren estetyki i stało się według J.P. Landowa niemal aksjomatem w tej epoce. Szczególnie ważne wnioski z niego wyciągano w odniesieniu do literatury: o wartości dzieła literackiego świadczy stopień obrazowości przekazywanych przez nie idei⁴⁵. Do tego stopnia zasada ta stała się niepodważalnym kryterium oceny, że kiedy Samuel Johnson pisał biografię A. Cowleya, nie zawahał się zarzucić temu poecie, podobnie jak i metafizykom, posługiwania się językiem zbyt mało plastycznym:

One of the great sources of poetical delight is description, or the power of presenting pictures to the mind. Cowley gives inferences instead of images, and shows not what may be supposed to have been seen, but what thoughts the sight might have suggested

[Jednym z największych źródeł przyjemności poetyckiej jest opis, to jest zdolność do przedstawiania umysłowi obrazów. Cowley przytacza wywody zamiast obrazów, i pokazuje nie to, co mogło zostać zobaczone, ale jakie myśli dany widok mógłby nasunąć]⁴⁶.

Tak tłumaczono w XVIII wieku pokrewieństwo słów i obrazów i, w konsekwencji, pokrewieństwo malarstwa i literatury. W ten sposób też teza filozoficzna przyczyniła się do promocji pewnego gustu artystycznego⁴⁷.

*Chcieć to przewidywać i w tym, co jest, widzieć to, czego jeszcze nie ma. Kiedy zatryumfuje styl woli, rzeczy staną się tylko środkami i ludzie przestaną je kochać dla nich samych. Oznaczałoby to, że XVIII wiek miał o wiele mniej zaufania do szkiełka i oka, niż wypominał mu to poeta. Tym ciekawsze i bardziej zastanawiające jest więc to, w jaki sposób wzrok i obrazy, podporządkowane tak srogiej kontroli rozumu, zrobiły taką karierę w estetyce tego czasu. Por. J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2006, s. 237.*

⁴⁵ To nie w Oświeceniu, rzecz jasna, po raz pierwszy powiedziano, że malarstwo i literatura zbliża do siebie posługiwanie się obrazami. Wtedy jednak takie skojarzenie obu sztuk znalazło swoje ugruntowanie w określonej teorii poznania i stało się powszechnie obowiązujące.

⁴⁶ Cyt. za: J.P. Landow, [<http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/1.4.html>].

⁴⁷ A można by powiedzieć, że stało się to wbrew pierwotnym intencjom samego Locke'a! Angielski filozof uważał zmysły za jedyne organy bezpośredniego poznania. Dostarczone przez nie dane, w dalszej kolejności, miały jednak być przetwarzane przez intelekt – i to ten właśnie moment był według Locke'a kluczowy w procesie poznania. Intelekt miał abstrahować dane zmysłowe z ogólnego chaosu wrażeń, po czym poddawać je dalszym obróbkom. Te ostatnie zaś mogły przebiegać dwoma różnymi drogami: poprzez łączenie bądź różnicowanie idei. Pierwszy sposób prowadził do tworzenia *przyjemnych obrazów* (*wit*, bliski *fancy*, *imagination*), drugi zaś – do oceny (*judgement*). Locke zdecydowanie zalecał tę drugą drogę, uważając, że *imagination* wprowadza do idei *disorderly jumbling* [*gmatwaninę*] i może być *foundation of the greatest, I had almost said, of all the Errors of the World* [podstawą niemalże największego, a nawet, powiedziałbym, do wszystkich Błędów Świata]. Więcej warte

W przekonaniu myślicieli Oświecenia nie tylko sam umysł, ale także wyobraźnia posługuje się obrazami, wizjami. Dowodził tego między innymi cytowany wyżej Addison we wstępie do cyklu swoich artykułów:

Niechże tedy zapamięta, że za rozkosze wyobraźni uważam tylko te rozkosze, które biorą swój początek ze wzroku, i że dzielę je na dwa rodzaje. Przede wszystkim chcę omówić tu pierwotne rozkosze wyobraźni, które całkowicie pochodzą od przedmiotów znajdujących się przed naszymi oczyma, następnie zaś traktować będę o wtórnych rozkoszach wyobraźni, które wypływają z przedstawień widzialnych przedmiotów, gdy te nie znajdują się w danym momencie w naszym polu widzenia, lecz zostają przywołane przez naszą pamięć lub kształtują się w powabne wizje rzeczy nieobecnych lub urojonych⁴⁸.

To powszechne przeświadczenie napotyka jednak od czasu do czasu głosy krytyki i sprzeciwu. Już Kartezjusz podkreśla w *Dioptryce* i w *Regułach*, że choć wzrok zajmuje uprzywilejowane miejsce pośród zmysłów⁴⁹, to nie można postrzegać idei jako wiernego obrazu rzeczywistości. Dla francuskiego filozofa związek między rzeczą a odpowiadającą jej w umyśle ideą nie może być związkiem podobieństwa, bowiem idea ma charakter abstrakcyjny, a rzecz – konkretny: *les idées que les sens extérieurs envoient en la phantasie ne sont point des images des objets ou du moins [...] elles n'ont pas besoin de leur ressembler* [idee wysyłane przez zmysły zewnętrzne do wyobraźni nie są obrazami przedmiotów, czy, przynajmniej [...] nie muszą być do przedmiotów podobne]⁵⁰. W poło-

według niego były abstrakcyjne sądy niż ludzkie obrazy. Por. J. Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, edited with Introduction by P.H. Nidditch, Oxford b.d., szczególnie następujące rozdziały zawarte w II księdze: XI, XXXII i XXXIII.

⁴⁸ J. Addison, *op.cit.*, s. 33.

⁴⁹ *Dioptrique* zaczyna się tymi słowami: *Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens entre lesquels celui de la vue étant le plus universel et le plus noble* [Cały przebieg naszego życia zależy od zmysłów, spośród których najbardziej uniwersalny i najszlachetniejszy jest zmysł wzroku]. Por. R. Descartes, *Dioptrique*, [w:] tegoż, *Oeuvres philosophiques, textes établis, présentés et annotés par F. Alquié*, Paris 1963, s. 651.

⁵⁰ Kartezjusz godzi się na nazywanie idei obrazem, ale nalega jednocześnie, żeby właściwie to pojęcie rozumieć: *Il faut outre cela prendre garde à ne pas supposer, que pour sentir, l'âme ait besoin de contempler quelques images qui soient envoyées par les objets jusques au cerveau, ainsi que font communément nos Philosophes; ou, du moins, il faut concevoir la nature de ces images tout autrement qu'ils ne font. Car, d'autant qu'ils ne considèrent en elles autre chose, sinon qu'elles doivent avoir de la ressemblance avec les objets qu'elles représentent, il leur est impossible de nous montrer comment elles peuvent être formées par ces objets, et reçues par les organes des sens extérieurs, et transmises par nos nerfs jusques au cerveau* [Trzeba ponadto strzec się sądu, podzielanego przez większość naszych filozofów,

wie wieku XVIII pojawiła się inna książka, która zakwestionowała obrazowy charakter idei, proponując przy tym nową teorię języka i – co dla nas najważniejsze – uczyniła to w kontekście związków malarstwa i literatury. Mowa o *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* E. Burke'a⁵¹.

Punktem spornym teorii Burke'a wobec poglądów jego współczesnych był charakter idei przekazywanych przez słowa. Według Burke'a istnieją trzy sposoby, za pomocą których słowa mogą oddziaływać na człowieka: poprzez brzmienie samego słowa, poprzez wywołanie w odbiorcy obrazu przedstawianej rzeczy oraz poprzez budzenie w nim danego uczucia. Otóż wbrew powszechnemu przekonaniu, tłumaczył angielski myśliciel, słowa o wiele rzadziej prowokują umysł do tworzenia mentalnych, obrazowych odpowiedników rzeczy, o których mowa niż nam się to wydaje. Po pierwsze, w czasie rozmowy czy wymiany myśli nasz umysł nie ma na to czasu. Po drugie, wiadomo, że człowiek zdolny jest wytwarzać w sobie idee rzeczy, które niekoniecznie musiał wcześniej widzieć. Dowodzą tego przykłady dwóch ślepych fizyków (T. Blacklocka oraz N. Saundersona), którzy potrafili świetnie wyklądać naturę światła i barw, choć nigdy ich nie widzieli. Po trzecie, poezja świadczy o tym, że można mówić o rzeczach, których nie sposób oddać za pomocą obrazu. Więcej nawet: to wtedy jest ona

który głosi, że, aby odczuwać, dusza musi kontemplować obrazy, które wysyłane są od przedmiotów do mózgu. Ponieważ, jeśli zgodzimy się, że obrazy te podobne są do przedstawianych przedmiotów, to nie będziemy umieli wyjaśnić, w jaki sposób mogą one być wytwarzane przez te przedmioty i, po otrzymaniu ich przez zewnętrzne narządy zmysłu, przekazywane następnie przez nerwy do mózgu]. R. Descartes, *op.cit.*, s. 684.

⁵¹ Niektóre z myśli Burke'a, które za chwilę przywołam, pojawiły się już wcześniej w prekursorskiej rozprawie Abbé Du Bosa zatytułowanej *Krytyczne rozważania o poezji i literaturze*, która ukazała się o wiele wcześniej, bo w 1719 roku, i była bardzo popularna w Oświeceniu (była to jeszcze jedna z ulubionych lektur Stendhala). Du Bos pojmował sztukę jako ekspresję, opisywał jej działanie jako wzruszanie i postulował, żeby twórca uzależniał wybór tematu swojego dzieła od uprawianej przez siebie dyscypliny artystycznej. Postanowiłam przypomnieć bardziej szczegółowo poglądy E. Burke'a, bowiem jego wywody mają o wiele bardziej systematyczny charakter i konsekwentnie opierają się na przyjętej przez autora teorii poznania. Wreszcie – książka jego miała kluczowy wpływ na romantyków. Więcej na temat Abbé Du Bosa można natomiast przeczytać w artykule: A. Morawińska, *L'Abbé Du Bos o poezji i malarstwie*, [w:] *Słowo i obraz*. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN Nieborów 29 września – 1 października 1977, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 209–222 oraz w książce: A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680–1814*, Paris 1994. Na temat świadomości różnic między sztukami pisał: J. Jurt, *L'Abbé Da Bos et la spécificité des arts*, „Recherches et Travaux de l'Université de Grenoble”, n° 52, 1997.

najbardziej wzruszająca. Największą zaletą poezji, twierdził Burke, nie jest zdolność malowania słowami, ale umiejętność *zarażania* czytelnika namiętnościami, wzbudzania w nim uczuć, które odczuwa poeta (*zarażając się wzajemnie namiętnościami, zapalamy się ogniem, który tli się w kimś drugim*⁵²). Rozdzieliwszy obrazy i słowa oraz uwolniwszy wyobraźnię od nakazu tworzenia obrazów, Burke wprowadził rozróżnienie na ekspresję jasną (opartą na zasadzie podobieństwa i zwracającą się do rozumu) i ekspresję energiczną (odwołującą się do uczuć i przekazującą nie tyle to, co jest, co raczej sposób, w jaki coś odczuwamy), przy czym pierwsza miała charakteryzować sztukę polegającą na naśladowaniu natury, a druga – sztukę pojmowaną jako wyraz uczuć. Filozof ten nie krył też swojej preferencji dla tej drugiej. Dla nas ważne jest, że oczywistą konsekwencją powyższego rozumowania było dla niego jednoznaczne oddalenie od siebie *sztuk siostrzanych: W rzeczywistości w poezji i w retoryce dokładny opis nie udaje się tak dobrze jak w malarstwie; ich rzeczą jest wzruszać raczej przez współodczuwanie niż przez naśladowanie, raczej roztaczać skutki, jakie rzeczy wywierają na umysł mówiącego lub innych ludzi niż przedstawiać jasne wyobrażenie samych rzeczy*⁵³.

Inna osiemnastowieczna fala nieufności wobec kojarzenia wzroku, obrazów i malarstwa w tym czasie niemal powszechnej zgody na „locke’owską” teorię idei wiązała się z estetyką *non finito*⁵⁴. Zainicjowana ona została przez R. de Piles w jego *Idée du peintre parfait* (1699)⁵⁵ i przetrwała cały wiek Oświecenia, aby odżyć z nową mocą

⁵² E. Burke, *Część V*, [w:] tegoż, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przełożył P. Graff, Warszawa 1968, s. 201.

⁵³ E. Burke, *op.cit.*, s. 197.

⁵⁴ Powtarzam tu ustalenia E. Manna, zawarte w artykule: E. Manna, *Discours contre la peinture et mise en question de la perception au tournant du XVIIIe siècle*, [w:] *Ecrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles, études réunies et présentées par P. Auraix-Jonchière*, Clermont-Ferrand 2003, s. 57–74.

⁵⁵ Tu znowu trzeba przypomnieć prekursorską rolę Kartezjusza, który w cytowanej wyżej rozprawie powołuje się na przykład rytownictwa, aby wytłumaczyć, dlaczego nie może być mowy o ścisłym podobieństwie idei do przedstawianej rzeczy: *Comme vous voyez que les tailles-douces, n'étant faites que d'un peu d'encre posée çà et là sur du papier, nous représentent des forêts, des villes, des hommes et même des batailles et des tempêtes, bien que, d'une infinité de diverses qualités qu'elles nous font concevoir en ces objets, il n'y en ait aucune que la figure seule dont elles aient proprement la ressemblance; et encore est-ce une ressemblance fort imparfaite, vu que, sur une superficie toute plate, elles nous représentent des corps diversement relevés et enfoncés, et que même, suivant les règles de la perspective, souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales que par d'autres cercles; et des carrés par*

w pismach Louis-Sébastien Merciera i Luigi Algarottiego. Ci dwaj ostatni rozumowali tak: należy tworzyć takie dzieła sztuki, które umożliwiłyby oglądającemu malarstwo zapomnieć, że obraz jest obrazem i koncentrować się wyłącznie na tym, co reprezentuje. Gdy bowiem obraz przypomina o swoim istnieniu, zakłócona zostaje przyjemność samego patrzenia. Naturalnym środowiskiem wzroku jest sfera widzialnego z jej nieustającą ruchliwością i zmiennością. Przedstawienie malarskie ograniczone ramą i ukazujące jedynie wyrwany z biegu czasu moment jest dla wzroku więzieniem. Dlatego trzeba by ograniczyć sztukę plastyczną do szkiców. Szkice, ograniczając reprezentację jedynie do głównych linii, pozostawiają widzowi większe pole wyobraźni i bardziej zdolne są oddać ruch duszy ludzkiej niż obraz w pełni wykończony. Już F. Hemsterhuis w *Lettre sur l'homme et ses rapports* pisał, że szkice *mettent en mouvement la faculté poétique et reproductrice de l'âme, qui, à l'instant, finit et achève ce qui n'était qu'ébauché en effet* [pobudzają zdolność poetycką i naśladowczą duszy, która, w jednej chwili, kończy i domyka to, co ledwo zostało rozpoczęte]⁵⁶. Maine de Biran sformułował zaś interesujące założenie, na jakim opierało się takie przekonanie: im większy jest dystans między znakiem a tym, co ma on reprezentować, tym efekt, jaki ten znak wywołuje, jest mocniejszy (*plus sensible*)⁵⁷.

Pogłosy teorii *non finito* słyhać także w estetyce romantycznej. Od takiego bowiem sprzymierzenia wzroku i wyobraźni przeciwko ścisłemu odtwarzaniu rzeczywistości do teorii *żywego naśladownictwa* Schellinga było już bardzo blisko. W wykładzie *O stosunku sztuk plastycznych do przyrody* niemiecki filozof głosił: *Pozycję artysty wobec przyrody miałby*

des losanges que par d'autres carrés; et ainsi de toutes les autres figures: en sorte que souvent, pour être plus parfaites en qualité d'images, et représenter mieux un objet, elles doivent ne pas lui ressembler [Podobnie widzicie, że ryciny, wykonane jedynie za pomocą małej ilości atramentu nałożonego tu i tam na papier, mogą przedstawiać lasy, miasta, ludzi i nawet bitwy i burze, mimo że wśród nieskończoności różnych cech, jakie umożliwiają nam one dostrzec w przedmiotach, żadna z nich nie przypomina kształtem (realnego przedmiotu – przyp. I.W.); jest to podobieństwo bardzo niedoskonałe, jako że ryciny przedstawiają na płaszczyźnie płaskiej ciała różnie wzniesione bądź zapadnięte, i, zgodnie z zasadami perspektywy, często lepiej ukazują okręgi za pomocą owali niż okręgów, kwadraty lepiej za pomocą rombów niż kwadratów, i podobnie jest ze wszystkimi pozostałymi figurami: tak więc, w imię doskonalszej jakości obrazu i lepszej reprezentacji danego przedmiotu, figury nie mogą być do tego ostatniego podobne]. R. Descartes, *op.cit.*, s. 685.

⁵⁶ Cyt. za: E. Manna, *op.cit.*, s. 73.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 73.

wyjaśnić sąd, zgodnie z którym sztuka, aby być sztuką, musi najpierw oddalić się od przyrody i wracać do niej dopiero w ostatecznym wykonaniu⁵⁸. Coleridge wyraził to jeszcze dobitniej: *Gdyby występowało tylko podobieństwo do natury bez jakiegokolwiek znaku różnicy, rezultatem byłoby zdeglustowanie, a im pełniejsze jest złudzenie, tym bardziej zniechęcający skutek*⁵⁹.

Historia tego, w jaki sposób pojmowano związki między słowami, obrazami i wyobraźnią (która w dużym stopniu, jak widzieliśmy, okazuje się także historią idei imitacji w sztuce), dobrze pokazuje według J.P. Landowa ogólną przemianę, jaka zaszła w drugiej połowie XVIII wieku w pojmowaniu relacji między literaturą a malarstwem:

Changes in theories of the imagination also tended to dissolve the alliance of the arts: eighteenth-century theories of the imagination which considered it as image-making faculty had supported the parallel of painting and poetry, but the growth of notion of the sympathetic imagination in the late eighteenth century did not serve the same function. The gradual shift from the imagination as maker of images to the imagination as creator of emotional states or sympathies tended to divide the two allied arts

[Zmiany, jakie zachodziły w teorii wyobraźni, ciążyły ku rozwiązaniu przymierza sztuk: osiemnastowieczne teorie wyobraźni, które postrzegały ją jako zdolność do tworzenia obrazów, podtrzymywały paralełę między malarstwem a literaturą, ale wzrost przeświadczenia o istnieniu wyobraźni empatycznej nie pełnił tej samej funkcji. Stopniowe przechodzenie od wyobraźni produkującej obrazy do wyobraźni wytwarzającej stany emocjonalne i sympatie skłaniało do rozdzielania obu sztuk]⁶⁰.

Te dwa XVIII-wieczne głosy, które podejmowały polemikę z zasadami, na jakich opierała się klasycystyczna teoria *ut pictura poesis*, są dla nas niezwykle cenne. Pozwolą one bowiem usytuować romantyczną teorię poznania oraz wypływającą z niej koncepcję korespondencji sztuk w kontekście historycznym. Tym samym będziemy mogli wskazać, co w tej ostatniej było nowością, co konsekwencją przyjęcia unowocześnień późnooświeceniowych, a co powrotem do twierdzeń jeszcze klasycystycznych.

⁵⁸ F.W.J. Schelling, *O stosunku sztuk plastycznych do przyrody*, [w:] *Filozofia sztuki*, przełożyła, wstępem i opisami opatrzyła K. Krzemieniowa, przekład przejrzał Z. Kuderowicz, Warszawa 1983, „Biblioteka Klasyków Filozofii”, s. 483–484.

⁵⁹ S.T. Coleridge, *O poezji czyli sztuce*, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 81.

⁶⁰ J.P. Landow, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, [<http://www.victorian-web.org/authors/ruskin/atheories/1.4.html>].

Jak streścić tę późnooświeceniową lekcję? Przede wszystkim pokazała ona, że można traktować sztukę jako wyraz świata wewnętrznego, a nie naśladowanie natury. To zaś pociągało za sobą propozycję innego sposobu poznawania dzieła sztuki. Żaden z cytowanych myślicieli nie odrzucał świadectwa wzroku jako źródła poznania. Burke, Algarotti i Mercier stworzyli mu jednak na terenie sztuki alternatywę w postaci wyobraźni. Uwolnili jednocześnie tę ostatnią od przymusu tworzenia odpowiedników obrazów czerpanych ze świata zewnętrznego i przypisali jej nowe zadanie: tworzenie stanów uczuciowych. Dokonali więc wyraźnego rozgraniczenia między obrazami płynącymi z naocznego oglądu a tworam wyobraźni. Tym samym wzrok okazywał się pełnić rolę marginalną – tak w tworzeniu, jak i w odbiorze dzieł sztuki.

Romantycy nie przyjęli jednoznacznie proponowanego przez wspomnianych wyżej myślicieli rozdziału obrazów od idei i wyobraźni. W dużym stopniu wrócili do klasycznej definicji wyobraźni jako zdolności tworzenia obrazów, tyle że poszerzyli jej kompetencje, niejednokrotnie stawiając ją na czele wszystkich zdolności twórczych i poznawczych człowieka. O bliskości romantycznej koncepcji idei z założeniami „oficjalnej” filozofii oświeceniowej przekonuje stanowisko Coleridge’a i Wordswortha. Otóż poeci ci powtarzali, że wzrok jest najważniejszy z wszystkich zmysłów, chętnie porównując umysł do zwierciadła. Zakładając, że umysł czerpie bezpośrednio dane o świecie zewnętrznym wyłącznie dzięki pośrednictwu wzroku, obaj pojmowali idee jako obrazy:

[...] *natura poprzez wywieranie na oku wrażenia granic i powierzchni, poprzez oko i dzięki oku nadaje znaczenie i właściwości – a zatem warunki zapamiętania, czyli możliwości bycia zapamiętanym – dźwiękom, zapachom etc. [...]*⁶¹.

O tym, że przeświadczenie o obrazowym charakterze idei było w XIX wieku bardzo popularne, wymownie świadczy także znana w tym czasie *Nauka poezji* H. Cegielskiego, której autor przekonywał, że obrazy nie są domeną wyłącznie malarstwa, ale są *udziałem* wszystkich sztuk, zwłaszcza poezji⁶². Jeśli więc romantycy dokonają rozdziału ma-

⁶¹ S.T. Coleridge, *O poezji czyli sztuce*, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830...*, s. 78. Por. także: W. Wordsworth, *Przedmowa*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce...*, s. 55.

⁶² Cyt. za: W. Okoń, *Korespondencje sztuk*, [w:] tegoż, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 20. O popularności terminu *obraz* oraz przeświadczenia o obrazowym charakterze litera-

larstwa i poezji, to na zupełnie innych podstawach niż cytowani wyżej myśliciele osiemnastowieczni.

Teoretycy oświeceniowi mówili, że między poznaniem zmysłowym a umysłowym istnieje ogromna przepaść i chętnie ograniczali świadectwo zmysłów poprzez poddawanie go kontroli rozumu oraz obróbce wyobraźni (Reynolds pisał o *zniewalaniu wyobraźni*). Romantycy wykluczyli rozum i jeszcze bardziej tę przepaść pogłębili. Oto fragment z przedmowy de Lamartine'a do jednego z wydań jego poezji (z 1849 roku):

Les choses extérieures à peine aperçues laissaient une vive et profonde empreinte en moi, et, quand elles avaient disparu de mes yeux, elles se répercutaient et se conservaient présentes dans ce qu'on nomme l'imagination, c'est-à-dire la mémoire, qui revoit et repeint en nous. Mais, de plus, ces images ainsi revues et repeintes se transformaient promptement en sentiment

[Ledwo dostrzeżone przedmioty zewnętrzne pozostawiały we mnie żywy i głęboki ślad i, kiedy znikają mi z oczu, odbijały się i były przechowywane w tym, co nazywamy wyobraźnią, to znaczy w pamięci, która na nowo widzi i odmalowuje wewnątrz nas. Co więcej jednak, tak po raz drugi zobaczone i odmalowane, obrazy te przemieniały się natychmiast w uczucia]⁶³.

Lamartine opisuje tu proces „opracowywania” wrażeń czerpanych z percepcji. Wielu romantyków jednak zajęło stanowisko jeszcze bardziej radykalne i w pełni odrzuciło świadectwo zmysłów. *Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga*, wołał Mickiewicz; *Są uroki, co niemoc zadają oczom naszym, że jak oczy sowie przeciwko słońcu nic w przeszłości nie widzą prócz tej wypłowiej szaty, jaką dzisiaj nosimy*, dowodził Mochnacki⁶⁴; *pojęcie jest tym w rzeczach, co jedynie żywotne, a wszystko inne to próżny cień tylko i nieistotny pozór*⁶⁵, pisał Schelling. Lamartine w wierszu o Byronie z równą surowością potępiał ciasne horyzonty rozumu i wzroku. Zachęć do wypatrywania niewidzialnego, do słuchania niesłyszalnej muzyki czy malowania oczami wyobraźni, twierdzeń, że rzeczywistość

tury w polskiej krytyce literackiej XIX wieku pisał Okoń w ostatnim rozdziale swojej książki *Sztuki siostrzane*, zatytułowanym *Style odbioru*.

⁶³ A. de Lamartine, *Préface...*, s. 2.

⁶⁴ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym* [<http://univ.gda.pl/~literat/mochnac/index.htm>], oprac. M. Adamic.

⁶⁵ F.W.J. Schelling, *O stosunku sztuk plastycznych do przyrody*, [w:] *Filozofia sztuki...*, s. 233.

godna poznania znajduje się poza zasięgiem zmysłów w poezji romantycznej i w pismach jej teoretyków nie brakuje⁶⁶.

Tę niechęć do zwykłych fizycznych organów zmysłowych i apoteozę wewnętrznego oka, ucha znajdujemy również w wypowiedziach na temat sztuki⁶⁷. Słowacki pisał w liście do Stattlera z 3 czerwca 1844 roku: *Początkiem i źródłem malarstwa nie było naśladowanie natury, ale wizja, to jest ta władza tajemnicza ducha naszego, która wzrokowi naszemu ciska jakieś dziwne błyskawice niewidzialnej piękności*⁶⁸; Liszt wyobrażał sobie, że Delacroix maluje na płótnie utkanym przez Arachne, za pomocą pędzla sporządzonego z rzęs jakiejs wróżki, a w rękę trzyma paletę pokrytą oparami tęczy⁶⁹. Nic więc dziwnego, że takie stanowisko wobec sztuki legło również u postaw wielu recenzji dzieł sztuki. Weźmy dwa przykłady ze sztuk plastycznych. Komentując obraz A.-J. Grosa *Napoleon na polu bitwy pod Eylau*, E.-J. Delécluze snuje rozważania na temat dialektyki widzialnego i niewidzialnego. Według krytyka obraz w większym stopniu kieruje się do umysłu niż do oczu widza: wymaga od niego dopatrywania się tego, co niewidzialne, ukryte:

Ce fond, cette partie du tableau qui donne bien plus de pâture à l'esprit qu'il ne satisfait les yeux écrase et efface en quelque sorte la grande scène principale et plus rapprochée de l'œil. Il n'y a que la tête sombre et triste de Napoléon qui soit en harmonie avec l'effroyable perspective sur laquelle elle se détache. C'est le cas de le dire devant cette peinture, on s'aperçoit que trop de richesse appauvrit la matière. Et de plus, que c'est ce que l'artiste voudrait qu'on regardât le plus qui se voit le moins

[To tło, ta część obrazu, która więcej daje pożytki dla ducha niż sprawia przyjemności oczom, w pewien sposób przytłacza i przysłania wielką scenę, która odgrywa się na pierwszym planie. Pozostaje tylko ciemna i smutna głowa Napoleona w harmonii z przerażającą perspektywą, na której tle się wyłania.

⁶⁶ Por. pracę M. Cieśli-Korytowskiej na temat gnoseologii romantycznej: *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.

⁶⁷ Rolę „odzmysławiania” sztuki w chwili narodzin nowoczesnego dyskursu o malarstwie i rzeźbie szerzej analizuje i komentuje A. Becq w cytowanej wyżej książce.

⁶⁸ J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, opracował J. Pelc, Wrocław 1952, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XIV, s. 252. Poglądy Słowackiego na temat malarstwa i stosunek poety do tej dyscypliny artystycznej komentowała D. Kudelska w książce *Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

⁶⁹ F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, tłum. M. Traczewska, Kraków 1960, s. 86.

Obraz ten przekonuje, że to, co artysta najbardziej chciałby, abyśmy oglądali, najmniej jest widoczne]⁷⁰.

Nie inaczej zapatrywał się na rolę zmysłów inny znany krytyk tej epoki, G. Planche. Charakteryzując pejzaż malarski, tłumaczył on, że istotą malarstwa nie jest imitacja, ale wyraz myśli i zbliżanie się do ideału. Jeden z jego argumentów brzmiał: *Ce que nous voyons ne suffit pas à notre pensée, nous voulons apercevoir quelque chose au-delà* [Myśli naszej nie wystarcza to, co widzimy, pragniemy ujrzeć coś ponad to]⁷¹.

Podobne twierdzenia wracały także często w komentarzach do dzieł muzycznych. Mówiło się w tym czasie o słuchaniu przez przeżywanie, o zdolności muzyki do wzbudzania określonych uczuć, wpływania na nastrój odbiorcy. Odtwarzano myśli, idee, w których zawierać się miała istota utworów muzycznych. Oto fragment jednej z recenzji tego czasu. Mowa jest o muzyce religijnej. Autor nie neguje, że docenia zalety warsztatowe muzyki współczesnej, ale podkreśla, że nie można sprowadzać tej sztuki do praw harmonii czy wirtuozerii wykonania:

Mais aussi, pour les comprendre, s'il n'est pas besoin d'être plus savant qu'eux, il faut du moins prêter à leur accents une oreille attentive, une âme recueillie, un coeur disposé à la prière, il faut, ne fût-ce que pour un moment, partager leurs convictions naïves

[Ale nie trzeba być od nich bardziej uczonym, żeby je zrozumieć; niemniej ich akcenty wymagają uważnego ucha, skupionej duszy, serca zdolnego do modlitwy; trzeba, choćby przez moment, dzielić z nimi ich naiwne przekonania]⁷².

Przedstawiając muzykę jako medium, krytycy często pomijali bądź spychali na dalszy plan w swoich komentarzach fizyczne własności dzieła. Jak gdyby bezpośrednio słuchały tylko dusza i serce, zostawiając na boku – trochę wstydlive – uszy.

Sztukami, które najtrudniej jest chyba wyobrazić sobie w postaci bezcielesnej, są taniec, akrobatyka i cyrk. Ich zestawienie tu nie jest przypadkowe. Jak pisał J. Starobinski, w wyobrażeniach wielu romantyków

⁷⁰ E.-J. Delécluze, *L'Exposition du Luxembourg. M. Gros*, « L'Artiste » 1831, série I, tome I, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972, s. 3.

⁷¹ G. Planche, *Le paysage et les paysagistes*, « Revue des Deux Mondes », novembre 1857, volume XXVII, Paris, s. 758.

⁷² A. Guérault, *L'Eglise et l'opéra*, « L'Artiste » 1832, série I, t. IV, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972, s. 76.

były to jedyne sztuki, które dzięki temu, że zachowały charakter popularny, nie były jeszcze skażone konwencją i dawały artyście możliwość spontanicznego wyrazu⁷³. Postaci tancerza, błazna czy linoskoczka wyrażały dla takich artystów, jak Ch. Nodier, T. Gautier, malarz P.J. Redouté czy architekt P.F.L. Fontaine nostalgię za utraconą naiwnością. Warto więc sprawdzić, czy taniec nie byłby czasem jedyną w tym czasie ostoją cielesności, materialności w wyobrażeniach o sztuce? Największym bodajże krytykiem sztuki baletowej i cyrkowej pierwszej połowy XIX wieku był T. Gautier. Otóż często zaczyna on swoje recenzje ze spektakli od opisu ciał i gestów tancerek. Potem jednak, gdy wyraża swój podziw dla danego tańca, najwięcej uwagi zwraca na takie cechy, jak lekkość, zwiewność, nieziemskość, lotność – a więc to wszystko, co pozwala zapomnieć o prawie grawitacji, o ciężarze ciała⁷⁴. Gautiera, jak i wielu jego współczesnych, bardziej fascynuje odwaga, z jaką tancerze przekraczają prawa fizyki i ludzkie granice niż gesty artystów. Théodore de Banville nie postępuje inaczej, gdy porównuje poezję do tańca. Autor *Odes funambulesques* wyobraża sobie siebie jako poetę-akrobatę:

*De la pesanteur affranchi,
Sans y voir clair il eût franchi
Les escaliers de Piranèse.
La lumière qui le frappait
Faisait resplendir son toupet
Comme un brasier dans la fournaise*

*Wyzwoliwszy się spod prawa ciężenia
Nie dowidząc wyraźnie, pokonał
Schody Piranesiego.
Światło, które na niego padało,
Sprawiało, że jego włosy błyszczały
Jak żar w piecu⁷⁵.*

Okazuje się więc, że nawet w opisach tańca ciało artysty (i odbiorcy) zajmuje w istocie rzeczy marginalne miejsce. Jak gdyby publiczność bardziej interesowało nie to, co dzieje się na scenie, ale co mogłoby się stać. Albo inaczej: co można by zobaczyć... tyle że oczami wyobraźni.

Nasuwa się wobec tych wszystkich deklaracji i zawołań pytanie natury praktycznej: jak wyobrażano sobie poznawanie konkretnego dzieła sztuki, jeśli programowo rezygnowano ze zmysłów jako organów poznania? Takie pytanie musieli zadawać sobie również niektórzy myśliciele romantyczni, którzy próbowali pogodzić konieczność uczestni-

⁷³ Por. J. Starobinski, *Une génialité retrouvée?*, [w:] tegoż, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève 1970, s. 19–25.

⁷⁴ T. Gautier, *Ecrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par I. Guest, Arles-Paris 1995.

⁷⁵ T. de Banville, *Poésies complètes, édition définitive*, Paris 1909, s. 176.

ctwa zmysłów w poznaniu (dzieła sztuki) z założeniami swojego światopoglądu. Nie chcąc rezygnować z idealnego wymiaru dzieła sztuki, szukali różnych rozwiązań. Przypomnijmy kilka z nich.

U niektórych poetów aprobata percepcji zmysłowej wiązała się z przypisywaniem jej dodatkowych albo zupełnie nowych zdolności czy funkcji (Gautier mówił o *szóstym zmyśle*). Przykładem bardzo dwuznacznej charakterystyki i oceny roli percepcji jest ciąg dalszy cytowanego wyżej fragmentu z utworu *Kreisleriana*, w którym to dziele Hoffmann od samego początku kreśli opozycję świata zewnętrznego i świata, do którego dostęp ma jedynie duch. W „liście polecającym”, kończącym cały utwór, czytamy:

So würden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodien im Innern, das bewußtlose oder vielmehr das in Worten nicht darzulegende Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der Natur als Prinzip des Lebens oder alles Wirkens in demselben sein

[W taki to właśnie sposób owe nagłe inspiracje, narodziny melodii w muzyku byłyby percepcją, tworzeniem, nieświadomym albo raczej niewyrażalnym za pomocą języka, tajemniczej muzyki natury, pojmowanej jako zasada życia i całej aktywności życiowej]⁷⁶.

Percepcja okazuje się więc tożsama z aktem tworzenia dzieła muzycznego. O jaką muzykę tu chodzi, jeśli mówi się, że jest ona *zasadą życia*? O jakim tworzeniu mowa, jeśli dzieło od dawna jest już gotowe? Co to wreszcie za rodzaj percepcji, która nie byłaby biernym odbieraniem bodźców, ale twórczym uczestnictwem w harmonii świata?

Podobne dowodzenie znajdujemy w *Obronie poezji* P.B. Shelleya. Na początku filozof pisze mianowicie, że wszystkie rzeczy istnieją tak, jak są postrzegane, albo przynajmniej w odniesieniu do postrzegającego je podmiotu⁷⁷. Tym samym uznaje percepcję za warunek *sine qua non* bytu. Ale nasza zdolność percepcji świata, wyjaśnia dalej, na skutek wielokrotnego powtórzenia i przyzwyczajenia, słabnie. Dlatego potrzebuje siły regeneracyjnej. Taką siłę zapewnia jej poezja – wytwór wyobraźni – która oczyszcza nasz *wzrok wewnętrzny* z tego, co Shelley nazywa *the film of familiarity which obscurs from us the wonder of our being*

⁷⁶ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana* [w:] tegoż, *Fantasie...*, s. 326.

⁷⁷ Por. P.B. Shelley, *Defence of poetry*, s. 36–37 (wyd. polskie: *Obrona poezji*, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830...*, s. 98–106).

[otoczką znanego, która ukrywa przed nami cud naszego życia]⁷⁸. Znowu więc mamy do czynienia z ideą percepcji twórczej, której przedmiotem w dodatku ma być świat wewnętrzny.

Novalis pisał, że prawdziwe poznanie odbywa się zawsze w sposób bezpośredni, spontaniczny, momentalny. Zmysły odgrywają w nim rolę pośredników, ale jako że jest to proces niekontrolowany i trudny do uchwycenia, toteż trudno wyraźnie wskazać, gdzie zaczyna się, a gdzie kończy ich rola:

Nie jest to oglądanie, słyszenie, odczucie, ale coś złożonego z tych trzech elementów, a zarazem będącego czymś więcej niż ich sumą: doznanie bezpośredniej pewności, ogląd mojego najprawdziwszego i najbardziej własnego życia. Myśli zmieniają się w prawa, pragnienia stają się rzeczywistością. Zjawisko to rzuca się w oczy szczególnie wtedy, kiedy widzimy postaci i twarze niektórych ludzi, zwłaszcza zaś wtedy, kiedy spostrzegamy niektóre spojrzenia, miny, ruchy, kiedy czytamy pewne fragmenty, słuchamy pewnych słów i pewnych poglądów na życie, świat i los⁷⁹.

Poznanie, o którym marzył Novalis, miało być procesem dialektycznym, łączącym dane czerpane ze świata zmysłowego ze światem wewnętrznym poznającego podmiotu. Zmysły okazują się więc organami koniecznymi do recepcji danych zewnętrznych i, jak pisze poeta, nawet jeśli przez jakiś przypadek natura stworzyłaby człowieka pozbawionego zmysłów, to on sam, czując ich nieodpartą potrzebę, stworzyłby je siłą swej woli⁸⁰. Przyznawszy im kluczowe znaczenie w życiu człowieka, Novalis zdaje się jednak wycofywać, przypisując im, podobnie jak Hoffmann i Shelley, charakter niezwykle aktywny. Zmysły, a zwłaszcza zmysły artysty, powiada, nie są receptorami wrażeń pochodzących

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Novalis, *op.cit.*, s. 94–95.

⁸⁰ *Gdybyśmy byli ślepi, głusi i pozbawieni czucia, natomiast duszę mieli całkowicie otwartą, a duch nasz był obecnym światem zewnętrznym, to świat wewnętrzny pozostawałby dla nas w takim stosunku jak teraz świat zewnętrzny, i kto wie, czy zdawalibyśmy sobie sprawę z jakiejś różnicy, gdybyśmy mogli porównać oba te stany. Odczuwalibyśmy wiele rzeczy, do których odczucia brakowałoby nam tylko zmysłu, np. światło, dźwięk etc. Moglibyśmy wytwarzać tylko zmiany, które podobne byłyby myślom, i czulibyśmy potrzebę uzyskania zmysłów, które teraz nazywamy zewnętrznymi. Kto wie, czy wskutek różnorodnych starań nie moglibyśmy z czasem wytworzyć oczu, uszu etc., ponieważ wtedy władalibyśmy naszym ciałem, tak jak teraz władamy duszą, i jak ona stanowiłoby ono integralną część naszego świata wewnętrznego. Prawdopodobnie nasze ciało również nie byłoby tak absolutnie pozbawione zmysłów, jak dziś nie jest ich pozbawiona nasza dusza. *Ibidem*, s. 204.*

z zewnątrz, ale organami w pełni aktywnymi, zdolnymi do uzewnętrznienia idei, które są dziełem ducha.

O ile Hoffmann, Shelley i Novalis szukali sposobu na pogodzenie sprzeczności, to Ruskin proponował raczej podział ról. Bliskie były mu romantyczne teorie sztuki jako ekspresji oraz wyobraźni jako królowej poznania, ale jednocześnie nie chciał odmawiać sztuce jej fizycznego aspektu. Dlatego głosił, że istnieją dwa rodzaje piękna – piękno typowe (*Typical Beauty*) oraz piękno istotne (*Vital Beauty*). Pierwsze przejawia się w swojej zewnętrznej postaci, zaś drugie – w aspekcie moralnym, w emocjach⁸¹. Tym samym według Ruskina zmysły odbiorcy miałyby docierać do pierwszego typu piękna, zaś wyobraźni pozostawiać do drugie.

Na pytanie, czy dzieło sztuki jest bytem zmysłowym czy duchowym, idealnym, klasycy i cytowani romantycy odpowiadali jednomyślnie: duchowym. Obie strony też zgadzały się na uczestnictwo wyobraźni w jego poznaniu, tyle że inaczej określały jej kompetencje. Wypada teraz zapytać, czy i w jaki sposób wyemancypowanie się wyobraźni jako niezależnej od zmysłów zdolności twórczej oraz przesunięcie akcentu z naśladownictwa natury na ekspresję wpłynęło na poglądy romantyków na temat korespondencji sztuk.

Korespondencja sztuk jako postulat lub jako fakt

Najwięcej wypowiedzi, sugerujących istnienie korespondencji sztuk, na początku XIX wieku wyszło chyba spod pióra poetów. Opisując swoje zdolności twórcze, określali oni samych siebie jako malarzy, śpiewaków, pieśniarzy, rzeźbiarzy, architektów itd. Kto wie, czy to nawet nie ich wyznania i manifesty odegrały kluczową rolę w rozpowszechnieniu się i utrwaleniu w tej epoce przekonania o istnieniu ukrytych związków między sztukami? Oto garść przypadkowo dobranych przykładów.

Wiktor Hugo skierował takie oto słowa do Froment-Meurice'a:

*Nous sommes frères, la fleur
Par deux arts peut être faite,
Le poète est ciseleur,
Le ciseleur est poète*

*Jesteśmy braćmi, kwiat
W obu sztukach można wykonać,
Poeta jest rytownikiem,
Rytownik jest poetą⁸².*

⁸¹ J.P. Landow, [http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/1.5.html].

⁸² Cyt. za: E. Souriau, *op.cit.*, s. 20. L. Richer przyjrzał się bliżej deklaracjom Hugo na temat istnienia związków między malarstwem a literaturą i zauważył, że nie pociągały

Konrad w *Improwizacji* chwalił się:

*Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;
Zgadzam je, dziele i łączę,
I w tęcze, i w akordy, i we strofy plącze,
Rozlewam je we dźwiękach i w błyskawic wstęgach*⁸³.

Józef Bohdan Zaleski już w samym tytule jednego ze swoich programowych wierszy *Śpiew poety* nierozzerwalnie zbliżył poezję z muzyką. W tym samym utworze wyznaje też, że czuje się jednocześnie malarzem, muzykiem i poetą:

*Z niewcielonych gdzieś tam światów
Garnę myśli – uczuć skarby;
Z nowych dolin, z nowych kwiatów,
Do obrazów zbieram farby.*

*[...] Tak przebiegam różne tony,
Pierwej z sercem dźwięk pogodzę;
I czyściejszy, upiękniony,
Po smutnej puszczałem drodze*⁸⁴.

Żaden z nich nie widział konieczności tłumaczenia, w jaki sposób potrafi łączyć tyle zdolności artystycznych naraz. Porównując pisanie do rzeźbienia, malowania, śpiewania, liczyli na intuicję odbiorców. Jak to się działo, że poeci tak łatwo zestawiali sztuki ze sobą bez słowa wyjaśnienia?

Zacznijmy może od postawienia hipotezy, która nasuwa się w sposób oczywisty: autorzy programów i manifestów poetyckich oraz teoretycy sztuki tej epoki wyjaśniali, skąd bierze się pokrewieństwo sztuk, poeci więc mogli opierać się na ich ustaleniach. Sprawdźmy to.

Wiadomo, że swego czasu formuła *ut pictura poesis* nie mało przysłużyła się renesansowym teoretykom malarstwa. Zakładając, że malarstwo i poezja są do siebie podobne, odkryli w retoryce i poetyce dosko-

u niego za sobą refleksji krytycznej. Dyskurs poety na ten temat cechuje wysoki stopień abstrakcji, a związki między sztukami są pretekstem do definiowania zjawisk ogólniejszych, jak na przykład romantyzm. Por. L. Richer, *Littérature et Peinture saisies par l'Histoire*, [w:] *Le dialogue des arts*, tome 2. *Littérature et peinture (aux XIXe et XXe siècles)*, textes réunis par L. Richer, Lyon 2002, s. 40.

⁸³ A. Mickiewicz, *op.cit.*, s. 157.

⁸⁴ J.B. Zaleski, *Śpiew poety*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich...*, s. 78–79.

nały wzorzec dla języka teoretycznego i krytycznego sztuk plastycznych⁸⁵. Przeświadczenie o pokrewieństwie malarstwa i literatury najlepiej zadomowiło się następnie w ojczyźnie Locke'a⁸⁶, gdzie zgodnie z klasycystyczną tradycją zwrot *poezja jak malarstwo* odczytywano na ogół na odwrót: *malarstwo jak poezja*. Przeświadczenie o pokrewieństwie obu sztuk (*Sister Arts*), głoszone na wykładach przez J. Reynoldsa i J.M.W. Turnera oraz w książkach Ruskina, nie było zatem w żadnym wypadku nowością. Za każdym razem jednak *ut pictura poesis* okazywała się znaczyć coś innego – w zależności od poglądów danego teoretyka. Powiedziałabym nawet więcej: za hasłem tym kryły się najbardziej upragnione marzenia, najsukrytsze ambicje teoretyków i artystów.

Dla Reynoldsa i Turnera pokrewieństwo malarstwa i poezji brało się z faktu, że obie te sztuki zdolne są wyrażać i przekazywać innym fakty, idee oraz uczucia⁸⁷. Kierując się bezpośrednio do rozumu odbiorcy, mogą one pełnić funkcję dydaktyczną. *Burza śnieżna* Turnera sprowokowała Johna Ruskina do rozpoczęcia wieloletniej pracy nad *Modern Painters*, w której to książce zaprzeczył on tezie Reynoldsa, że sztuka odbierana jest przede wszystkim przez intelekt. Zainspirowany pismami Wordswortha uznał, że zamiast o intelekcie, należałoby raczej mówić o wyobraźni. Przesunięcie, jakie Ruskin tam zaproponował, było niezwykle znaczące: zmiana sposobu recepcji dzieła sztuki pociągnęła bowiem za sobą również zmianę kodu (sposobu) reprezentacji:

The aim of the great inventive landscape painter must be to give the far higher and deeper truth of mental vision, rather than that of the physical facts, and to reach a representation which... shall yet be capable of producing on the far-away beholder's

⁸⁵ Najbardziej wnikliwą analizę klasycznych i barokowych interpretacji horacjańskiej formuły *ut pictura poesis* znajdujemy w książce R.W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XVe – XVIIIe siècles*, traduction et mise à jour par M. Brock, Paris 1998. W jednym z poniższych rozdziałów dokonam jej streszczenia. W Polsce pisał o tym M. Komorowski w artykule *Poezja, retoryka i historia w renesansowej doktrynie „Ut pictura poesis”*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN Nieborów 29 września – 1 października 1977*, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 22.

⁸⁶ Świadczy o tym wzmianka Wordswortha: *Lubujemy się w wyszukiwaniu podobieństw między Poezją a Malarstwem i nazywamy je Siostrzycami*. W. Wordsworth, *Przedmowa*, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830...*, s. 51.

⁸⁷ Poglądy angielskich teoretyków przedstawiam, opierając się na ustaleniach zawartych w pracy J.P. Landowa: *Ruskin's theory of the Sister Arts*, [w:] tegoż, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*.

mind precisely the impression which the reality would have produced, and putting his heart into the same state in which it would have been

[Wielki i twórczy pejzażysta stawia sobie taki oto cel: oddać **wzniosłą i głęboką prawdę wizji mentalnej**, a nie dane fizyczne, oraz zdobyć umiejętność reprezentacji, która... byłaby zdolna do wywoływania w oddalonym umyśle widza dokładnie takiego samego **wrażenia**, jakie wywołałaby na nim rzeczywistość, i do doprowadzenia jego serca do takiego stanu, w jakim mogłoby się znaleźć w rzeczywistości; podkr. I.W.]⁸⁸.

W miejsce prawdy rozumianej jako podobieństwo przedstawienia artystycznego do jego rzeczywistego modelu Ruskin postawił prawdę wrażenia, jakie rzeczywistość robi na artyście (*truth of aspect*). Jednocześnie krytyk ten doszukiwał się poetyckości obrazu malarskiego już nie tyle w jego perswazyjności i walorach dydaktycznych, co w jego sile oddziaływania na widza, budzenia w nim iluzji uczestnictwa w przedstawionej scenie. Reynolds cenił obrazy za ich zdolność do skłaniania do refleksji⁸⁹, Ruskin – za ich siłę iluzji. I obaj cenione przez siebie cechy nazywali *poetyckością*.

Mimo zasygnalizowanych różnic trzy aspekty bardzo mocno zbliżają Ruskina do stanowiska jego mistrzów na temat związków malarstwa i poezji (a różnych, na przykład, od cytowanych we wstępie rozważań Balzaka). Po pierwsze, wszyscy trzej traktowali *ut pictura poesis* jako

⁸⁸ Cyt. za: J.P.Landow, [http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/1.2.html]. Przytoczony fragment jest wyraźnym echem słów Wordswortha: *The appropriate business of poetry, (which, nevertheless, if genuine, is as permanent as pure science) her appropriate employment, her privilege and her duty, is to treat of things not as they are, but as they appear; not as they exist in themselves, but as they seem to exist to the senses, and to the passions* [Właściwym zadaniem poezji (która wbrew wszystkiemu, gdy jest prawdziwa, nie przemija, jak czysta nauka) jej właściwym zajęciem, jej przywilejem i obowiązkiem, jest traktować rzeczy nie takimi, jakimi są, ale takimi, jakimi nam się jawią; nie tak, jak istnieją same w sobie, ale jak wydają się istnieć zmysłom i namiętnościom]. *Ibidem*. Dokonane tu przesunięcie z odtwarzania na ekspresję jest w duchu cytowanych wyżej poglądów E. Burke'a. Tyle że Burke wyciągał przede wszystkim wnioski dla poezji, a Ruskin – dla malarstwa.

⁸⁹ W podobny sposób Goethe w swoim artykule *Ruysdael jako poeta* pisał o poetyckich aspektach trzech obrazów tego artysty. *Poetycki* oznacza u niemieckiego pisarza *pełen myśli, niosący idee, skłaniający do refleksji* – słowo to więc w bardzo charakterystyczny sposób łączy to, co przynależy do samego dzieła sztuki z efektami, jakie może ono wywoływać. Jest ono w artykule Goethego komplementem wobec dzieła Ruysdaela. Por. J.W. Goethe, *Ruysdael jako poeta*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 365–370.

ideał, do którego artyści powinni dążyć. Po drugie, porównywali malarstwo do poezji na podstawie **kryterium funkcjonalnego**. Choć języki, jakimi posługuje się malarz i poeta, różnią się między sobą, rozumowali oni, mogą jednak przekazywać te same idee. Żaden z trzech krytyków nie widział trudności, jaka stała u progu XVIII wieku przed Abbé Du Bossem: różnej natury ich kodów⁹⁰. Arbitralne czy naturalne, nieważne. Liczyła się mediacyjna funkcja dzieła. Wreszcie, po trzecie, ignorowali oni fizyczny statut dzieła sztuki. Widać więc, że samo zastąpienie przez romantyków naśladownictwa przez ekspresję oraz rozumu przez wyobraźnię jako organ poznania dzieła sztuki niewiele nowego wносиło do teorii *ut pictura poesis*, gdy nie kryła się za nim refleksja na temat natury znaków artystycznych i zawartych w nich idei.

Podczas gdy wspomniani Anglicy **zalecali**, aby malarze inspirowali się poezją, Pierre Leroux głosił już coś więcej: jego zdaniem dzięki szczerólnemu ukształtowaniu duszy ludzkiej wszystkie sztuki wzajemnie się przenikają:

*La poésie est cette aile mystérieuse qui plane à volonté dans le monde entier de l'âme, dans cette sphère infinie, une partie est couleurs, une autre sons, une autre mouvements, une autre jugements, etc., mais qui toutes vibrent en même temps suivant certaines lois, en sorte qu'une vibration dans une région se communique à une autre région, et que le privilège de l'art est de sentir et d'exprimer ces rapports, profondément cachés dans l'unité même de la vie. Car de ces vibrations harmoniques des diverses régions de l'âme il résulte un accord, et cet accord c'est la vie ; et quand cet accord est exprimé, c'est l'art ; or, cet accord exprimé, c'est le symbole ; et la forme de son expression, c'est le rythme, qui participe lui-même du symbole : voilà pourquoi l'art est l'expression de la vie, le retentissement de la vie, et la vie elle-même. La poésie, qui prend pour instrument la parole, et qui rend par des mots le symbole et le rythme, est un accord, comme la musique, comme la peinture, comme tous les autres arts : en sorte que **le principe fondamental de tout art est le même, et que tous les arts se confondent dans l'art**, toutes les poésies dans la poésie*

[Poezja jest tym skrzydłem mistycznym, które szybuje do woli po całej krainie duszy; w tej sferze nieskończonej jedną część stanowią barwy, inną – dźwięki, inną ruchy, inną sądy itd., ale wszystkie zgodnie z pewnymi prawami drgają równocześnie, i odbywa się to w ten sposób, że drganie w jednym miejscu pozostaje w związku z innym, zaś przywilejem sztuki jest wyczuwać i wyrażać

⁹⁰ Por. Abbé Du Bos, *Si le pouvoir de la Peinture sur les hommes est plus grand que le pouvoir de la Poésie*, [w:] tegoż, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, préface de D. Désirat, Paris 1993.

te stosunki, głęboko ukryte w jedni życia. Z harmonijnych drgań różnych regionów duszy powstaje *akord*, i ten akord jest życiem. Kiedy ów akord zostaje wyrażony, mamy do czynienia ze sztuką; akord wyrażony jest symbolem, a forma jego wyrazu jest rytmem uczestniczącym w symbolu. Oto dlatego sztuka jest wyrazem życia, oddźwiękiem życia i samym życiem. Poezja, mając za narzędzie słowo, za pomocą którego oddaje symbol i rytm, jest *akordem*, podobnie jak muzyka, malarstwo i wszystkie pozostałe sztuki. Tym samym **wszystkie sztuki podlegają tej samej fundamentalnej zasadzie i wszystkie sztuki stapiają się w jednej sztuce**, wszystkie poezje w jednej poezji; podkr. I.W.]⁹¹.

Kreślona tu przez Leroux wizja syntezy sztuk nie była już więc wyrazem jego życzenia, ale miała ambicje być opisem stanu faktycznego. Tym, co łączy wszystkie sztuki mimo ich zewnętrznych różnic, powiedział Leroux, jest to, że wszystkie sprowadzają się w swojej istocie do wyrazu życia wewnętrznego. Poszczególne sztuki to tylko różne formy ekspresji duszy. Choć tezy cytowanego tu myśliciela różnią się od argumentacji Reynoldsa, Turnera i Ruskina, łączy je jedno: wszyscy sprowadzają pokrewieństwo sztuk do wspólnie pełnionej przez nie **funkcji**. Znaczące jest również to, że w cytowanym dyskursie problem korespondencji sztuk znowu zajmuje miejsce marginalne. Podobnie jak u angielskich teoretyków mówienie o poetyckości malarstwa służyło jedynie za ilustrację ich pragnień artystycznych, tak u Leroux okazuje się tylko jedną z wielu konsekwencji przyjęcia symbolu jako zasady sztuki.

To jednak nie wszystko. Leroux pragnął odsłonić w tym fragmencie również „kulisy” duszy ludzkiej, ogniskującej w sobie owo *życie wewnętrzne*. Otóż dusza jest według niego siedliskiem barw, dźwięków, gestów (czyli mentalnych odpowiedników różnych wrażeń zmysłowych), a także towarzyszących im innych elementów duchowej aktywności człowieka (oceny). Wszystkie one wibrują i pozostają między sobą w ciągłym kontakcie. Sztuka polega na uzewnętrznianiu harmonii, jaka między nimi istnieje. Leroux tłumaczył więc faktyczną tożsamość muzyki, rzeźby, malarstwa i poezji, kreśląc wizję syntezy różnych wrażeń zmysłowych. Nie doszukiwał się jednak, tak jak Balzac, ścisłych odpowiedniości tych ostatnich z poszczególnymi sztukami. Dorzucenie w wyliczeniu z pierwszego zdania ocen do barw, dźwięków i gestów było z tego punktu widzenia z jego strony chyba najbardziej wymowne:

⁹¹ Cyt. za: P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève 1999, « Histoire des idées et critique littéraire » Vol. 380, s. 301.

pokazywało, że nie tyle chodziło mu o dane zmysłowe, co o wewnętrzną aktywność człowieka. Leroux kojarzył więc sztuki jedynie pod hasłem jednoczącego je symbolu.

Z punktu widzenia związków między sztukami teoria Leroux nie była szczególnie oryginalna. Podobnie jak klasycy, pomijał on milczącym fizyczny wymiar dzieła sztuki. Chodziło mu wyłącznie o pełnioną przez sztukę funkcję ekspresyjną.

Przyjrzyjmy się teraz innej, bardziej filozoficznej wizji korespondencji sztuki. Nakreślił ją Edgar Quinet w artykule *Du génie de l'art* opublikowanym w „Revue des Deux Mondes”. Cały interesujący nas passus zaczyna filozof od postawienia takiej tezy: *Non-seulement la poésie a des rapports généraux avec tous les autres arts : elle se divise en plusieurs genres, qui ont chacun une analogie particulière avec l'architecture, la sculpture ou la peinture* [Poezja pozostaje nie tylko w ogólnych stosunkach z innymi sztukami, dzieli się również na wiele gatunków, które mają swoje odpowiedniki w architekturze, rzeźbie i malarstwie]⁹². Po czym wymienia szczegółowo zapowiedziane analogie: liryka skojarzona zostaje z architekturą, epika z rzeźbą, zaś dramat z malarstwem⁹³. E. Quinet ustalał te odpowiedniości na podstawie dwóch kryteriów, które były ze sobą ściśle związane. Pierwszym był statut i funkcja społeczna poszczególnych sztuk, drugim zaś – treści, światopogląd, jakie one ze sobą niosą. Oba te czynniki składały się na zarysowany przez filozofa ogólny charakter poszczególnych sztuk. I tak, lirykę i architekturę łączyć miała ich pierwotna funkcja sakralna; epika i rzeźba miały odznaczać się arystokratyzmem, bowiem przedstawiają one swoje po-

⁹² E. Quinet, *Du génie de l'art*, « Revue des Deux Mondes », octobre 1839, volume XX, Paris, s. 147.

⁹³ Trójpodział zaproponowany przez Quineta przypomina trzy etapy kultury europejskiej, wyłożone przez W. Hugo w *Przedmowie do Cromwella*: liryczny (dzieciństwo), epicki (dojrzałość) i dramatyczny (starość). Podobieństwa są oczywiste: *L'ode chante l'éternité, l'épopée solemnise l'histoire, le drame peint la vie. Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité. [...] Les personnages de l'ode sont des colosses [...]; ceux de l'épopée sont des géants [...]; ceux du drame sont des hommes. L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose, le drame du réel* [Oda opiewa wieczność, epopeja uświęca historię, dramat odmalowuje życie. Cechą pierwszej poezji jest naiwność, cechą drugiej jest prostota, cechą trzeciej – prawda. [...] Postaci ody są posągami [...]; postaci epopei są gigantami [...]; zaś dramatu – ludźmi. Oda żyje ideałem, epopeja – wielkością, dramat – rzeczywistością.]. V. Hugo, *La Préface du Cromwell*, [w:] tegoż, *Cœuvres complètes. Critique*, présentation de J.-P. Reynaud, Paris 1985, s. 14.

staci na wzór półbogów; wreszcie dramaty i malarstwo określone zostały jako demokratyczne, dlatego że nie kryjąc żadnej niedoskonałości człowieka, odsłaniają wszystkie tajniki natury ludzkiej.

Czym były dla Quineta przywołane tu analogie? Raz pisał o nich jako o rodzaju „sprzymierzenia” (*si le drame a quelque analogie avec l'un des arts dont j'ai parlé plus haut, évidemment son alliance est avec la peinture* [jeśli dramat ma jakiś odpowiednik w jednej ze sztuk, o których wyżej mówiłem, to z pewnością sprzymierza się z malarstwem]⁹⁴), kiedy indziej o ich podobieństwie czy nawet tożsamości (*elle* [la poésie – przyp. I.W.] *considère ses personnages au même point de vue que la statuaire; la plupart des lois de l'une s'appliquent-elles à l'autre* [(poezja – przyp. I.W.) postrzega swoich bohaterów z tego samego punktu widzenia, co rzeźba; większość praw tej pierwszej obowiązuje w drugiej]⁹⁵), raz też mówił o ich pasowaniu do siebie (*elle s'assortit à l'architecture religieuse* [jest podobna do architektury religijnej]⁹⁶). Niezdecydowanie w określeniu natury tych odpowiedniości na przestrzeni zaledwie dwóch stron oraz ostrożność, z jaką w ogóle je ustanawiał (widoczna w zdaniu warunkowym: *si le drame a quelque analogie avec l'un des arts dont j'ai parlé plus haut*), odzwierciedlają stosunek Quineta do przedstawionej tu wizji korespondencji sztuk. Nie chodziło mu ani o analogie między poezją a innymi dyscyplinami artystycznymi, ani nawet o samą poezję, dowiadujemy się na samym końcu jego artykułu. Chodziło o moralny wymiar sztuki, a cytowane odpowiedniości służyły filozofowi jedynie za ilustrację wykładanych treści. Fragment ten można by tłumaczyć panującą w tej epoce modą na kreślenie różnego rodzaju paraleli. W epoce Hegla ustalanie analogii między różnymi dziedzinami aktywności ludzkiej bywało nieraz po prostu dodatkowym środkiem perswazji.

Do snucia podobnych analogii skłoniła Antoniego Edwarda Odyńca chęć przedstawienia pierwotnej różnicy między balladą a romanssem (w przedmowie do jego *Poezji* z 1825). Ballada według niego była u swoich początków gatunkiem w pełni epickim. O ile zrodziła się ona z potrzeby opisywania dziejów, to romans wyrósł z kolei z pragnienia wyrażenia uczuć – stąd też jego charakter liryczny. Charakteryzując elemen-

⁹⁴ E. Quinet, *op.cit.*, s. 148.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 147.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 147.

ty: epicki i liryczny, Odyniec snuł ich analogie z dwoma sztukami: epikę zestawiał z malarstwem, zaś lirykę – z muzyką, tańcem i pieśnią:

Każda powieść, bądź poważna, bądź żartobliwa, zajmując się opowiadaniem jakiegokolwiek wypadku, żywe jego malowidło stawić nam przed oczyma powinna⁹⁷. Ballada zaś była to piosnka, pospolicie wesola, bo któżby przy smutnej tańczył? Naturalnym sposobem wyrażająca uczucia serca, podzielona na strofy dla łatwiejszego zastosowania do muzyki, zalecająca się jedynie prostotą myśli, obrazów i stylu⁹⁸.

Odyniec nie akcentował jednak szczególnie owych analogii. Okazuje się nawet w ich kreśleniu niekonsekwentny, bowiem w definicji porównywanej do muzyki ballady mówił o *obrazach*. Wciąż szukał też nowych metafor i porównań z rozmaitych dziedzin życia, aby lepiej wyjaśnić czytelnikowi zajmującą go historię dwóch gatunków literackich. Samo zestawienie epiki z malarstwem oraz liryki z muzyką nie było z jego strony w owym czasie, jak za chwilę bliżej to wyjaśnię, bardzo odkrywcze. Wreszcie – co może najistotniejsze – nie ma też w jego artykule nawet najdrobniejszej wzmianki o relacjach między sztukami. Bo i, podobnie jak Quinetowi, wcale nie o to mu chodziło.

Zarówno Odyniec, jak i Quinet brali pod uwagę jedynie wybrane, reprezentatywne dla wskazywanych przez siebie analogii cechy poszczególnych sztuk. Ponadto Odyniec zajmującym go rodzajom literackim przypisał różne funkcje psychologiczne, a Quinet – społeczne. O sugerowanych więc przez nich podobieństwach sztuk nie miały decydować własności poszczególnych dziedzin artystycznych, ale czynniki zupełnie od nich niezależne. Nie tyle mówili więc o istnieniu związków między sztukami, co o możliwości ich dostrzeżenia przy pewnych założeniach.

Podsumujmy. W przywołanych w tym rozdziale wypowiedziach tezy o istnieniu związków między sztukami zajmowały marginalne miejsce w całości argumentacji. Co więcej, porównanie ich z poglądami głoszonymi przez teoretyków osiemnastowiecznych przekonuje, że tak naprawdę niewiele nowego wносиły do idei korespondencji sztuk, jaką romantycy mogli wyczytać w pismach klasyków. Kontekst wyobraźni i symbolu, nowe klasyfikacje gatunkowe, zmiany punktu widzenia (od strony aktu tworzenia czy recepcji), a nawet przesunięcie akcentu ze

⁹⁷ A.E. Odyniec, *Przedmowa*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich...*, s. 67.

⁹⁸ *Ibidem*.

sztuki naśladowanej na sztukę rozumianą jako wyraz życia wewnętrznego nie naruszały trzonu tradycyjnej interpretacji związków między sztukami. Jak gdyby jedynie w nowy sposób, za pomocą nowego języka o sztuce wyrażano od dawna znaną myśl. Wciąż bowiem tłumaczono pokrewieństwo wszystkich sztuk pełnioną przez nie wspólnie funkcją i w oderwaniu od fizycznego statutu dzieła sztuki: *czy w słowach, czy w barwach, czy w marmurze, bo to wszystko jedno. Jednaka chwała, jednaki zaszczyt!*, wykrzykiwał Mochnacki⁹⁹. Wszystkie sztuki traktowano jako różne i wymienne między sobą języki. Pisał o tym W. Okoń, gdy charakteryzował romantyczną teorię korespondencji sztuk:

*W krainie powszechnych analogii warstwa materii była o tyle istotna, o ile przenosiła jej mieszkańców w obszary ducha, a umożliwiające dotarcie do Absolutu działania twórcze nie mogły być ograniczone przez zewnętrzne i przypadkowe właściwości formy brzmieniowej słowa, muzycznego dźwięku czy malarskiego koloru*¹⁰⁰.

Co zatem stało się w romantyzmie z lekcją zostawioną przez Abbé Du Bosa, Lessinga, Burke'a i innych strażników czystości środków poszczególnych dyscyplin artystycznych?

W XVIII wieku dostrzegano w wyobraźni tworzącej obraz most łączący malarstwo i poezję. Potem Burke zdefiniował wyobraźnię w ten sposób, że stała się ona dla niego przyczynkiem do wskazania różnic między obiema sztukami. Romantycy wreszcie dali jej tak wiele swobody i niezależności od danych dostarczanych przez zmysły w akcie twórczym, że na nowo stała się ona łączniczką – tyle że tym razem już wszystkich – sztuk¹⁰¹. Cytowani wyżej myśliciele późnooświeceniowi zdołali zatem przekonać romantyków wyłącznie do wybranych zagadnień i wniosków. Przesłanki, jakimi się kierowali Burke, Algarotti, Mercier, Maine de Biran, pozostały u ich następców bez echa.

⁹⁹ M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich...*, s. 118.

¹⁰⁰ W. Okoń, *op.cit.*, s. 16.

¹⁰¹ Nie jest to pierwszy raz w historii idei, kiedy wyobraźnia stoi u podstaw pokrewieństwa sztuk. W. Tatarkiewicz w rozdziale poświęconym historii stosunku pojęć *sztuka* i *poezja* pisał, że w okresie hellenistycznym dokonano drugiego (po Arystotelesie) zbliżenia malarstwa i poezji. Wtedy to właśnie tacy autorzy, jak Dion Chryzostom, Kwintylijan, Lukian, Pausaniasz kojarzyli obie sztuki pod egidą wyobraźni i natchnienia. Por. W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, s. 121–122.

Przekonałiśmy się, jak różnego rodzaju bywały wypowiedzi romantyków na temat korespondencji sztuk. Raz pełniły one rolę ilustracji innych twierdzeń i wspierały argumentację, kiedy indziej znowu, jak u cytowanego na początku tej pracy Lamartine'a, pojawiały się w postaci osobistych wspomnień o zabarwieniu niemal wizyjnym. Czasami pisało o nich w kontekście tworzenia dzieła sztuki, częściej jednak mówiono o korespondencji między sztukami z punktu widzenia odbiorcy. Bywały postulatami, bywały też opisem stanu faktycznego. Najistotniejsze może w tym wszystkim jednak jest to, że wyraźnie w tych wypowiedziach wyczuwa się przewagę intuicji nad poglądami, sugerowania nad przekonywaniem, wyznania wiary nad argumentacją. Jak gdyby była to kwestia oczywista i niepoddająca się dyskusji. Teoretycy niewiele więc pomagali wspomnianym na początku tego rozdziału poetom w wyjaśnieniu fenomenu korespondencji sztuk.

Korespondencja sztuk w interpretacjach

Oto jak George Sand opisywała wrażenie, jakie zrobiła na niej improwizacja Chopina: *Oczy nasze napełniają się stopniowo łagodnymi barwami, odpowiednikami czarownych modulacji przyswajanych przez nasz zmysł słuchu. A potem nuta błękitna dźwięczy i otośmy w pełni lazuru przejrzyściej nocy*¹⁰². W artykule dziewiątym *Salonu* z 1839 roku Gautier chwalił Aligny'ego za efekty rzeźbiarskie, jakie temu malarzowi udaje się osiągnąć za pomocą pędzla:

Plus loin c'est Aligny, qui, le crayon en main,

*Comme Ingres le ferait pour un profil humain,
Recherche l'idéal, et la beauté d'un arbre,
Et cisèle au pinceau sa peinture de marbre*

*Dalej jest Aligny, z ołówkiem
w ręku, który*

*Jak Ingres dla profilu człowieka,
Poszukuje ideału i piękna drzewa,
I rzeźbi pędzlem swój obraz z marmuru*¹⁰³.

Pragnąc opisać grę Paganiniego, Heine w opowiadaniach *Florenckie noce* kreślił rozmaite obrazy, jakie nasuwały mu się podczas jej słucha-

¹⁰² G. Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris 1873, s. 86. Fragment ten został zamieszczony w aneksie cytowanej książki Starzyńskiego i to jego tłumaczenie podaję w tekście. J. Starzyński, *op.cit.*, s. 190.

¹⁰³ T. Gautier, *Salon 1839*, [<http://www.llsh.univ-savoie.fr/gautier>].

nia. Hugo nazwał katedrę Nôtre-Dame *symfonią wykonaną w kamieniu*, a Krasiński charakteryzował poezję Słowackiego, nazywając ją muzyką, w której *płyną farby Correggia i Rafaela, niesione Beethovena tonami*¹⁰⁴.

Tego rodzaju opisy dzieł sztuki, w których wydobywane są niespodziewane efekty, poprzez kojarzenie między sobą różnych dyscyplin artystycznych, były, można powiedzieć, specjalnością romantyków. Pojawiały się we wszelkiego rodzaju dyskursach. Nieraz stały u podstaw całych utworów poetyckich, kiedy indziej znowu pojawiały się pod postacią bardziej lub mniej oryginalnych metafor. Mme de Staël pisała o *błysku dźwięków (l'éclat des sons)*, Mochnacki pisał o *dziejopisarzkim dłucie*, Balzak – o *palecie muzycznej*, Delacroix nazwał Poussina prozaikiem, Gautier Gavarniego – komediopisarzem, Delacroix Rubensa – Homerem malarstwa, Schumann Chopina – poetą fortepianu. Heine głosił, że posiada *wzrok muzyczny*, mistrz Kreisler bez słowa wyjaśnienia określił kolor swojego palta *cis-moll*, a kołnierza – *E-dur*, de Musset miał kłócić się z rodziną, że fa jest żółte, sol – czerwone, głos sopranowy – koloru blond, a alt ma odcień brunetki. Metafory tego rodzaju pojawiały się także często w samych tytułach utworów, na przykład cykl artykułów Ruskina *Poezja architektury*, *Poetical sketches* Blake'a, czy *Symfonia w tonacji biel-dur* Gautiera.

Choć żaden z cytowanych twórców tego nie precyzował, to wszyscy opisywali rzecz jasna nie tyle same dzieła sztuki, charakter twórczości danego artysty czy przedmioty, co wrażenia i skojarzenia, jakie nasuwały im się podczas ich odbioru. Zestawiali różnych artystów lub dzieła sztuki, opierając się nie tyle na ich własnościach, co na swoim własnym doświadczeniu i wrażliwości artystycznej oraz na znajomości historii sztuki. Wspomniani krytycy przypisywali więc dziełom sztuki cechy przynależne w istocie ich własnej **repcji**. Była to z ich strony zwykła metonimia, w tym przypadku polegająca na zastąpieniu skutku przyczyną. Dlatego właśnie nie mówili oni o obiektywnych podobieństwach między sztukami, ale wskazywali podobieństwa jedynie w obrębie konkretnych dzieł sztuki, artystów, przedmiotów. Idea korespondencji sztuk była więc nierozzerwalnie związana z romantyczną **interpretacją**.

Szczególnym rodzajem interpretacji były bardzo popularne w owym czasie próby tworzenia odpowiedników danych dzieł sztuki w innych

¹⁰⁴ M. Tomaszewski, *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 580.

dyscyplinach artystycznych. Najczęściej takich przekładów dokonywano na poezję. Gautiera można by nazwać „teoretykiem” tej praktyki, bowiem to on dowodził możliwości dokonywania poetyckich *transpozycji* plastycznych dzieł sztuki. Sam też uprawiał je zarówno w swoich salonach, jak i w osobnych utworach lirycznych¹⁰⁵.

Alina Kowalczykowa wyciągnęła z tego wniosek, że dla romantyków korespondencja sztuk dokonywała się w akcie konkretyzacji dzieła sztuki: *O oświeclaniu się sztuk można, jak sądzę, mówić tylko wtedy, gdy odbiorca dzieła zyskuje nowe o nim informacje, dzięki umieszczeniu go w kontekście dzieł innego gatunku sztuki*¹⁰⁶. Juliusz Starzyński konkludował zaś, jak pamiętamy, że postrzeganie pokrewieństw między sztukami służyło romantynom do poszerzania ich wrażliwości artystycznej¹⁰⁷. Płynie z tego wniosek, że korespondencja sztuk w romantyzmie funkcjonowała nie tylko jako przekonanie o istnieniu związków między różnymi dyscyplinami artystycznymi, ale również jako narzędzie interpretacyjne. Nadal jednak nie wyjaśnia to, na czym poeci, artyści, teoretycy tej epoki opierali swoją intuicję na ten temat. Albo inaczej: dlaczego decydowali się właśnie na to narzędzie?

Niemają wpływ miały czynniki zewnętrzne: bliskie kontakty między artystami, wzajemna wymiana doświadczeń, uprawianie przez twórców wielu dyscyplin artystycznych naraz. Wszystko to umożliwiała im dostrzeganie podobieństw między różnymi technikami, co z kolei musiało utwierdzać ich w intuicji powinowactwa sztuk. Te obserwacje miały zazwyczaj charakter bardzo ogólny. Najczęściej wskazywano na wspólne wszystkim artystom dążenie do harmonii kompozycji (cytowany na początku Balzac, T. Thoré, E. Delacroix, C. Baudelaire). Uwagi o podobień-

¹⁰⁵ O przekładach interdyscyplinarnych mówiono w romantyzmie również wtedy, gdy **postrzegano** dane dzieło jako tłumaczenie utworu wykonanego w innej dziedzinie artystycznej. Delacroix, na przykład, pisał, że *Dobrodziejstwa księżycy* Baudelaire’a wydają mu się tłumaczeniem jednego z obrazów Watteau.

¹⁰⁶ Do tego też badaczka sprowadzała *romantyczną korespondencję sztuk*. Por. A. Kowalczykowa, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, s. 182–183.

¹⁰⁷ W. Okoń również kończy *Sztuki siostrzane...* rozdziałem zatytułowanym *Style odbioru*. Badacz wyjaśnia tam, że w drugiej połowie XIX wieku mówienie o pokrewieństwie sztuk było ściśle związane z określonym rodzajem recepcji dzieła sztuki. W odbiorze dzieła sztuki obowiązywały wtedy kryteria do tego stopnia ogólne, że mogły się odnosić zarówno do malarstwa, jak i literatury – empatia, tworzenie obrazów, odczytywanie przesłania ideologicznego.

stwie konkretniejszych już gestów miały charakter bardziej praktyczny: najczęściej służyły do wyjaśnienia czytelnikom danego zjawiska z zakresu sztuki. Zobaczymy w poniższych rozdziałach, z jakim zamiłowaniem chwytem tym posługiwał się Stendhal. Hoffmann porównywał dystrybucję poszczególnych głosów na instrumenty do wyboru perspektywy przez malarza, Gautier – rozwijanie tematu malarskiego do rozwijania melodii. Podszywająca te uwagi sugestia pokrewieństwa sztuk, choć nie o nią pierwotnie chodziło, w tekście pozostawała.

Wydaje się, że wyjaśnienia analogii, o których tu mowa, można szukać między innymi na poziomie strategii retorycznych. Wśród czterech reguł poprawnego wyrażania się (*latinitas*), wymienianych przez klasyczną retorykę, była *ratio*, na którą składać się miało rozumowanie przez analogię i etymologię¹⁰⁸. Kwintylian mówił:

*Istotą analogii jest to, iż wszystkie rzeczy wątpliwe sprawdzamy przez zastosowanie pewnego standardowego porównania, co do którego nie mamy żadnych wątpliwości. Mówimy wtedy o dowodzie rzeczy niepewnej odniesionej do rzeczy pewnej*¹⁰⁹.

Zauważał on jednocześnie „słabość” analogii z punktu widzenia logiki:

*Analogia wspiera się nie na rozumowaniu, lecz na przykładzie, i nie jest regułą, a raczej praktyką wynikającą z codziennego posługiwania się mową*¹¹⁰.

Już w starożytności zatem dostrzegano w analogii nie tyle zasadę logicznego dowodzenia, co raczej pewną figurę myśli. Komentowani romantycy podnieśli rangę analogii: z codziennej praktyki przejęli ją do dyskursu o sztuce, a z przykładu uczynili ją regułą myślenia¹¹¹. Zakładając, że intuicja jest źródłem prawdziwej wiedzy, nadali analogii sankcję argumentu (por. rozdział o Norwidzie). Na romantyczny dyskurs o korespondencji sztuk wpłynęła więc także zmiana sposobu argumentacji.

¹⁰⁸ Por. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przełożył, opracował i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 281.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 282.

¹¹¹ Nie należy tego mylić z metodą porównawczą, której założenia nowoczesny dyskurs filozoficzny zawdzięcza Kartezjuszowi, a praktykował m.in. Goethe. Autor *Medytacji* zaleca porównanie jako metodę poznania przydatną wtedy, gdy niemożliwe jest bezpośrednio uchwycenie przedmiotu. Jeżeli w Oświeceniu analogia ma status naukowy, to romantycy przeciwnie, skojarzą ją z poznaniem intuicyjnym. Zob. C. Brodsky Lacour, *Grounds of comparison*, „World Literature Today”, spring 95, vol. 69, issue 2.

Między metaforami a dosłownością – między słowami a ideami

Tytułowa bohaterka powieści Balzaka *Massimilla Doni* dowodzi istnienia korespondencji między sztukami sceptycznie nastawionemu lekarzowi, gościowi z Francji, komentując operę Rossiniego *Mojżesz w Egipcie*. Argument, na jaki się powołuje, jest niezwykle interesujący:

Quand je vous ai parlé des sombres couleurs, du froid des notes employées dans l'introduction de Moïse, n'étais-je pas autant dans le vrai que vos critiques en nous parlant de la couleur de tel ou tel écrivain ? Ne reconnaissez-vous pas le style nerveux, le style pâle, le style animé, le style coloré ? L'Art peint avec des mots, avec des sons, avec des couleurs, avec des lignes, avec des formes ; si ses moyens sont divers, les effets sont les mêmes

[Czyż nie miałam racji, mówiąc panu o ciemnych barwach, chłodzie nut, którymi posłużono się we wstępie do *Mojżesza*, jak ci krytycy, którzy prawią nam o kolorze tego czy innego pisarza? Czyż nie rozpoznaje pan stylu nerwowego, stylu bladego, stylu ożywionego, stylu barwnego? Sztuka maluje słowami, dźwiękami, kolorami, liniami, kształtami; choć jej środki są różne, efekty pozostają te same]¹¹².

Wypowiedź ta świadczy, że w świadomości publiczności idea, że między sztukami istnieją jakieś związki, mocno kojarzyła się z językiem, jakim posługiwali się artyści i krytycy. Można by zaryzykować postawienie tezy jeszcze szerszej: duży wpływ na utwierdzenie się romantyków w przekonaniu o istnieniu związków między sztukami miał język, jakim się oni posługiwali. Wpłynęły na to przyzwyczajenia językowe oraz silne zmetaforyzowanie i wieloznaczność podstawowych terminów z zakresu sztuki.

Zobaczmy najpierw, w jaki sposób horacjańska formuła *ut pictura poesis* przysłużyła się teoretykom sztuki jako pretekst do zapożyczenia języka retoryki do opisu sztuk plastycznych. Oto kilka detali z historii tej „pożyczki”.

Pojęcia-klucze, którymi posługiwano się w odniesieniu do obu sztuk, to: *imitatio*, *inventio* (czyli wybór tematyki), *ekspresja* (na pojęcie to składały się trzy postulaty: wyrażanie przez artystę emocji, uzewnętrzanie przez postaci przedstawione w sztuce ich życia wewnętrznego oraz wzruszanie odbiorcy), *instructio* i *delectatio* (jako zadania

¹¹² H. Balzac, *Massimilla Doni*, [w:] tegoż, *La Comédie humaine...*, s. 376–377.

pisarza i malarza, z naciskiem na to pierwsze), **odpowiedniość** (w oryginalne *convenance*, to, co J. Chapelain nazwał *bienséance*, a w XVII i XVIII wieku tłumaczono na język polski jako *przystojność*), **erudycja** artysty oraz **jedność akcji**¹¹³. Szczególną karierę w historii teorii malarstwa zrobiła także trójca: *inventio*, *dispositio* i *elocutio*. Paolo Pino w *Dialogo di pittura* z 1548 roku, a następnie Lodovico Dolce w *Dialogo della pittura* usiłowali znaleźć odpowiedniki tych trzech pojęć w malarstwie. Skrupulatność w szukaniu dokładnych odpowiedników sprawiła, że mało zważali na praktyczną stronę problemu. Bardziej interesowała ich teoria niż konkretne postępowanie malarza. Leon Battista Alberti postawił sobie to samo zadanie, ale okazał się o wiele bardziej praktycznym teoretykiem. Przekładając wspomniane pojęcia na *circonscriptione*, *compositione* i *receptione di lumini*, próbował jednocześnie odtworzyć kolejne gesty malarza – zarys konturów, wskazanie planów wewnątrz konturów i naniesienie barw. *Elocutio* i *receptione di lumini* były u niego odpowiednikami najbardziej ścisłymi. *Dispositio* zawierało się zarówno w *circonscriptione*, jak i *compositione*, zaś *inventio* stało na uboczu – mówił o nim wtedy, gdy radził malarzowi zdobycie wysokiej kultury literackiej. Choć ustanowione przez Albertiego analogie były mniej wyraźne, mniej jednoznaczne, posiadały tę zaletę, że bliższe były praktyce artystycznej niż analogie Piniego i Dolcego. Niejasność analogii była ceną, jaką przyszło Albertiemu zapłacić za prawdę opisu. Malarskie perypetie *inventio*, *dispositio* i *elocutio* są niezwykle pouczające: w XVI wieku ustanawianie analogii między dwoma sztukami miało w dużym stopniu na celu bardziej porządkowanie, systematyzowanie wiedzy niż opis stanu faktycznego. Język niejako pouczał, jak na sztuki należy patrzeć.

Wróćmy teraz do XIX wieku. Było już wtedy od dawna zakorzenioną tradycją posługiwanie się leksyką literacką do opisu zjawisk z zakresu sztuk plastycznych (tak dzieje się z grubsza do połowy XIX wieku)¹¹⁴ i na odwrót – pojęciami z zakresu malarstwa w komentarzach do dzieł literackich. Krytyka muzyczna również posiłkowała się terminami z zakresu innych sztuk. Ale to nie wszystko. Podstawowe pojęcia z zakresu sztuki nabrały już od dawna znaczeń metaforycznych, które opierały

¹¹³ Niniejszy akapit jest rekapitulacją fragmentu cytowanej już książki R.W. Lee.

¹¹⁴ D. Scott, *The poet as art critic*, [w:] *Pictorialist poetics. Poetry and the visual arts in nineteenth-century France*, Cambridge 1988, s. 20–37.

się na analogiach między różnymi sposobami ekspresji¹¹⁵. Znaczenia te bardzo szybko utarły się i dostały się do języka potocznego. *Malowanie słowami*, *peindre des sentiments*, *peindre des passions*, *śpiew poety*, *obrazowanie w poezji* tak bardzo przeszły do użytku codziennego, że w XIX wieku często posługiwano się nimi, niekoniecznie zakładając równocześnie, że między sztukami istnieją jakieś podobieństwa. Słowa *malować*, *odmalować*, *peindre*, *paint* stały się w języku polskim, francuskim i angielskim pospolitymi synonimami *przedstawiać*¹¹⁶. *Voir*, *see* oznaczały *rozumieć*. *Chant* w znaczeniu *wypowiedź poetycka* był wręcz, jak pisał M. Milner, jednym z komunałów epoki¹¹⁷. Wieloznacznością odznaczały się także takie słowa, jak *barwa*, *ton*, *muzyka*¹¹⁸. Mimo że pierwotne dostrzeganie podobieństwa między malowaniem a słownym czy śpiewnym opisywaniem zdarzeń zanikało, skostniałe wyrażenia i zwroty za-

¹¹⁵ Przesunięcia semantyczne, jakie dokonały się w obrębie takich słów, jak *poezja*, *muzyka*, *śpiew*, *malowanie* są związane ze zmianami, jak pisał W. Tatarkiewicz, *stanu*, *ustroju* tych sztuk na przestrzeni wieków. Por. W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, s. 88.

¹¹⁶ Według *Shorter Oxford English Dictionary on historical principles* słowo *paint* w znaczeniu *depict in words* istniało już w średniowieczu. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* podaje zaś, że pierwsze odnotowane znaczenie słowa *peindre* jako *représenter par le discours* datowane jest na około 1500 rok. To znaczenie potwierdza także *Słownik języka polskiego* W. Doroszewskiego. Por. *Shorter Oxford English Dictionary on historical principles*, by W. Little, H.W. Fowler, J. Coulson, revised C.T. Onions, Oxford 1937; P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris 1978; *Słownik języka polskiego*, red. naczelny W. Doroszewski, Warszawa 1964.

¹¹⁷ M. Milner, *op.cit.*, s. 163.

¹¹⁸ Gdy J.J. Rousseau definiował słowo *muzyka* w swoim *Słowniku muzyki*, pisał, że już u samych swoich początków naznaczone ono było wieloznacznością: *Les anciens Musiciens étoient des Poètes, des Philosophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stésichore etc. Aussi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de Musiciens celui qui pratique seulement la Musique par le ministre servile des doigts et de la Voix; mais celui qui possède cette science par le raisonnement et la spéculation. [...] Cependant les Musiciens de nos jours, bornés, pour la plupart, à la pratique des Notes et de quelques tours de Chant, ne seront guere offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes* [Starożytni muzycy byli pierwszorzędnymi poetami, filozofami, mówcami. Tacy byli Orfeusz, Terpander, Stesichor etc. Tak też Boecjusz nie chciał zaszczycać mianem *Muzyka* tego, kto uprawia wyłącznie *Muzykę* przy służebnej pomocy palców i Głosu, ale wyłącznie tego, kto opanował tę naukę dzięki rozumowaniu i spekulacji. [...] Jednakże w dzisiejszych czasach *Muzycy*, którzy w większości ograniczają się do posługiwania się nutami i paroma sztuczkami *Śpiewu*, nie poczuliby się, jak sądzę, w ogóle urażeni, gdybyśmy nie uznali ich za wielkich filozofów]. Por. J.J. Rousseau, *Musicien*, [w:] tegoż, *Dictionnaire de musique*, Amsterdam 1769, t. I.

chowowały ukrytą sugestię¹¹⁹. Niektóre wypowiedzi zakładające istnienie korespondencji między sztukami mogły więc być wyłącznie przejawem przyzwyczajenia językowego.

Sprawdźmy teraz, w jaki sposób posługiwano się przymiotnikami *poetycki*, *muzyczny*, *malarski*. Czy zawsze służyły one do wskazywania podobieństwa zjawisk, zaobserwowanych w opisywanych dziełach, do poezji, muzyki i malarstwa? Inaczej mówiąc, czy słowo *muzyczny* zawsze oznaczało *odnoszący się do muzyki*? W tym celu przypomnę najczęściej powtarzane definicje wymienionych dyscyplin artystycznych oraz zestawię je z praktyką językową krytyków sztuki. Wyboru recenzji dokonałam w sposób przypadkowy.

Zacznijmy od słów *poezja* i *poetycki*. Początek XIX wieku był czasem niezwykle owocnym w nowe definicje tej sztuki. Paul Bénichou pisze:

Il y a eu la „flamme de l'art”. Il ne faut évidemment pas supposer cette flamme distincte de celle de la poésie ; le caractère original de ce moment consiste justement dans la communion de la poésie et de l'art. La poésie se donne pour l'âme des beaux-arts, elle partage avec eux sa nouvelle élévation

[Panował *zapach* do sztuki. Z pewnością nie można odróżnić go od zapachu poetyckiego; oryginalność tego okresu polega właśnie na jedności poezji i sztuki. Poezja podaje się za duszę sztuk pięknych, dzieli z nimi swoje nowe wyniesienie]¹²⁰.

Uznawanie poezji za *duszę sztuk* możliwe było dzięki temu, że definiowano ją w oparciu o jej zadania i równocześnie pomijając jej postać zewnętrzną. Lamartine w *Destinées de la poésie* pisał:

Qu'est- ce, en effet, que la poésie ? [...] C'est l'incarnation de ce que l'homme a de plus intime dans le cœur et de plus divin dans la pensée, de ce que la nature visible a de plus magnifique dans les images et de plus mélodieux dans les sons ! C'est à la fois sentiment et sensation, esprit et matière, et voilà pourquoi c'est la langue complète, la langue par excellence qui saisit l'homme par son humanité toute entière, idée pour l'esprit, sentiment pour l'âme, image pour l'imagination, et musique pour l'oreille

[Czym bowiem jest poezja? (...) Wcieleniem tego, co człowiek ma najintymniejszego w sercu i najbardziej boskiego w myśli, tego, co widzialna natura ma najwspanialszego w swoich obrazach i najbardziej śpiewnego w swoich dźwię-

¹¹⁹ W cytowanym wyżej słowniku znajdujemy następującą uwagę: *Dans cet emploi, peindre est souvent métaphorique ; mais il peut aussi avoir un sens affaibli et plus abstrait.*

¹²⁰ P. Bénichou, *op.cit.*, s. 345. Por. także: W. Tatarkiewicz, *op.cit.*, s. 132–133.

kach! To równocześnie uczucie i wrażenie, duch i materia, i oto dlatego jest ona pełnym językiem, językiem doskonałym, który chwytą człowieka w całym jego człowieczeństwie, idea dla ducha, uczucie dla duszy, obraz dla wyobraźni i muzyka dla uszu]¹²¹.

Tego rodzaju definicji poezji było w romantyzmie bardzo dużo. Żeby nie robić tu wycieczki cytatów, przypomnijmy jeszcze dwie wypowiedzi. Zygmunt Krasiński w liście do H. Reeve'a z 31 grudnia 1835 roku pisał:

*Czy wiesz, Henryku, co to poezja? To, krótko mówiąc, ludzka indywidualność poprzez wszystkie wieki, wszystkie kraje, we wszelkich kształtach, na ziemi i na gwiazdach; poezja jest przecuciem nieśmiertelności. Poezja to bohaterska cząstka świata, duchów i myśli, jak religia jest ich cząstką Boską*¹²².

A w liście do Delfiny Potockiej precyzował:

*Nie mówię tu o wierszach, ale o tym, co jest poetycznym w duszy naszej, a to może tak dobrze rozjaśnić się w potysku szabli, jak rozdźwięczyć się w strofie*¹²³.

Michał Grabowski w *Mysłach o literaturze polskiej* streszczał swoje poglądy na temat poezji tak:

*Nową, taką jak się już zadeklarowała poezja, zakładamy jedynie w jej duchu i wysokiej inspiracji; na formy, które przybiera, obojętni być możemy*¹²⁴.

Nie wszystkie jednak definicje *poezji* były tak ogólne. Bywały też i takie, które ujmowały ją wyłącznie jako sztukę słowa. Percy B. Shelley dowodził, na przykład, wyższości poezji nad innymi sztukami, powołując się na jej bezpośrednie związki z niezależną od świata zewnętrznego wyobraźnią:

And this springs from the nature itself of language, which is the most direct representation of the actions and passions of our internal being, and is susceptible of more various and delicate combinations, than colour, form, and motion, and is more

¹²¹ A. de Lamartine, *Des destinées de la poésie*, [w:] *Poésies...*, s. 34.

¹²² Por. Z. Krasiński, *Fragmenty prywatnych listów o poezji i o romantyzmie*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich...*, s. 236–237.

¹²³ *Ibidem*, s. 239.

¹²⁴ M. Grabowski, *Mysli o literaturze polskiej*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich...*, s. 167. Koncepcję poezji jako sztuki uniwersalnej („panpoetyzm”) w kontekście idei korespondencji sztuk w polskiej krytyce sztuki omówił bliżej W. Okoń w cytowanej wyżej książce *Sztuki siostrzane*.

plastic and obedient to the control of that faculty of which it is the creation. For language is arbitrarily produced by the imagination, and has relation to thoughts alone; but all other materials, instruments, and conditions of art have relations among each other, which limit and interpose between conception and expression. The former is as a mirror that reflects, the latter as a cloud which enfeebles, the lights of which both are mediums of communication

[Bierze się to z samej natury języka, który w sposób najbardziej bezpośredni oddaje działalność i pasje naszego życia wewnętrznego, zdolny jest do bardziej zróżnicowanych i subtelnych kombinacji niż barwa, forma i ruch, oraz jest od nich bardziej plastyczny i posłuszny kontroli zdolności, której jest dziełem. Język jest bowiem arbitralnym wytworem wyobraźni i odnosi się wyłącznie do myśli; wszystkie zaś pozostałe materiały, narzędzia i warunki sztuki pozostają w związkach, które ograniczają je, wdzierając się pomiędzy twórczenie i wyraz. Ten pierwszy jest odbijającym lustrem, zaś pozostałe zaciera-
jącą mgłą, światła ich obu są środkami porozumienia]¹²⁵.

Wymownym świadectwem wieloznaczności słowa *poezja* w owym czasie jest fragment z pism Coleridge'a. On również, podobnie jak Schlegel, doszukiwał się w tej sztuce zasady, na jakiej opierają się wszystkie dyscypliny artystyczne. Wprowadził jednak rozróżnienie na *poesy* jako *poezję* – duszę sztuk oraz *poetry* – *poezję* w ścisłym znaczeniu tego słowa, motywując swoją decyzję tak:

*I skoro wszystkie języki doskonałą się poprzez stopniowy proces desynonimizacji słów pierwotnie równoznacznych, miałbym ochotę używać słowa „poezja” jako rodzajowego lub wspólnego terminu i odróżnić od niej ten rodzaj poezji, którym nie jest muta poesis, za pomocą zwykłej jej nazwy. „Sztuka poetycka”, podczas gdy dla wszystkich innych rodzajów, które zbiorowo tworzą Sztuki Piękne, wspólną definicję stanowić będzie to, że wszystkie one, tak jak sztuka poetycka, służą do wyrażania intelektualnych decyzji, myśli, koncepcji oraz uczuć, mających swe źródło w ludzkiej duszy [...]*¹²⁶.

W obliczu takiej wielości definicji nic dziwnego, że w porównaniach (lub wręcz utożsamianiu) dzieł malarskich, rzeźbiarskich, baletowych i muzycznych do poezji słowa *poezja*, *poetycki* przybierały najróżnorodniejsze znaczenia. Decydował kontekst.

Czasami znaczenia, jakie im nadawano, pokrywały się z tymi, które spotkał się u teoretyków. Oto przykład:

¹²⁵ Por. P.B. Shelley, *A defence of poetry*, [w:] tegoż, *Essays...*, s. 6.

¹²⁶ S.T. Coleridge, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830...*, s. 80.

Danby est poétique dans ses tons transparents, dans la puissance et dans la vigueur de ses tons. Turner, au contraire, met sa poésie dans l'entente de ses effets de soleil ; c'est dans la finesse de ses tons vaporeux d'un côté, et dans ses beaux effets lumineux de l'autre, que le sentiment élevé du peintre se fait surtout remarquer ; de même que ce qui constitue la poésie dans les tableaux de Martin, c'est, d'une part, l'apparence d'un espace immense, et, de l'autre, la grandeur exagérée et si contrastée qui existe entre les figures et les monuments. Dans la « Fête de Balthazar » et la « Chute de Ninive » de cet artiste les yeux plongent à travers son immense perspective, dans ces fonds qui s'étendent à perte de vue ; dans ces compositions il n'est pas sorti des limites de l'art et il a su frapper vivement l'imagination par des applications fortes et neuves des règles de la perspective et par des combinaisons qui décèlent un grand génie inventif. Dans la « Création » et dans le « Déluge », il fit un essai au dessus de ses forces, sans l'aide de ses ressources, et par conséquent il échoua. Il a voulu aller plus loin que son art, mais il a été obligé de s'arrêter court dans ces régions qu'il n'appartient qu'au poète de parcourir

[Danby jest poetycki w swoich przezroczystych tonach, w sile i żywotności swoich tonów. Turner, przeciwnie, tworzy poezję wycuciem efektów słonecznych; to subtelnosc zamazanych tonów z jednej strony, i piękne efekty świetlne z drugiej, pozwalają dostrzec wzniosłe uczucie malarza. Podobnie, poezja obrazów Martina opiera się z jednej strony na ukazywaniu olbrzymiej przestrzeni, a z drugiej strony na przesadnej wielkości, która kontrastuje postaci i budowle. W *Uczcie Baltazara* i w *Upadku Niniwy* tegoż artysty oczy nużą się w niekończących się dalach dzięki silnej perspektywie; w kompozycjach tych nie wyszedł on poza granice swojej sztuki i potrafił żywo uderzyć wyobraźnię mocnym i nowatorskim zastosowaniem zasad perspektywy oraz zestawieniami, które pozwalają dostrzec geniusz wielkiego twórcy. W *Kreacji* i w *Potopie* dokonał próby przekraczającej jego siły, odrzucił przynależne mu środki, i w konsekwencji nie powiodło mu się. Chciał pójść dalej niż umożliwiła mu jego sztuka, i zmuszony był zatrzymać się w miejscu zarezerwowanym wyłącznie dla poetów]¹²⁷.

Choć autor tego anonimowego artykułu podaje w jednym i tym samym zdaniu trzy różne definicje słowa *poetycki* – w zależności od malarza, do którego je przykłada – łączy je wszystkie wspólna podstawa. Otóż gani on eksperymenty malarskie Martina, który okazuje się za bardzo puszczać wodze wyobraźni. Wszystkie dziedziny artystyczne mają więc swoje granice, sugeruje autor – z wyjątkiem poezji. Widząc, że jest to sztuka najmniej skrupowana fizycznymi uwarunkowaniami, krytyk dostrzegł w niej cechy prawdziwej „sztuki wolnej”.

¹²⁷ Notice sur J.-M.-W. Turner, membre de l'Académie Royale de Peinture, à Londres, « L'Artiste » 1836, série I, tome XII, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972, s. 136.

Na ogół jednak słowom *poezja*, *poetycki* nadawano znaczenia, jakie nasuwał kontekst wypowiedzi. Pisałam już wyżej, w jaki sposób Reynolds, Turner i Ruskin nadawali pojęciu *malarstwo poetyckie* różnorakie znaczenia. Philipp O. Runge wierzył, że arabeska opisywana przez F. Schlegla, przełożona na malarstwo, może otworzyć przed tym ostatnim zupełnie nową drogę. Ideałem niemieckiego malarza byłoby zerwanie przez malarstwo z tradycyjną figuralnością i jego upodobnienie się do poezji poprzez wyrażanie treści religijnych i filozoficznych. Dla Rungego słowo *poetycki* w kontekście malarstwa było więc tożsame z *dyskursywny*, *moralny*. Théophile Thoré posłużył się słowem *poezja* jako synonimem *nieskończoności*. Thiers, Delacroix, Gautier i Baudelaire nazywali *poetyckimi* dzieła sztuki, które skłaniały do marzenia. Mówili wtedy o *poetyckim wyrazie*¹²⁸.

Gdy więc słowo *poetycki* pojawiało się w kontekście innych sztuk, to wcale nie musiała kryć się za nim żadna obserwacja czy choćby postulat podobieństwa tych sztuk do poezji. Pojęcie to funkcjonowało wtedy wyłącznie jako hasło wywoławcze, sugerujące pewien klimat albo po prostu jako komplement. *Poetycki* znaczył *dobry* albo *doskonały*. Znamiennym przykładem jest fragment artykułu J. Janina, poświęconego braciom Johannot. Kończy się on zawołaniem: *une seule pensée en deux personnes ; une seule gloire pour eux deux ; une seule poésie ; un même présent, un même avenir !* [jedna myśl w dwóch osobach, jedna sława dla obu, jedna poezja, jedna terażniejszość, jedna przyszłość]¹²⁹. Podobnie Gautier w *Salonie 1837 roku* chwalił trzech malarzy – pejzażyistów: *We trzech wznieśli się na wyżyny poezji, które dzisiejsi malarze historyczni osiągną niezmiernie rzadko*¹³⁰.

Wobec wielości i różnorodności nowych definicji poezji można by powiedzieć, że w praktyce posługiwano się epitetem *poetycki* w sposób od nich niezależny. Ostatecznie wszystko w owym czasie mogło być *poetyckie*: nie tylko dzieła sztuki, ale także dusza, wyobraźnia, rządy,

¹²⁸ Podobną analizę słów *poezja*, *poetycki* w krytyce artystycznej przeprowadził W. Okoń, *op.cit.*, s. 391–394.

¹²⁹ J. Janin, *Les deux frères: Alfred et Tony Johannot*, « L'Artiste » 1832, série I, tome IV, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972, s. 156.

¹³⁰ T. Gautier, *Salon 1837 roku*, [w:] H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie. Romantyzm. Antologia*, Warszawa 1977, s. 262.

charakter człowieka, strona rzeczy, natura, przeżycia, nastroj czy po prostu rzeczywistość.

Sprawdźmy teraz, jak przekładała się romantyczna wizja muzyki na rozprawianie romantyków o *muzyczności* poezji.

Chwalono muzykę za jej zdolność do wyrażania uczuć i stanów duszy, niewyraźalnych za pomocą słów, oraz do pobudzania wyobraźni. Wtedy też traktowano ją jako szczególny rodzaj języka:

La musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer. C'est la révélation de l'infini. [...] Elle crée même l'aspect des choses, et sans tomber dans les puérités des effets de sonorité, ni dans l'étroite imitation des bruits réels, elle nous fait voir, à travers un voile vaporeux qui les agrandit et les divinise, les objets extérieurs où elle transporte notre imagination

[Muzyka wypowiada wszystko, o czym dusza marzy i co przeczuwa najbardziej tajemniczego i wzniosłego. Jest przejawem porządku idei i uczuć wyższych niż wyrażalne w słowie. Jest objawieniem nieskończoności. [...] Nadaje nawet postać rzeczom i, nie wpadając w dziecinną dźwięczność, ani w ograniczone naśladownictwo realnych odgłosów, pozwala nam ujrzeć, przez mglistą zasłonę, która je powiększa i ubóstwia, przedmioty zewnętrzne, do których przynosi naszą wyobraźnię]¹³¹.

Romantycy doceniali również bezpośredniość jej wyrazu i bliskie związki z naturą (wielu z nich podkreślało naturalny charakter znaków, jakimi posługuje się kompozytor, w przeciwieństwie do o wiele bardziej skonwencjonalizowanego języka). Przypomnijmy fragment z opowiadania Hoffmanna:

Bei der individualisierten Sprache waltet solch innige Verbindung zwischen Ton und Wort, daß kein Gedanke in uns sich ohne seine Hieroglyphe – (den Buchstaben der Schrift) erzeugt, die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur, in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen, und jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht

¹³¹ G. Sand, *Consuelo*, cyt. za: F. Genevray, *Sur une note de « Consuelo » : George Sand et Rembrandt*, [w:] *Le dialogue des arts...*, s. 21. Przeświadczenie o wyższości muzyki nad innymi sztukami ze względu na jej pokrewieństwo z uczuciami, zdolność wyzwiania z więzi cielesnych i otwierania drogi do nieskończoności było jednym z komunałów krążących w tym czasie. Więcej przykładów takiego definiowania tej sztuki można znaleźć w artykule M. Tomaszewskiego, *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 579.

[W naszym języku istnieje tak bliskie pokrewieństwo między dźwiękiem a słowem, że żadna myśl nie rodzi się w nas bez owych hieroglifów (charakter pisma); muzyka pozostaje uniwersalnym językiem natury, przemawia do nas w cudownych i tajemniczych współbrzmieniach, które na próżno usiłujemy zamknąć w znakach; przemyślny szyk hieroglifów może jedynie wskazać to, co spostrzegliśmy]¹³².

Gdy dostrzegano takie cechy w poezji, mówiono o jej *muzyczności*, porównywano ją do śpiewu. Tak czynił, na przykład, Mickiewicz, kiedy wyjaśniał siłę perswazji, jaka tkwi w wierszach, czy Wordsworth, kiedy wskazywał na ich bezpośredniość. Ale nie tylko. Zestawień różnych dzieł poetyckich z muzyką dokonywano często również wtedy, gdy myślano o płynnym i harmonijnym następstwie słów oraz o jej urokach akustycznych. Novalis stawiał sztuce słowa za wzór muzykę, pragnąc tym samym podkreślić, że prawdziwy sens poezji ukryty jest w jej warstwie brzmieniowej, a nie znaczeniowej¹³³. Lamartine zwracał się do lorda Byrona: *J'aime de tes concerts la sauvage harmonie* [Lubię twoich koncertów dziką harmonię]¹³⁴.

Zapytajmy wreszcie, w jaki sposób romantyczna wizja malarstwa miała się do znaczenia, jakie krytycy nadawali słowom *malarstwo*, *malarski*.

Delacroix pisał w swoim *Dzienniku*, że malarstwo jest sztuką najbardziej ekspresyjną i najmocniej oddziałującą na wyobraźnię odbiorcy¹³⁵. Po pierwsze dlatego, że potrafi przekazywać najsubtelniejsze myśli, które słowa jedynie mogą zniekształcić¹³⁶. Następnie dowodził, że malarstwo bliskie jest naturze, oddziałuje w sposób bardziej bezpośredni niż literatura, i łatwiej tworzy iluzję rzeczywistości – powoływał się więc na imitacyjny charakter malarstwa¹³⁷. Ponadto pisał, iż sztuka ta obywa się bez pośrednictwa interpretatorów, dzięki czemu gwarantuje

¹³² E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, [w:] tegoż, *Fantasia...*, s. 326. Por. także S.T. Coleridge, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830...*, s. 86.

¹³³ *Jego słowa* [poety – przyp. I.W.] *nie są ogólnymi znakami – są to dźwięki, czarodziejskie zaklęcia, które poruszają wokół siebie rzeczy piękne*. Novalis, *op.cit.*, s. 186.

¹³⁴ A. de Lamartine, *op.cit.*, s. 77.

¹³⁵ E. Delacroix, *O Sądzie Ostatecznym*, [w:] J. Starzyński, *op.cit.*, s. 203.

¹³⁶ Notatka z 8 października 1822. E. Delacroix, *Dzienniki*, tekst francuski opracował A. Joubin, przełożyły J. Guze i J. Hartwig, wstępem opatrzył J. Starzyński, Wrocław 1968, „Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki” nr 14, t. I, s. 12–13.

¹³⁷ Notatka z 20 października 1853. E. Delacroix, *Dzienniki*, t. I, s. 370.

artyście bezpośredni kontakt z widzem¹³⁸. Jest to sztuka ciszy – w sposób bardziej dyskretny, a jednocześnie poważny kieruje się do odbiorcy i do niego przemawia¹³⁹. Wreszcie – to może argument najciekawszy – malarstwo daje możliwość niekończenia dzieł. Niedokończenie formalne szkodzi zarówno muzyce, jak i literaturze – oznacza w ich przypadku niedoskonałość. W malarstwie wzmaga się ekspresji¹⁴⁰.

Novalis również najbardziej doceniał w malarstwie jego aspekty abstrakcyjne. Akcentował duchowy sposób tworzenia i odbioru dzieł plastycznych (któremu przeciwstawił fizyczny odbiór muzyki), zdając sobie jednocześnie sprawę, że jego stanowisko różni się od powszechnie głoszonych w jego czasach poglądów. Rozumował tak: kreacja dzieła plastycznego polega na wytwarzaniu różnych hieroglifów, kodów przekazu, które są o wiele bardziej skomplikowane niż umowny język poety. Wyobrażanie sobie różnych figur i obrazów jest o wiele bardziej twórcze niż przekazywanie myśli za pomocą konwencjonalnego alfabetu. Materiały i narzędzia, jakimi posługuje się malarz, odgrywają w tym procesie jedynie rolę pomocniczą. W tym też leży tajemnica tej sztuki i jej wyższość nad innymi: nie podlega ona, jak inne rzeczy, prawom fizyki.

Nie tylko Novalis i Delacroix dostrzegali w malarstwie dyscyplinę bardzo niezależną od świata zmysłowego. Inni krytycy tej epoki również często mówili o tym, że poezja czy muzyka *maluje* pasję, uczucia, tajemnice serca – a więc stawiali tę sztukę w kontekście zjawisk duchowych (np. Brodziński, Wordsworth, George Sand).

Choć definiując malarstwo eksponowano jego walory abstrakcyjne, gdy zestawiano poezję z malarstwem, najczęściej czyniono to w kontekście „malowniczości” dzieła literackiego, jego zdolności do pobudzenia wyobraźni do przekładania słów na mentalne obrazy i tworzenia iluzji rzeczywistości¹⁴¹. O malarskości poezji jako jej zdolności do odzwierciedlania fizycznych aspektów świata pisali Grabowski, Brodziński, W. Grimm. Z kolei A. de Lamartine wiązał obrazowość w literaturze ze

¹³⁸ *Ibidem*, s. 371.

¹³⁹ Notatka z 23 września 1854. E. Delacroix, *Dzienniki*, t. II, s. 86–87.

¹⁴⁰ Notatka z 4 kwietnia 1854. E. Delacroix, *Dzienniki*, t. II, s. 15.

¹⁴¹ Przykład tego znajdujemy w recenzji zbioru opowiadań P. Mérimée. O jednym z komentowanych w niej utworów krytyk mówi, że jest on *retracé de main de maître, et peint çà et là de la touche ferme et avec les chaudes couleurs de Vélasquez ou de Murillo*. Por. C.R. « *Mosaïque* », *recueil de contes et de nouvelles par P. Mérimée*, « *L'Artiste* » 1833, série I, t. VI, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972, s. 106.

szkicowością i z powierzchownością. Dlatego też ostrzegwał czytelników swojej *Podróży na Wschód*, żeby zamknęli karty jego dzieła, jeśli szukają w nim systematycznej refleksji:

*Jedynie malarze zdołają może znaleźć tu coś, co choć chwilę ich zajmie; zapiski te są na wskroś malarskie, to po prostu zapis dokonany przez spojrzenie, rzut oka podróżnego z grzbietu wielbłąda lub z pokładu statku, gdy widzi, jak przesuwiają się przed nim i nikną krajobrazy, a chcąc je sobie nazajutrz przypomnieć, szkicuje je kilkoma pociągnięciami jednobarwnego ołówka na stronicach swojego dziennika*¹⁴².

Odyniec posłużył się porównaniem do malarstwa, mówiąc o wyrazistości stylu¹⁴³, a także, jak pamiętamy, w kontekście wartkiej akcji. Deschamps twierdził, że malarskość składa się na styl poezji. Mówił także o śmiałych i malowniczych cięciach, gdy charakteryzował zjawiska weryfikacyjne.

Ten krótki przegląd znaczenia słów *malarski*, *poetycki*, *muzyczny* w kontekście różnych sztuk pokazał, że nakładanie się ich definicji na sztuki, do których się odnosiły, było raczej przypadkowe (najmniej chyba w przypadku muzyki, najbardziej – poezji). Przekonaliśmy się również, że posługiwanie się tymi pojęciami było do tego stopnia wolne od jakiegokolwiek systematyzacji, że ostatecznie role poezji, muzyki i malarstwa nakładały się na siebie. Wszystkie te trzy sztuki ceniono często za to samo: na przykład za ich zdolność do bezpośredniego oddziaływania na wyobraźnię. Delacroix w sprawie wyniesienia malarstwa na szczyt artystycznego Parnasu, Shelley – poezji, Tieck – muzyki; wszyscy oni dostrzegali w tych sztukach dążenie do nieskończoności. W dodatku każdy z nich podawał argumenty, odwołując się do odpowiadających wybranej przez siebie sztuce właściwości. Świadczy to o tym, że werdykt w konkursie na najdoskonalszą ze sztuk był wyborem subiektywnym. Zależał od osobistych preferencji i wrażliwości artystycznej danego twórcy czy myśliciela. Konsekwencją w języku było to, że ta sama cecha utworu lirycznego mogła zostać nazwana muzyczną, bądź malarską, w zależności od krytyka (malowanie bądź śpiewanie uczuć). Decydowała tak naprawdę wyobraźnia czytelnika.

¹⁴² A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, na podstawie tłumaczenia J.T.S. Jasińskiego, przygotował według oryginału, uzupełnił i notami oraz posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1986, s. 7.

¹⁴³ A.E. Odyniec, *op.cit.*, s. 66.

Posługiwanie się nazwami poszczególnych sztuk w postaci przymiotnikowej i w dodatku w funkcji metafor przyczyniało się jeszcze bardziej do ogólnego zamieszania.

Wzajemne wymiany środków artystycznych między sztukami

Sam Schelling, reprezentant idealizmu w filozofii, w myśl głoszonej przez siebie zasady identyczności podkreślał, że choć istotą sztuki jest piękno wieczne, to musi ono przejawiać się w jakiejś formie zewnętrznej:

Tam zatem, gdzie sztuka bardziej działa za pomocą różnorodności przyrody, może i musi obok najwyższej miary piękna ukazać podłoże i niejako podstawowe tworzywo własnych tworów. Znamiennie zaznacza się i rozwija u początków różna natura form sztuki¹⁴⁴.

Przytoczone dotychczas wypowiedzi romantyków mogłyby sugerować, że była to epoka, w której nie zwracano zbyt dużej uwagi na tworzywo¹⁴⁵. Odrzucając zmysłową recepcję dzieła sztuki, krytycy mogliby zapominać o jego fizycznych aspektach, o środkach, jakimi posługuje się artysta do osiągnięcia swojego celu. A jednak wcale tak nie było. Pamiętamy chociażby Novalisa, który postulował wysunięcie akustycznych uroków poezji na plan pierwszy. W polskich wypowiedziach programowych wracała często definicja poezji jako uzewnętrznienie, nadanie materialnej postaci ideom. Wielu historyków literatury i sztuki uznaje wręcz, że to właśnie romantycy jako jedni z pierwszych docenili wagę medium w sztuce. Louis Hautecoeur, Cicely Davies, David Scott pisali, że na początku XIX wieku wzrosła świadomość nieprzezroczystości środków

¹⁴⁴ F.W.J. Schelling, *op.cit.*, s. 492.

¹⁴⁵ Z nieukrywaną niechęcią w ten sposób uogólniał poglądy romantyków na zajmujący nas problem I. Babbitt we wspomnianej wyżej książce. Amerykański badacz śledzi w swojej pracy jak romantycy, uważni czytelnicy Rousseau i Herdera, usiłowali zastąpić w sztuce imitację sugestywnością, obiektywizm subiektywizmem, kryteria formalne spontanicznością i uczuciami. Rezygnując z klarownych granic między sztukami na rzecz czegoś, co Babbitt określa nie bez ironii jako *a pleasant vagabondage* [przyjemne włóczęgostwo], romantycy skazywali się według niego na *the mental debility* [umysłową niemoc]. Teza badacza opiera się na dobranych tekstach (zaczepniętych głównie z literatury angielskiej), które ukazują tylko jedną z wielu tendencji wyłaniających się w pierwszej połowie XIX wieku. W niniejszym rozdziale zobaczymy, że stanowisko krytyków i artystów romantycznych było o wiele bardziej różnorodne i ciekawe.

przekazu i ich formalnej odmienności. Przekonuje o tym stanowisko, jakie zajęli krytycy pierwszej połowy XIX wieku na temat jednego z zagadnień z zakresu korespondencji sztuk: wzajemnej wymiany środków artystycznych między sztukami i szukania przez twórców nietradycyjnych efektów.

Zacznijmy może od Victora Cousina. Jest to jedyny bowiem znany mi filozof tej epoki, który z takim zapałem wystąpił w sprawie niezależności poszczególnych dziedzin artystycznych, łącząc w swojej postawie namysł teoretyczny ze zmysłem praktycznym. Na wykładzie w 1818 głosił:

La forme est l'obstacle à l'expression, et en même temps, elle en est le moyen impérieux, inflexible, unique. C'est en travaillant sur la forme, en la pliant à son service à force de soin, de patience et de génie, que l'art parvient à convertir l'obstacle en moyen

[Forma jest przeszkodą w ekspresji i jednocześnie jest jej nieuchronnym, niezmiennym i jedynym środkiem. To pracując nad formą, naginając ją do swoich potrzeb starannością, cierpliwością i geniuszem, udaje się sztuce uczynić z przeciwności środek]¹⁴⁶.

Wykłady Cousina są wymownym świadectwem tego, że problem relacji między sztukami był w tym czasie w centrum zainteresowania artystów i teoretyków¹⁴⁷. Filozof kilkakrotnie powracał w nich do tego zagadnienia i poświęcił mu w całości *Lekcję IX*. Punktem wyjścia Cousina było staranne odróżnienie przyjemności i wszystkiego, co przynależy do sfery zmysłowej (*sensibilité*), od niepodważalnych sądów rozumu (*le jugement absolu que la raison dicte à tous les hommes*¹⁴⁸). Wyraźnie też kładł nacisk na aktywny udział tych drugich w odbiorze dzieła sztuki:

¹⁴⁶ V. Cousin, *IX Leçon. Des différents arts*, [w:] tegoż, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris 1860, s. 190.

¹⁴⁷ Dowodem tego jest również uwaga, jaką Mme de Staël przywiązywała do tego zagadnienia. W *De l'Allemagne* wyjaśniała na przykład, co dzieli rzeźbę i malarstwo, odwołując się do istniejących między tymi sztukami różnic formalnych: [...] *la peinture perd la plus grande partie de son charme en se rapprochant de la sculpture; l'illusion nécessaire à l'une est directement contraire aux formes immuables et prononcées de l'autre* [...] malarstwo traci największy swój urok, zbliżając się do rzeźby; iluzja, która jest mu niezbędna, stoi w zupełnej sprzeczności z trwałymi i wyraźnymi formami tej drugiej]. Staël-Holstein, *De l'Allemagne*, [w:] tejeż, *Oeuvres complètes*, tome II, Paris 1871, s. 162. Zob. także komentarz zawarty w artykule. L. Richer, *Littérature et Peinture saisies par l'Histoire*, [w:] *Le dialogue des arts...*

¹⁴⁸ V. Cousin, *VI Leçon. Du beau*, s. 138.

Disons plus, non seulement la sensation ne produit pas l'idée du beau, mais quelquefois elle l'étouffe. [...] [l'art – przyp. I.W.] en agréant aux sens, il trouble, il révolte en nous l'idée chaste et pure de la beauté [Powiedziałbym nawet więcej, wrażenie nie tylko nie wywołuje idei piękna, ale nieraz wręcz ją tłumi. Pragnąc przypodobać się zmysłom (sztuka – przyp. I.W.), zaburza, buntuje w nas niewinną i czystą ideę piękna]¹⁴⁹. Dlatego właśnie środki artystyczne przynależne poszczególnym sztukom traktował jako przeszkodę. Jednocześnie jednak nie ignorował ich istnienia, podobnie jak nie zapominał o ważnym udziale zmysłów w poznaniu dzieła sztuki. Przeciwnie, podkreślał, że w praktyce artystycznej nie można ich ani odrzucić, ani niczym zastąpić: do artysty należy umiejętne wykorzystanie tego ograniczenia. Z tego Cousin wyciągał dalsze wnioski co do ewentualnych relacji między sztukami. Sztuki dysponują różnymi środkami, które zwracają się z kolei do niezależnych od siebie zmysłów:

Semblables par leur but commun, tous les arts diffèrent par les effets particuliers qu'ils produisent, et par procédés qu'ils emploient. Ils ne gagnent rien à échanger leurs moyens et à ôter les limites qui les séparent

[Choć wspólny cel upodabnia wszystkie sztuki do siebie, różnią się wywieranym wrażeniem i narzędziami. Niczego nie zyskują, wymieniając się wzajemnie środkami i znosząc dzielące je granice]¹⁵⁰.

Powiedziawszy to, Cousin podaje przykłady różnych pożyczek interdyscyplinarnych, za każdym razem dowodząc, że są wyrazem złego gustu. I tak, Canova sili się nadać marmurowi *morbidez* właściwą malarstwu; wśród poetów panuje moda na malownicze efekty, podczas gdy właściwą domeną poezji jest patetyczność; muzycy szukają precyzji, która niedostępna jest ich sztuce:

Si l'auditeur n'est pas averti du sujet, il ne le soupçonnera jamais, et je défie qu'il distingue une tempête d'une bataille. En dépit de la science et du génie, des sons ne peuvent peindre des formes

[Jeśli nie uprzedzi się słuchacza o temacie, nigdy go nie odgadnie, i wątpię, czy rozróżniłby burzę od bitwy. Pomimo nauki i geniuszu dźwięki nie mogą odmalowywać form]¹⁵¹.

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 138.

¹⁵⁰ *Ibidem*, s. 195.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 196.

Wszystkie zmysły mogą dostarczać uczucia przyjemności, ale tylko dwa posiadają zdolność budzenia idei piękna. Są nimi wzrok i słuch. Tak też Cousin podzielił wszystkie dyscypliny artystyczne: *arts de la vue* i *arts de l'ouïe* [sztuki wzroku i sztuki słuchu]. Do tych pierwszych zaliczył malarstwo, rytownictwo, rzeźbę, architekturę i sztukę ogrodową, zaś do drugich – poezję i muzykę. Te ostatnie, tłumaczył, nie przynoszą żadnego pożytku, wywołują bezinteresowne uczucie piękna i są tym samym najdoskonalszym przejawem sztuki.

Choć filozof surowo oceniał praktykę przekraczania granic między poszczególnymi sztukami, dostrzegał jednak w poezji zdolność do ich swoistej „syntezy”. Tym, co umożliwiać ma poezji osiąganie efektów właściwych innym sztukom, jest jej charakter graniczny. Jako sztuka najbardziej zbliżająca się do ideału w swojej najbardziej wyszukanej *abstrakcyjności* jest ona syntezą uczuć i myśli, materialnego i niematerialnego, skończoności i nieskończoności:

La parole humaine, idéalisée par la poésie, a la profondeur et l'éclat de la note musicale ; et elle est lumineuse autant que pathétique ; elle parle à l'esprit comme au cœur ; elle est en cela inimitable, unique, qu'elle ressemble en elle tous les extrêmes et tous les contraires dans une harmonie qui redouble leur effet

[Słowo ludzkie, idealizowane w poezji, posiada głębię i blask nuty muzycznej; jest równocześnie świetliste i patetyczne. Przemawia zarówno do ducha, jak i do serca; jest niepowtarzalne, jedyne dzięki temu, że łączy w sobie wszystkie skrajności i przeciwieństwa w harmonii wzmacniającej ich efekt]¹⁵².

Wymienione przez Cousina przeciwieństwa, które poezja ma w sobie łączyć, są niczym innym jak przymiotami innych sztuk. Świetlistość i zwracanie się do umysłu to według francuskiego filozofa domena ma-

¹⁵² V. Cousin, *op.cit.*, s. 206. Z Cousinem zgadzał się również T. Jouffroy, skądinąd wnikliwy czytelnik Lessinga. O literaturze pisał, że musi ona *employer les moyens des autres arts pour nous montrer directement l'invisible sous ses formes réelles, ou du moins évoquer l'image de l'invisible sous ses formes réelles; qu'autrement il n'atteint pas son but et ne produit pas l'émotion esthétique* [używać środków pozostałych sztuk, żeby ukazywać w sposób bezpośredni w postaci realnej to, co niewidzialne, albo przynajmniej wywołać jego obraz w postaci realnej, bowiem w przeciwnym razie chybia ona celu i nie wywołuje uczucia estetycznego]. Cyt. za: D. Scott, *op.cit.*, s. 14. M. Grabowski również dostrzegał w poezji sztukę, łączącą wszystkie pozostałe: *Jest ona razem muzyką i malarstwem, doskonalsza od obydwóch w pojęciu, bo wydana najmniej zmysłowym organem człowieka, mową* (Por. M. Grabowski, *Uwagi nad balladami Stefana Witwickiego, z przytoczeniem uwag ogólnych nad szkołą romantyczną w Polsce*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich...*, s. 152).

larstwa, podczas gdy patetyczność i apelowanie do serca cechują muzykę. Poezja nie tylko je łączy, ale i wolna jest od niedoskonałości innych sztuk. Zdolna jest, na przykład, do większej precyzji niż muzyka i malarstwo, przy czym ścisłość wyrazu wcale nie czyni jej słabszą w odbiorze niż te dwie sztuki i nie oddala jej od nieskończoności (jak dzieje się to w przypadku rzeźby). Takie przywileje poezja zawdzięcza temu, że jest sztuką najbliższą wyobraźni i tym samym pozostaje wolna od tyranii zmysłów¹⁵³.

O ile w drugim dziesięcioleciu XIX wieku najbardziej donośnym głosem w sprawie czystości środków artystycznych były wykłady Cousina, to w kolejnym dziesięcioleciu z podobną werwą tego rodzaju pożyczkom sprzeciwił się Quatremère de Quincy. Wspominałam na początku, że cała pierwsza część jego traktatu z 1823 roku omawia zajmujące nas tu zagadnienie. Obrona czystości środków artystycznych, krytyka niewłaściwej interpretacji przez myślicieli klasycystycznych hasła *ut pictura poesis* łączy się pod piórem Q. de Quincy z przeciwstawianiem się dowolnemu doborowi tematu przez artystę – w imię wartości neoklasycystycznych, które sprowadzają się według niego do pojęcia imitacji. Sekretarz Akademii Sztuk Pięknych nazywał wzajemne pożyczki między sztukami kradzieżą, waśnią, kłopotem, pomieszaniem (*larcins, brouille, embarras, confusion*) i kojarzył modę na nie z rodzącym się wówczas romantyzmem¹⁵⁴. De Quincy dostrzegał w tym zjawisku trzy poważne zagrożenia dla klasycznej mimesis. Po pierwsze, próby wzajemnego naśladowania się sztuk są próbą osiągnięcia *imitacji identycznej*, to jest iluzji doskonałej, której według niego nie można obrać za ostateczny cel sztuki¹⁵⁵. Środki poszczególnych sztuk są ograniczone

¹⁵³ Rola zmysłów w odbiorze dzieła sztuki ogranicza się według niego do pośrednictwa. Prawdziwa przyjemność, jaką dają zmysły, nie jest zmysłowa, ale duchowa. Zmysły dostarczają tylko wrażeń, zaś rozum pozwala prawdziwie oszacować dzieło sztuki (*le jugement absolu*): *Sans doute la beauté est presque toujours agréable aux sens, ou au moins elle ne doit pas les blesser. La plupart de nos idées du beau nous viennent par l'ouïe, et tous les arts sans exception s'adressent à l'âme par le cœur* [Bez wątpienia piękno niemal zawsze wywołuje w zmysłach uczucie przyjemności, albo przynajmniej ich nie razi. Większość naszych idei piękna dociera do nas ze słuchu a wszystkie sztuki bez wyjątku zwracają się do duszy przez serce]. V. Cousin, *op.cit.*, s. 137.

¹⁵⁴ A.Q. de Quincy, *De l'imitation*, introduction de L. Krier et D. Porphyrios, Bruxelles 1980, s. 79–85.

¹⁵⁵ O różnych klasycystycznych interpretacjach pojęcia *iluzja* pisał: M. Hobson, *The object of art, the theory of illusion in eighteenth-century France*, Cambridge University Press, 1982.

i umożliwiają uchwycenie tylko wybranych aspektów przedstawianej rzeczywistości. Zdolny twórca o tym wie i szuka doskonałości w ramach swojej własnej dyscypliny artystycznej. Tylko twórcy przeciętni, którzy nie panują nad swoimi środkami, szukają pomocy gdzie indziej. Podobnego rodzaju próby mogą wywołać w odbiorcy jedynie przyjemność zmysłów, podczas gdy prawdziwa przyjemność estetyczna jest zawsze duchowa. Wyobraźnia odbiorcy dopełnia dzięki doskonałemu wykonaniu dzieła sztuki to, czego nie może ono bezpośrednio przedstawić. Innymi słowy, Q. de Quincy mówi, że imitacja nie jest pokazywaniem, lecz sugerowaniem. Gdy wszystko zostaje powiedziane, nie mamy więcej do czynienia ze sztuką. Autor podkreśla, że dzieło sztuki jest przedmiotem sztucznym i nie można go traktować jak rzeczy, które znajdujemy w naturze. Po drugie, pożyczki między sztukami są gwałtem na duszy ludzkiej. Argument ten jest bardzo typowy dla myśliciela wychowanego na literaturze oświeceniowej, która często podejmowała analizę funkcjonowania zmysłów w kontekście sztuki (Locke, Diderot, Condillac, żeby wspomnieć tylko o najbardziej znanych). Według de Quincy'ego dusza ludzka zdolna jest do odbioru w jednym momencie tylko jednego bodźca. Człowiek nawet o najbardziej podzielnej uwadze zawsze bardziej koncentruje się na jednym bodźcu niż na innym. Takie jest prawo natury, kończy de Quincy pytaniem-sentencją: *lorsque vous êtes tout yeux, pouvez vous être tout oreille* [czy kiedy zamieniasz się w słuch, możesz w tym samym czasie z równą uwagą patrzeć?]¹⁵⁶. Trzeci argument autora *Eseju o imitacji* jest zapożyczony od Lessinga: właściwością poszczególnych środków wyrazu jest to, że mogą interpretować tylko określone tematy – gdy wymaga się od nich przedstawiania czegoś, do czego nie są zdolne, imitacja, jakiej dokonują, jest bardzo niedoskonała¹⁵⁷. Atakuje on więc pożyczki między sztukami z różnych powodów: za uzurpowanie sobie przez dzieło sztuki praw przedmiotów naturalnych, za zmuszanie odbiorcy do nienaturalnego odbioru i za naruszanie natury środków przekazu. Bierze więc pod uwagę status dzieła sztuki, zdolności poznawcze człowieka i ograniczenia techniczne. Oryginalność tego eseju leży w okolicznościach, w jakich wyszedł: to atak na romantyków z punktu widzenia estetyki neoklasycystycznej,

¹⁵⁶ A.Q. de Quincy, *op.cit.*, s. 64.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 72.

ale atak, który posługuje się często argumentami, jak przekonamy się poniżej, samych atakowanych.

Równie manifestacyjne rozprawienie się z pożyczkami interdyscyplinarnymi znajdujemy w *Salonie z 1833* i *Salonie z 1839* Gautiera. Tym razem jednak głos zabrał artysta, którego interesowała wyłącznie praktyczna strona tego zjawiska. Obrazy artystów z Monachium obudziły sprzeciw krytyka, bowiem dostrzegł w nich więcej myśli niż form i barw:

Les artistes de Munich sont autant des poètes que des peintres ; quoique plusieurs d'entre eux aient de grandes qualités de composition et de dessin, leur exécution est faible et pâle ; l'idée prise dans le sens littéraire les préoccupe beaucoup trop. Ils sont trop savants et cherchent les uns le style byzantin, les autres le style gothique et le symbolisme chrétien ; peu d'entre eux regardent la nature ; oubliant qu'avant tout la peinture est un art matériel ne pouvant arriver à l'intelligence que par le chemin des yeux ; les peintres de Paris, avec cette mesure et ce bon sens qui caractérisent les Français, sans abandonner tout-à-fait la pensée comme les coloristes de Venise, ont compris que le dessin, la couleur et l'exécution étaient les vrais moyens d'expression de leur art et que le mérite d'un tableau ne consistait pas à représenter tel sujet ou telle idée philosophique, mais de belles lignes, de beaux tons, des draperies savamment ajustées et des morceaux bien faits

[Artyści z Monachium są w równym stopniu poetami, co i malarzami; choć większość z nich odznacza się wielkimi zaletami kompozycji i rysunku, ich wykonanie jest słabe i blade; za dużo zajmuje ich **idea, rozumiana w sensie literackim**. Są zbyt uczeni, jedni szukają stylu bizantyńskiego, drudzy stylu gotyckiego, trzeci symbolizmu chrześcijańskiego; niewielu z nich spogląda na naturę, zapominając, że **malarstwo jest sztuką materialną**, którą można zrozumieć jedynie za **pomocą oczu**; malarze paryscy, z tym umiarem i z tym dobrym zmysłem, które charakteryzują Francuzów, nie porzucając zupełnie myśli, jak czynią to koloryści weneccy, pojęli, że rysunek, barwa i wykonanie są prawdziwymi środkami tej sztuki i że **wartość obrazu nie polega na przedstawieniu takiej czy innej idei filozoficznej, ale na pięknych liniach, pięknych tonach, zmyślnie rozmieszczonych draperiach i dobrze zrobionych kawałkach**; podkr. I.W.]¹⁵⁸.

Równie nie do przyjęcia były dla Gautiera wymiany formalne między rzeźbą i malarstwem. *Velléda* Maindrona sprowokowała go do następującego komentarza:

¹⁵⁸ T. Gautier, *Salon 1839*.

[...] *les prunelles exprimées par des touches creuses qui retiennent l'ombre font un mauvais effet, – l'effet que produirait en peinture un nez en relief appliqué sur la toile. – [...] – Les statuaires ne sauraient trop se rappeler que leurs moyens d'expression n'ont rien de commun avec ceux de la peinture*

[...] źrenice wyrażone poprzez niewielkie wgłębienie zatrzymujące cień sprawiają złe wrażenie – to efekt, jaki w malarstwie wywarłby wypukły nos przyczepiony do płótna. – (...) – Rzeźbiarzom nie wolno zapominąć, że dostępne im środki wyrazu nie mają nic wspólnego z malarstwem]¹⁵⁹.

Nieco bardziej pobłażliwy okazał się jedynie Gautier w stosunku do Ary Scheffera, którego ambicje poetyckie obudzą kilka lat później ostry sprzeciw Baudelaire'a. Argumenty obu salonierów przeciwko dziełom tego malarza były bardzo podobne. W tym miejscu przypomnijmy jedynie wywód Gautiera:

M. Scheffer affectionne particulièrement les sujets poétiques; – aussi plaît-il beaucoup plus aux gens de lettres et aux gens du monde qu'aux artistes : car sa composition est plus littéraire que pittoresque. Il ne reçoit pas directement l'impression de la nature et peint en général d'après des livres; il copie des descriptions et non des modèles et l'esprit lui sert plus que les yeux; nous ne blâmons pas cette manière de comprendre l'art, nous la constatons seulement; il a de l'élégance, du charme et de la mélancolie, une grande distinction, ce qu'il fait n'est jamais ni laid ni commun, mais il n'a pas ce vif instinct de la forme et de la couleur qui constitue le véritable peintre; l'envie de faire un tableau ne lui vient pas à la vue d'une réalité palpitante [...]. Il ne conçoit d'autre idéal que celui du poète dont il lit les vers; il n'en cherche pas un en lui-même, et ne peut en quelque sorte produire que par contre-coup. Il n'est pas prime-sautier

[Pan Scheffer szczególnie upodobał sobie tematy poetyckie – tym samym więcej gustują w nim literaci i ludzie światowi niż artyści: jego kompozycja jest bowiem bardziej literacka niż malownicza. Nie odbiera wrażeń bezpośrednio z natury – najczęściej maluje na podstawie książek; kopiuje opisy zamiast modeli i **większy pożytek robi z ducha niż z oczu**; nie potępiam takiego sposobu pojmowania sztuki, ale go stwierdzam; posiada wytworność, urok i melancholię, wielką wykwintność, to, co robi, nie jest nigdy brzydkie ani przeciętne, ale brakuje mu **tego żywego instynktu formy i koloru, jaki charakteryzuje prawdziwego malarza**; chęć namalowania obrazu nie przychodzi mu **na widok** wzruszającej rzeczywistości. (...) Jedyny ideał, jaki zna, znajduje u poe-

¹⁵⁹ *Ibidem.*

tów; nie szuka ideału w samym sobie, i umie go wytworzyć wyłącznie w reakcji na coś. Nie jest spontaniczny; podkr. I.W.]¹⁶⁰.

Podobne spostrzeżenia powtórzył Gautier przy okazji Decampsa, Delacroix, Biarda i Brune'a.

Ironia losu sprawiła, że prozie Gautiera zarzucono ten sam błąd, który autor *Króla Kandula* wypominał innym. Zarzut ten postawił mu Sainte-Beuve, recenzując w „Revue des Deux Mondes” *Fortunia* i *Komedię śmierci*. Stanowisko słynnego krytyka w kwestii pożyczek interdyscyplinarnych nie jest jednak jednoznaczne. Otóż wyszukuje on wymyślne metafory mówiące o barwach i dźwiękach w poezji, aby przy ich pomocy wyrazić swój podziw dla talentu współczesnych mu poetów. Owe barwy i dźwięki uważa za ważne środki (*procédés*), konieczne do osiągnięcia udanych efektów poetyckich. Z drugiej strony przestrzega jednak, że ich nadmiar w poezji łatwo przemienia je w niepotrzebny i wręcz szkodliwy dla niej szych:

On a le talent, l'exécution, une riche palette aux couleurs incomparables, un orchestre aux bouches sonores ; mais au lieu de soumettre tous ces moyens et, si j'ose dire, tout ce merveilleux attirail à une pensée, à un sentiment sacré, harmonieux, qui tient l'archet d'or, on détrône l'esprit souverain, et c'est l'attirail qui mène

[Mamy talent, wykonanie, bogatą paletę o niezrównanych barwach, orkiestrę dźwięcznych ust, ale zamiast podporządkować wszystkie te środki, ośmielię się powiedzieć, cały ten wspaniały blichtr, myśli, świętemu i harmonijnemu uczuciu, które trzymałoby złoty smyczek, pozbawia się ducha niezależności i to blichtr przewodzi]¹⁶¹.

Sainte-Beuve zarzuca Gautierowi, że zbyt dużą rolę przypisuje formie. Porównuje poezję do strumienia i mówi, że wiersze Gautiera nie pozwalają zanurzyć się w jego głębiach. Przypominają mu one raczej piękną tafłę wody, która przyciąga na siebie całą uwagę czytelnika. Krytyk wyjaśnia:

Le procédé propre à l'art du style est d'emprunter à tous les arts, soit pour les couleurs, soit pour la forme, soit pour les sons, mais sans se borner à aucun de ces moyens, et surtout en les dominant et les dirigeant tous par la pensée et le sentiment dont l'expression la plus vive est souvent immédiate et sans image

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ C.A. Sainte-Beuve, « *Fortunio* », roman, « *La Comédie de la Mort* » par Théophile Gautier, « *Revue des Deux Mondes* » novembre 1838, volume XV, s. 866.

[Dokonywanie pożyczek ze wszystkich sztuk poprzez barwy, formy czy dźwięki należy do sztuki stylu, pod warunkiem jednak, że twórca nie ogranicza się do żadnego z tych środków, ale panuje nad nimi i prowadzi je myślą i uczuciem, których najmocniejszy wyraz jest często natychmiastowy i obywa się bez obrazu]¹⁶².

Cytowany fragment należy z pewnością odczytywać jako głos w sprawie zachowania stosownej miary, właściwych proporcji. Czego dowiadujemy się zaś z niego o stosunku Sainte-Beuve'a do korespondencji sztuk? Określając, czym są dźwięki, barwy i obrazy w poezji, podaje on w istocie ich dwie definicje: są to konieczne środki, bez których poeci nie mogliby się obyć, oraz dodatkowe ornamenty. Zdaje się sugerować, że różnica między nimi jest ilościowa (jest kwestią stylu), ale w istocie jest ona natury jakościowej, bo obie definicje się wykluczają. W pierwszym przypadku mowa jest o elementach konstytutywnych poezji, w drugim zaś – o dodatkach.

Głos w sprawie niezależności poszczególnych dyscyplin artystycznych zabrał także E. Delacroix, który ostrzegął swojego ucznia Andrieu:

[...] w dniu, w którym malarze zagubią miłość i wiedzę narzędzia, zaczną się jałowe teorie. Niezdolni już wyrazić swoich myśli formami i barwami, zaczną wyręczać się pisaniem i bratać z literatami. Nie mówię o poecie prawdziwym, takim jak mój drogi, kochany Chopin, ale o nudziarzu, który chce wytłumaczyć wiersz Wergiliusza¹⁶³,

bo, jak pisał w swoim dzienniku,

*Obraz musi przede wszystkim zasłużyć na to, żeby był świętem dla oka*¹⁶⁴.

Nawet romantycy niemieccy, których J. Woźniakowski najchętniej kojarzy z ideą korespondencji sztuk, wypowiedali się krytycznie na temat pożyczek interdyscyplinarnych. Friedrich Schlegel w *Suplemencie do obrazów włoskich*, artykule opublikowanym na łamach jego „Euro-py”, tłumaczy, że czym innym jest muzyczność dzieła plastycznego, a czym innym naśladowanie muzyki przez malarza. To pierwsze jest dowodem doskonałości dzieła, a to drugie – oznaką braków warsztatowych artysty. Podobnie przestrzega on, żeby nie rozumieć dosłownie słowa *poetycki*, gdy mowa jest o poetyckości malarstwa. *Poetycka* jest

¹⁶² *Ibidem*, s. 866.

¹⁶³ Cyt. za: J. Starzyński, *op.cit.*, s. 153–154.

¹⁶⁴ Notatka z 22 czerwca 1863. E. Delacroix, *op.cit.*, t. II, s. 428.

intencja malarza, wyjaśnia krytyk, której przeciwieństwem byłaby *intencja mechaniczna*. Schlegel szydzi również ze współczesnej mu francuskiej szkoły malarskiej, która sili się na naśladowanie efektów rzeźbiarskich. Każda sztuka ma charakterystyczne jej własności, które w pełni jej wystarczają¹⁶⁵.

Hoffmann z kolei sprzeciwiał się traktowaniu dramatu oraz opery jako gatunków, w których poszczególne sztuki współpracują i podporządkowane są temu samemu celowi. Twierdził, że każda ze sztuk powinna realizować swój własny zamysł. Nie szkodzi, jeśli dekorator rozbiję iluzję, którą próbują stworzyć kompozytor czy dramatopisarz. Tym lepiej: im więcej dwuznaczności, tym bardziej przedstawienie zbliży się do realizacji ideału ironii. Po drugie, pisał, każdy artysta uczestniczący w tworzeniu przedstawienia operowego powinien polegać jedynie na dostępnych mu środkach. Niech muzyk nie liczy, mówi Kreisler, że słowa dookreślą to, co muzyka pozostawi niejasnym¹⁶⁶.

Założenie, jakie leży u podstaw przywołanych w tym rozdziale wypowiedzi, jest jasne: sztuki różnią się między sobą, bowiem posługują się różnymi środkami (Cousin i de Quincy podawali jeszcze argument recepcji poszczególnych sztuk przez różne zmysły). Broniąc czystości poszczególnych dyscyplin artystycznych, cytowani twórcy musieli jednak zakładać, że pożyczki interdyscyplinarne są możliwe. Traktowali je jako wynik świadomych czynności artystów, którzy pragnę osiągnąć w swoich dziełach efekty cechujące z zasady inne sztuki.

Gdy zestawić poglądy krytyków z tego rozdziału z klasycystycznymi i cytowanymi wcześniej romantycznymi wypowiedziami na temat korespondencji sztuk, okazuje się, że tylko ci pierwsi, przyznawszy sztuce jej zmysłowy charakter, zaproponowali tak naprawdę nowe spojrzenie na zajmujący nas temat. Prawdziwie oryginalna romantyczna teoria korespondencji sztuk była więc o wiele bardziej sceptyczna niż zwykło się myśleć. Sztuki są różne i trzeba różnice między nimi pielęgnować, pouczali ci romantycy, którzy rezygnowali z klasycystycznych założeń i wysuwali swoje własne argumenty.

Romantycy nie byli pierwszymi, którzy chcieli strzec różnic między sztukami. Pół wieku przed nimi głos zabrali Lessing i Burke, na początku

¹⁶⁵ F. Schlegel, *Description de tableaux*, édition établie et présentée par B. Savoy, Paris 2003, s. 142–143.

¹⁶⁶ Por. E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, [w:] *Fantasie...*, s. 57.

XVIII wieku – Abbé du Bos, a przed Abbé du Bossem – la Fontaine w żartobliwej bajce *Obraz*, którą moglibyśmy zakończyć ten rozdział. Bajka ta jest rzekomą *ekfrazą* obrazu, przedstawiającego schadzkę dwóch młodych mniszek z niejakim Mazetem. W pewnym momencie bajkopisarz podsumowuje trudy swojego przedsięwzięcia w następujący sposób:

<i>Or ai-je des nonnains mis en vers l'aventure,</i>	<i>Przygodę mniszek ułożyłem w wer-</i>
<i>Mais non avec des traits dignes de l'action,</i>	<i>sach,</i>
<i>Et comme celle-ci déchet dans la peinture,</i>	<i>Ale nie w sposób godny tego wyda-</i>
<i>La peinture déchet dans ma description.</i>	<i>rzeżenia,</i>
<i>Les mots et les couleurs ne sont choses pareils;</i>	<i>I podobnie jak akcja zawodzi w ma-</i>
<i>Ni les yeux ne sont les oreilles</i>	<i>larstwie,</i>
	<i>Nie wyłonił się obraz z mojego opisu.</i>
	<i>Słowa i kolory nie są podobne;</i>
	<i>Ani oczy nie są uszami¹⁶⁷.</i>

Wnioski

Dokonany w tym rozdziale przegląd wypowiedzi romantyków, w których głosili oni lub sugerowali, że istnieją korespondencje między sztukami, nie miał ambicji szczegółowej rekonstrukcji ich poglądów. Chodziło raczej o wskazanie najbardziej wybijających się tendencji: w jaki sposób problem ten funkcjonował w ich pismach, na jakie argumenty się powoływali, bądź jak i dlaczego dowodzenia unikali. Szczególnie chciałam pokazać niejasność tej idei i zasygnalizować, co mogło przyczynić się do jej obrośnięcia wieloma nieporozumieniami czy wręcz sprzecznościami. Wydaje mi się bowiem, że w dużym stopniu tajemnica popularności tej idei leżała właśnie w braku teoretycznego zaplecza.

Widzieliśmy, że za twierdzeniami bądź sugestiami istnienia związków między sztukami kryły się u twórców i teoretyków XIX wieku najróżniejsze intencje. Czasami w ten sposób wyrażali oni swoje najskrytsze życzenia (Reynolds, Turner, Ruskin), kiedy indziej – autentyczne obserwacje na temat podobieństwa sztuk (Balzac, Leroux). Powoływali się także chętnie na to zjawisko, aby przy jego pomocy zilustrować jakąś tezę. Niektórzy mieli podejście praktyczne, inni bardziej filozoficzne.

¹⁶⁷ J. La Fontaine, *Le Tableau*, [w:] tegoż, *Contes et nouvelles en vers*, dessins J.-H. Fragonard, Paris 1994, s. 249.

Niezdecydowanie romantyków w kwestii znaczenia i funkcji środków artystycznych brało się z wahania co do roli zmysłów w poznaniu dzieła sztuki oraz co do statutu ontologicznego tego ostatniego (był materialny czy duchowy). Konsekwencją było, że nie dostrzegali oni sprzeczności w tym, że powszechnie dokonywano przekładów konkretnych dzieł na różne dyscypliny artystyczne, ale za to pożyczki interdyscyplinarne niemal jednogłośnie potępiano. A przecież w pierwszym przypadku brano w nawias różnice w tworzywie i płynące z nich różne właściwości dzieł, szukano jedynie stylowych, ideowych odpowiedników, a w drugim, przeciwnie, afirmowano czystość środków artystycznych, odmienność warunków fizycznych, w jakich dzieło powstaje. Dochodziło z tego powodu czasami do zajmowania paradoksalnych postaw. Wspominałam już o artykule Sainte-Beuve'a, który w tym samym artykule proponował dwie rozbieżne definicje obrazów, dźwięków i barw w poezji i poddawał je dwóm różnym ocenom. Gautier z kolei w tym samym salonie krytykował próby osiągnięcia przez malarzy efektów rzeźbiarskich i jednocześnie opiewał rzeźbiarskie efekty płócien Aligny'ego¹⁶⁸.

Można by próbować tłumaczyć te rozbieżności na różne sposoby. Z pewnością decydował kontekst. Gdy teoretyzowano na temat sztuki bądź oddawano się interpretacji konkretnych utworów, chętniej mówiono o ich duchowych wymiarach. Kiedy jednak stawiano fachowe pytania co do możliwości wzajemnego wspomaganie się poszczególnych dyscyplin artystycznych i gdy przyjmowano rolę arbitra, który musi oszacować estetyczną wartość takich pożyczek, tworzywo robiło się jakby mniej wstydlive. Być może różnice w podejściu do środków brały się z rozdźwięku między marzeniami krytyków a ich obserwacjami i namysłem krytycznym.

Przypadek Gautiera i Sainte-Beuve'a można by wyjaśnić jeszcze inaczej. Otóż wyraźnie zdają się oni rozróżniać czynności i kompetencje artysty od efektu, jakim jest dzieło sztuki. To ostatnie powinno według nich wywoływać różne skojarzenia w odbiorcy, ale artyście nie wolno do tego dążyć. Jak gdyby osiągnięcie efektów przynależnych innym sztukom

¹⁶⁸ Podobną niekonsekwencję spotykamy w pismach krytyków związanych z nurtem pozytywistycznym, a także u S. Witkiewicza. Por. W. Okoń, *Sztuki siostrzane*, rozdz. *Korespondencje sztuk*.

traktowali oni jako wynik nieświadomego geniuszu artysty i dlatego wszelkie próby naśladowania takich efektów uważali za nieporozumienie. Takie stanowisko wyraźnie zajmie później Baudelaire.

Dostrzeganie podobieństw między sztukami często służyło romantykom do definiowania sztuki w ogóle, a więc było **metodą uogólniania, systematyzacji wiedzy**. Poszukiwali cech przynależnych wszystkim dyscyplinom artystycznym, próbując uchwycić jednocześnie ogólne mechanizmy sztuki. Często powoływali się przy tym na czynniki nieestetyczne (role społeczne, dydaktyczne, funkcje psychologiczne). Kiedy indziej znowu zakładanie istnienia podobieństw między sztukami okazywało się przydatne w roli **narzędzia interpretacyjnego**.

Ze znanych mi tekstów romantyków właściwie jeden tylko Balzac interesował się autentycznymi przyczynami podobieństw między sztukami i szukał wyjaśnienia tego zjawiska na gruncie naukowym. Jego stanowisko było jednak zbyt odosobnione, żeby mówić o nim jako o tendencji.

J. Bordes de Parfondry, jeden z redaktorów pisma *L'Artiste*, dowodził pokrewieństwa sztuk w sposób następujący:

Poésie, musique, peinture, c'est représenter un sentiment, un fait, par les paroles, par les sons, par les couleurs. La poésie ou la pensée est la cause, la musique ou l'harmonie est le moyen, la peinture ou le fait est le but. Si ce dernier est esquissé, ce sera du dessin, s'il est coloré, ce sera de la peinture, enfin s'il est représenté tel qu'il existe, c'est-à-dire sous toutes ses faces, ce sera de la sculpture ou de l'architecture. Pas de poésie qui n'ait sa musique, sa peinture. La poésie c'est le nombre, la musique, la mesure, la peinture, c'est le poids. Comprenez, s'il est possible, une de ces trois choses, nombre, mesure, poids, isolée des deux autres, c'est impossible. L'une c'est l'âme, l'autre l'intelligence, la troisième, la puissance. Trinité mystérieuse qu'on ne peut rompre, triangle dont chaque sommet ne peut se séparer de ses deux aboutissants

[Poezja, muzyka, malarstwo to przedstawianie uczucia, czynu, za pomocą słów, dźwięków i barw. Poezja lub myśl jest przyczyną, muzyka lub harmonia środkiem, malarstwo lub czyn celem. Jeśli ten ostatni jest naszkicowany, wówczas otrzymujemy rysunek, jeśli jest barwny – obraz, wreszcie jeśli ukazywany jest tak, jak istnieje, co znaczy ze wszystkich stron, to mamy do czynienia z rzeźbą lub z architekturą. Nie istnieje poezja, która byłaby pozbawiona swojej własnej muzyki i malarstwa. Poezja jest liczbą, muzyka – miarą, malarstwo – wagą. Zrozumcie, jeśli to możliwe, że nie da się oddzielić jednej z tych trzech rzeczy: liczby, miary, wagi, od pozostałych. Pierwsza jest duszą, druga rozumem, trzecia

siłą. Tajemnicza trójca, której nie sposób rozwiązać, trójkąt, którego żadnego z wierzchołków nie można oddzielić od dwóch prowadzących do niego linii]¹⁶⁹.

Krytyk zaczyna od tego, że sztuka polega na przedstawianiu uczuć i faktów. Następnie mówi, że zawsze obecne są w niej trzy pierwiastki: poetycki (myśl), malarski (forma zewnętrzna) i muzyczny (harmonia w sensie kompozycji). Dotąd Parfondry powołuje się jeszcze na powszechnie krążące w jego epoce opinie na temat tych sztuk. Następnie przekłada jednak wymienione elementy na różne „trójki”: przyczynę, sposób oraz cel, liczbę, rytm i wagę, wreszcie – duszę, inteligencję i siłę. W jaki sposób dokonuje tych przekładów? Nie wyjaśnia. Na jakiej podstawie utożsamia pierwiastek poetycki z poezją, malarski z malarstwem itd.? Tego również nie tłumaczy. Ogłasza tylko wniosek swojego rozumowania: istnieje *mistyczna trójca* sztuk, której nie wolno rozdzielać.

W wywodzie Parfondry'ego – w sposób już nawet nieco karykaturalny – zbiega się wiele elementów charakteryzujących romantyczne podejście do zagadnienia korespondencji sztuk. Składały się na nie: głęboko zakorzeniona intuicja, zamiłowanie do kreślenia analogii, opieranie się na powszechnie niekwestionowanych przekonaniach bez ich dowodzenia, a także przyzwyczajenia językowe i nieścisłość terminologiczna.

Tak to – między życzeniami a obserwacjami, metaforami a językiem dosłownym, argumentami wchodzącymi w skład filozoficznego namysłu a luźno rzucanymi hasłami egzystowała idea korespondencji sztuk w romantyzmie. Choć nikt nie poświęcił jej osobnego traktatu i nikt szczególnie jej nie dowodził, to pojawia się w pismach niemal wszędzie. Romantycy wspominali o relacjach między sztukami trochę mimochodem, a działo się to tak często (bo czyż nie było to prawdziwą modą w owym czasie?) i czynili to nieraz z takim urokiem, że same częste powtarzanie i piękno ich prozy mogło z czasem nabrać siły argumentu.

¹⁶⁹ J. Bordes de Parfondry, *Vue sur l'art*, « L'Artiste » 1836, série I, tome XII, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972, s. 61.

II

Stendhal – pasja porównywania

*Que sommes-nous ? Où allons-nous ?
Qui le sait ? Dans le doute, il n'y a de réel
que le plaisir tendre et sublime que donnent
la musique de Mozart et les tableaux du Corrège.*

[*Promenades dans Rome*]

Dlaczego i który Stendhal?

W sercu renesansowej i barokowej interpretacji horacjańskiej formuły *ut pictura poesis* leżało hasło *mimesis*¹⁷⁰. Teoretycy sztuki podkreślali, że malarstwo i poezję zbliża do siebie wspólny im obu gest naśladowania. Artysta nie powinien jednak wiernie odtwarzać natury, bowiem jego celem jest poszukiwanie piękna idealnego, które w świecie realnym nie istnieje. Dlatego musi on go szukać gdzie indziej. Co jest zatem ostatecznym źródłem wizji malarskiej czy poetyckiej? Choć różnie na to pytanie odpowiadano (dusza, rozum, Bóg czy metodą Zeuxisa – obserwacja różnych modeli, a następnie wybieranie i abstrahowanie z nich tego, co najbardziej zbliża się do ideału), wszystkie te odpowiedzi łączyło jednomyślne wykluczanie empirii jako bezpośredniej drogi do

¹⁷⁰ Niniejszy akapit jest rekapitulacją badań zawartych w książce: R.W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture: XVe – XVIIIe siècles*. O zakorzenieniu stendhalskiego dyskursu o relacjach między sztukami w myśli XVIII-wiecznej pisał D. Wakefield. Por. D. Wakefield, *Introduction*, [w:] *Stendhal and the Arts*, selected and edited by D. Wakefield, Phaidon 1974, s. 15.

poznania piękna. Z tego wynikała druga fundamentalna teza klasycystycznego dyskursu o sztuce: jeśli zmysły odgrywają rolę drugorzędną w akcie twórczym, to istota dzieła sztuki zawierać się musi w czymś, co im umyka: w jego zawartości, wymowie, idei. Uniezależnienie w teorii zawartości dzieła od jego formy sprawiało, że tacy autorzy, jak Paolo Pino, Ludovico Dolce, André Félibien i inni pojmowali środki artystyczne jako przezroczyste, neutralne media służące do przekazu myśli czy uczuć. W konsekwencji John Dryden, wypowiadając się na temat relacji między sztukami, mógł bez trudu ustanawiać analogie między słowami i barwami, biorąc pod uwagę jedynie ich funkcję zdobniczą – według angielskiego poety rozmieszczenie światła i cieni na płótnie malarzkim odpowiadać ma tropom i figurom w poezji. W *Parallel between Painting and Poetry* zauważa on: *Expression, and all that belongs to Words, is that in a Poem, which Colouring is in a Picture* [Wyraz i wszystkim, co dotyczy słów, jest w wierszu tym, czym nanoszenie barw w malarstwie]¹⁷¹. Materialne, fizyczne różnice między słowami i barwami są tu bez znaczenia.

W przywołanym wyżej toku myślenia następowało ciche przejście od tezy o charakterze normatywnym do opisowych. Podczas gdy imitacja była postulatem, to wynikające z niej konsekwencje dotyczące przezroczystości środków formalnych przedstawiano już jako stan faktyczny. I w tym właśnie miejscu Stendhalowska interpretacja idei korespondencji sztuk wykazuje swoją odrębność. Otóż pisarz ten przeważnie podziela gust artystyczny wspomnianych teoretyków oraz ich przekonanie o kluczowym znaczeniu idealizacji w sztuce¹⁷²: *Si la musique est mauvaise, elle ne donne rien à l'imagination ; si elle est sans idéal, elle four-*

¹⁷¹ Tak pisał Dryden w przedmowie do swojego tłumaczenia Du Fresnoya, którego pierwsza edycja wyszła w 1696 roku. J. Dryden, *Preface of the Translator, With a Parallel, of Poetry and Painting*, [w:] tegoż, *The Works of John Dryden. Prose 1691–1698*, vol. 20, University of California Press 1989, s. 71.

¹⁷² L. Lascoux twierdzi, że to właśnie pojęcie idealnego piękna otworzyło Stendhalowi drogę do wskazywania relacji między sztukami: *On la trouve redéfinie par Stendhal dans ses écrits critiques: „Histoire de la Peinture en Italie” (1817), „Vie de Rossini” (1823) qui exalte le Beau Idéal moderne. C’est à lui que l’on doit la comparaison constante entre les arts et le triangle musique, littérature, peinture* [Odnajdujemy je przededefiniowane w pismach krytycznych Stendhala, „Historia malarstwa we Włoszech” (1817), „Żywot Rossiniego” (1823), które chwalą współczesne piękno idealne. To jemu też zawdzięczamy ciągłe porównanie między sztukami i trójkąt muzyka – literatura – malarstwo]. Por. L. Lascoux, *Quelques aspects de l’esthétique rossinienne chez Stendhal et chez Balzac*, prononcé le 10

nit des images qui choquent comme basses, et l'imagination repoussée prend son vol ailleurs [*Vie de Rossini*, s. 519. Jeśli muzyka jest zła, niczego nie daje wyobraźni, jeśli zaś brakuje jej *ideału*, dostarcza obrazy szokujące pośledniością i odepchnięta wyobraźnia odlatuje gdzie indziej]¹⁷³. Nie głosi on jednak równocześnie, że treść sztuki jest niezależna i ważniejsza od środków przekazu, podobnie jak nie twierdzi, że te ostatnie są neutralne. W wersji Stendhalowskiej nie są to już tezy estetyczne, ale co najwyżej postulaty. Powiedziałam „co najwyżej”, bo w rzeczywistości poglądy francuskiego pisarza na ten temat są bardzo ambiwalentne. Zależą one w dużej mierze, jak zobaczymy, od kontekstu wypowiedzi, a także – co warto podkreślić przy okazji stawianych w tej pracy pytań – od danej dyscypliny artystycznej.

Powieściopisarz Henri Beyle doświadczył przemożnej siły tkwiącej w słowach. Wie, że mogą one nieść znaczenie, ale posiadają też zdolność przyciągania całej uwagi czytelnika. I to właśnie przeciwko tej ich właściwości buntuje się autor *Pustelni parmeńskiej*. Zmusić słowa, żeby stały się przezroczyste, oczyścić je z funkcji estetycznej: oto Stendhalowski projekt estetyki literackiej. Uwagi na ten temat, co ciekawe, często powracają, gdy mowa jest o twórczości Alfieriego¹⁷⁴: *On songe trop au style en lisant Alfieri. Le style, qui, comme un vernis transparent, doit recouvrir les couleurs, les rendre plus brillantes, mais non les altérer, dans Alfieri, usurpe une part de l'attention.*

avril 2002 dans le cadre des conférences « Littérature et Musique » [<http://www.crlc.paris4.sorbonne.fr/pages/conferences/conf-lascoux.html>].

¹⁷³ Cytaty z dzieł Stendhala pochodzą z następujących wydań: Stendhal, *L'Ame et la Musique. Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase. Vie de Rossini. Notes d'un Dilletante*, édition présentée et annotée par S. Esquier, Paris 1999; Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie. Autour de Léonard de Vinci*, Paris 1994; Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie. Autour de Michel-Ange*, Paris 1994; Stendhal, *Ecoles italiennes de Peinture*, [w:] tegoż, *Mélanges. Peinture, musique*, tome IV, texte annoté et préfacé par E. Abravanel, « Cercle du Bibliophile »; Stendhal, *Œuvres intimes*, édition établie par V. del Litto, Paris 1981, « Bibliothèque de la Pléiade »; Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817; L'Italie en 1818; Promenades dans Rome*, [w:] tegoż, *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par V. del Litto, Paris 1973, « Bibliothèque de la Pléiade »; Stendhal, *Salons*, édition, introduction et notes de S. Guégan et M. Reid, Paris 2002. Przekłady fragmentów, które oznaczam skrótem WPR wraz z odpowiednim numerem strony, cytuję za: Stendhal, *Wybór z pism różnych*, przełożyła F. Śniatecka-Wowerowa, wybór opracowała J. Guze, Warszawa b.d. Pozostałe tłumaczenia pochodzą ode mnie.

¹⁷⁴ Niemal od samego początku prowadzenia swojego dziennika (*cahier*) Stendhal zachęcał siebie samego do analizowania stylu włoskiego dramaturga.

Qui songe au style en lisant Métastase ? On se laisse entraîner. C'est le seul style étranger qui m'ait reproduit le charme de La Fontaine [Lettres sur Métastase, s. 229. Za dużo myślimy o stylu, czytając Alfieriego. Styl, jak przezroczysty werniks, powinien pokrywać barwy, nie zmieniając ich, czynić je bardziej błyszczącymi, zaś u Alfieriego przyciąga on uwagę na siebie. Kto myśli o stylu, czytając Metastazja? Dajemy się porwać. To jedyny obcy styl, który ma dla mnie urok stylu La Fontaine'a]. Słowom przypada więc w przekonaniu Stendhala funkcja drugorzędna, ograniczająca się do uwidocznienia myśli, do uwypuklenia treści i uczuć niesionych przez dzieło. Ważne jest to, że, nalegając na mediacyjny charakter literatury, powieściopisarz przyznaje tym samym, że słowa nie zawsze są tak dyskretne.

Z malarstwem, a jeszcze bardziej z muzyką, sprawa wygląda inaczej¹⁷⁵. Tu Stendhal nie tylko przyznaje środkom przekazu kluczowe znaczenie, ale i wysoko ceni ich walory estetyczne. Często podkreśla, że są to sztuki poznawalne zmysłowo, więc ich istota musi tkwić właśnie w barwach, liniach, dźwiękach, rytmie, barwach instrumentów czy głosów ludzkich. Dlatego wymaga od malarza i kompozytora świetnej znajomości warsztatu. Haydn, pisze Stendhal, zawdzięcza swoje doskonałe kompozycje temu, że panował nad dźwiękami, znał ich właściwości oraz efekty, jakie może przy ich pomocy wywoływać: *Haydn, en observant les sons, avait trouvé de bonne heure, pour me servir de ses propres termes „ce qui fait bien, ce qui fait mieux, ce qui fait mal”* [Vie de Haydn, s. 69. Przyglądając się dźwiękom, Haydn wcześniej odkrył, żeby posłużyć się jego własnymi słowami, „co robi dobre wrażenie, co jeszcze lepsze, a co złe”].

Nawet naszkicowany w tak ogólny i uproszczony sposób stosunek Stendhala do środków przekazu pokazuje zasadniczą różnicę między jego stanowiskiem a teoriami klasycystycznymi. Świadomość tego, że sztuki zasadniczo różnią się między sobą, sprawia, że mimo wstępnych założeń klasycystycznych jego dyskurs wnosi coś nowego do tradycyjnej teorii *ut pictura poesis*. Zderzając ją ze swoim indywidualnym doświadczeniem sztuki, autor *Racine'a* i *Shakespeare'a* zdaje się obiecywać własną, oryginalną interpretację korespondencji sztuk, którą moglibyśmy roboczo umieścić na skrzyżowaniu estetyki klasycystycznej i ro-

¹⁷⁵ W dalszej części tych rozważań spróbuję dokładniej odtworzyć i skomentować jego poglądy na ten temat.

mantycznej¹⁷⁶. Dlatego właśnie rozważania o dziewiętnastowiecznych interpretacjach idei korespondencji sztuk postanowiłam rozpocząć od Stendhala.

Stendhala, to znaczy kogo? Kto będzie krył się w tym rozdziale za słynnym pseudonimem? Które dzieła weźmiemy pod uwagę: podpisane *Stendhal*, te, które wyszły spod pióra H. Beyle'a, który nadał sobie to przezwisko, czy też te, które podpisane były przez niego różnymi pseudonimami, choć niekoniecznie musiały być jego autorstwa? Przyjmijmy ten trzeci wariant. Dlatego że mimo licznych zapożyczeń czy wręcz plagiatów dzieło to wyraźnie spaja osobowość i światopogląd autora-redaktora. Bo mimo wielości pseudonimów i przybieranych przezeń masek, sprzeczności przesywających jego krytykę artystyczną i dzieło literackie, wyraźnie widać w jego zainteresowaniu sztuką ciągłość i konsekwencję. Pisał on o tłumaczeniach z jednej sztuki na drugą, interesowały go niemal wszystkie dyscypliny artystyczne i z pasją je zestawiał i porównywał. Jakimi zasadami kierował się, gdy szukał malarzkich odpowiedników dzieł muzycznych? Jak postrzegał relacje między sztukami¹⁷⁷?

Z korpusu dzieł tego pisarza wybiorę pisma, w których najszerzej wypowiada się na temat malarstwa, rzeźby, muzyki i literatury, wykluczę natomiast powieści i nowele. W centrum mojego zainteresowania znajdują się dzieła zarówno z zakresu historii, jak i krytyki sztuki. W ramach historii sztuki będą to obie części *Historii malarstwa we Włoszech* (które są swoistą kompilacją *Historii malarstwa włoskiego* Lanziego i innych autorów¹⁷⁸), *Włoskie szkoły malarstwa* oraz *Żywoty Haydna, Meta-*

¹⁷⁶ R. Baschet inaczej sytuował myśl Stendhala w kontekście tych dwóch nurtów estetycznych. Według niego w zasadach i intencjach Stendhal był romantykiem, ale mówiąc o sztuce posługuje się słownictwem klasycznym. Por. R. Baschet, *Stendhal et les arts plastiques*, « Revue des Deux Mondes » août 1967, s. 382.

¹⁷⁷ Stendhal posługiwał się metaforami *sztuki siostrzane (sœurs)* oraz *sztuki sąsiadujące (voisins)* w odniesieniu do malarstwa i rzeźby [por. *Histoire de la peinture en Italie. Autour de Léonard de Vinci*, s. 77 i 79]. Pojęcie *korespondencja* nigdy nie pojawia się u niego w kontekście relacji między sztukami. W *Vie de Rossini* pisał jedynie o *correspondances* między tembrem głosu ludzkiego (posługuje się tu pojęciem włoskim *metallo*) danego śpiewaka a wyrazem określonego uczucia [*Vie de Rossini*, s. 597].

¹⁷⁸ H. de Jacquolot podaje w słowniku stendhalowskim całą listę tekstów, z których powieściopisarz miał korzystać, redagując to dzieło: Mallet, Robertson, Pignotti, Roscoe, Dubos, Lanzi, Zanetti, Bossi, Ancoretti, Vasari, Amoretti, Pinel, Cabanis, Lavater, Condivi, Vasari, Mengs, Bottari, Cicognara, Baldinucci, Malvasia, Comolli, Venturi, Lalande,

stazja i Mozarta. *Żywoł Haydna* zredagowany został w 1814 roku i wtedy też Stendhal go opublikował, przybierając imię Louis César Alexandre Bombet. Jest to swobodny przekład biografii wiedeńskiego kompozytora pióra J. Carpaniego. Nie pominię także dzieła o tematyce bardziej aktualnej dla współczesnych czytelników Stendhala, jakim jest *Żywoł Rossiniego*. Z krytyki sztuk plastycznych Stendhala wybrałam: *Salon z 1824* zatytułowany *Critique amère du Salon de 1824 par M. Van Eube de Molkirk* i opublikowany w dodatku do *Vie de Rossini* oraz *Des beaux arts et du caractère français. Salon de 1827*. Z krytyki operowej wezmę pod uwagę pisane dla „Journal de Paris” *Notes d'un Dilettante* – sprawozdania z przedstawień paryskich z lat 1824–1827. Niemniej cennym źródłem dla zapowiadanych rozważań są wreszcie dzieła podróźnicze Stendhala, w których można znaleźć wiele opisów dzieł sztuki: *Rzym, Neapol i Florencja w 1817 roku* oraz *Przechadzki po Rzymie*.

W rozważaniach Stendhala na temat malarstwa, literatury, rzeźby, muzyki, tańca, aktorstwa, śpiewu – różnic, pokrewieństw oraz relacji między nimi – widać dwie tendencje. Albo wskazywał on na podobieństwa między twórczością konkretnych artystów uprawiających różne sztuki (bądź między ich pojedynczymi dziełami), albo porównywał sztuki same w sobie. Pierwsza z tych grup wypowiedzi jest o wiele bardziej osobista, cechuje ją ton przyjacielski, czasami nawet intymny. Argumentację zastępuje tu często poetyka wyznania. Druga grupa ma ambicje jeśli nie skonstruowania systemu, to przynajmniej stworzenia szczegółowego opisu i wskazania wszelkich czynników, mogących mieć wpływ na powstawanie i odbiór dzieł w poszczególnych dyscyplinach artystycznych. W pierwszym przypadku wypowiada się *dilettante*, w drugim – specjalista, znawca teorii Lavatera, Cabanisa, Benvenuto Celliniego. Ten pierwszy, meloman, eksponuje swój gust i nie chce dyskutować z tymi, którzy go nie podzielają. Ktoś nie wyczuwa czaru stanc Rafaela? *Si on ne les comprend pas, il faut baisser les yeux et repasser deux ans plus tard* [*Promenades dans Rome*, s. 829. Jeśli ktoś ich nie pojmuje, niech spuści powieki i wróci dwa lata później]. Ten drugi wyjaśnia i przekonuje. Tłumacząc metody, techniki i kulisy wszystkich sztuk, prosi jednocześnie czytelnika o cierpliwość w wysłuchaniu tych rozważań, które określa jako *mistyczne*.

Burke... Por. hasło *Histoire de la peinture en Italie*, [w:] *Dictionnaire de Stendhal*, publié sous la direction de Y. Ansel, P. Berthier et M. Nerlich, Paris 2003, s. 325.

Te dwie tendencje, osobistą i uogólniającą, widać w pismach Stendhala nie tylko wtedy, gdy wypowiada się na temat relacji między sztukami. Łączenie elementów subiektywnych z poszukiwaniem obiektywnych praw rządzących kulturą i naturą człowieka charakteryzuje bowiem w ogóle jego sposób myślenia¹⁷⁹. W kontekście korespondencji sztuk istotne jest, że pisarz ten nie próbuje dokonywać przejść między tymi dwoma rodzajami dyskursu. Nie ma u niego mianowicie analizy, która byłaby pomostem między konkretnymi dziełami a ogólnymi prawami rządzącymi sztukami. Co najistotniejsze jednak, okazuje się, że w obu przypadkach wyłania się inny obraz samych sztuk i w konsekwencji inaczej też przedstawia się kwestia korespondencji między nimi. Przed nami zatem dwie koncepcje korespondencji sztuk?

Ponadto Stendhal pisze o relacjach między sztukami na dwa sposoby. W pierwszym przypadku zestawia je jako elementy równorzędne w celu wskazania analogii, odpowiedników między nimi. W drugim komentuje, w jaki sposób mogą one wzajemnie na siebie oddziaływać – poprzez inspirację oraz różnego rodzaju naśladownictwa. W takiej też kolejności spróbuję odtworzyć jego poglądy.

I tak, w części pierwszej za punkt wyjścia obiorę ustanawiane przez Stendhala paralele między konkretnymi artystami oraz dziełami pochodzącymi z różnych dyscyplin artystycznych. Skomentowawszy analogie o charakterze ogólnym, zatrzymam się osobno na uwagach, w których wyjaśniał on, w jaki sposób różni artyści mogą otrzymywać podobne efekty – każdy przy użyciu odpowiadających jego dyscyplinie środków. Analiza ta ukaże nam, w jaki sposób Stendhal-dilettante pojmuje tu sztuki oraz pomoże ustalić, na czym opiera się, kreśląc swoje analogie.

Potem pokażę Stendhala-klasifikatora, który usiłuje uporządkować swoją wiedzę na temat samych sztuk. Jak zmienia się jego sposób ich postrzegania, gdy poszukuje obiektywnych czynników, mających wpływ na powstawanie i odbiór dzieł sztuki? Czy równie łatwo przychodzi mu wówczas wskazywać na odpowiedniki między nimi?

Na koniec, w trzeciej części, sprawdzę, jak opisuje on i ocenia zjawisko wzajemnego wpływania na siebie sztuk. Pokażę związki dozwolone czy wręcz pożądanе oraz te, które w jego przekonaniu są niedopuszczalne.

¹⁷⁹ Pisał o tym szerzej E. Caramaschi, *Sociologisme et égotisme dans l' « Histoire de la peinture en Italie », Stendhal, Taine, Barrès face aux Léonards de Milan*, [w:] tegoż, *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionisme*, Paris 1985.

Choć problem relacji między sztukami pozostawał zawsze w polu zainteresowania krytyki Stendhalowskiej, częściej wskazywano i interpretowano muzyczne bądź malarskie oblicza jego twórczości niż pytało o poglądy samego pisarza na ten temat. Niekiedy zagadnienie to było przedmiotem analizy samym w sobie, kiedy indziej badacze przywoływali je jako ilustrację jakiegoś ogólniejszego zjawiska, cechującego jego twórczość. Zainteresowania pisarza tym problemem w każdym razie nie kwestionowano, przyjmując je za oczywiste u autora pism o sztukach plastycznych, muzyce symfonicznej i operowej.

Znamiennym przykładem wpisywania korespondencji sztuk w szerszą problematykę teoretyczno-literacką jest diagnoza G. Genette'a. Uważa on, że liczne Stendhalowskie odniesienia i porównania literatury do innych dyscyplin artystycznych są przejawem ogólniejszej tendencji, jaką jest nieustanne dążenie do przekraczania granic, zrywania z regułami i funkcjami tradycyjnie przypisywanymi sztuce słowa. Muzyka, malarstwo, rzeźba byłyby więc jedynie punktem odniesienia, przedmiotem porównania, służącym do lepszego uchwycenia literatury, poznania jej granic i ostatecznie pokonania tych ostatnich:

Il est caractéristique que par delà son admiration pour le Tasse, Pascal, Saint-Simon, Montesquieu ou Fielding, ses véritables modèles soient un musicien, Mozart ou Cimarosa, et un peintre le Corrège, et que son ambition la plus chère ait été de restituer par l'écriture les qualités mal définissables (légèreté, grâce, limpidité, allégresse, volupté, rêverie tendre, magie des lointains) qu'il trouvait dans leur œuvre. Toujours « en marge », un peu à côté, en deçà ou au-delà des mots, en direction de cet horizon mythique qu'il désigne par les termes de peinture et de musique tendre son art ne cesse d'excéder, et peut-être de récuser l'idée même de littérature

[Charakterystyczne jest to, że poza podziwem dla Tassa, Pascala, Saint-Simona, Monteskiusza czy Fieldinga, jego prawdziwymi wzorami są muzyk, Mozart lub Cimarosa, malarz Correggio oraz że najdroższą mu ambicją jest odtwarzanie w piśmie trudno definiowalnych jakości (lekkość, gracia, klarowność, radość, pragnienie, łagodne marzenie, magia dali), które znajduje w ich dziele. Zawsze „na marginesie”, trochę z boku, pod lub ponad słowami, wychylona w stronę horyzontu mistycznego, który określa pojęciami *malarstwo* i *czuła muzyka*, jego sztuka nieustająco przekracza, może nawet odrzuca ideę literatury]¹⁸⁰.

¹⁸⁰ G. Genette, « *Stendhal* », [w:] tegoż, *Figures II*, Paris b.d., « Collection Tel Quel », s. 191–192.

Philippe Berthier i Serge Sérodes również interpretowali Stendhalskie zainteresowanie sztukami plastycznymi jako świadectwo poszukiwania nowego sposobu wyrazu: *esthétique dérégulée, où se diluent les techniques propres à des arts* [estetyka bez reguł, w której rozplývają się techniki właściwe różnym sztukom]¹⁸¹. Dla H. Beyle'a, przekonywał ten pierwszy (sytuując tym samym powieściopisarza w tradycji klasycystycznej), *les arts ne constituent plus qu'un seul langage polyphonique et polymorphe en permanente substitution mutuelle* [pozostając w ciągłej wzajemnej wymianie, sztuki tworzą wspólny język polifoniczny i polimorficzny]¹⁸². Podróże po Włoszech, wędrówki po muzeach wyrażałyby więc głęboką tęsknotę Stendhala za idiomem, który jednoczyłby przekaz obrazowy i literacki – *un langage unique et totalisant* [język jedyny i wszechogarniający]¹⁸³.

To P. Berthierowi zawdzięczamy również charakterystykę stosunku Stendhala do najczęściej komentowanych przez tego pisarza malarzy. Otóż każdy z nich zajmuje w jego refleksji i dziele literackim specyficzne miejsce. Jedni, jak Correggio, są przedmiotem zachwyty i inspiracji, inni – podziwu i szacunku, jak, na przykład, Rafael. Niektóre imiona funkcjonują u niego jako hasła wywoławcze różnych zjawisk w sztuce: Dominichino – naturalności, Guido – piękna bliskiego ideałowi antycznemu. Carrache to jeden z jego ulubionych przykładów odważnych buntowników przeciwko zastanej tradycji.

Choć Stendhalska krytyka malarstwa nie jest dziś zbyt wysoko ceniona przez znawców przedmiotu (już Prosper Mérimée, jeden z przyjaciół Stendhala, wymawia mu, że ceni on mistrzów malarstwa z punktu widzenia literackiego, ponieważ nie posiada żadnego zmysłu formy ani koloru; podobnie sceptycznie wypowiadają się na temat Stendhala-krytyka François Fosa i Pierre Vaisse¹⁸⁴), większość badaczy zgadza się co do jej kluczowego znaczenia w dochodzeniu Stendhala do literatury.

¹⁸¹ Por. S. Sérodes, *Stendhal, Balzac et le « vernis transparent »*, [w:] *Actes du VIIe congrès international stendhalien (Tours, 26–29 septembre 1969)*, textes réunis et présentés par V. del Litto, Paris 1972, « Collection Stendhalienne publiée sous la direction de V. del Litto », s. 209; P. Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève 1977, s. 154.

¹⁸² P. Berthier, *op.cit.*, s. 103.

¹⁸³ *Ibidem*, s. 109.

¹⁸⁴ M.-P. Chabanne, *L'« Histoire de la peinture en Italie »: pour une archéologie de l'esthétique stendhalienne*, [w:] *Ecrire la peinture...* .

I tak C. Mariette pisała, że Stendhal traktuje płótno malarskie jako swoiste zaproszenie do jego słownego rozwijania:

Si le tableau produit « un plaisir physique » [...] et immédiat, le récit apporte non pas un substitut à l'image mais un prolongement, un enrichissement nécessaires aux yeux de Stendhal

[O ile obraz wywołuje „przyjemność fizyczną” [...] i natychmiastową, to opowiadanie nie przynosi zastępnika obrazu, ale jego przedłużenie i wzbogacenie, które w oczach Stendhala są niezbędne]¹⁸⁵.

W ten sposób dokonuje się pod jego piórem coś, co badaczka ta nazywała „romantisation” de la lecture de l'image [„opowieściowaniem” lektury obrazu]¹⁸⁶. Dla Stendhala obraz byłby więc pretekstem do pisania, a malarstwo – inicjacją do sztuki słowa: *Ce qui l'intéresse dans cette figure de la beauté c'est une narration en puissance, la présence derrière l'apparence peinte qu'il déploie, qu'il nourrit des possibles d'une histoire* [Tym, co interesuje go w tej postaci piękna, jest potencjalna narracja, kryjąca się za namalowanymi pozorami obecność, którą rozwija i wzbogaca możliwościami historii]¹⁸⁷.

Często mówiono o tym, że Stendhal wzorował się na konkretnych dziełach malarskich, gdy kreślił swoje literackie portrety. Wskazywano także na pokrewieństwa między jego stylem(ami) literackim(i) a stylami jego ulubionych malarzy. Margherita Leoni pokazywała na przykład „korespondencje” między zwięzłymi, eliptycznymi zdaniami Stendhala a suchym stylem Massacia i Ghirlandaia¹⁸⁸. Laurent Giraud tłumaczył, w jaki sposób autor *Historii malarstwa we Włoszech* uzależnia swój styl od charakteru komentowanych przez siebie dzieł sztuki. Na przykład w swoim opisie *Ostatniej wieczerzy* Stendhal zastępuje tradycyjną ekfrazę narracją, bowiem komentarz do postaci znajdujących się w niewyobrażalnym napięciu wymagał od niego (zdaniem badacza) wyboru formy o dużych możliwościach dramatycznych¹⁸⁹. Wskazywano również na bliskość założeń estetycznych Beyle'a z teoriami renesansowy-

¹⁸⁵ C. Mariette, *Stendhal – critique d'art?*, « Recherches et Travaux de l'Université de Grenoble » 1997, n° 52, s. 80.

¹⁸⁶ *Ibidem*, s. 76.

¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 78.

¹⁸⁸ M. Leoni, *Stendhal. La Peinture à l'œuvre*, Paris 1996, s. 65.

¹⁸⁹ L. Giraud, *Stendhal, biographe de Léonard de Vinci*, [w:] *Ecrire la peinture...*, s. 253–264.

mi. Marie-Pierre Chabanne twierdzi, że to właśnie z tych ostatnich przejął on jako pisarz trzy podstawowe zasady: idealizację, dążenie do syntetyczności wyrazu oraz moralizm (*épuration, synthétisation, moralisation*)¹⁹⁰.

Badacze często podkreślali subiektywny, intymny stosunek powieściopisarza do najbardziej cenionych przez niego płócien. Dlatego E. Caramaschi określił Stendhalowskie podejście do przedmiotu sztuki jako *zbieżność* (coïncidence) podmiotu z przedmiotem:

Ce qui la fonde, ce n'est pas à proprement parler une « valeur », mais un « rapport » : c'est la « correspondance » qui s'établit entre les caractères actuels ou virtuels de l'objet et la singularité active et réactive du sujet ; c'est le degré aussi de disponibilité « hic et nunc » du sujet au potentiel esthétique, à la force d'appel de l'œuvre. Cette « relation » critique (ou plus exactement esthétique) conduit logiquement à un « relativisme » qui s'oppose à tout dogmatisme critique et, par le même, à tout académisme artistique

[Opiera się ona raczej na „wartości” niż na „stosunku”; jest „odpowiedniością” realnych bądź wirtualnych cech przedmiotu do aktywnego i gotowego do działania podmiotu; to również stopień otwartości „hic et nunc” podmiotu na potencjał estetyczny, na siłę wezwania dzieła. Ta „relacja” krytyczna (albo, dokładniej, estetyczna) logicznie prowadzi do „relatywizmu”, który przeciwstawia się wszelkiemu krytycznemu dogmatyzmowi i tym samym akademizmowi artystycznemu]¹⁹¹.

Zdania podzielone są natomiast w kwestii samego sposobu recepcji przez autora *Pustelni parmeńskiej* dzieł malarskich. Jedni, jak M.P. Chabanne, twierdzili, że jest to kontakt pozbawiony wszelkiej cielesności. Stendhal ogląda według tego badacza obrazy, celowo zawieszając swoją wiedzę o reprezentacji, aby móc wejść w intymny kontakt z przedstawionymi na nich postaciami:

La figure n'est pas perçue comme un objet esthétique, mais comme un objet idyllique : elle devient le support d'une rêverie amoureuse comblée par une illusion de réciprocité [...]. Chez Stendhal, la rêverie est chaste, l'érotisme est spiritualisé, si bien que la matérialité du tableau est évacuée. Seuls les tableaux du Corrège, aux effets de lumière et de texture plus prononcés, lui inspirent une rêverie moins désincarnée : il « brûle d'en jouir plus distinctement », et « voudrait les toucher »

¹⁹⁰ M.-P. Chabanne, *op.cit.*, s. 272.

¹⁹¹ E. Caramaschi, *op.cit.*, s. 29.

[Postać nie jest postrzegana jako przedmiot estetyczny, ale jako przedmiot idylliczny: wzbudza marzenie miłosne, dopełniane iluzją wzajemności (...). U Stendhala marzenie jest czyste, erotyzm – uduchowiony, zanika też materialność obrazu. Jedynie obrazy Correggia o wyrazistszych efektach świetlnych i teksturze, inspirują go do marzenia mniej odcieleśnionego: „śpieszno mu jeszcze wyraźniej rozkoszować się nimi” i „chciałby je dotykać”]¹⁹².

Przeciwnego zdania był P. Berthier. Zdecydowanie odrzucał on często głoszone przekonanie, że w swoich komentarzach do obrazów malarzkich pisarz ten ogranicza się do ich tematów czy desygnatów¹⁹³. Równie żywo, dowodzi P. Berthier, Stendhal interesuje się przekazem danego dzieła sztuki oraz zwraca uwagę na walory czysto formalne. Jego podziw dla twórczości Rafaela interpretującego często sceny religijne, liczne uwagi dotyczące twórczości Correggia oraz artystów weneckich świadczą wymownie według francuskiego historyka o wrażliwości powieściopisarza również na te aspekty malarstwa – tyle że, zastrzega badacz, nigdy nie interesują one Stendhala same w sobie, w oddzieleniu od niesionych przez dany utwór treści¹⁹⁴.

Na osobną uwagę zasługuje wreszcie często cytowana w innych opracowaniach książka M. Leoni, zatytułowana *Stendhal. Peinture à l'œuvre*. Autorka postawiła sobie w niej powracające od lat pytanie o ślady, jakie fascynacja sztukami plastycznymi zostawiła w poetyce tego powieściopisarza. Uważnie przeanalizowała pisma Stendhala, żeby określić, co w jego przekonaniu składa się na istotę malarstwa. Wyróżniła w ten sposób między innymi symultanizm i syntetyczność wizji oraz cielesny, zmysłowy kontakt odbiorcy z dziełem, wywołujący fizyczną przyjemność bez pośrednictwa refleksji. Od tego momentu poglądy pisarza zeszyły w jej rozważaniach na dalszy plan. Pytając bowiem o to, jak Stendhal próbuje wywoływać w swoim pisarstwie efekty malarskie,

¹⁹² M.P. Chabanne, *op.cit.*, s. 266.

¹⁹³ Przeciwno takiemu odbiorowi sztuki protestował zresztą sam Stendhal. W notatce z 28 sierpnia 1827 pisał: *Je m'en suis profondément affligé avec ces dames. Elles sont loin encore d'aimer et de comprendre la peinture. Le sujet ne fait rien au mérite du peintre; c'est un peu comme les paroles d'un libretto pour la musique [Promenades dans Rome, s. 634. Głęboko mnie te panie tym zasmuciły. Daleko im jeszcze do kochania i rozumienia malarstwa. Temat nie stanowi jeszcze o wartości malarza; to trochę tak, jak słowa libretta w muzyce]*.

¹⁹⁴ Por. cytowaną książkę P. Berthiera, szczególnie s. 40 oraz appendix zatytułowany *Vénise*.

brała pod uwagę wyłącznie sposoby, jakimi posługuje się on nieświadomie. Badaczka opierała się w tych analizach na własnej intuicji oraz na współczesnej wiedzy teoretycznoliterackiej.

Te poszukiwania doprowadziły M. Leoni do bardzo ważnego dla nas wniosku: tak naprawdę Stendhal nie ma jednorodnej wizji sztuki malarskiej. W inny sposób postrzega malarstwo wtedy, gdy pisze na temat Leonarda da Vinci, a zupełnie inaczej wtedy, gdy komentuje dzieło Michała Anioła. Różnice w recepcji tych dwóch artystów – poszukiwanie łagodności, delikatności, finezji, niekończących się dali u mistrza lombardzkiego oraz przerażenie, jakie Stendhal odczuwa wobec obrazów Michała Anioła – wpływają na różny sposób opisu ich dzieł i wyznaczają według autorki dwa przeciwległe bieguny postrzegania przez niego sztuki malarskiej.

Analogie między artystami a dziełami sztuki

Zestawianie artystów oraz dzieł wykonanych w różnych dyscyplinach artystycznych wydaje się prawdziwą pasją Stendhala. Paralele typu malarz-kompozytor, poeta-rzeźbiarz, malarz-poeta pojawiają się już w jego najwcześniejszych pismach i wracają później w rozmaitych kontekstach. Miejscem, w którym zgromadził ich najwięcej, jest XII rozdział *Żywota Haydna* (opublikowanego w 1815).

Fragment ten, podobnie jak olbrzymia część tej pracy, został przepisany z biografii tegoż kompozytora autorstwa Giuseppe Carpaniego¹⁹⁵. Zbliżając się do końca książki, autor pozwala sobie na rodzaj tabeli zestawiającej różnych artystów, poprzedzając ją taką to uwagą, skierowa-

¹⁹⁵ Książka Carpaniego została przełożona po latach na język francuski przez D. Mondo i opublikowana w Paryżu w 1837. Tłumacz opatrzył ją wtedy dodatkowo znaczącym dla nas podtytułem: *Traits et bizarreries de Haydn et de plusieurs artistes, ses contemporains et ses devanciers. – Parallèle entre les musiciens célèbres du dix-huitième siècle et les peintres de plusieurs siècles. – Parallèle entre Haydn et le Maréchal Laudon. – Canova. – Napoléon. – Rossini. – Cherubini.* Zestawienie poszczególnych kompozytorów wraz z odpowiadającymi im malarzami zajmuje u Carpaniego tylko jedną stronę. Jako że podobne analogie rozsiane są jednak po całej biografii Haydna, tłumacz postanowił uwzględnić je w samym podtytule – jako rodzaj reklamy, zachęty do lektury. Informacje na temat tego dzieła czerpię z edycji: G. Carpani, *Haydn: sa vie, ses ouvrages et ses aventures*, trad. D. Mondo, Paris 1837.

ną do fikcyjnego adresata (książce swojej nadał on bowiem formę epistolarną):

Si cette idée originale de comparer les grands musiciens aux grands peintres est de votre goût, voici une liste de comparaisons que j'ai faite autrefois, en m'amusant, entre les musiciens du dix-huitième siècle et les peintres célèbres. Si le père Castel nous donna un piano à couleurs, moi je vous donne un recueil des portraits invisibles, et cependant, ce me semble, très fidèles. Ma plaisanterie n'est pas aussi savante, mais elle ne laisse pas d'avoir beaucoup de vérité, et peut-être même plus que celle du physicien français

[Jeśli ta oryginalna idea porównania wielkich muzyków z wielkimi malarzami podoba się wam, to proponuję listę porównań między osiemnastowiecznymi muzykami i słynnymi malarzami, którą ułożyłem niegdyś dla zabawy. Ojciec Castel zaproponował klawesyn barwny, ja zaś oferuję zbiór bardzo wiernych, jak sądzę, choć niewidzialnych, portretów. Mój żarcik nie jest równie uczony, ale zawiera wiele prawdy, może nawet więcej niż żart francuskiego fizyka]¹⁹⁶.

W ten sposób Carpani opatruje swoją listę charakterystycznym zastrzeżeniem, sytuującym ją między kaprysem a naukową analizą, i jednocześnie dyskretnie broniąc jej ambicji do prawdy. Stendhal, który do tego momentu podążał w tym rozdziale dość wiernie śladami włoskiego biografą, ogranicza cytowane tu usprawiedliwienie do stwierdzenia swojej pasji porównywania: *Ma manie des comparaisons s'empare de moi. Je vous confie mon recueil, à condition cependant que vous n'en rirez pas trop. Je trouve donc que...* [Vie de Haydn, s. 141. Ogarnia mnie mania porównań. Powierzam wam mój zbiór, pod warunkiem jednak, że nie będziecie się z niego za bardzo śmiali. Sądzę, więc, że...].

Tabela Stendhala nie jest więc jego oryginalnym pomysłem – ani jeśli chodzi o zasadę porównywania, ani w szczegółach merytorycznych. O tym natomiast, że jego lektura Carpaniego jest mimo wszystko przemyślana i krytyczna, świadczą zmiany, jakich dokonuje w tekście¹⁹⁷. Tego typu paralele nie są zresztą dla Stendhala nowością. Wiadomo, że dziennik tego powieściopisarza notuje jego własne zestawienia malarzy i muzyków dużo wcześniej, jeszcze 10 lat przed napisaniem

¹⁹⁶ *Ibidem*, s. 281–282.

¹⁹⁷ Jednemu z ulubionych swoich kompozytorów, Cimarosie, przypisał Rafaela (u Carpaniego jest P. Veronese), Mayerowi – Carle'a Maratte'a (u Carpaniego jest Poussin), Mozartowi – Dominiquina (u Carpaniego jest Jules Romain). Ponadto zredukował listę z 32 do 16 par.

*Żywota Haydna*¹⁹⁸. Włoski historyk wybrał po prostu taki sposób mówienia o sztuce, który świetnie odpowiadał jego własnemu doświadczeniu melomana.

Żaden z nich – ani Stendhal, ani Carpani – nie wyjaśnia, czym kierują się w swoich zestawieniach artystów. Francuski pisarz daje nam jednak pewną wskazówkę. Wyliczywszy poszczególnych artystów, precyzuje: *Quant à Mozart, il faudrait que le Dominiquin eût eu un caractère encore plus mélancolique pour lui ressembler entièrement* [*Vie de Haydn*, s. 142. Co się tyczy Mozarta, Dominichino musiałby być jeszcze bardziej melancholijny, żeby być do niego całkiem podobny]. Sugeruje w ten sposób, że jednym z kryteriów (jeśli nie jedynym) tych zestawień jest *charakter* wskazywanych przezeń artystów.

Charakter dzieła sztuki nazywa Stendhal różnie. Posługuje się synonimicznie terminami *caractère moral*, *manière*, *aspect*, *genre*, najczęściej powraca u niego w tym kontekście jednak słowo *style*. W *Żywocie Haydna* stwierdza, że Mozart jest La Fontaine’em muzyki, mając na myśli naturalność i grację, które wspólne są sposobom ekspresji obu tych artystów¹⁹⁹. Kiedy indziej muzyka Mozarta przywołuje mu na myśl postaci mistrza z Urbino: *Raphaël et Mozart ont cette ressemblance : chaque figure de Raphaël, comme chaque air de Mozart, est à la fois dramatique et agréable* [*Promenades dans Rome*, s. 607–608. Oto, co zbliża Rafaela i Mozarta: każda postać Rafaela, podobnie jak każda aria Mozarta, jest jednocześnie dramatyczna i przyjemna]. Styl Racine’a również nasuwa mu skojarzenie ze sztukami plastycznymi: *J’ai bien admiré Racine ce soir. Il a une vérité élégante qui charme. Ce n’est pas le dessin de Michel-Ange, c’est la fraîcheur de Rubens* [*Journal I*, s. 105. Podziwiałem dzisiejszego wieczoru Racine’a. Jest u niego wytworna prawda, która urzeka. To nie rysunek Michała-Anioła, to świeżość Rubensa].

Stendhal definiuje styl **zarazem** jako wybierane przez artystów metody, techniki artystyczne, jak i sposób, w jaki dzieło sztuki oddziałuje na odbiorcę. *Il a une vérité élégante qui charme*, mówi jednym tchem, nie próbując dookreślić jednocześnie, gdzie leży źródło tego uroku. To Racine oczarowuje swojego czytelnika, czy też ten ostatni interpretuje jego dzieła jako czarujące? Autor *Promenades dans Rome* podaje

¹⁹⁸ Mam tu na myśli notatkę z 29 kwietnia 1804 roku, *Journal I*, s. 70.

¹⁹⁹ Por. przypis S. Esquier w cytowanym wyżej wydaniu: Stendhal, *L’Ame et la Musique...*, s. 286.

następującą definicję *stylu*, która zdradza ową dwuznaczność: *Le style en peinture est la manière particulière à chacun de dire les mêmes choses. Chacun des grands peintres chercha les procédés qui pouvaient porter à l'âme cette « impression particulière » qui lui semblait le grand but de la peinture. Un choix des couleurs, une manière de les appliquer avec le pinceau, la distribution des ombres, certains accessoires, etc. « augmentent le style » d'un dessin* [*Promenades dans Rome*, s. 648–649]. Styl w malarstwie jest tym szczególnym sposobem, w jaki każdy wyraża tę samą rzecz. Wielcy malarze zawsze poszukiwali technik, dostarczających duszy tego „szczególnego wrażenia”, które wydawało im się wielkim celem malarstwa. Wybór kolorów, sposób nanoszenia ich pędzlem, rozłożenie cieni, niektóre przybory itd., „wzmacniają styl” rysunku]. Widać, że pisarz nie rozróżnia tu kompetencji i czynności artysty, samego dzieła oraz tego, co leży już w gestii odbiorcy. Otóż wydaje się, że to właśnie ta nieścisłość rodzi nieporozumienie w komentowanych tu analogiach. Mimo zamierzonej dwuznaczności tych wypowiedzi, argumenty i przykłady, na jakie powołuje się Stendhal, mówiąc o stylach różnych twórców, dowodzą, że w istocie ma na myśli jedynie **jeden aspekt stylu** – ten, który nazywa on *impression particulière*, a więc wrażenie, jakie dzieło wywołuje na odbiorcy. Reszta – to, co nazwane tu zostaje *les procédés* – zupełnie go w analogiach między dziełami nie interesuje. Dlatego, mimo dwuznaczności podanej przez niego definicji, analogie w stylach różnych dzieł sztuki odczytywałabym jako metonimie. Innymi słowy, zdanie „styl Cimarosy jest jak styl Rafaela” interpretowałabym: „muzyka Cimarosy wywołuje na mnie takie same wrażenia jak obrazy Rafaela”.

I rzeczywiście, to, co nazywa Stendhal opisem *stylu*, sprowadza się u niego najczęściej do komentowania efektów, jakie dzieła poszczególnych twórców na nim wywołują. Jedną z najobszerniejszych tego rodzaju relacji dotyczy *poetyckiego stylu* symfonii Haydna. Przykłady analogii ustanawianych przez pisarza w oparciu o podobieństwa w recepcji można by mnożyć. Niezwykła siła wyrazu zbliża według Stendhala Dantego i Michała Anioła²⁰⁰. Podobnie zestawia on architekturę Kolozeum z operami Cimarosy – ich twórcy, mimo toporności i nieszlachetności dostępnych im materiałów, potrafili wzruszyć widza i wzbudzić w nim delikatne i subtelne uczucia: *Ces pans de murs, noircis par*

²⁰⁰ Analogia ta nie jest nowa, pojawia się też u Lanziego, Vasariego, por. P. Berthier, *op.cit.*, s. 76.

le temps, font sur l'âme l'effet de la musique de Cimarosa, qui se charge de rendre sublimes et touchantes les paroles vulgaires d'un « libretto » [*Promenades dans Rome*, s. 611. Te poczerniałe ze starości szczątki murów działają na duszę jak muzyka Cimarosa, która podejmuje się sprawić, że banalne słowa „libretta” staną się wzniosłe i wzruszające; WPR, s. 356].

Choć więc Stendhal pisze tu o pokrewieństwach między **dziełami** i **artystami**, widzimy, że ostateczną instancją weryfikującą te paralele, a nawet więcej – ich jedynym i właściwym kryterium – są subiektywne wrażenia **odbiorcy**. Co więcej, pisarz zdaje sobie z tego sprawę. Bardzo rzadko próbuje bowiem argumentować, przekonywać do wskazywanych przez siebie analogii. Wręcz przeciwnie, chętnie posługuje się różnymi formułami osobowymi, podkreślając, że odwołuje się do swoich własnych przeżyć. Oto kilka przykładów. W *Żywocie Haydna* znajdujemy taką uwagę: **Je crois voir dans Haydn le Tintoret de la musique. Il unit, comme le peintre vénitien, l'énergie de Michel-Ange, le feu, l'originalité, l'abondance des inventions** [*Vie de Haydn*, s. 141. **Wydaje mi się, że dostrzegam** w Haydnie Tintoretta muzyki. Łączy on, jak malarz wenecki, energię Michała Anioła, ogień, oryginalność, wielką pomysłowość; podkr. I.W.]. W *Salonie z 1824* obraz zatytułowany *La paysanne dans un cimetière* skłania go do takiej refleksji: **Cette paysanne est réellement pour moi de la musique de Gluck, expressive si l'on veut, mais que rien au monde ne pourrait me forcer à entendre deux fois** [*Salon de 1824*, s. 112. Ta chłopka jest **dla mnie** rzeczywiście jak muzyka Glucka, pełna wyrazu, jeśli ktoś chce, ale nic by mnie nie zdołało zmusić, abym jej słuchał po raz drugi; WPR, s. 213; podkr. I.W.]. W sali gromadzącej rzeźby Stendhal dostrzega kandelabr dłuta Raucha i Fiecka, który wzbudza jego zachwyty. Dzieło to kojarzy mu się z poezją: **Oserais-je dire, que je trouve de la poésie dans ces candélabres de marbre donnés à Mme de la Rochejaquelein par les officiers de l'armée prussienne** [*Salon de 1824*, s. 122. **Ośmielam się twierdzić**, że **wyczuwam** poezję w tych marmurowych kandelabrach, ofiarowanych pani Rochejaquelein przez oficerów armii pruskiej; podkr. I.W.]. Równie subiektywne jest skojarzenie z poezją akwareli Fieldinga zatytułowanej *Makbet i Bianco zatrzymani na wrzosowisku* przez trzy czarownice: **Je vois dans cette aquarelle une haute leçon de poésie; voilà comment il faut présenter les choses surnaturelles à l'imagination** [*Salon de 1824*, s. 124. **Widzę** w tej akwareli świetną lekcję poezji; oto jak należy ukazywać wyobraźni zjawiska nadnaturalne; podkr. I.W.].

W *Historii malarstwa we Włoszech* pisze tak à propos posągu *Bacchus antique: La statue de Florence m'a toujours paru une idylle écrite en style d'Ugolin* [*Histoire de la peinture en Italie. Autour de Michel-Ange*, s. 173. Rzeźba florencka zawsze wydawała mi się idyllą napisaną w stylu Ugolina; podkr. I.W.].

O tym, że analogie między artystami związane są w myśli Stendhala z recepcją sztuki, świadczyłby wreszcie fakt, że odwołuje się do nich, gdy pragnie ocenić wartość różnych dzieł (bądź całej twórczości danego artysty).

Najczęściej w ten sposób wyraża swój podziw dla doskonałości kunsztu danego twórcy. Wtedy też przeważnie punktem odniesienia porównań jest Rafael²⁰¹. Ciekawe, że postać tego malarza powraca dość regularnie, gdy Stendhal wypowiada się o szczególnie bliskiej mu sztuce – aktorstwie. W recenzji opery D.-F.-E. Aubera *La Cenerentola* [Kopciuszek], opublikowanej na łamach „Journal de Paris” 9 października 1825 roku, zachwycony grą Mlle Mombelli znany już wtedy autor biografii Rossiniego pisze: *Mlle Mombelli nous a offert la perfection d'un genre de chant qu'après son départ nous ne verrons plus en France; on pourrait comparer cette manière aux arabesques de Raphaël* [*Notes d'un Dilettante*, s. 828. Panna Mombelli zaprezentowała nam taką doskonałość stylu śpiewu, jakiej nie zobaczymy już więcej we Francji po jej wyjeździe; styl ten można by porównać do arabesek Rafaela]. Na to zaszczytne porównanie zasłużył w oczach pisarza także jeden z duetów opery Rossiniego *Il Turco in Italia: C'est comme les arabesques de Raphaël aux loges du Vatican* [*Vie de Rossini*, s. 455. To jak arabeski Rafaela w logiach watykańskich]. Nie tylko doskonałe dzieła poddają się tego typu zestawieniom. Przeciętność także okazuje się porównywalna: *Le ouvrages du Garofalo ressemblent aux tragédies médiocres du grand Corneille*

²⁰¹ P. Berthier poświęcił refleksji Stendhala na temat tego malarza osobny rozdział. Pisał: *on peut dire sans excès que tout ce qu'il a écrit de Raphaël repose sur une connaissance authentique et sérieuse de son œuvre* [P. Berthier, *op.cit.*, s. 28. (...) można bez przesady powiedzieć, że wszystko, co powiedział o Rafaelu, opiera się na autentycznej i poważnej znajomości jego dzieła]. Nie tyle więc wartościowy jest według niego Stendhalowski osąd dzieł Rafaela, co osobiste pogłębienie przez pisarza zastanej tradycji. Stendhal przestrzegał twórczość Rafaela w opozycji do dzieła Correggia. Zestawienie to ujawniło mu Rafaela jako geniusza jasności, *cierpliwej logiki* w sztuce, której odbiór wymaga czasu na namysł i charakteryzuje się przewagą zrozumienia nad uczuciem [*Ibidem*, s. 36-37].

[*Promenades dans Rome*, s. 719. Dzieła Garofala podobne są do kieszonkowych tragedii wielkiego Corneille’a].

Czasami skojarzenia różnych utworów nasuwają się Stendhalowi bezpośrednio podczas recepcji danego dzieła sztuki: oglądany obraz przywołuje mu na myśl, na przykład, znaną scenę z Tassa. Najczęściej jednak meloman tworzy swoje analogie dopiero po chwili. Aby móc porównywać dzieła sztuki, sama wrażliwość okazuje się więc nie wystarczająca. Konieczny jest dystans, znajomość różnych artystów, ich twórczości oraz historii sztuki – słowem erudycja. Jak zobaczymy, to jeden z paradoksów myśli Stendhala.

A jednak twórcy

Z tego, co wyżej zostało powiedziane, wynika, że choć Stendhal pisze o analogiach między utworami, to ma na myśli podobieństwa w ich recepcji. Co więcej, mogliśmy się przekonać, że powieściopisarz sam **świadomie** akcentuje subiektywny charakter tego typu zestawień. Rodzi się więc pytanie, dlaczego wobec tego pisze o dziełach i artystach? Pytanie to narzuca się tym bardziej, że istnieją wypowiedzi tego pisarza, w których podkreśla, że w zestawieniach utworów przyjmuje za punkt odniesienia odpowiadające sobie w różnych dyscyplinach rozwiązania artystyczne. Czyżby więc dzieła miały się okazać porównywalne nie tylko dzięki wrażliwości i kulturze artystycznej publiczności, ale również dzięki określonym decyzjom, specyficznemu warsztatowi twórców? Przyjrzyjmy się tym „odpowiedniościom” formalnym.

Analiza twórczości Rossiniego nasuwa Stendhalowi skojarzenie z techniką powieściopisarską wysoko cenionego przezeń Waltera Scotta:

Si l'on veut arriver par un autre chemin à l'idée de l'harmonie dans ses rapports avec le chant, je puis dire que Rossini a employé avec succès le grand artifice de Walter Scott, le moyen de l'art peut-être qui a valu les succès les plus étonnants à l'immortel auteur d' « Old Mortality ». Comme Rossini prépare et soutient ses chants par l'harmonie, de même Walter Scott prépare et soutient ses dialogues et ses récits par des descriptions

[*Vie de Rossini*, s. 392. Jeśli inaczej chcielibyśmy przedstawić stosunek idei harmonii do śpiewu, to powiedziałbym, że Rossini z powodzeniem posłużył się wielkim fortelem Waltera Scotta, być może tym środkiem sztuki, który

przyniósł nieśmiertelnemu autorowi „Old Mortality” najbardziej zaskakujące sukcesy. Jak Rossini przygotowuje i opiera śpiew na harmonii, tak Walter Scott przygotowuje i opiera swoje dialogi i akcję na opisach].

Tym, co zbliża pracę muzyka i pisarza, mówi autor *Pustelni parmeńskiej*, jest konieczność dokonania przez nich elementarnego wyboru stosownej formy przekazu, za pomocą której wyrażą swoje myśli i uczucia. Dlaczego pierwszeństwo należy się śpiewowi? Dlatego, że jest on najbardziej bezpośrednim (i naturalnym, jak zobaczymy za chwilę) sposobem wyrażania uczuć, w którym szczerłość i wolność wyobraźni nie są podporządkowane – a więc ograniczone – ścisłym wymogom logiki (*le physique, la bête de la musique*)²⁰². W rezultacie też łatwiej dociera do odbiorcy niż wyszukane współbrzmienia dźwięków: *En musique, on ne se rappelle bien que les choses que l'on peut répéter ; or un homme seul se retirant chez lui le soir, ne peut pas répéter de l'harmonie avec sa voix seule* [*Lettres sur Métastase*, s. 358. W muzyce przypominamy sobie łatwo tylko to, co potrafimy powtórzyć; otóż pojedynczy człowiek, wracając sam do siebie wieczorem do domu, nie może samym głosem powtórzyć harmonii]. Dlaczego powieściopisarz powinien uprzywilejować dialogi i relacjonowanie akcji? Bowiern są one najprostszym, najdosłowniejszym sposobem wyrazu i zapewniają dziełu dynamiczność. To, co Stendhal nazywa *qualités touchantes* śpiewu oraz sugestywność dialogów i akcji, sprawia, że bezpośredni i wolny²⁰³ od intelektualizacji odbiór utworów może przemienić się w marzenie: *La rêverie aura été ce que j'ai préféré à tout, même à passer pour homme d'esprit* [Marzenie jest tym, co zawsze lubiłem najbardziej, bardziej nawet niż uchodzić za człowieka bystrego. Wolę marzyć]²⁰⁴. Stendhal ustanawia zatem swoją analogię między relacją śpiew – harmonia a relacją dialogi – opis, odwołując się do zjawisk z zakresu psychologii odbioru. Nie opiera się jednak na obiektywnych obserwacjach. Kryterium oceny wskazanych tu form przekazu wynika z jego osobistego doświadczenia, z zamiłowania do śpiewu oraz do relacji akcji i dialogów w prozie. Mimo pozorów więc

²⁰² Nie wyklucza to w pojęciu Stendhala konieczności znajomości przez artystę warsztatu.

²⁰³ W muzyce – zupełnie, w literaturze – na ile jest to możliwe.

²⁰⁴ Oba cytaty pochodzą z dzieł intymnych, cyt. za: hasło *Rêve, rêverie*, [w:] *Dictionnaire de Stendhal*, s. 600.

niewiele dowiadujemy się o tym, co mogłoby upodabniać powieść do opery. W istocie natomiast możemy zapoznać się ze Stendhalowskim gustem estetycznym.

Stendhal kojarzy różnych twórców, kierując się także liczbą oraz sposobem rozłożenia przez nich szczegółów w dziele:

Ce qui distingue le grand maître, c'est la hardiesse du trait, la négligence des détails, le grandiose de la touche ; il sait économiser l'attention pour la lancer tout entière sur ce qui est important. Walter Scott répète le même mot trois fois dans une phrase, comme Rossini le même trait de mélodie, exécuté successivement par la clarinette, le violon et le hautbois. J'aime mieux une ébauche du Corrège, qu'un grand tableau fort soigné de Charles Lebrun, ou de tel de nos grands peintres

[*Vie de Rossini*, s. 473–474. Tym, co wyróżnia wielkiego mistrza, jest śmiałość kreski, niedbałość o szczegóły, wspaniałość pociągnięcia; potrafi gospodarować uwagą, w całości kierując ją na to, co istotne. Walter Scott powtarza w jednym zdaniu to samo słowo trzy razy, podobnie jak Rossini ten sam pasaż melodii, wykonany kolejno przez klarnet, skrzypce i obój. Wolę szkic Correggia niż wielki, dopracowany obraz Charlesa Lebruna, czy któregoś innego z naszych wielkich malarzy].

Pisarz mówi tu o trzech rzeczach naraz: wysuwa pewien postulat, tłumaczy, w jaki sposób można go zrealizować oraz wyjawia jego cel. Promuje więc postawę artystyczną, cechującą się poczuciem wielkości, przeciwstawiającą się małostkowości, drobiazgowości. Daje nawet przykładowe gesty twórcze, które są jej świadectwem: podkreślanie istoty utworu poprzez powtarzanie słów-kluczy, częste powroty do głównej linii melodycznej, unikanie przeładowania szczegółami, zamasyte pociągnięcia pędzlem. Istotne jest to, że Correggia, Rossiniego i Scotta zbliżają tu nie podobieństwa w wymienionych gestach, ale efekt, jaki za pomocą tych ostatnich wywołują. Efekt, dodajmy, który podoba się Stendhalowi. Po raz kolejny refleksja o tym, co może zbliżyć różnych twórców, okazuje się więc jedynie pretekstem do prezentacji własnego gustu. Przekonuje o tym dobitnie ostatnie zdanie. Nie podlegający dyskusji argument *J'aime mieux* zdradza, co w istocie skłoniło Stendhala do zestawienia tych trzech artystów – oto właściwy cel promowanej tu postawy twórczej.

Refleksja nad realizacją przez Haydna wymogów kompozycji skłania Stendhala do zestawienia także muzyki ze sztuką oratorską:

De même que l'orateur, après avoir proposé son sujet, le développe, présente ses preuves, répète ce qu'il veut démontrer, apporte de nouvelles preuves, et enfin conclut, de même Haydn cherche à faire sentir le « motif » de sa symphonie

[*Vie de Haydn*, s. 72. Podobnie jak mówca, przedstawivszy temat, rozwija go, przytacza dowody, powtarza to, czego pragnie dowieść, dorzuca nowe dowody i wreszcie dochodzi do wniosków, tak samo stara się Haydn, by brzmiał „motywy” jego symfonii].

Tym, co upodabnia tu tezę w przemówieniu do tematu w utworze muzycznym, jest rola, jaką pełnią w dziele. Stanowią one podstawę utworu oraz punkt odniesienia wszystkich pozostałych elementów. W nich ogniskuje się wymowa dzieła, to one decydują o doborze oraz rozłożeniu innych części. Parę stron dalej do zestawienia sztuki retorycznej z muzyką na poziomie kompozycji dorzuca Stendhal także poezję epicką: *Il sait que, dans une symphonie comme dans un poème, les épisodes doivent orner le sujet, et non le faire oublier* [*Vie de Haydn*, s. 75–76. Wie, że, w symfonii jak i w wierszu, epizody powinny zdobić temat, a nie sprawiać, że się go zapomina].

Analogie przedstawione w dwóch ostatnich cytatach mówią właściwie o tym samym. Odzwierciedlają one niechęć Stendhala do toku dygresyjnego, rozpraszać uwagę odbiorcy, jego troskę o klarowność wywodu oraz preferencję dla przejrzystej linii melodycznej.

Jakie wnioski płyną z cytowanych w tym rozdziale fragmentów? Na pierwszy rzut oka pisarz obiecuje w nich mówić o zbliżających artystów konkretnych technikach artystycznych. Za każdym razem jednak wskazywane przez niego podobieństwa okazują się w rzeczywistości ograniczać do bardzo ogólnych gestów, takich jak: przyjęcie określonej postawy artystycznej, wybór stosownej formy przekazu, selekcja materiałów oraz ich trafne rozłożenie w dziele. Poza dużym stopniem ogólności wszystkie odnotowane przez niego analogie łączy to, że dotyczą fazy decyzyjnej w kreacji dzieła. Tym samym różnice w środkach i wynikające z nich trudności techniczne w realizacji tych postulatów mogą zejść na dalszy plan. Liczy się jedynie pełniona przez nie funkcja. Twierdzenie Stendhala, że śpiew w muzyce jest jak światło w malarstwie (bez światła nie ma obrazu, bez śpiewu nie ma przyjemności, czyli nie ma muzyki [*Vie de Haydn*, s. 122], do złudzenia przypomina wywody cytowanego wyżej Drydena. W swoich wypowiedziach o analogiach między dziełami autor *Pustelni parmeńskiej* nie wychodzi więc poza klasycy-

styczny dyskurs o relacjach między sztukami, utrwalony przez tradycję *ut pictura poesis*.

Dlaczego Stendhal tak uparcie podkreśla, że mówi o analogiach między artystami, dziełami i stylami? Dlaczego ludzi czytelnika, że wyjawia spokrewniające artystów gesty? Może jest tak: gdyby mówił, że paraleli dokonuje wyłącznie odbiorca, wypowiedzi jego byłyby wyłącznie świadectwem osobistych wyobrażeń i gustu. Dzięki temu, że przesuwana on akcent na wybory i techniki artystów, jego marzenia i smak artystyczny nabierają rangi postulatu. Byłyby to zatem rodzaj ukrytej perswazji.

Analogie między sztukami

Czas teraz sprawdzić, czy Stendhal równie łatwo mówi o analogiach między sztukami wtedy, gdy w celu uchwycenia właściwości poszczególnych dyscyplin artystycznych szuka kryteriów o charakterze bardziej obiektywnym niż własny gust estetyczny. Słowem, jak przedstawia się kwestia korespondencji sztuk, gdy, odwołując się do badań Lavatera, Cabanisa i innych, *dilettante* przybiera postać znawcy przedmiotu. Pytanie to narzuca sam sposób, w jaki Stendhal prezentuje sztuki. Otóż niemal zawsze, usiłując zdefiniować konkretną dyscyplinę artystyczną, ukazuje ją w porównaniu, w kontraście z innymi.

Wymienione przez niego czynniki, decydujące o właściwościach sztuk, można by podzielić na dwie grupy. W pierwszej mieścić się będą wszelkie zewnętrzne warunki, prawa fizyczne, jakim sztuki podlegają. Do drugiej grupy zaliczymy natomiast wszystko, co składa się na predyspozycje twórcy i odbiorcy²⁰⁵.

Spośród warunków zewnętrznych Stendhal wymienia znane z pism Lessinga kryterium czasu i przestrzeni, tyle że przekłada je na muzykę i malarstwo. Nazywa je, co niezwykle charakterystyczne, *ślabościami* tych sztuk. W *Żywocie Haydna* zauważa: *Il faut du temps au compositeur, comme de la place sur la toile au peintre. Ce sont là les « infirmités » de ces beaux-arts* [*Vie de Haydn*, s. 73. Kompozytor potrzebuje czasu, podob-

²⁰⁵ Pomijam liczne uwagi Stendhala na temat uwarunkowania społecznego, kulturowego, geograficznego i historycznego sztuki. Nie wnoszą one bowiem nic nowego do interesującego nas zagadnienia.

nie jak malarz – miejsca na płótnie. To właśnie są „słabości” tych sztuk]. W *Żywocie Rossiniego* natomiast, w przypisie zamieszczonym w rozdziale tłumaczącym nowatorstwo tego kompozytora, pokazuje fundamentalną różnicę między muzyką a rzeźbą. Tym razem to prawa dynamiki decydują o odmienności sztuk:

C'est par le « mouvement » que la musique élève l'âme jusqu'aux sentiments les plus délicats, et parvient à les rendre sensibles à des yeux souvent assez grossiers. Un gros millionnaire, ému, arrive à sentir un instant comme un homme d'esprit. C'est par l' « immobilité » que la sculpture parvient à faire concevoir ce même sentiment délicat

[*Vie de Rossini*, s. 578. To poprzez „ruch” muzyka skłania duszę do najdelikatniejszych uczuć i jest w stanie zwrócić na nie uwagę nawet prostackich oczu. Wielki milioner, wzruszony, przez chwilę czuje tak jak człowiek inteligentny. To dzięki „bezruchowi” udaje się rzeźbie wzbudzić to samo delikatne uczucie].

W innym miejscu powieściopisarz zauważa, że istotny wpływ na właściwości poszczególnych sztuk ma również nośnik przekazu. Może on mieć postać materialną, cielesną, jak w malarstwie, bądź ulotną, nienamacalną, jak w poezji. Natura nośnika, dowodzi dalej Stendhal, wpływa z kolei na sposób odbioru danej sztuki: *Or je ne puis trop le redire, les arts du dessin sont muets ; ils n'ont que les corps pour représenter les âmes. Ils agissent sur l'imagination par les sens, la poésie, sur les sens par l'imagination* [*Histoire de la peinture en Italie. Autour de Michel-Ange*, s. 121. Powtarzam do znudzenia: sztuki malarskie są nieme. Mają tylko ciało, aby móc przedstawić duszę. Działają na wyobraźnię przez zmysły, poezja zaś na zmysły przez wyobraźnię; WPR, s. 127]. Istnieje nieustająca wymiana między danymi dostarczonymi przez zmysły i wyobraźnię. Wymiana ta, dowodzi pisarz w *Historii malarstwa we Włoszech*, bierze się z podwójnej natury człowieka, na którą składa się dusza i ciało. W życiu relacje między tymi dwoma sferami są pełne dwuznaczności (tu następuje odwołanie do pism Lavatera), w sztuce podlegają one jednak konwencjonalizacji. Z tego wysnuwa on przestrożę dla malarzy. Malarz ma bezpośredni dostęp wyłącznie do materialnej strony rzeczywistości. Przedstawiając ciało, sugeruje co prawda jednocześnie ukrytą w nim duszę, charakter prezentowanej osoby, ale sugestia ta dokonuje się zgodnie z umownym kodem, z przyzwyczajeniami odbiorcy. Piękne ciało automatycznie każe się domyślać, twierdzi

Stendhal, szlachetnego charakteru. Dlatego właśnie prawa dusza Sokratesa obleczone w odrażające ciało pozostaje według niego *à jamais hors de la portée des arts du dessin* [*Histoire de la peinture en Italie*, s. 353. (...) *na zawsze przekreślona jako przedmiot sztuki malarskiej*]. Stąd wniosek: pewne tematy są niedostępne malarstwu – to jedna z niedogodności (*inconvenient*) tej sztuki, która płynie z właściwego jej sposobu przekazu.

Podobne rozważania snuje powieściopisarz przy okazji charakterystyki rzeźby: *Le moyen de cet art se réduit à donner une physionomie aux muscles : donc, pour des statues entières, les seules passions qui conviennent, après les caractères, sont les passions tournées en habitude ; elles peuvent avoir une légère influence sur les formes.*

Tout ce qui est soudain lui échappe [*Histoire de la peinture en Italie. Autour de Michel-Ange*, s. 34. Środki tej sztuki sprowadzają się do nadawania wyrazu mięśniom: a zatem gdy idzie o całe posągi, jedyne namiętności, jakie przystoją rzeźbie oprócz charakteru, to te, które przeszły w nawyk; mogą wywierać lekki wpływ na kształty. Wszystko, co gwałtowne, wymyka się jej; WPR, s. 55]. Rzeźba według Stendhala jest sztuką, która jeszcze bardziej ogranicza twórcę w wyborze tematu niż malarstwo. Dłuto doskonale może oddać budowę ciała ludzkiego, ale niedostępne mu są gwałtowne poruszenia, bowiem wyraz oczu, w których kryje się *l'expression la plus vive des mouvements de l'âme* [*Histoire de la peinture en Italie. Autour de Léonard de Vinci*, s. 116. (...) *najżywszy wyraz poruszeń duszy*], jest domeną sztuki malarskiej. Rzeźbiarz nie ma do niej dostępu, może jedynie rekonstruować mięśnie. W oczach kryją się niuansy niepoohamowanych uczuć, mięśnie zaś odzwierciedlają przyzwyczajenia danej osoby. Statyczności fizycznej rzeźby odpowiada tym samym, konkluduje Stendhal, statyczny charakter niesionych przez nią emocji.

Dwa ostatnie dowody dotyczące malarstwa i rzeźby są mało przekonujące. Stendhal despotycznie zakreśla granice tych sztuk, sugerując przy tym, że opiera się na obiektywnych różnicach płynących z warunków zewnętrznych. W istocie jednak jego argumenty są raczej dyskusyjne: pośrednictwo konwencji odgrywa niewątpliwie olbrzymią rolę w interpretacji przedstawiń malarskich, ale czy można powiedzieć, że sprowadzają się one wyłącznie do niej? I czy rzeczywiście rzeźbiarz nie posiada żadnych środków do oddania niepoohamowanych emocji? Na głoszenie takich poglądów wpływa fakt, że Stendhal nie pojmuje ma-

larstwa i rzeźby jako sztuk oderwanych od znanych oraz cenionych przez siebie ich realizacji. Mówiąc *rzeźba*, ma na myśli *rzeźba klasycystyczna*²⁰⁶. Mówiąc *malarstwo*, myśli o swoich ulubionych malarzach. Z punktu widzenia interesującego nas zagadnienia ważne jest, że dla Stendhala rzeźba i malarstwo to dwie **różne** dyscypliny artystyczne.

Wspominając o relacjach między zmysłami a wyobraźnią, dotknęłam problemu predyspozycji twórcy i odbiorcy mających wpływ na właściwości poszczególnych sztuk. Kluczowa rola wyobraźni w komponowaniu utworu muzycznego zapewnia muzykowi komfort, który nie jest dany malarzowi, przekonuje Stendhal:

[...] *d'ailleurs, le compositeur de musique a des avantages sur les autres artistes, ses productions sont finies quand elles sont imaginées. [...] Le guerrier, au contraire, l'architecte, le sculpteur, le peintre, n'ont pas assez de l'invention pour être pleinement satisfaits d'eux-mêmes ; il faut encore d'autres fatigues. L'entreprise la mieux conçue peut manquer dans l'exécution ; le tableau le mieux inventé peut être mal peint : tout cela laisse dans l'âme de l'inventeur un nuage, une sorte d'incertitude du succès, qui rend le plaisir de la création moins pur*

[*Vie de Haydn*, s. 40. (...) skądinąd, kompozytor ma tę przewagę nad pozostałymi artystami, że jego dzieła są ukończone, gdy tylko zostają wyobrażone. (...) Przeciwnie, wojskowy, architekt, rzeźbiarz, malarz nie mogą zadowolić się samą inwencją; przed nimi jeszcze inne trudy. Najlepiej poczęte przedsięwzięcie może nie powieść się w wykonaniu; najlepiej wymyślony obraz może zostać źle namalowany: pozostawia to w duszy twórcy jakiś cień, rodzaj niepewności sukcesu, która gasi przyjemność tworzenia].

Kreacja utworu muzycznego przynosi, powiada powieściopisarz, szczęście pełne, czyste, niezakłócone niepewnością związaną z utrwaleniem kompozycji, bowiem jej zapis ma postać w pełni konwencjonalną. Niepewność taka towarzyszy za to zawsze malarzowi, zanim przeniesie on na płótno swoje idee.

Poza przyjemnością tworzenia, muzyka w przekonaniu Stendhala oferuje również artyście najkorzystniejsze warunki do wyrażenia w pełni swoich uczuć. Przyczynę tego tłumaczy w dziele zatytułowanym *Rzym, Neapol i Florencja w 1817 roku*. W notatce z 21 lutego 1817 pisze, że odwiedził na Ischii niejakiego don Fernanda. Tenże don Fer-

²⁰⁶ W ten sposób E. Lilley tłumaczy też inne *pozorne* argumenty Stendhala dotyczące rzeźby. Por. E. Lilley, *Stendhal critique d'art. Le Salon de 1810*, « Stendhal-Club » n° 122, Grenoble 1989, s. 126.

nando, postać wyobrażona, odkrywa przed podróżnikiem po Włoszech, że *La musique, cet art sans modèle dans la nature, autre que le chant des oiseaux, est aussi comme lui une suite d'« interjections »*. Or, *une interjection est un cri de la passion, et jamais de la pensée. La pensée peut produire la passion, mais l'interjection n'est jamais que cette dernière, et la musique ne saurait exprimer ce qui est sèchement pensée* [Rome, Naples, Florence en 1817, s. 48. Tak więc muzyka, sztuka nieposiadająca modelu w naturze, choć różni się od śpiewu ptaków, jest jak on ciągiem „zawołań”. Otóż zawołanie jest krzykiem namiętności, nigdy myśli. Myśl może wzbudzić namiętność, ale zawołanie jest zawsze wyłącznie tą ostatnią i muzyka nie umie wyrażać tego, co zostało pomyślane na zimno]. Muzyka już u samych swoich źródeł okazuje się zakorzeniona w ludzkich emocjach²⁰⁷. Kluczowa rola tych ostatnich pozwala jej nawet konkurować z polityką: *De tous les beaux-arts, il n'en est qu'un qui résiste à la politique. On parlait aujourd'hui avec passion du « Pirate » et de « La Straniera », opéras de M. Bellini. On ne s'entretient de tableaux et de statues que dans les moments perdus pour ainsi dire, ou lorsqu'on redoute la présence de*

²⁰⁷ W *Żywocie Haydna* Stendhal głosi ten sam pogląd, tyle że w sposób mniej kategoryczny: *En musique, la meilleure des imitations physiques est peut-être celle qui ne fait qu'indiquer l'objet dont il est question, qui nous le montre à travers un nuage, qui se garde bien de nous rendre avec une exactitude scrupuleuse la nature telle qu'elle est: cette espèce d'imitation est ce qu'il y a de mieux dans le genre descriptif. Gluck en fournit un exemple agréable dans l'air du « Pèlerin de la Mecque », qui rappelle le murmure d'un ruisseau; Haendel a imité le bruit tranquille de la neige, dont les flocons tombent doucement sur la terre muette; et Marcello a surpassé tous ses rivaux dans sa cantate de « Calisto changée en ourse »: au moment où Junon a transformé en bête cruelle cette amante infortunée, l'auditeur frissonne à la férocité des accompagnements sauvages qui peignent les cris de l'ourse en fureur. C'est ce genre d'imitation que Haydn a perfectionné. Vous savez, mon ami, que tous les arts sont fondés sur un certain degré de fausseté; principe obscur malgré son apparente clarté, mais duquel découlent les plus grandes vérités* [Vie de Haydn, s. 118–119. Najlepszym fizycznym naśladownictwem w muzyce jest być może to, które jedynie wskazuje na przedmiot, o którym mowa, które pokazuje go jakby przez mgłę, które strzeże się oddawania ze skrupulatną dokładnością natury takiej, jaką jest: to najlepszy rodzaj naśladownictwa w sztuce opisu. Gluck daje przyjemny tego przykład w jednej z arii z „Pielgrzymy z Mekki”, przypominającej szum strumyka; Haendel imitował cichy odgłos śniegu, którego płatki wolno spadają na niemą ziemię; Marcello prześcignął wszystkich swoich rywali w kantacie „Kallisto przemieniona w niedźwiedzia”: w momencie, kiedy Junona przemienia nieszczęsną kochankę w dzikie zwierzę, słuchacz drży na dźwięk dzikiego, straszego akompaniamentu, który odmalowuje krzyki wściekłego niedźwiedzia. Haydn udoskonalił właśnie ten rodzaj naśladownictwa. Pan wie, mój przyjacielu, że wszystkie sztuki opierają się na pewnym stopniu nieprawdy; zasada niejasna, mimo swojej pozornej prostoty, ale to z niej wypływają największe prawdy].

quelque espion [*Promenades dans Rome*, s. 760. Wśród wszystkich sztuk pięknych jest tylko jedna, która nie ustępuje polityce. Rozmawialiśmy dziś z zapałem o „Piracie” i „Cudzoziemce”, operach p. Belliniego. O obrazach i posągach mówimy wyłącznie w chwilach, powiedzmy, zapomnienia, albo gdy obawiamy się obecności szpiega].

W *Żywocie Haydna* Stendhal odwraca perspektywę i spogląda na dwie sztuki „konkurentki”, muzykę i malarstwo, z punktu widzenia przyjemności odbioru. I znowu pierwszeństwo należy się według niego tej pierwszej: rozkoszom wyobraźni kompozytora odpowiada tym razem rozkosz zmysłowa melomana. Muzyka, powtarza wielokrotnie w swoich pismach powieściopisarz, pozwala słuchaczowi się zapomnieć. W ciemnej sali operowej Stendhal może sobie pozwolić przez moment, jak powiedziała by J. Starobinski, ściągnąć maskę, wyłączyć świadomość (Stendhal: *perception*) i doznać chwili czystego, cielesnego szczęścia (*bonheur parfait, sensation*)²⁰⁸:

Il me semble que la musique diffère en cela de la peinture et des autres beaux-arts, que chez elle le plaisir physique, senti par le sens de l'ouïe, est plus dominant et plus de son essence que les jouissances intellectuelles. La base de la musique est ce plaisir physique ; et je croirais que notre oreille jouit encore plus que notre cœur en entendant Mme Barilli chanter : « Voi che sapate / Che cosa è amor » (Mozart, « Le Figaro »)

[*Vie de Haydn*, s. 86. Wydaje mi się, że muzyka tym różni się od malarstwa i innych sztuk pięknych, że doznawana przez zmysł słuchu przyjemność fizyczna bierze w niej górę i jest istotniejsza niż rozkosze umysłowe. Podstawą muzyki jest właśnie ta przyjemność fizyczna; i sądzę, że nasze ucho jeszcze bardziej rozkoszuje się niż serce, słysząc jak pani Barilli śpiewa: „Voi che sapate / Che cosa è Amor” (Mozart, „Figaro”)]²⁰⁹.

²⁰⁸ Szwajcarski krytyk uznał antynomię ciało – świadomość za kluczową w twórczości powieściopisarza i pokazał, w jaki sposób organizuje ona jego najważniejsze wybory artystyczne (pseudonimy, plagiaty, zawód literata, wybór stylu, preferencja muzyki, nieufność wobec słowa). Por. J. Starobinski, *Stendhal pseudonyme*, [w:] tegoż, *L'œil vivant*, Paris 1999, « Collection Tel », s. 231–284.

²⁰⁹ Podobnie pisze Stendhal w *Żywocie Rossiniego*: *Ce qui fait de la musique le plus entraînant des plaisirs de l'âme, et lui donne une supériorité marquée sur la plus belle poésie, sur « Lalla-Rock », ou la « Jérusalem », c'est qu'il s'y mêle un plaisir physique extrêmement vif. Les mathématiques font un plaisir toujours égal, qui n'est pas susceptible de plus ou de moins; à l'autre extrémité de nos moyens de jouissance, je vois la musique. Elle donne un plaisir extrême, mais de peu de durée, et de peu de fixité. La morale, l'histoire, les romans, la poésie, qui occupent, sur le clavier de nos plaisirs, tout l'intervalle entre les mathématiques et l'Opéra-Buffera, donnent des jouissances d'autant vives, qu'elles sont plus durables, et qu'on*

Dlaczego tak się dzieje? Stendhal wyjaśnia za chwilę:

Il paraît que, de tous nos organes, l'oreille est celui qui est le plus sensible aux secousses agréables ou déplaisantes. L'odorat et le tact sont aussi très susceptibles de plaisir ou de peine ; l'œil est le plus endurci de tous ; aussi il sent très peu le plaisir physique. Montrez un beau tableau à un sot, il n'éprouvera rien de très agréable, parce que la jouissance que donne la vue d'un beau tableau vient presque toute de l'esprit

[*Ibidem*. Okazuje się, że ze wszystkich naszych narządów zmysłu najbardziej czułe na bodźce przyjemne bądź nieprzyjemne jest ucho. Węch i dotyk są również bardzo wrażliwe na przyjemność czy przykrość, zaś oko jest najbardziej nieczułe i tym samym odczuwa najmniej przyjemności fizycznej. Pokażcie głupcowi piękny obraz, a nie dozna niczego miłego, bowiem rozkosz, jaką sprawia widok pięknego obrazu, pochodzi niemal wyłącznie z umysłu].

Kolejnym kryterium porównania sztuk jest pamięć ludzka. Dzięki swojemu bezpośredniemu i zmysłowemu charakterowi muzyka zdolna jest wywołać najwyższą przyjemność, ale jej recepcja jest wzamian bardziej ulotna i o wiele trudniej zachowuje się ją w pamięci niż obraz malarzski: *Or les sens ont du plaisir ou de la peine dans un moment donné, mais ne comparent point. Tout homme sensible peut voir dans ses souvenirs que les moments les plus vifs de plaisir ou de peine ne laissent pas de souvenirs distincts* [*Vie de Haydn*, s. 128. Otóż zmysły doznają uczucia przyjemności lub przykrości, ale niczego nie porównują. Każdy wrażliwy człowiek może zobaczyć w swoich wspomnieniach, że chwile najwyższej przyjemności czy przykrości nie pozostawiają wyraźnych wspomnień]²¹⁰. W konsekwencji też o wiele trudniej jest komentować dzieło

peut y revenir davantage, avec la certitude de les éprouver encore [*Vie de Rossini*, s. 363. Tym, co czyni z muzyki najbardziej porywającą spośród przyjemności duszy i daje jej wyraźną przewagę nad najpiękniejszą poezją, nad „Lalla-Rock” czy „Jeruzalem”, jest nadzwyczaj żywa przyjemność fizyczna. Przyjemność, jaką wywołuje matematyka, jest zawsze jednaka, nie może ona ani więcej, ani mniej; po przeciwnej stronie naszych sposobów rozkoszowania się widziałbym muzykę. Budzi ona przyjemność skrajną, ale krótkotrwałą i zmienną. Moralność, historia, powieści, poezja, które sytuują się pośrodku skali naszych przyjemności, między matematyką a Operą-Buffo, wywołują tym więcej rozkoszy, im dłużej trwają i im bardziej możemy do nich wracać z pewnością odczucia ich na nowo].

²¹⁰ Por. *Quoi qu'il en soit de la vérité de cette remarque impertinante, je pense que tout le monde est d'accord que la musique n'a d'effet que par l'imagination. Or il est une chose qui paralyse sûrement l'imagination, c'est la mémoire* [*Lettres sur Métastase*, s. 361. Cokolwiek by mniemać o prawdziwości tej zuchwałej uwagi, sądzę, że wszyscy zgadzają się co do

muzyczne niż malarskie. Kiedy w *Żywocie Haydna* Stendhal wyjaśnia wzniosłość wyrazu *Świętej Cecylii* Rafaela, wymyka mu się taka uwaga:

Mais c'est le raisonnement, et un raisonnement facile à écrire, qui vous fait voir que ces trois ou quatre raisons sont bonnes ; tandis qu'il me semble impossible d'écrire quatre lignes, à moins que ce ne soit de la prose poétique qui ne compte pas, pour prouver que le duo « Piaceri dell' anima » vaut moins que le duo « Cara ! Cara ! » ou le duo « Crudel ! perchè finora » (Mozart, « Le Figaro »)

[*Vie de Haydn*, s. 129. Ale to tylko rozumowanie, i to proste rozumowanie, wykazuje słuszność tych trzech czy czterech powodów; tymczasem nie potrafiłbym napisać czterech linii, chyba że prozą poetycką, która się nie liczy, aby udowodnić, że duet „Piaceri dell'anima” jest mniej wart niż duet „Cara! Cara!” albo duet „Crudel! Perchè finora (Mozart, „Figaro”)].

Tym samym Stendhal więc sugeruje, że słowa bliższe są obrazom niż dźwiękom. Cechą, która je zbliża, jest zdolność do przekazywania myśli: [...] *la musique ne peut peindre l'esprit. Elle est obligée de prononcer lentement, et le degré de rapidité de la repartie peint presque toujours la nuance de l'idée. La musique ne peint que les passions et que les passions tendres* [*Rome, Naples, Florence en 1817*, s. 23. (...) muzyka nie potrafi malować ducha. Musi wypowiadać się wolno, a to niemal zawsze szybkość riposty oddaje niuans idei. Muzyka maluje wyłącznie namiętności i to tylko namiętności czułe].

Kiedy Stendhal bierze pod uwagę przyjemność dostarczaną przez poszczególne dyscypliny artystyczne, wyraźnie faworyzuje muzykę. Ale oto pisarz znowu zmienia punkt widzenia i proponuje porównać marzenia wywołane przez utwór muzyczny i przez dzieło plastyczne z ideałem. Wtedy też szala przechyla się na korzyść malarstwa. Cieleśny, fizyczny charakter odbioru utworów muzycznych pozbawia ten rodzaj recepcji funkcji oceniającej. Szacowanie wartości nieodłącznie towarzyszy natomiast oglądowi obrazu malarskiego, zaś świat wartości otwiera drogę do ideału:

La rêverie qui aime la peinture est plus mêlée de noblesse que celle qui s'abandonne à la musique. C'est qu'il y a une beauté idéale en peinture : elle est bien moins sensible en musique. L'on voit sur-le-champ une tête vulgaire, et la tête d' « Apollon » ; mais on trouve un « air » donnant les mêmes sentiments, et plus

tego, że muzyka przynosi efekty wyłącznie dzięki wyobraźni. Otóż tym, co najłatwiej paraliżuje wyobraźnię, jest pamięć].

noble ou moins noble que « deh signore » de Paolino dans le « Mariage secret ». La musique nous emporte avec elle, nous ne la jugeons pas. Le plaisir en peinture est toujours précédé d'un « jugement »

[*Histoire de la peinture en Italie. Autour de Michel-Ange*, s. 127–128. Marzenia, które upodobały sobie malarstwo, mają większą domieszkę szlachetności niż marzenia, które poświęcają się muzyce. Wynika to stąd, iż w malarstwie jest idealne piękno: w muzyce jest ono znacznie mniej wyczuwalne. Głowę pospolitą i głowę Apolla widzimy od razu. Ale „melodię”, która budzi te same uczucia i jest bardziej lub mniej szlachetna niż „Dèh signore”, aria Paolina w „Tajemnym małżeństwie”, trzeba „znaleźć”. Muzyka nas porывa, nie oceniamy jej. Przyjemność w malarstwie jest zawsze poprzedzona „sądem”; WPR, s. 131].

Ideał jest zmienny – Stendhal niestrudzenie dowodzi w swoich pismach jego zależności od czynników kulturowych, historycznych, geograficznych. Jedynie piękno idealne rzeźby wymyka się temu prawu: *Or la sculpture a un beau général, parce que la différence des formes du corps humain dans les divers pays est beaucoup moins grande que celle des tempéraments donnés par des climats* [*Vie de Haydn*, s. 134. Otóż w rzeźbie istnieje piękno powszechnie uznawane, ponieważ różnice w ciele ludzkim w różnych krajach są o wiele mniejsze niż różnice temperamentów w różnych klimatach]. Oto kolejny dowód na odmienny charakter tej sztuki.

Pogląd o uprzywilejowanym charakterze muzyki pod względem przyjemności i bezpośredniości jej odbioru powtarza Stendhal zarówno komentując dzieła operowe, jak i plastyczne. Istnieje jednak jeden malarz, którego twórczość zdaje się wykraczać zdaniem Stendhala poza wskazaną tu zasadę. To Correggio. Tylko ten malarz potrafi wywołać w widzu wrażenia czysto zmysłowe. W *Ecoles italiennes de Peinture* francuski krytyk notuje:

Ses tableaux font plaisir à l'œil aussitôt qu'il les regarde, ils reposent la vue et la flattent doucement par la succession des couleurs les plus brillantes et des nuances insensibles qui se perdent les unes dans les autres. C'est ainsi que dans une belle soirée d'un jour parfaitement pur, la lumière qui borde encore l'occident vient se mêler sur nos têtes au sombre azur des cieux. L'œil humain aime à contempler cette nuance d'une belle nuit d'été, et ces étoiles scintillantes sur le bleu foncé des cieux. Ce spectacle fait rêver, on soupire, c'est presque de la musique

[*Ecoles italiennes de Peinture*, s. 17. Obrazy jego sprawiają oku przyjemność, jak tyłko na nie spojrzysz, pozwalają odpocząć spojrzeniu i powoli pieszczą go następ-

stwem połyskujących kolorów i niewyczuwalnych odcieni, które się przenikają. Podobnie w piękny wieczór pogodnego dnia, zachodnia poświata miesza się nad naszymi głowami z ciemnym błękitem nieba. Oko ludzkie lubi kontemplować ten odcień pięknej nocy letniej i migoczące na ciemnym błękitnie nieba gwiazdy. To widowisko skłania do marzenia, wdychamy, to prawie muzyka]²¹¹.

W opisie tym akcentuje się wrażenia czysto wizualne. Obraz Correggia porównany zostaje do zjawiska atmosferycznego, które zachwyca swoim pięknem, nie niosąc w sobie jednocześnie żadnej idei. Przyjemność odczuwana przez odbiorcę jest czysto zmysłowa. Przypadek Correggia skłania do postawienia pytania: czy oceniający charakter odbioru dzieł plastycznych wynika zatem rzeczywiście z natury tej sztuki, czy też wyłącznie z niedoskonałości innych malarzy? Do tej drugiej odpowiedzi przekonywałaby niechęć powieściopisarza wobec alegorii w malarstwie. W *Historii malarstwa we Włoszech* zdecydowanie występuje on przeciwko temu sposobowi przedstawiania rzeczywistości, tłumacząc, że alegoria wymaga od widza ogólnej kultury i wiedzy, i tym samym hamuje jego żywe, bezpośrednie emocje w kontakcie z dziełem sztuki. Bo żeby odczuć prawdziwą przyjemność, wystarczy *un œil qui sache voir et une âme qui puisse sentir* [oko zdolne do patrzenia i dusza zdolna do odczuwania].

W odróżnieniu od wypowiedzi, w których Stendhal wprowadza paralele między konkretnymi artystami i dziełami, w rozważaniach dotyczących właściwości sztuk przyjmuje on postawę nauczyciela, któremu zależy na przekonaniu czytelnika. W tym celu zastanawia się nad realnymi przyczynami, faktycznymi uwarunkowaniami. Mnoży różnorodne czynniki, mające wpływ na sztuki, często zmienia perspektywę spojrzenia, powołuje się na autorytety naukowe. Rzadziej też formułuje swoje twierdzenia w postaci postulatów, częściej natomiast mamy wtedy do czynienia z opisami.

Nic nie powstrzymuje jednak Stendhala od oceniania i wyrażania swojego smaku artystycznego. Tyle że w cytowanych w tym rozdziale fragmentach czyni on to dyskretniej niż wcześniej. Gdy mówi o rywalizacji (*rivalité*), przewadze (*avantages*), słabościach (*infirmités, désavan-*

²¹¹ W *Salonie z 1824* również znajdujemy świadectwo zmysłowego charakteru malarstwa Correggia. Chwaląc *Świętą Rodzinę* Sequiera, Stendhal pisze: *On dirait une copie de Corrège, tant les couleurs de ce tableau font plaisir à l'œil* [*Salon de 1824*, s. 142. Powiedzielibyśmy, że to kopia Correggia, taką przyjemność koloru tego obrazu sprawiają oku].

tage, *inconvéniént*) sztuk, sprawia wrażenie, że zdaje sprawozdanie z konkursu. Porównywanie sztuk okazuje się zatem nierozdzielne z ich oceną. Ponadto, wbrew jego zapewnieniom, pojmuje on sztuki nie tyle same w sobie, co w najdoskonalszej (w jego pojęciu!) ich postaci: w przypadku rzeźby jest to styl klasycystyczny, w przypadku malarstwa – dzieła pełne napięcia i niejasności²¹², w muzyce – *bel canto*. W definiowaniu pojedynczych dyscyplin artystycznych nie zawsze jest konsekwentny, jak pokazał to przykład malarstwa. Najwyraźniej subiektywizm prześwieca chyba przez wypowiedzi dotyczące predyspozycji twórcy i odbiorcy. Jak można porównywać odczuwaną przez nich przyjemność? Dlaczego przyjemność zmysłowa jest doskonalsza niż intelektualna? Dlaczego ucho jest bardziej wrażliwe na odczuwanie przyjemności i odrazy niż, na przykład, oko? Na pytania te pisarz nie daje odpowiedzi.

Przede wszystkim jednak analiza fragmentów cytowanych w tym rozdziale ujawniła ambiwalentny stosunek Stendhala do roli środków przekazu oraz do wszystkiego, co odnosi się do materialnego charakteru sztuki. Mimo licznych niekonsekwencji przebija tu pewna prawidłowość. Otóż Stendhal mówi o twórczości jako procesie, który zachodzi przede wszystkim w wyobraźni bądź umyśle artysty. Fakt, że przedstawienie malarskie rozciąga się w przestrzeni, zaś muzyka w czasie, pisarz określa jako *słabości* tych sztuk – jak gdyby fizyczne ich istnienie było przeszkodą dla artysty. Precyzuje on nawet: konieczność przeniesienia przez malarza idei na płótno zakłóca jego przyjemność twórczą; materialny nośnik przekazu jest niedogodnością ograniczającą swobodę artysty w wyborze tematów. Gdy natomiast powieściopisarz wypowiada się na temat odbioru dzieła sztuki, zmysłowy charakter sztuk nie tylko mu nie przeszkadza, ale wręcz okazuje się ich wielką zaletą. W każdym razie **świadomość znaczenia** środków i warunków ze-

²¹² P. Berthier uważa, że naczelnym pojęciem estetyki stendhalowskiej jest *przejście*: *Notion fondamentale, pour Léonard, pour Corrége et pour Stendhal en effet, que celle du « passage » : que rien ne soit froidement cloisonné par de raides arêtes, mais que tout se fonde dans le moelleux d'une substance unique où le regard puisse circuler et se perdre à plaisir. Il s'agit bien, là comme partout, de la création d'un milieu* [Podstawowym pojęciem dla Leonarda, Correggia i Stendhala jest „przejście”: żeby nic nie trzymało się w sztywnych granicach, wszystko się rozplýwało we wspólnej miękkiej substancji, w której spojrzenie może do woli krążyć i się gubić. Chodzi tu, jak i gdzie indziej, o tworzenie atmosfery]. Por. P. Berthier, *op.cit.*, s. 59.

wewnętrznych oddala Stendhala od teoretyków klasycystycznych, podczas gdy gust i marzenia go do nich zbliżają.

I tak, dostrzegając znaczące różnice między sztukami, pisarz ten ostatecznie przyznaje, że mają one ze sobą o wiele mniej wspólnego niż mogłoby się wydawać. I więcej o paralelach nie ma mowy.

Wzajemne wpływy i naśladowania sztuk

Zobaczmy teraz, w jaki sposób Stendhal wypowiada się o korespondencji sztuk, pojętej już nie jako analogie równoważnych elementów, ale jako możliwości wzajemnego przenikania się i inspirowania. Którzy twórcy i w jaki sposób mogą się naśladować? Czy możliwe są przekłady z jednej dyscypliny na drugą? Co ewentualnie im podlega?

Laurence Richer pisał, że autor *Czerwonego i czarnego* postrzega obraz malarski jako dzieło zakotwiczone w czasie oraz wymagające lektury w czasie się rozciągającej. Lektura ta według badacza polega na fabularyzacji przedstawienia plastycznego poprzez dopisanie tego, co zdarzyło się przed i po ukazanej scenie²¹³. W pojęciu Stendhala obraz zawierałby więc w załączku historię. Podobnie rzecz się ma z rzeźbą. Inaczej mówiąc, sztuki plastyczne są dla Stendhala równie narracyjne co literatura. Umożliwia to pisarzowi mówienie o różnych przekładach z dzieł literackich na posąg bądź obraz. W *Przechadzkach po Rzymie* Stendhal pisze: *Le Bernin a su traduire, dans cette statue, les lettres les plus passionnées de la jeune Espagnole* [*Promenades dans Rome*, s. 807. Bernini umiał dać w tym posągu odbicie najgorętszych listów młodej Hiszpanki; WPR, s. 408]. W *Salonie* z 1824 na podobnej zasadzie mówi, że F. Gérard przetłumaczył *Korynnę* Mme de Staël na obraz malarski. Interpretując obecność dwóch Angielek na tym płótnie, zdradza czytelnikowi, co dokładnie jest przedmiotem przekładu Gérarda:

Je lis dans ces figures froides et dédaigneuses le sort qu'éprouvera la pauvre Corinne lorsqu'elle aura quitté la belle Italie pour aller s'engouffrer dans la terre des convenances, dans les froides régions du Nord ; voilà la traduction toute entière des belles pages de Mme de Staël sur ces femmes du Nord si fidèles aux exigences de leur rang, si respectables, si recommandables par leur talent de faire le théâtre. Je vois tout le sort de Corinne dans ces deux figures d'Anglaises ; il me semble leur entendre dire, en

²¹³ L. Richer, *Littérature et Peinture saisies par l'Histoire*, [w:] *Le dialogue des arts...*, s. 42.

voyant une personne de leur sexe faire preuve d'un talent sublime : « Very shoking! Very improper ! ».

[*Salon de 1824*, s. 71. Czytam na tych zimnych i pogardliwych twarzach los, jaki spotyka biedną Korynnę, kiedy opuściwszy piękną Italię, zagubi się na tej ziemi konwenansu, w zimnych północnych stronach; to kompletny przekład pięknych stronic pani de Staël o kobietach Północy, wiernych wymaganiom swej pozycji, tak godnych szacunku, godnych całkowitego zaufania, jeśli idzie o ich umiejętności parzenia herbaty. W tych dwóch postaciach Angielek widzę los Korynny; wydaje mi się, że słyszę, jak mówią, widząc że osoba ich płci daje dowody wzniosłego talentu: *Very shocking! Very improper*²¹⁴].

Malarzowi udało się przełożyć całość powieści. Ukazując jednocześnie postaci, które odsyłają widza do różnych momentów z życia Korynny, przypomniał całe jej życie. Odtworzył w ten sposób historię. Ale nie tylko. Udało mu się także wyrazić coś ogólniejszego – co było właściwym przedmiotem powieści Mme de Staël – sytuację i świadomość kobiety żyjącej na początku XIX wieku.

W swoim opisie Stendhal najpierw stwarza iluzję lektury powieści (*je lis*), następnie zdradza znajomość całego losu bohaterki (*je vois tout le sort de Corinne*), aż wreszcie na końcu inscenizuje scenę, w której udział biorą już nie tylko sami bohaterowie powieści-obrazu, ale także on sam (*il me semble leur entendre dire*). Dokonuje tym samym przejścia od stopniowej, postronnej obserwacji, przez ujęcie całości, do intymnego kontaktu z bohaterami. Powoli granice między przedstawieniem malarskim, powieścią i wyobraźnią widza się zacierają. Wzajemne inspirowanie się malarstwa i literatury wpływa więc na interpretację. Z jednej strony znajomość powieści ułatwia i schematyzuje odbiór obrazu poprzez odsyłanie do tego, co znajome, przemyślane. Z drugiej strony jednak szczegółowa znajomość losów Korynny, sugeruje Stendhal, może przyczynić się także do indywidualizacji recepcji obrazu, która polega na osobistym „wczuciu się” w przedstawioną sytuację, na wejściu w świat przedstawiony i dalsze fabularyzacje.

Narracyjność, zbliżająca sztukę słowa i sztukę obrazu, jest konsekwencją innej ich cechy, o której wspomnieliśmy wyżej: dyskursywności. Słowa i obrazy zdolne są przenosić myśli, sugerować idee. Takiej zdolności, jak pamiętamy, zupełnie pozbawione są dźwięki. Dlatego

²¹⁴ Tłumaczenie tego fragmentu znajduje się w antologii *Francuscy pisarze i krytycy o sztuce*, za którą też je podaje: H. Morawska, *op.cit.*, s. 81.

właśnie podobne przekłady między muzyką a literaturą wydają się niemożliwe. Stendhal w każdym razie o niczym takim nie wspomina.

O tym, jak wzajemne uzupełnianie się sztuk wzbogaca interpretację, wypowiadał się Stendhal też w *Żywocie Rossiniego: de belles décorations sont le meilleur commentaire de la musique dramatique ; elles décident l'imagination à faire les premiers pas dans le pays des illusions* [*Vie de Rossini*, s. 622. (...) piękne dekoracje są najlepszym komentarzem do muzyki dramatycznej; skłaniają wyobraźnię do stawiania pierwszych kroków w krainie iluzji]. Do opisywanych tu uzupełnień dochodzi zarówno wtedy, gdy obie sztuki realnie współistnieją (muzyka i dekoracje w przedstawieniu operowym), jak i wtedy, gdy ta druga istnieje wyłącznie w pamięci widza. Wystarczy dobra znajomość literatury, a nasz odbiór przedstawienia baletowego staje się automatycznie pełniejszy, bogatszy o dodatkowe konteksty: *Il faut que l'imagination du spectateur, pleine des souvenirs des romans et du théâtre, développe elle-même toutes les situations* [*Rome, Naples, Florence en 1817*, s. 40. Wyobraźnia widza, pełna wspomnień z powieści i teatru, powinna sama rozwijać wszystkie te sytuacje].

Czym innym są w pojęciu Stendhala takie tłumaczenia i uzupełnianie się sztuk, czym innym zaś ich wzajemne dzielenie się środkami przekazu i naśladowania formalne. W tym drugim przypadku pisarz konsekwentnie radzi zachować rozwagę. Każda dyscyplina oferuje bowiem twórcom środki wyrazu, które w zupełności im wystarczają.

Do wyjaśnienia swojej niechęci do takich pożyczek skłonił Stendhala *Koriolan rozmawiający z matką* Poussina, obraz zainspirowany opisem legendarnej sceny u Tytusa Liwiusza [por. *Histoire de la peinture en Italie. Autour de Michel-Ange*, s. 35–36 oraz WPR, s. 56–57]. Rzymski historiograf opowiada, przypomina Stendhal, jak to Wenturia przywitała swojego syna u bram Rzymu, odmalowując mu miasto *pogrążone w rozpacz i we łzach*. Chcąc wiernie przełożyć scenę opisaną przez Liwiusza na obraz malarski, Poussin postanowił oddać metaforę literacką, przedstawiając Rzym w postaci alegorii kobiety. Zapomniał jednak o odmienności formalnej słowa i obrazu. Poeta posługuje się metaforą, która odwołuje się do wyobraźni czytelnika, bowiem tylko taką określoną drogą może dać wyobrażenie nieszczęścia mieszkańców Rzymu. Malarz przeciwnie, nie musi uciekać się do takich zabiegów zastępczych. Dysponuje bowiem barwami, formami, kreśli kontury, rozdziela światło i cienie – dzięki temu może wprost odmalować mieszkańców

Wiecznego Miasta²¹⁵. Nieprawdą jest więc, konkluduje Stendhal, że, jak głoszą niektórzy, alegoria dodaje przedstawieniom malarskim uroku poetyckiego. Wręcz przeciwnie – grozi ona znużeniem, bowiem wywołuje w widzu uczucie sztuczności. Dziś powiedzielibyśmy, że tym, co wyraźnie oddziela literaturę od malarstwa według Stendhala, jest arbitralność słowa i ikoniczny charakter znaków malarskich. W alegorii odpowiedniość między słowem a znaczeniem ustanawiana jest w sposób konwencjonalny. Dlatego figura ta może oddawać przysługi sztuce słowa, ale w malarstwie pozostaje nienaturalna i zbyteczna.

„Czystość” środków obowiązuje również kompozytora: jego zadanie polega na wyrażaniu uczuć za pomocą dźwięków. Nawet wtedy, gdy decyduje się tworzyć dzieła wokalne, powinien koncentrować się na pochodzie dźwięków, rytmie, melodii, a słowa traktować jako elementy pomocnicze. Nawet najslabsze libretto może stać się załączkiem genialnej opery. Wulgaryzm słów nie zraża słuchacza, bowiem pełnią one rolę marginalną. Najlepszego dowodu dostarcza interpretacja śpiewaka:

Exigez-vous une nouvelle preuve que les paroles ne sont dans la musique que pour y remplir des fonctions très secondaires, et pour n'y servir en quelque sorte que comme « étiquettes des sentiments » ? Voyez un air chanté avec l'accent de la passion, par Mme Belloc ou Mlle Pisoni, et le même air chanté un instant après par quelque savante serinette du nord. La chanteuse froide prononcera les mêmes paroles : « io fremo, mio ben, morir mi sento », le tout sans dissiper la glace qui pèse sur nos coeurs

[*Vie de Rossini*, s. 603. Czy chcecie państwo nowego dowodu na to, że w muzyce słowa pełnią jedynie rolę drugorzędną, służąc jej za rodzaj „etykiety uczuć”? Proszę wziąć melodię odśpiewaną namiętnie przez panią Belloc czy pannę Pisoni i tę samą melodię odśpiewaną chwilę później przez jakąś uczo-

²¹⁵ Identyczny wywód z powołaniem się na ten sam przykład Poussina znajdujemy w książce Q. de Quincy. Por. A.Q. de Quincy, *De l'imitation*, s. 336–339. Stendhalowska dezaprobatą dla malarskich alegorii jest w zgodzie z poglądami Abbé Du Bosa, który sto lat wcześniej pisał o tym, że zaciemniają one obraz malarski z powodu *manière d'écrire arbitraire* [arbitralnego sposobu zapisu]. Nawiasem mówiąc, to arbitralność słów była też przyczyną, z powodu której Leonardo da Vinci wyżej cenił malarstwo od literatury: *la poésie consigne ses objets au moyen de lettres produites par l'imagination, tandis que la peinture, tirant ses objets de l'œil qui lui en a fourni les ressemblances, les donne réellement, tout comme s'ils étaient naturels* [poezja zapisuje rzeczy za pomocą liter, będących tworami wyobraźni, podczas gdy malarstwo, czerpiąc swoje przedmioty z oka, które mu dostarcza podobnych do nich odpowiedników, oddaje je w sposób rzeczywisty, jak gdyby były naturalne]. Cyt. za: R.W. Lee, *op.cit.*, s. 159.

ną śpiewaczkę z Północy. Zimna śpiewaczka wypowie te same słowa: „io fremo, mio ben, morir mi sento”, nie rozpraszając wszakże chłodu, jaki panuje w naszych sercach].

Nie oznacza to, że słowa w muzyce są zupełnie bez znaczenia. Kierują one (*guider*) uwagą słuchacza, dostarczają wskazówek interpretacyjnych. Tego rodzaju wskazówki odautorskie są potrzebne słuchaczom, podkreśla Stendhal, ponieważ muzyka sama w sobie nie jest opisowa [*Vie de Haydn*, s. 66–67]²¹⁶.

Jak muzyk nie powinien opierać się na pięknie figur poetyckich, tak rzeźbiarz nie powinien posługiwać się środkami właściwymi malarstwu, jak, na przykład, barwami, czy operowaniem kontrastami:

De là lorsque, sur les pas du brillant hérésiarque Bernin, la sculpture veut, par ses groupes contrastés, se rapprocher de la peinture, elle tombe dans le même genre d'erreur qu'en jetant une couleur de chair sur son marbre. La réalité a un charme qui rend tout sacré chez elle ; c'est de donner sans cesse de nouvelles leçons dans le grand art d'être heureux. Une anecdote est-elle vraie, elle excite la sympathie la plus tendre, est-elle inventée, elle n'est que plate : mais les limites des arts sont gardées par l'absurde

[*Histoire de la peinture en Italie. Autour de Michel-Ange*, s. 35. Stąd, gdy rzeźba chce w ślad za świetnym herezjarchą Berninim dorównać swymi kontrastującymi grupami malarstwu, popełnia ten sam rodzaj błędu, jak gdyby powlekała marmur kolorem ciała. Prawda ma jeden urok, który w niej wszystko uświęca: zawsze uczy, jak być szczęśliwym. Jeśli anegdota jest prawdziwa, budzi sympatię; jeśli jest zmyślona, jest płaska. Ale granic sztuki strzeże absurd; WPR, s. 56].

W imię tej to właśnie czystości formalnej buntuje się Stendhal przeciwko panującej w latach dwudziestych jego wieku modzie na naśladowanie w sztukach plastycznych manier teatralnych. Komentuje to zjawisko szeroko w *Salonie z 1824 roku*. Błąd L. Cognieta polega według powieściopisarza na tym, że postaci przedstawione na jego obrazach wzorowane są na pozach teatralnych zamiast na rzeczywistych modelach:

²¹⁶ Choć muzyka instrumentalna sama w sobie nie jest narracyjna, Stendhal uznaje, że kryje ona w sobie potencjalnie różne historie. Co więcej, historie te okazują się odgrywać kluczową rolę w momencie kreacji. Najwymowniejszym tego świadectwem jest technika kompozytorska Haydna: przed przystąpieniem do tworzenia symfonii miał on zwyczaj wyobrażania sobie jakiegoś wydarzenia (*roman*). Wyobrażana przez niego historia dostarczała mu, jak mówi Stendhal, *des sentiments et des couleurs musicales* [uczuć i barw muzycznych] – i stawała się załączkiem nowych utworów. To ona także była źródłem wielu tytułów symfonii Haydna, które to tytuły miały kierować wyobraźnią słuchacza.

Ce même geste, si beau au Théâtre-Français, transporté dans un tableau, devient éternel. Or, voici un effet singulier que l'artiste n'avait pas prévu. En voyant ces sortes de tableaux inspirés par Talma, il semble au spectateur que le peintre n'a pas mis devant ses yeux des hommes réellement occupés de l'action qui fait le sujet de son tableau, mais qu'il a peint des comédiens s'acquittant bien de la représentation de ce même fait. On voit par cette même expérience qu'il est des limites que les beaux arts ne doivent jamais franchir

[*Salon de 1827*, s. 151. Ten sam gest, tak piękny w Teatrze Francuskim, przeniesiony na obraz, staje się wieczny. I proszę, oto efekt, którego artysta nie przewidział. Patrząc na te obrazy inspirowane przez Talmę, wydaje się widzowi, że malarz nie ukazał ludzi prawdziwie zajętych działaniem, które byłoby przedmiotem obrazu, ale że odmalował aktorów, którzy świetnie odgrywają tę czynność. Widać więc, że istnieją granice, których sztuki piękne nie powinny przekraczać]²¹⁷.

Przesadna ekspresja naśladowująca mimikę i gestykulację Talmy jest jeszcze bardziej rażąca we współczesnej rzeźbie:

Les poses théâtrales de l'imitation de Talma forment le grand défaut de ceux artistes français qui savent rendre la « forme ». Je regrette souvent que les admirables ouvrages de Jean Goujon soient placés si haut dans la cour du Louvre. Vis de près, ils auraient une influence plus puissante sur le goût du public, qui bientôt refuserait son admiration à tout ce qui est théâtral. Ce cruel défaut est encore plus choquant dans l'art statuaire que dans la peinture

[*Salon de 1824*, s. 147. Teatralne pozy naśladowujące Talmę są wielką wadą tych artystów francuskich, którzy umieją oddawać „kształt”. Często żałuję, że wspaniałe dzieła Jana Goujon znajdują się tak wysoko na dziedzińcu Luwru. Gdyby się je widziało bardziej z bliska, miałyby większy wpływ na smak publiczności, która wnet by przestała podziwiać to, co teatralne. W rzeźbie ta przykra wada jest jeszcze bardziej razi niż w malarstwie; WPR, s. 232].

Dlaczego emfaza teatralna tak bardzo nie przystaje do rzeźby? Stendhal tłumaczy to w tym samym salonie, mówiąc o płaskorzeźbie Thorwaldsena: *Rien ne met dans un jour plus ridicule la sorte d'exagération indispensable au théâtre, que l'immobilité éternelle de la sculpture* [*Salon de 1824*, s. 134. Nic tak śmiesznie nie uwydatnia pewnej przesady, nieodzownej w teatrze niż wieczny bezruch rzeźby; WPR, s. 222]. Stendhal sugeruje tym samym, że każda sztuka posiada swój własny

²¹⁷ Podobne uwagi znajdujemy również w *Przechadzkach po Rzymie*. Stendhal krytykuje tam *Atalę niesionego do grobu Girodeta*, por. *Promenades dans Rome*, s. 886.

sposób wyrazu, szczególną ekspresję. Dostępne jej środki, warunki tworzenia i sposób odbioru ściśle określają właściwe jej efekty: aktorstwo wymaga emfazy, rzeźba – powagi i spokoju, malarstwo – ognia.

Stendhal pisze więc o możliwości dokonywania tłumaczeń z jednej sztuki na inną, ale uznaje jedynie te, w których przekładowi podlega treść. Przyznaje także, że znajomość dzieł sztuki z różnych dziedzin artystycznych wzbogaca interpretację. Nie do przyjęcia są w jego przekonaniu natomiast próby naśladowania sposobu wyrazu oraz zapożyczania środków artystycznych.

Eksperymenty, polegające na przekraczaniu tych naturalnych granic sztuk, aprobuje Stendhal wyłącznie wtedy, gdy ich autorami są tacy geniusze, jak Rafael:

Raphaël, s'emparant du privilège de la poésie lyrique, a représenté dans le même tableau, à droite, saint Pierre hors de la prison, l'ange le conduit par la main, ils passent sans être entendus, au milieu des gardes endormis. [...] La lumière qui émane de l'ange se réfléchit sur les armures brillantes des soldats. Le peintre a osé représenter une troisième période de ce même sujet. A gauche du spectateur, les gardes viennent de s'apercevoir de la fuite de l'apôtre

[*Promenades dans Rome*, s. 823. Rafael, przejmując przywilej poezji lirycznej, przedstawił na jednym obrazie, na prawo, świętego Piotra poza więzieniem, podczas gdy anioł prowadzi go za rękę i przechodzą niesłyszani przez uśpioną straż. (...) Światło płynące z anioła odbija się w błyszczącej zbroi żołnierzy. Malarz ośmielił się przedstawić trzeci moment tego samego tematu. Na prawo od widza straż właśnie spostrzegła ucieczkę apostoła].

Wiemy już, na jakie trudności natyka się Stendhal, próbując stawiać obok siebie i porównywać różne dzieła sztuki oraz dyscypliny artystyczne. Świadomość znaczących różnic w środkach przekazu, w warunkach tworzenia poszczególnych artystów oraz w sposobach recepcji czyni go sceptycznym wobec mówienia o podobieństwach czy odpowiednikach między sztukami. Jednocześnie jednak nie powstrzymuje go to przed mnożeniem paralel między malarzami a muzykami, pisarzami a rzeźbiarzami. Jak gdyby chciał powiedzieć: odpowiedniki tak naprawdę nie istnieją, ale meloman-erudyta może wziąć w nawias swoją wiedzę o różnicach i doszukiwać się paralel między artystami i ich dziełami. Będą one świadectwem jego wrażliwości artystycznej i erudycji. A my chętnie dopowiemy: i gustu.

Co ciekawe, w kwestii wzajemnego wpływania i naśladowania się sztuk jest bardziej konsekwentny. To różnice formalne wyznaczają według niego granice dopuszczalności wszelkich przekładów i pożyczek interdyscyplinarnych. Swobodę pozostawia tylko geniuszom.

Ostatni wielki Europejczyk Oświecenia i pierwszy „Wanderer” romantyczny – tak nazwała Stendhala S. Esquier²¹⁸. Próba rekonstrukcji jego poglądów na temat korespondencji sztuk potwierdziła graniczny charakter refleksji tego powieściopisarza – między świadomością różnic, cechującą XIX wiek, a wyobrażeniami klasycystycznymi. To między rzeczowym opisem a życzeniami, obiektywnymi racjami, postulatami a osobistym gustem oscyluje Stendhalowski dyskurs o korespondencji sztuk.

Jean Starobinski pisał:

Il [le masque de Stendhal – przyp. I.W.] aura introduit dans la vie une bouffée de discontinuité, il aura permis non seulement de posséder une puissance imaginaire, mais encore de « respirer » un temps imaginaire. Et c'est là encore une nouvelle contradiction qui fait la saveur de l'oeuvre (et de la vie) de Stendhal : mécaniste et déterministe en théorie, il utilise le masque comme un talisman qui l'affranchit de toute détermination et de tout « enchaînement des causes ». De ce fait, la psychologie de Stendhal, loin d'être naturaliste et vériste, est peut-être l'une des plus féériques de toute la littérature

[Wnosiłaby ona (maska Stendhala – przyp. I.W.) do życia powiew nieciągłości, dawałaby nie tylko możliwość wyobrażania sobie, ale także „oddychania” czasem wyobrażonym. Oto nowa sprzeczność, nadająca smak dziełu (i życiu) Stendhala: choć wyznaje poglądy mechanistyczne i determinizm, używa maski jak talizmanu, który uwalnia go od wszelkiego determinizmu i „łańcucha przyczynowego”. Dlatego też psychologia Stendhala, której obcy jest naturalizm czy weryzm, jest być może jedną z najbardziej feerycznych w całej historii literatury]²¹⁹.

Taki też podwójny portret Stendhala ukazał się podczas powyższej lektury i analizy jego pism o sztuce. Gdy przybiera rolę niestrudzonego badacza przyczyn, jest deterministą i stróżem granic między sztukami. Gdy zaś oddaje się marzeniom, beztrudnie wskazuje na podobieństwa i paralele. Który więc Stendhal? Ideolog czy amator? *Ma manie des comparaisons s'empare de moi*, pisał w *Żywocie Rossiniego*, zdradzając tym samym swoją niepewną pozycję między kimś poddanym swojej własnej

²¹⁸ S. Esquier, *Introduction*, [w:] Stendhal, *L'Ame et la Musique...*, s. VII.

²¹⁹ J. Starobinski, *Stendhal pseudonyme...*, s. 283.

pasji a, jednocześnie, kimś, kto jest jej doskonale świadomy. Jeśli zgodzimy się z nim, że *les limites des arts sont gardées par l'absurde*, zrezygnujemy z alternatywy i zrozumiemy, dlaczego Stendhal mógł raz przyznawać istnienie korespondencji sztuk, a raz je negować.

Postawiłam na początku pytanie: dlaczego Stendhal? Poprzez nieustanną grę pseudonimów, ciągle kodowanie i dekodowanie swojego pisarstwa na poziomie narracji i fabuły, grę z czytelnikiem, któremu ujawnia się od czasu do czasu tylko po to, żeby za chwilę zniknąć, Stendhal pozostaje nieuchwytny. Efemeryczny – podobnie jak idea korespondencji sztuk w romantyzmie.

III

Kilka opowiadań E.T.A. Hoffmanna w kontekście zagadnienia korespondencji sztuk

W 2005 roku w Angoulême uczestnicy festiwalu komiksu mieli okazję stać się świadkami niecodziennego koncertu. Światła reflektorów wyróżniały trzy miejsca: biurko i twarz rysownika, grupę muzyków i olbrzymi ekran podzielony na cztery części. Rysownik interpretował historię *Mały Nemo* w postaci komiksu, inspirując się jednocześnie grą skrzypiec, wiolonczeli i klawiszy. Muzycy grali skomponowaną na tę okazję muzykę, poddając jej rytm stukowi ołówka i wychodzącym spod niego szkicom.

B. Mouchard i Zep, ojciec Titeufa, pomysłodawcy tego spektaklu, świadomie czy nie, wcielili za pomocą współczesnej techniki jedną z romantycznych idei korespondencji sztuk. Dwieście lat wcześniej E.T.A. Hoffmann proponował swoim czytelnikom podobny spektakl – tyle że przy pomocy samych słów.

Kontekst epoki

Spośród różnych deklaracji dziewiętnastowiecznych na temat związków między sztukami można, wydaje się, wyodrębnić trzy tendencje. Jedni poszukiwali wspólnych źródeł siostrzanych sztuk, jak, na przykład, Norwid, który zestawiał różne dyscypliny artystyczne, pisząc o ich wspólnych prapoczątkach. Inni wskazywali raczej na ich podobny sposób oddziaływania na odbiorcę. W tym nurcie należałoby umieścić

różnorodne wypowiedzi: od działalności Goethego w „Propylejach” i jego artykułu *Ruysdael jako poeta* po różne pisma Baudelaire’a. W odróżnieniu od tych dwóch sposobów ukazywania wzajemnych związków między sztukami twórcy trzeciego nurtu koncentrują swoją uwagę już na samych dyscyplinach artystycznych i ich technicznych możliwościach. Szukają oni takich konkretnych własności malarstwa, poezji, rzeźby, które uprawniałyby do mówienia o podobieństwach i analogiach między nimi. W literaturze polskiej najciekawszy ślad takiego sposobu myślenia zostawił Norwid w postaci swojej teorii bieli, w której podstawą zestawiania sztuk uczynił ich „miejsca zerowe”: *basso continuo*, linię horyzontalną, milczenie – w nich to bowiem zawierają się potencjalnie ich wszystkie możliwości.

W opowiadaniach Hoffmanna również wyraźnie widać zainteresowanie wzajemnymi relacjami między muzyką, rysunkiem, malarstwem, literaturą. Gdyby jednak próbować umieścić te utwory na zarysowanej wyżej schematycznej mapie i zapytać o ich przynależność do któregoś z tych nurtów, okazałoby się, że wymykają się one proponowanej klasyfikacji. Twórczość Hoffmanna nie sugeruje również jakiegoś czwartego rozwiązania. Różnica jest bardziej fundamentalna. W jego prozie widać bowiem zmianę całego modelu komunikacyjnego, na którym tamten podział się opierał. Gdy zmienia się zaś podejście do aktu twórczego, aktu odbioru, gdy przeformułowane zostaje zadanie autora, czytelnika i miejsce dzieła, również związki między poszczególnymi sztukami nabierają nowych znaczeń.

Aby odpowiedzieć na pytanie, jak Hoffmann pojmował związki między poezją, malarstwem, muzyką, proponuję prześledzić te miejsca w jego prozie, które są świadectwem lektury dzieł innych sztuk. Pisarz nie tylko sam interpretował dzieła operowe czy malarskie w swoich utworach literackich, ale także opisywał proces powstawania utworów z inspiracji innych dzieł. Fascynował go sam przebieg i mechanizmy aktu twórczego. Dlatego moją analizę przeprowadzę dwustopniowo. Najpierw przedstawię tego typu sytuacje, w jakich znaleźli się jego bohaterowie, potem zaś wskażę, jak sam narrator dokonywał takich interpretacji. Tę część moich rozważań poprzedzi próba odpowiedzi na pytanie natury ogólniejszej: czy wszystkie sztuki traktował on równorzędnie i czy można w kontekście jego twórczości mówić o korespondencji sztuk jako teorii odpowiedników.

Moja analiza krążyć będzie nieustannie wokół takich pojęć, jak inspiracja, interpretacja, lektura. Są to zjawiska, którym wiele uwagi poświęcili romantycy jenajscy. Ich rozważania wydają się, co będę próbowała udowodnić niżej, najbliższym kontekstem ideowym prozy Hoffmanna. Dlatego na początku proponuję przyrzeć się postulatam F. Schlegla oraz konsekwencjom, jakie z nich płyną dla interesującego nas zjawiska²²⁰.

Do najważniejszych pojęć słownika filozoficznego F. Schlegla z jego *Fragmentów* należą: *Sym-Poesie* i *Sym-Philosophie*. W myśl tych pojęć poezja romantyczna powstaje na skrzyżowaniu wielu świadomości i różnych wyobraźni twórczych. Jest to projekt współpracy, dialogu, wymiany artystycznej, która pociąga za sobą ważne konsekwencje dla osoby artysty, zmienia status samego dzieła i wreszcie jest propozycją nowego sposobu czytania²²¹. Tym, co ceni się u twórcy romantycznego, jest jego proteuszowość, zdolność do przybierania różnych twarzy, chciałoby się rzec: jego wewnętrzna dialogowość²²². Dzieło sztuki usamodzielnia się wobec artysty, staje się, żeby posłużyć się metaforą F. Schlegla, „republikańskie”. A właściwie staje się ono takim dopiero w lekturze, dzięki czy-

²²⁰ Warto może przypomnieć, że Z. Łempicki, wskazując na angielskie źródła romantyzmu europejskiego, pisał, że podstawową „sytuacją egzystencjalną” typową dla tego nurtu była sytuacja lektury: *Rola przeżycia literackiego staje się dominującą i to właśnie są narodziny stylu romantycznego. Romantyzm w swoim zawiązku nie jest niczym innym jak pewnym postulatem kulturalno-estetycznym formowania życia i literatury według literatury dawnej i średniowiecznej, której odrodzenia się żąda*. Por. Z. Łempicki, *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. I: *Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmową poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 168.

²²¹ Schlegel mówi o oddziaływaniu twórców na odbiorców: *Pisarz analityk obserwuje czytelnika, badając, jaki on jest; potem sporządza kalkulację i tak ustanawia swoją maszynę, aby wyrzucić na nim określony efekt. Pisarz-syntetyk konstruuje i stwarza sobie czytelnika takiego, jakim powinien być; wyobraża go sobie nie w stanie spokoju i martwoty, ale jako człowieka żywego i zdolnego do przeciwstawienia się. Pozwala, aby to, co wymyślił, stopniowo rozwijało się ponad oczami tego czytelnika lub też zachęca go do wykazania własnej inwencji. Nie chce wywierać na niego żadnego określonego wpływu, a tylko wchodzi z nim w święty stosunek najbardziej intymnego symfilozofowania czy też sympoezji* [F. Schlegel, *Fragmenty*, [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830...*, s. 165]. *Być może narodziłaby się zupełnie nowa epoka w nauce i w sztukach, jeśliby symfilozofia i sympozja stały się tak powszechne i głębokie, że tworzenie wspólnego dzieła przez wzajemnie uzupełniające się natury nie byłoby zjawiskiem odosobnionym* [Ibidem, s. 179].

²²² [...] *tak może uczynić tylko duch, który zawiera w sobie niejako wielość duchów i cały system osób, i w którego wnętrzu wrosło i dojrzało uniwersum, które, jak się powiada, powinno kiełkować w każdej monadzie* [Ibidem, s. 170].

telnikowi, który – inspirowany dziełem autora – jest niejako jego współtwórcą.

Tego rodzaju stanowisko postawiło problem korespondencji sztuk w nowym świetle. W modelu tradycyjnym, którego najbardziej wyrazistym przykładem jest cała literatura o charakterze utylitarnym, artysta ofiarowywał gotowe dzieło, a jego ramy interpretacyjne były ograniczone autorską intencją. Dopóki dzieło było na usługach moralności, danej opcji politycznej czy filozoficznej, dopóty kwestia zapożyczeń mieściła się w ogólnej ekonomii dzieła i, upraszczając nieco całe zagadnienie, w ostatecznym rozrachunku sprowadzała się do roli perswazyjnej. Sytuacja zmienia się, gdy dzieło przestaje służyć do czegoś, gdy staje się niezależne od twórcy, a jednocześnie zależne od odbiorcy. Gdy zaczyna zwracać uwagę na siebie, na kunsztowność swojego wykonania, na swoją doskonałość formalną, a odbiorca staje się jego realnym współtwórcą, pytania o źródło i sposoby inspiracji powracają z całą mocą. Aby czytelnik mógł bowiem włączyć się w kreację dzieła, musi najpierw jakoś mu się poddać. Dochodzi do paradoksalnej sytuacji: czytelnik inspiruje się dziełem, w którego kreacji ma sam uczestniczyć. Jeśli zaś odbiorca ma być jednocześnie twórcą dzieła, to czy najdoskonalsza interpretacja nie polegałaby na stworzeniu dzieła zupełnie nowego? W opowiadaniu *Don Juan* nieprzypadkowo czytamy:

Tylko poeta rozumie poetę. Tylko dusza romantyczna przenika to, co romantyczne. Tylko poetycki, wzniósły duch, który dostąpił wtajemniczenia, zrozumie to, co wtajemniczony stworzył w chwili natchnienia [DJ, s. 20]²²³.

Przekonamy się za chwilę, że Hoffmann miał tu na myśli poezję w szerszym znaczeniu, jako po prostu doskonałą sztukę. Nie zawsze bowiem poezję czytają poeci, nie tylko malarze oglądają obrazy. Jak możliwa jest zatem interpretacja dzieła muzycznego przy pomocy słowa, literackiego przy pomocy obrazu itd.? To pytanie o możliwości

²²³ Numery stron opowiadań Hoffmanna będę podawała w tekście, poprzedzając je skrótem pochodzącym od pierwszych liter słów znajdujących się w tytule. Cytuję według następujących wydań i przekładów: E.T.A. Hoffmann, *Don Juan* (dalej: DJ), przeł. A. Lange, *Magnetyzer* (dalej: M), przeł. J. Ficowski, *Kawaler Gluck* (dalej: KG), przeł. A. Lange, *Przygody w noc sylwestrową* (dalej: PNS), przeł. I. Wieniewska, [w:] *Opowieści fantastyczne*, wybór W. Kopalińskiego, Warszawa 1959; E.T.A. Hoffmann, *Fermata* (dalej: F), przeł. A. Rybicki, [w:] *Bracia serafiońscy*, Warszawa 1960; E.T.A. Hoffmann, *Złoty garnek* (dalej: ZG), przeł. J. Kleczyński, [w:] *Opowiadania*, Warszawa 1977.

i sposoby zmiany kodu artystycznego stawiał sobie również Hoffmann w swojej prozie²²⁴.

Gdy inspiracja, lektura włączone zostają w akt twórczy, wzajemne oddziaływanie na siebie dzieł o różnej proveniencji, a następnie – zgodnie z logiką metonimii – między różnymi sztukami w ogóle, staje się jednym z kluczowych zagadnień sztuki. Dlaczego zatem romantycy je najscy tak niewiele uwagi poświęcili wytłumaczeniu mechanizmów tego niezwyklego „tłumaczenia”? Być może, wyczuwając jego nieodłączność od aktu kreacji, nie dostrzegali potrzeby dyskursu na ten temat. Z drugiej strony mogli traktować je jako część szerszego zagadnienia, jakim jest ulotne, nieuchwytnie natchnienie. Słowem, „peryferyjne” miejsce tego zagadnienia w ich rozważaniach o literaturze i sztuce przypisywać by można jego oczywistości w teorii i powszechności w praktyce artystycznej.

Korespondencja sztuk jako teoria odpowiedników?

Zanim przejdziemy do analizy lektury w wybranych opowiadaniach Hoffmanna, warto sprawdzić, czy w ogóle pretenduje on do ukazywania różnych dyscyplin artystycznych jako równorzędnych. Czy zatem interesuje go taka korespondencja sztuk, jak zwykliśmy ją rozumieć dzisiaj, jako teoria **analogii, odpowiedników** między sztukami? Spróbujemy rozstrzygnąć to zagadnienie, czytając opowiadanie *Fermata*. Punktem wyjścia narracji jest tu kontemplacja obrazu Hummła przez dwóch przyjaciół, Edwarda i Teodora. Oglądane dzieło malarskie wywołuje wspomnienia i prowokuje opowieść z czasów młodości tego ostatniego. Jest to historia zauroczenia dwiema śpiewaczkami i początków drogi kompozytorskiej w roli wędrownego akompaniatora. Opowiadanie jest szczególnie interesujące w kontekście postawionego tu pytania ze względu na swoją przejrzystą kompozycję, opartą na analogicznym zestawieniu: obrazu malarskiego i dwóch doświadczeń mu-

²²⁴ Problem związków między poszczególnymi dyscyplinami artystycznymi u Schlegla poruszył również Z. Łempicki w cytowanej wyżej książce. Programowe zacieranie granic między sztukami badacz zestawia z postulatami zniesienia granic między rodzajami i gatunkami artystycznymi, przyczyn wszystkich tych zjawisk dopatrując się w *niemożności wyrażenia nieskończonej treści w jednym rodzaju sztuki*. Por. Z. Łempicki, *op.cit.*, s. 172.

zycznych. Mamy tu do czynienia z trzema wariantami tej samej sytuacji. Pytanie brzmi: czy powrót tego samego tematu w trzech różnych artystycznie wersjach pozwala traktować je jako równouprawnione i wyposażone w taką samą siłę wyrazu? Czy są one porównywalne ze sobą w czymkolwiek poza tematem?

Zacznijmy od komentarzy do ewentualnych związków między nimi, które znajdujemy w tekście. Edward, nie znając jeszcze opowieści Teodora, interpretuje obraz Hummla. Na pierwszy rzut oka mamy wrażenie, że bohater zwraca uwagę na jego pokrewieństwo z jakąś realną – choć nieznaną mu – sceną z życia: *Jest to niewątpliwie karykatura w wyższym znaczeniu tego słowa, lecz pełna humoru i czaru!* [F, s. 40]. Wrażenie to wywoływać może w nas słowo „karykatura”, które oznacza dzieło nawiązujące do rzeczywistego modelu, celowo poddanego zniekształceniu. Słowa, które poprzedzają to zdanie i które zaraz po nim następują, nie nawiązują do oryginalnej sceny. Ukazują natomiast, jak dzieło to oddziałuje na odbiorcę. Zamiast więc odtworzyć poprzez „krok w tył” to, co zostało poddane przeobrażeniu, informują, co stanie się lub co może wydarzyć się za chwilę. Edward mówi: *wdziera się ta całość w moje konkretne, wrażliwe życie* [Ibidem]. Jest to więc jakaś karykatura *à rebours*: jej związek z rzeczywistością pozaartystyczną tworzy się poprzez oddziaływanie dzieła na rzeczywistość, a nie poprzez naśladownictwo tej rzeczywistości, która przestaje być punktem wyjścia, stając się punktem dojścia karykatury. Choć z pozoru Edward zdaje się mówić zatem o jakimś podobieństwie, naśladownictwie, w rzeczywistości zwraca jedynie uwagę na zdolność wdzierania się sztuki w życie, a więc na jej siłę ekspresywną.

Dopiero Teodor pokazuje możliwość interpretacji tego obrazu w kategoriach jego realnego podobieństwa. Czytelnik szybko dowiaduje się, że chodzi o podobieństwo z doświadczeniem muzycznym z przeszłości: *Zupełnie zdumiewające jest, że obraz ów odtwarza wiernie pewną scenę z mego życia, zachowując portretowe podobieństwo działających osób* [F, s. 41]. Łącznikiem między obiema sytuacjami okazuje się pamięć tego kompozytora:

A przynasz mi chyba, że nawet wesołe wspomnienia mogą wstrząsnąć świadomością z siłą całkiem niezwykłą wtedy, gdy wylaniają się w taki zupełnie nieoczekiwany i niezwykły sposób, jak gdyby zbudzone za dotknięciem laseczki czarodziej-skiej [Ibidem; podkr. I.W.].

Czarodziejską laseczką²²⁵ jest tu oglądany obraz. W ten sposób Teodor sugeruje nierozzerwalny związek między wspomnieniem a obrazem. Do tego jeszcze wrócimy.

O ile skojarzenie wizualne koncertu, podczas którego bohater skrócił popisową *fermatę* młodej Włoszki, z obrazem oglądanym z przyjaciелеm nie wymaga szczególnego komentarza, to zaskakuje fakt, że dzieło malarskie zdaje się wierniej odtwarzać doświadczenie muzyczne niż śpiew Lauretty dosłyszany po latach w nieznanym ogrodzie, o czym bohater mówi w ten sposób:

[...] *rzadko zdarzały mi się wspomnienia tak przyćmione, nie śmiejące przybrać wyraźnego kształtu. [...] Im bliżej było, tym bardziej zacierało się to coś znajomego, co mnie początkowo tak żywo poruszyło* [F, s. 59].

Dowiadujemy się więc, że przypadkowe malowidło wzbudziło żywszą i przyjemniejszą reakcję niż popis towarzyszek wtajemniczenia. Doświadczenie malarskie było dla kompozytora wymowniejsze niż analogiczne doświadczenie muzyczne. Jak gdyby obraz zawierał prawdziwszą, bo pełniejszą z punktu widzenia sztuki treść niż może zaofiarować usłyszana fraza. Nie jest to jedyny ślad malarskiej pamięci tego kompozytora.

Autor chce nas przekonać, że inspiracją w jego muzycznym życiu było **wysłuchanie** Teresiny śpiewającej romancę:

Każdy kompozytor chowa w pamięci choć jedno potężne wrażenie, którego czas nie zaciera. Przemówił żyjący w dźwięku duch – i to właśnie było słowo twórcze, które niespodzianie pokrewnego w sobie, wewnątrz spoczywającego ducha ludzkiego zbudziło; trysnął on potężnie promieniami, by nie zagasnąć już nigdy [F, s. 63].

Czy inicjacja muzyczna nie miała jednak czasem dla Teodora charakteru bardziej wizualnego niż muzycznego? W utworze wtajemniczenie dokonało się w wyjątkowych okolicznościach: Teresina dosiadła

²²⁵ Bardzo podobnie opisuje narrator *Przygód w noc sylwestrową* swoje spotkanie po latach z Julią. Warto zwrócić uwagę na powracającą metaforykę płomienia, światła i czarodziejskiej różdżki: [...] *spośród dam na kanapie zajaśniała mi jej postać. Ona to była – ona sama, której od lat nie widziałem; najśodsze chwile życia błyskiem płomiennym przeleciały mi przez duszę; nie było już zabójczej utraty, zniweczona myśl o rozłące! Jakimż cudownym przypadkiem tu przyszła, co za zdarzenie przywiodło ją na ten wieczorek do radcy, którego zgola nie posądzałem o to, że ją zna – o tym wszystkim nie myślałem – miałem ją znowu! Stałem prawie bez ruchu, jakby różdżką czarodziejską dotknięty* [PNS, s. 205].

nieokiełznanego przez niego konia, zagrała na gitarze i zaśpiewała romancę. Sam narrator przyznaje: *Całe to zjawisko było wysoce romantyczne, nie mogłem wprost oczu oderwać od Teresiny, nie zwracając uwagi na Laurettę* [F, s. 52; podkr. I.W.]. Takie uwagi, uczynione trochę mimochodem, sprawiają, że trudniej nam uwierzyć w autorskie zapewnienia, że Włoszki nauczyły go „prawdziwej muzyki”. Wiemy zresztą, że ich śpiew nie był wolny od pewnych braków warsztatowych, i że nie tylko ich muzyczne zdolności skłoniły go do opuszczenia domu wuja oraz wyboru zawodu kompozytora. Śpiew zdaje się przychodzić zawsze jako dodatek. Pierwszy popis siostrzostwa zostaje poprzedzony opisem elektryzującego wrażenia, jakie na Teodorze wywołały swoim wyglądem. Wybierając się w podróż, zabrał konia, aby zrobić na nich wrażenie (*W stylu wysoce romantycznym postanowiłem towarzyszyć damom konno, niby błędny rycerz-obrońca*; F, s. 50). Postanawia opuścić Laurettę, bo znieważała go na oczach publiczności, zaś ostatnim zetknięciem się z siostrami było dostrzeżenie ich w oknie w towarzystwie tenora. Dlatego zapewne śpiew poślyszany w ogrodzie u signora Ludovico nie zrobił na nim większego wrażenia. Siostry budziły w nim po prostu silniejsze skojarzenie wizualne.

Nie sposób nie dostrzec komizmu, przenikającego niemal wszystkie wspomniane wyżej sytuacje: Teodor siłą się na romantyczność i próbujący okiełznać konia, Teresina ujawniająca ni stąd, ni zowąd swoje amazońskie zdolności, śpiewająca romancę przy wtórze wrzasków wściekłej Lauretty, złorzeczenia tej drugiej podczas wspomnianego koncertu były zapewne w równym stopniu dramatyczne, co po prostu śmieszne. Ta dwuznaczność ujawnia autoironię narracji, tak charakterystyczną dla romantyzmu niemieckiego, który w nieustannej autoparodii, podważaniu i wywyższaniu autorytetu twórcy upatrywał sens najdoskonalszej sztuki. Tym samym ciągle oscylowanie autora między serio a buffo podważa do pewnego stopnia każdą interpretację tego opowiadania – tym bardziej gdy dotyczy ona motywacji bohatera. Gdyby ją jednak zawiesić, narzucałoby się pytanie: dlaczego wtajemniczenie muzyczne utrzymało się w jego pamięci bardziej jako obraz niż na przykład melodia?

Tekst opowiadania sugeruje możliwość następującej odpowiedzi: pamięć bohatera była wrażliwsza na walory wizualne niż na śpiew Lauretty po prostu dlatego, że obraz sam w sobie łatwiej poddaje się zapa-

miętaniu. Dzięki temu, że dzieło plastyczne nie trwa w czasie, posiada zdolność przechowywania wspomnień w niezmienionej postaci, uchwyconych w jednym momencie. W ten sposób takie wspomnienie nie tylko się nie zacierza, ale i działa z niezmienną siłą jako natchnienie artystyczne przez całe życie. Na tym też polega ów magiczny sposób działania wspomnienia uosobionego w obrazie: podtrzymuje on inspirację przez lata. Możliwość takiej interpretacji sugeruje Teodor, mówiąc o szczególnych, momentalnych, odpornych na działanie czasu wspomnieniach:

(...) podobne chwile wdzierają się w życie głęboko i najniespodziewaniej to lub owo obleka się w kształt, jakiego czas już nie przygasi. Jeżeli powiodło mi się kiedykolwiek ułożyć śmiałą romanse, to na pewno w momencie tworzenia wynurzył się z głębi mej duszy promiennie świetlany i barwny obraz Teresiny [E, s. 58; podkr. I.W].

Relacje między obrazem Hummła a koncertem ze słynną *fermatą* pozwalają uogólnić, jak Hoffmann mógł pojmować związki między malarstwem a muzyką: polegają one na tym, że środki, jakimi dysponuje malarstwo, pełnią rolę służebną wobec natchnienia muzycznego. Wśród nich są: plastyczność (*kształt*), operowanie światłem (*promiennie świetlany*) i barwą. Inicjacja w sztukę młodego Teodora odbyła się nie tylko w malowniczych okolicznościach, ale i na malarski sposób. W takim przypadku należałoby mówić więc o korespondencji sztuk jako o podległości jednych sztuk wobec innych, a ściślej, o korzystaniu z repertuaru ich możliwości.

Opowiadanie to pozwala zatem mówić nie tyle o analogiach, podobieństwach między sztukami, co o ich wspólnej obecności w akcie twórczym. Można by powiedzieć, że pisarz widzi je „razem”, a nie ustawione „obok siebie”. Nie wskazuje cech wspólnych różnym sztukom. Gdy ujawnia różnice, to również nie kończy na tym, zaraz potem bowiem zaciera zarysowane granice i pokazuje, jak możliwe jest ich pokonywanie. Brak równoległości – i tym samym niemożność porównywania doświadczenia muzycznego i plastycznego – odzwierciedla zresztą sam plan kompozycyjny opowiadania. Treść obrazu ukazuje narrator wszechwiedzący, zaś koncert relacjonowany jest już przez jednego z bohaterów. Nie o podobieństwach, odpowiednikach sztuk należałoby więc mówić, ale o „współpracy” sztuk. Czy wszystkie one wyposażone są w taką samą siłę wyrazu?

Zapis lektury bohaterów

Przechodząc do zapowiedzianej próby odtworzenia aktów lektury dokonywanej przez bohaterów wybranych opowiadań, przyjmijmy za punkt wyjścia postawione wyżej pytanie. Stosując je do opowiadań Hoffmanna, zapytamy, czy wtajemniczenie muzyczne zawsze odbywać się musi z towarzyszeniem wrażeń wzrokowych? Czy płytka zawsze pełni rolę podrzędną wobec muzyki? Czy czasem nie jest tak, że jedna ze sztuk zajmuje jakieś uprzywilejowane miejsce? Oto jak rzecz się ma w *Kawalerze Glucku* i *Don Juanie*.

Opowiadanie pierwsze przynosi opis wtajemniczenia kompozytorskiego, które – jak w *Fermacie* – utrwalone zostało w postaci wizji. Narrator opowiadania przytacza tutaj relację niegdyś przypadkowo spotkanego w Berlinie dziwnego osobnika, który na końcu opowiadania ujawnia, że jest kompozytorem Gluckiem. Tym razem jednak wizja, jeśli chcielibyśmy ją porównać do komentowanego wyżej opisu obrazu malarskiego, okazuje się w szczególnie wypreparowana i uzupełniona efektami muzycznymi. Łatwo zauważyć, że wizualność tego wspomnienia jest inaczej plastyczna niż wizualność sceny z Teresią. Jak to się dzieje, że relacja Glucka z pobytu w krainie marzeń wychodzi poza ramy statycznego obrazu?

Bohater, opisując swoje doświadczenie, wydobywa tylko niektóre właściwości obrazu. Cechą, która zostaje tu uwydatniona, jest światło. Miejsce centralne w tym nadziemskim pejzażu zajmuje słońce, którego wszechobecność sprawia, że jest to kraina bez cienia. Słońce kojarzy się Gluckowi bezpośrednio z muzyką: *Spójrz na słońce – to trójdźwięk, z którego, niby gwiazdy, płyną akordy, by cię oprząść ognistymi nićmi* [KG, s. 19]. Słońce to w pewnym momencie przeobraża się w oko, a promienie świetlne – w dźwięki. A nawet nie tyle przeobrażają, co nimi dosłownie się stają: *Promienie światła przenikały noc, a promienie owe były to dźwięki, które mię omotywały miłą jasnością* [KG, s. 19]. Wybór właśnie światła²²⁶ z wszyst-

²²⁶ W innym opowiadaniu, *Złoty garnek*, pierwsze spotkanie studenta Anzelmusa (przyszłego poety) z jego ukochaną opisane jest w podobny sposób. We wspomnieniu tego bohatera jednak blask, jasność skojarzone są już z głosem. Zmiana jest znacząca: muzyk kojarzył je z czystymi dźwiękami, podczas gdy poeta – z głosem ludzkim, jak gdyby poezja była ucłowieczoną muzyką: *O, tylko raz jeszcze zalsnijcie, zajaśnijcie, najdroższe, złote wężyki, tylko raz jeszcze przemówcie dzwoneczkami waszych głosów! Tylko raz jeszcze – inaczej zginę w bólu w palącej tęsknocie!* [ZG, s. 12; podkr. I.W.]

kich wrażeń, jakie oferuje wzrok w celu opisanego doświadczenia muzycznego, nie jest przypadkowy. Zauważmy: jego pole skojarzeniowe dodatkowo zostaje wzbogacone o elementy wodne:

Melodie przepływały w górę i w dół, a ja płynąłem w tym strumieniu i o mało nie utonąłem; wówczas spojrzało na mnie oko i utrzymało mnie na powierzchni, nad spienionymi falami [KG, s. 19].

Opis inicjacji muzycznej ma tu zatem zupełnie inny charakter niż w *Fermacie*. Płomień świetlny i woda sprzyjają oddaniu wrażenia ciągłości w czasie i jednocześnie bezkształtności w przestrzeni. W ten sposób to, co w pierwszej lekturze jawi się jako obraz, okazuje się w rzeczywistości kunsztowną próbą oddania wrażeń akustycznych. Dzięki wybiórczemu korzystaniu z wrażeń obrazowych niewiele dowiadujemy się, co bohater widział, ale za to potrafimy sobie wyobrazić, co słyszał. „Przysługa” obrazu oddana muzyce jest więc jeszcze bardziej radykalna i bardziej dlań kosztowna niż w opowiadaniu *Fermata*: prowadzi bowiem do jego samozniesienia.

Dzięki takiemu opisowi dowiadujemy się, że muzyka, jaką kawaler Gluck usłyszał w krainie marzeń, była wolna od kształtu, chciałoby się rzec: od formy. Przypomina ona czystego ducha, którego istotę próbuje oddać bohater opowiadania *Magnetyzer*, Otmar. Mówi on o wewnętrznym duchu, który posiada zdolność łączenia się z wyższymi istotami duchowymi:

Tak żyje i krąży w pianie wyższy pierwiastek ducha, który, wolny od naporu materii, swobodnie skrzydła rozwija i radośnie szybuje w odległe, wszystkim nam obiecanie królestwo niebieskie, do pokrewnej sobie istoty ducha [M, s. 44].

Dla Hoffmanna pierwiastek duchowy góruje nad materią, ta ostatnia zaś pozostaje nośnikiem wartości negatywnych. Być może właśnie dlatego dla niego bezkształtna, nieuchwytna, a jednocześnie dynamiczna muzyka, posiadając własności podobne do ducha, wciela go lepiej niż inne dyscypliny artystyczne. Co więcej, dzięki temu, że nie jest ona dyskursywna i nie podporządkowuje się takiej czy innej fabule, wyraża lepiej to, co jest trudniej uchwytnie dla sztuk narracyjnych: uczucia. Nic więc dziwnego, że bohater innego opowiadania twierdzi, iż uczucia, jakie wzbudza w nim zapach perfum Donny Anny, wyrazić potrafiłby tylko przy pomocy dźwięków. Te bowiem najlepiej nadają się

do oddawania tego, co niewypowiadalne. Muzyka dla Hoffmanna jest zatem sztuką nadrzędną.

Wróćmy jeszcze do opowiadania *Don Juan*, zawiera ono bowiem najskrupulatniejszy z wszystkich *Opowiadań w stylu Callota* zapis odbioru dzieła artystycznego. W tym przypadku kompozytor i pisarz słucha i notuje swoje wrażenia z opery. *Wędrowny entuzjasta* zatrzymuje się w niemieckim hotelu, który sąsiaduje z miejscowym teatrem, i przypadkowo trafia na przedstawienie *Don Juana*, w czasie którego zawiera znajomość z odwiedzającą go w jego łoży Donną Anną. Jego lektura opery, jak informuje podtytuł, wpisana jest w dziennik zawierający relację z podróży.

Na pierwszy rzut oka lektura ta jest linearna: zdaje się on wymieniać kolejne sceny i odsłony przedstawienia. W rzeczywistości jednak szybko przekonujemy się, że słuchacz doskonale zna dzieło, i z góry już wie, co pragnie usłyszeć. Właściwie trzeba by tu mówić raczej o odsłuchiwaniu niż słuchaniu, co sam bohater zresztą przyznaje na końcu pierwszego aktu:

Było to jakby długo wyczekiwane urzeczywistnienie moich najgorętszych marzeń, jakby najtajniejsze przecucia zachwyconej duszy powięzły się w tonach, by ukształtować się w najcudowniejsze wyznanie [DJ, s. 18; podkr. I.W.].

Stąd właściwy temat opery poznajemy już w uwerturze: *walka natury ludzkiej z nieznanymi strasznymi potęgami, co dążą do jej unicestwienia* [DJ, s. 15], co bohater uzupełnia w komentarzu do pierwszej sceny, wspominając o *wewnętrznej walce miłości i nienawiści* [DJ, s. 15]. Będą to główne problemy jego późniejszej interpretacji. W lekturze tej odnajdujemy zarówno fachowe uwagi, jak i próby oddania uczuć i wyobrażeń, jakie muzyka w nim budzi. Najwięcej jednak miejsca zajmuje komentarz będący... konceptualizacją usłyszanego utworu. Dlaczego w opisie dzieła muzycznego, którego największą zaletą, zgodnie z tym, co powiedzieliśmy przed chwilą, miała być jego niedyskursywność, przeważa próba takiej eksplikacji?

Dzieje się tak dlatego, że lektury dzieła operowego dokonuje pisarz i przepuszcza ją przez swoją literacką wyobraźnię. Sam bohater-narrator nigdzie nie deklaruje, że jest pisarzem; co więcej, z wypowiedzi Donny Anny dowiadujemy się, że jest kompozytorem. Mamy jednak wskazówki w tekście, które pozwalają wysnuć przypuszczenie, że nie był to

jego jedyny zawód. Część zatytułowana *W loży cudzoziemców nr 23* rozpoczyna się od następującej motywacji nocnej wyprawy do teatru:

O północy zdało mi się, że słyszę twój głos, Teodorze. Wyraźnie wymówiłeś moje imię, szept zdawał się dochodzić zza tapetowanych drzwiczek. Cóż mnie powstrzymuje, by raz jeszcze odwiedzić miejsce, w którym mi się zdarzyła ta szczególna przygoda? Może zobaczę ciebie i raz jeszcze tę, co wypełnia moje myśli [DJ, s. 20].

Po czym za chwilę bohater dodaje: *Łatwo mi zanieść tam stolik, dwa świeczniki, przyrządy do pisania [Ibidem]*. Wspomniany sprzęt byłby zbyteczny, gdyby celem wyprawy było rzeczywiście jedynie spotkanie przyjaciela i Donny Anny. Żadne z nich, jak wiadomo, nie zjawia się w teatrze, a jednak bohater wcale zdaje się tego nie żałować. List kończy się bowiem prośbą wyrażoną w tonie triumfalnym człowieka, który wyraźnie wie, czego pragnie:

Otwórz się, kraino daleka i nieznana, królestwo dusz, raj uświetlony, gdzie boleść niebiańska a niewymowna, niby radość nieskończona, spełnia oczarowanym sercom wszystkie obietnice tego świata! Pozwól mi wejść w kolisko twoich podniosłych zjawień! [DJ, s. 23].

Celem powtórnego pobytu w teatrze było przeżycie estetyczne, wstąpienie do *królestwa dusz*, ponowne wysłuchanie opery²²⁷ oraz utrwalenie tego przeżycia w liście do przyjaciela. I to się właśnie owej nocy dokonało. Nie doszło do realnego spotkania, ale nastąpiło spotkanie symboliczne – poprzez sztukę. Zauważmy: zarówno Donna Anna, jak i Teodor są w tym opowiadaniu kreacjami dwuznacznymi z pogranicza rzeczywistości i sztuki²²⁸, swoistymi partnerami, których obecność inspiruje do napisania tego dziennika. Pisząc swoją relację, bohater niepostrzeżenie czyni własną lekturę opery dziełem literackim. To dlatego tak często przypomina on, że jego opowieść jest zapisem. Lektura *Don Juana* dopełnia się w zapisie dziennika – listu.

²²⁷ O swoich przeżyciach owej nocy pisze on: *Nie mogę się obronić przed jakąś tajemniczą trwogą; ale przenika ona me nerwy błogim drżeniem [DJ, s. 20]. Ach, jak żywo czułem w głębi duszy wszystkie wzruszenia, płynące z rozdzierających akordów pierwszego recitativu i z opowieści o nocnej napaści [DJ, s. 23]. Bije godzina druga! Jakis ciepły, elektryzujący podmuch przesłizguje się po mnie [DJ, s. 23].*

²²⁸ Oboje na różne sposoby. Bohaterka opery Mozarta pojawia się w loży widza nie jako aktorka odgrywająca swoją rolę, ale właśnie jako grana przez siebie fikcyjna postać. Teodor zaś, adresat listu, pojawia się również w innych *Opowiadaniach w stylu Callota*. Zakończenie *Złotego garnka* przywołuje nawet całe jego nazwisko: Teodor Amadeusz Hoffmann...

Tym razem więc muzyce przysłużyć się ma literatura. Słowo tłumaczy dźwięk – tylko w takiej formie może bowiem wędrowny entuzjasta podzielić się wrażeniami i odczuciami ze swoim przyjacielem, który jest daleko. Słowo jawi się tu jako medium umożliwiające wspólne z kimś odbieranie dzieła muzycznego. I ono jednak nie jest samodzielne. Literatura, podobnie jak muzyka, potrzebuje pomocy środków, jakimi dysponują inne sztuki. Dlatego wędrowny entuzjasta ucieka się do obrazowania plastycznego (na przykład w opisie Don Juana), a także do przedstawiania w konwencji teatralnej (w scenie zjawienia się bohaterów na scenie). Synkretyzm w opisie dzieła Mozarta jest tym zasadniejszy, że opera z definicji jednoczy w sobie różne sztuki. Tyle że dla Hoffmanna muzyka odgrywa rolę pierwszorzędną, pozostałe służą jej unaocznieniu, eksplikacji: śpiew, słowo, spektakl, gest sceniczny są jedynie przekładem muzyki na języki bardziej zrozumiałe, bo bardziej jednoznaczne, przekładem służącym przybliżeniu dzieła Mozarta publiczności. Dlatego stosunkowo tak wiele miejsca poświęca samej uwerturze, kiedy to jeszcze nikt nic nie mówi. W jego przekonaniu już w niej można dosłyszeć podstawowy temat całej historii: walkę z piekielnymi siłami, bluźnierstwo, tragizm beztroskiego życia w obliczu katastrofy i dumę:

Radosna fanfara siódmego aktu allegra zabrzmiała jak bluźnierczy krzyk, zdawało mi się, że ogniście demony z głębi nocy wyciągają rozżarzone szpony po życie ludzi, co wesoło tańczą na wąskiej krawędzi bezdennej przepaści. Walka natury ludzkiej z nieznanymi strasznymi potęgami, co dążą do jej unicestwienia, wystąpiła jasno przed oczyma mojej duszy [DJ, s. 15].

Muzyka nie jest tu więc wyłącznie akompaniamentem czy sposobem wzmocnienia ekspresji aktorów. Sama w sobie zawiera ona cały ładunek emocjonalny i ideologiczny utworu. Jak zapewnia sam bohater, fabuła jako taka nie oferuje tego bogactwa znaczeń, jakie zapewnia jej arcydzieło Mozarta. Co więcej, pozostałe środki służą tylko bardziej wymownej eksplikacji treści przez nią wyrażanych. Do takiej interpretacji uprawnia różnica, jaką dostrzec można pomiędzy opisem muzyki i pozostałych środków operowych. Otóż ta pierwsza dociera bezpośrednio do duszy bohatera:

przepętnia mi duszę dreszczem [DJ, s. 15], wystąpiła jasno przed oczyma mej duszy [Ibidem].

Podobną wymowę ma fragment przypisujący jej nieziemskie własności:

Poprzez wrzawę instrumentów przebijają się jak oslepiające błyskawice tony jakby odlane z eterycznego metalu [Ibidem].

Z drugiej strony narrator komentuje wygląd bohaterów, czy nawet śpiew, kostiumy, postawy i ruchy na scenie jedynie pod kątem ich znaczenia dla całości dzieła, dla jego wymowy. Muzyka bezpośrednio wdziera się w życie, ale, aby zostać zrozumianą, potrzebuje pośrednictwa innych środków wyrazu. „Przysługa” innych sztuk wobec muzyki jest tu zatem jeszcze innego rodzaju niż w *Fermacie* i *Kawalerze Glucku*. Tutaj słowo, gest teatralny, kostium, obraz dzięki swojej dyskursywności i konwencjonalności interpretują to, co wyraża muzyka, tłumacząc ją odbiorcy na języki bardziej dla niego zrozumiałe.

W *Kawalerze Glucku* znajdujemy inne świadectwo wzajemnej „współpracy” sztuk w interpretacji utworu przez jednego z bohaterów. Nie powinien już dziwić fakt, że i tym razem lektura berlińskiego kompozytora wpisana jest – trochę na wzór kompozycji szkatułkowej – w inną lekturę. Narrator opowiada, jak Gluck prezentuje mu swoje dzieło, i komentuje jego interpretację. Oto jak przebiega relacja z koncertu *Ifigenii w Aulidzie* w miejscowej karczmie. Najpierw uwagę narratora przykuwa **wygląd** nowo poznanego jegomościa, który z początku przeobraża się w dyrygenta, następnie zaś **wciela i uosabia** muzykę samą w sobie: *Tak tworem z krwi i ciała uczynił szkielet uwertury, jaki dawała owa para skrzypiec* [KG, s. 16]. Dopiero później przechodzi narrator do komentowania tego, co słyszy: *Słyszałem łagodną, rozrzewniającą skargę* [Ibidem]. Uwagi dotyczące muzyki przeszły już jednak przez filtr ludzki. Postać Glucka bowiem skupiła w sobie wrażenia wzrokowe oraz słuchowe narratora i „uczłowieczyła” muzykę. Kompozytor dokonał tego, co na początku umownie nazwałam „przekładem”: przetłumaczył uwerturę na język gestu ludzkiego. Koncert przeobraził się w mimiczny spektakl. Idea korespondencji sztuk realizowana jest tutaj znowu w akcie słuchania. Tym razem lektura polega na nadaniu dźwiękom materialnego bytu i przypisaniu im krótkiej historii.

Literacka lektura dzieła plastycznego przez Hoffmanna

Zobaczyliśmy już, jak Hoffmann przedstawia lekturę swoich bohaterów. Warto teraz przypatrzeć się, jak dokonuje jej sam powieściopisarz. Słowem, jak wpisuje on dzieła sztuk innych niż literackie w swoją prozę. Do takiej analizy zachęca tytuł zbioru *Opowiadania w stylu Callota*. Hoffmann nie odwołuje się tu do konkretnych utworów. Jacques Callot jest dla niego nie tyle twórcą danych dzieł, co mistrzem szczególnego stylu, charakterystycznej manieri, artystą, który pokazał mu walory ekspresyjne pewnych środków artystycznych i Hoffmann nie traktuje dzieł francuskiego grafika jak tekstów plastycznych, lecz raczej jak nurt artystyczny godny naśladowania.

W twórczości Callota inspirować mogły Hoffmanna, z jednej strony, dzieła realistyczne francuskiego grafika, które powstawały w czasie jego pobytu we Florencji, drobiazgowo odtwarzające najmniejsze detale ciała ludzkiego czy architektury, a z drugiej strony jego prace fantastyczne, groteskowe, ironiczne. Odnosi się wrażenie, że najbardziej fascynowało go jednak u siedemnastowiecznego artysty to, w jaki sposób mistrz wnikliwych obrazów świata, różnych sytuacji i ludzi **przełamał** granice realizmu, wplatając elementy nierealne w świat rzeczywisty.

Zniekształcenia najbardziej typowe dla Callota występują w sposobie traktowania sylwetek ludzkich. Wydłużone, często haczykowate nosy, garby, nienaturalnie wygięte ręce, dziwacznie powykręcane pozy ciała, powiększone czoła – otwierają repertuar deformacji, jakich dokonuje on na postaciach ludzkich i które stawiają te portrety gdzieś na granicy buffo i serio. Jak bardzo ten nurt twórczości Callota był popularny w XIX wieku, świadczyć może wykonany wtedy anonimowy szkic, który dziś możemy oglądać w Fine Arts Museums of San Francisco. Będąc wzorowanym najprawdopodobniej na jednym z rysunków z cyklu *Capricci*, przedstawia on postać z włoskiej komedii dell'arte. Można tam zauważyć wszystkie wymienione wyżej typy zniekształceń.

Echa takiej lektury dzieł Callota znajdujemy u Hoffmanna w opisach postaci, w których na plan pierwszy wysuwa się eksponowanie cech wyglądu, stawiających bohaterów na granicy prawdopodobieństwa. O majorze z opowiadania *Magnetyzer* czytamy: *Jego wzrost olbrzymi tym bardziej rzucał się w oczy, że ciało miało tak chude, iż zdawało się*

składać jeno z mięs i nerwów [M, s. 46]. Niewspółmierność poszczególnych części twarzy Glucka od razu zwróciła uwagę narratora:

Miękko uformowana broda była osobliwym przeciwieństwem zaciętych ust, a przelotny uśmiech, wywołany szczególną grą mięśni zapadłych policzków, zdawał się buntować przeciw głębokiej, melancholicznej powadze, spoczywającej na czole [KG, s. 14].

Napięcie między światem realnym a światem wyobraźni jest jednym z wybijających się zagadnień opowiadań Hoffmanna. Zazwyczaj sposób przenikania się ich obu nie jest przez narratora komentowany, pozostaje w aurze tajemniczości. Co kawaler Gluck robi w Berlinie w 1810 roku? Jak Erazm traci swój cień? Skąd podejrzany towarzysz pięknej Julii dysponuje magicznymi fiołkami? Czasami granica ta pokrywa się z granicą między sztuką a rzeczywistością. Stąd powracają te same metafory – metaliczne drżenia, mroźny chłód, czarodziejskie moce – i towarzyszą zarówno doświadczeniom artystycznym (wędrownemu entuzjaście, gdy zbliża się do niego Donna Anna), jak i doświadczeniu zetknięcia się z niezwykłością (Anzelmus słuchający archiwariusza Lindhorsta, baron patrzący na majora). Sam Hoffmann zresztą opowiada o swojej sztuce w kategoriach pokonywania granic:

tam, gdzie nieubłagana bogini uchyla zasłony, że mający się nam, iż oglądamy jej oblicze, i to jest słonecznie drażniący żart, który igra z nami we wszystkich oszałamiających cudach, tak jak matka przekomarza się z najukochańszymi dziećmi [ZG, s. 29].

Czym są świat sztuki i świat marzeń wobec rzeczywistości? Bohaterem, którego rytym przekraczania ich granic najłatwiej można uchwycić, jest Anzelmus – specjalista od kaligrafii oraz czystych i ozdobnych rysunków piórem, a przy tym życiowy pechowiec. Dopiero dosłyszenie pewnego wieczoru śpiewu tajemniczych wężyków w gaju nad rzeką rozpoczyna przygodę jego życia: śmiałe konkury o rękę córki konrektora Paulmanna, pracę u otoczonego aurą niesamowitości archiwariusza, romans z zamienioną w węża Serpentyną i walkę ze złą wiedźmą. To właśnie przy okazji jego „wędrówek” Hoffmann zdradza sekret granic obu światów. Okazuje się, że jeden świat wkracza w drugi na zasadzie zwierciadlanych odbić. Pierwszym śladem tego jest sposób, w jaki student widzi twarze dziewcząt napotkanych po nieszczęśliwej przygodzie ze staruchą, podczas której utracił wszystkie swoje oszczędności: przy-

jazne twarze spotkanych dziewcząt wydawały mu się tylko **odblaskiem** złotego uśmiechu spod Czarnej Bramy [ZG, s. 6; podkr. I.W.]. Podczas przejażdżki po Elbie w towarzystwie konrektora i Weroniki zdaje się on niewiele pamiętać z tego, co widział i słyszał pod krzakiem bzu, gdy nagle zobaczył w wodzie **odbicie** rozpryskujących się w powietrzu iskier i wstęg ognistych, zdało mu się, że to złote wężyki pełzają po falach [ZG, s. 14; podkr. I.W.]. Weronika próbuje wpłynąć na jego decyzję poprzez zwierciadełko otrzymane od wiedźmy Elżbiety. Co więcej, lustrzane odbicia działają również w przeciwną stronę, to znaczy umożliwiają dotarcie do rzeczywistości od strony marzeń, nierealności. Elżbieta wróży ze zwierciadła. Zakochany w Serpentynie Anzelmus ulega zwierciadlanym zaklęciom Weroniki i słucha, co ona do niego mówi. Zwierciadło Hoffmann nazywa *żywym portrecikiem w miniaturze* [ZG, s. 63].

Odbicia i odblaski Hoffmanna to echa graficznej szkoły Callota. Nie są to ślady jego fotograficznej drobiazgowości ani symetrycznych kompozycji, jakie spotykamy, na przykład, w cyklu *Balli di Sfessania*. Wierne lustrzane odbicie w tym przypadku to, można by powiedzieć, punkt zerowy, a zarazem punkt wyjścia deformacji. Spróbujmy te zniekształcenia jakoś sklasyfikować.

Są to przede wszystkim różnego rodzaju multiplikacje, mnożenie elementów wywoławczych. Callot był mistrzem scen zbiorowych, tworzył zamknięte kompozycje tłumów, akumulacje postaci fantastycznych, jak, na przykład, w drugim *Kuszeniu św. Antoniego*. U francuskiego grafika kompozycje te dzieliły się na grupy skupione wokół czegoś, gromady postaci patrzących w jedną stronę, zajętych tym samym. Mnożenie postaci służyło Callotowi zarówno jako środek budowania grozy, jak i uwydatnienia symetrii kompozycyjnej – na przykład w *Męczennikach z Japonii*. Hoffmann na odwrót – otwiera i dezorganizuje te kompozycje, potęgując w ten sposób uczucie niepokoju i chaosu otaczającego świata. Przykładem może być sen opowiedziany przez bohatera *Przygód w noc sylwestrową*. Stanowi on przetworzenie sceny, która miała miejsce tego samego wieczoru w salonie radcy. Bohater niespodziewanie spotkał wówczas po latach ukochaną kobietę, która jednak okazała się mężatką. W nocnej wizji towarzystwo z salonu radcy upodabnia się do cukrowych figurek z szopki, które w pewnym momencie zaczynają się mnożyć:

Stratować kilka figurek z cukru, które głośno jęczały. Lecz niebawem zrobiły się z nich setki i tysiące figurek, które dreptały wokół mnie i po mnie niby obrzydła pstra cizba, i brzęczały dookoła mnie jak rój pszczół [PNS, s. 219–220].

To właśnie przy wizji figurek pada nazwisko Callota. Sceny zbiorowe, jakich u tego artysty znajdziemy mnóstwo, składają się z grup postaci nie tyle ze sobą powiązanych, co obok siebie postawionych ze względu na pełnioną funkcję (układ „postać na tle tłumu” jest u niego często spotykany). Podobnie w cytowanej scenie. Figurki mnożą się, aby tym skuteczniej dokuczyć bohaterowi, istnieją jakby ze względu na niego.

Bliską kategorię przeobrażeń świata przedstawionego stanowi polimorficzność postaci oraz wszelkiego rodzaju metamorfozy. Tak jest w *Dziadku do orzechów* czy też w cytowanym wykonaniu uwertury do *Ifigenii w Aulidzie*, gdy kompozytor Gluck przemienia się w dyrygenta, a następnie w uosobienie czystej muzyki. W *Złotym garnku* waza okazuje się Elżbietą, papuga archiwariuszem, kołatka do drzwi wiedźmą. Przechodzący przez pokoje Lindhorsta Anzelmus uzmysławia sobie, że

niektóre zadziwiające kwiaty, zwisające z ciemnych krzaków, były to właściwie lśniące przepychem barw owady, co trzepotały skrzydełkami, wznosiły się w górę, zlatywały w dół, skakały, wirowały, kłębiły się bezładnie, jakby pieszcząc się, igrając ze sobą. A znowuż te różowe i jak niebo błękitne ptaki były w istocie kwiatami pachnącymi, a zapach, jaki rozsiewały dokoła, wykwitał z ich kielichów w cichych, słodkich dźwięczeniach, co zlewały się pluskaniem źródeł dalekich, z szelestem wyniosłych krzewów i drzew w tajemnicze akordy, w skargi głębokiej tęsknoty [ZG, s. 65].

Warto przyjrzeć się bliżej temu fragmentowi. Następuje tu charakterystyczna wymiana: kwiaty okazują się owadami, to zaś, co zdawało się z początku być ptakami, okazuje się kwiatami²²⁹. Te ostatnie zachowały jednak pewne cechy ptasie: połączyły zdolność do wydawania dźwięków z wydawaniem zapachu. Takie sprzęgnięcie poprzez synestezyjny opis wielu heterogenicznych – w tym przypadku – cech służy uwydatnieniu niejednoznaczności przedstawionych stworów.

U Callota taka ambiwalencja przedstawionych postaci uzyskiwana jest innymi, plastycznymi środkami, których echa spotykamy też u Hoffmanna. Najbardziej typowe są cienie. Cienie postaci w niektó-

²²⁹ Warto jeszcze w tym miejscu przypomnieć, że tego rodzaju przekształcenia były przedmiotem nauczania tzw. ekspresji rysunkowej we Francji od połowy XVII wieku (np. Descartes, Le Brun), a potem wspierały także karykaturę Daumierowską.

rych dziełach francuskiego artysty nie są wiernymi odbiciami oświetlonych postaci. Przyjmują one zaskakujące kształty, jakby obdarzone były jakimś naddatkiem w stosunku do rzucającej je postaci. Można by powiedzieć, że to cienie, które wychodzą ze swojej tradycyjnej roli i przyjmują postać sobowtóra. Szczególnie często występują one w szkicach wykonanych czerwoną kredką. Czasami przedstawia on dwie różne postaci, z których jedna jest tylko niewyraźnie zarysowana i wykonuje ten sam gest, co postać „główna” (por. *Dwa studia stojącego mężczyzny*). Kiedy indziej cień dodaje coś, czego nie ma w modelu. Jakby cień był śladem obecności kogoś innego, który zarazem jest tą samą osobą.

Erazm, jeden z bohaterów *Przygód w noc sylwestrową*, wpłatał się podczas swojej podróży po Włoszech w romans z tajemniczą Juliettą, która skłoniła go do darowania mu swojego odbicia lustrzanego, aby pozostali na zawsze razem. Przypadłość tę rekompensuje sobie zdolnością ukazywania dwóch różnych twarzy:

Ten ostatni wiercił się na krześle na wsze strony, gestykulował żywo rękami – mnie zaś zimny pot jął ściekać kroplami po plecach, gdy najwyraźniej spostrzegłem, że okazuje on dwie różne twarze. Często zwłaszcza zwracał się ku wysokiemu – którego leniwy spokój przedziwnie odbijał od ruchliwości małego – oblicze starcze, wszelako nie tak straszne jak to, które poprzednio mnie pokazał. Na maskaradzie ziemskiego życia często spod maski wyziera błyszczącymi oczyma istota ducha i rozpoznaje duszę sobie pokrewną (...) [PNS, s. 213].

„Wysoki” to Piotr Schlemihl, towarzysz niedoli i wędrowek głównego bohatera. Mężczyzna nierzucający cienia i mężczyzna nieodbijający się w zwierciadle, pozbawieni swoich „naturalnych” sobowtórów, chodzą wspólnie i odbijają się nawzajem w sobie. Ważne jest to, że w tym niecodziennym duecie lustro nie wydobywa tego, co widać na pierwszy rzut oka, ale to, co w danym momencie bohater ukrywa. Jakby odbicie było uwidocznieniem przeciwieństwa. Zwierciadło dla Hoffmanna jest deformacją.

W ten sposób pojmował Hoffmann rolę sztuki w ogóle. Sztuka dla niego z definicji zniekształca, prawdziwa sztuka jest sztuką fantastyczną. Podsumowując losy Anzelmusa, narrator przedstawia jego szczęśliwe życie w Atlantydzie, krainie poezji. Tam, w posiadłościach dziedzicznych archiwariusza Lindhorsta, zamieszkał na zawsze u boku pięknej Serpenty, pozostawiając tytuł radcy dworu i rękę Weroniki rywalowi,

Heebrandowi. Poezja w *Złotym garnku* jest przeciwstawiona codzienności, przyziemności, praktyczności. Jest krainą cudowności, fantastyczności oraz, co najważniejsze, prawdy: *Jest że w ogóle szczęście Anzelmusa czym innym niż życiem w poezji, której święta harmonia wszystkich istot objawia się jako najgłębsza tajemnica przyrody?* [ZG, s. 104]. *Fantastyczny* znaczy bowiem w słowniku Hoffmanna *dziwny, nadprzyrodzony, nieprawdopodobny, ale nie nierealny czy nieistniejący*. W takim znaczeniu posługuje się tym terminem baron z *Magnetyzera* podczas wieczornej dyskusji o snach, przeplatanej historiami o dziwnych wydarzeniach i doświadczeniach z życia bohaterów. Baron opowiada historię śmierci demonicznego majora ze szkoły wojskowej, Otmar – magnetycznych mocy swego przyjaciela Albana, któremu udało się uzdrowić obłąkaną Augustę i połączyć ją na nowo z jej przyjacielem Teobaldem. Historie te określa baron właśnie mianem „fantastyczne”. Pojęciem tym również posłużył się narrator, zestawiając go dodatkowo z „analogią”, gdy opisywał ostatnie dzieła malarza Bickerta, odnalezione po latach na zamku barona: *W fantastycznych zestawieniach dziwacznych rzeczy wyczuwało się na pierwszy rzut oka głębokie analogie tak właściwe charakterowi ozdób gotyckich* [M, s. 88]. Gdy cała sztuka określona zostaje jako „fantastyczna”, stosowanie tego terminu jako kategorii estetycznej w tym przypadku zostaje unieważnione. Fantastyczne jest raczej drugim, bliźniaczym, analogicznym, jak chce Hoffmann, obliczem realnego.

Taką interpretację fantastyczności potwierdzają uporczywe zabiegi narratora, żeby skłonić czytelnika do uwierzenia w prawdziwość i realność opowiadanych przez niego historii. W *Wigilii czwartej* opowiadania *Złoty garnek* w obawie, żeby czytelnik czasem nie przestał wierzyć w przedstawianą historię, narrator zachęca go tymi słowami:

spróbuj, miły czytelniku, wyobrazić sobie poznane już postacie takimi, jakimi je widzisz koło siebie w codziennym lub, jak to się mówi, w pospolitym życiu. Uwierzysz wtedy, że całe to wspaniałe państwo bliższym ci jest niżes to zwykle przypuszczał – i to właśnie jest moim najserdeczniejszym pragnieniem, do tego zmierzam w zadiwiającej opowieści o studencie Anzelmusie [ZG, s. 30].

Problem realności, prawdziwości sztuki zniekształcającej, fantastycznej powraca wielokrotnie w opowiadaniach Hoffmanna, gdy mowa o kopiowaniu. Anzelmus kaligrafuje niezwykle rękopisy, nie patrząc na model. Jego praca polega na pociąganiu piórem po miejscach jakby wy-

grawerowanych, z góry przygotowanych dla niego. Jego pisanie jest tylko przepisywaniem. Opery Glucka powstają dzięki przypomnieniu sobie przez niego muzyki posłyszanej w krainie marzeń. Teodor również twierdzi, że komponuje dzięki wspomnieniu niezwyklej romancy. Wszyscy oni sugerują, że tworzenie polega na przypominaniu sobie czegoś idealnego, duchowego i próbie jego oddania. Ze względu zaś na inną naturę świata duchowego również jego przedstawienie artystyczne nie może być tożsame z otaczającym, materialnym światem. Podobnie jak lustrzane odbicia i odblaski, dzieła sztuki powstają na skutek wyabstrahowania z rzeczywistości tego, co niewidzialne i zarazem w niej najczystsze: ducha.

Naśladownictwo stylu Callota polega na próbie odtworzenia pewnych efektów wizualnych przy zastosowaniu środków dostępnych słowu. Hoffmann nieprzypadkowo wybiera dzieło graficzne. Kolor miał dla niego walor jedynie malowniczości, egzotyczności: eksponuje go w przypadku wyglądu Włoszek w *Fermacie* i w opisie świata archiwariusza Lindhorsta. Barwa nie wnosi nowych treści, pełni bardziej rolę odsyłacza, który wywołuje skojarzenia: błękit odnosi do uczucia oczarowania (oczy Weroniki, Serpentyny), zieleń do miłości i sztuki (wystrój mieszkania Lindhorsta i skóra Serpentyny-węża).

Nowymi znaczeniami obciążone są natomiast światło i cień. Modelują one rzeczywistość. To kształt i światłocień są najbardziej wyeksponowanymi środkami plastycznymi, jakimi posługuje się Hoffmann w kreacji świata swoich opowiadań. Eksploruje on pomysły Callota, jego sposób widzenia świata, tonację jego dzieł, i próbuje go naśladować. Pisarz dysponuje słowem jako jedynym środkiem przekazu. Stosuje więc taką technikę pożyczek, o jakiej była mowa wyżej. Wybiera pewne rozwiązania techniczne sztuki plastycznej i wciela je w swoją prozę bądź na poziomie opisu (portrety bohaterów), bądź na poziomie fabuły (*Przygody w noc sylwestrową*).

Oryginalność romantyzmu niemieckiego polegała na zdynamizowaniu tradycyjnego układu, na ukazaniu migotliwości procesu kreacji i odbioru. Drogą tą poszedł również Hoffmann. Zgodnie ze swoimi zainteresowaniami próbował uchwycić nie tylko dialog między poszczególnymi dziełami, ale i możliwości wykorzystywania tych samych środków i technik artystycznych w różnych dziedzinach sztuki. Zwrócił uwagę na predyspozycje konkretnych dyscyplin artystycznych i możli-

wości „przekładu”. Wzajemne relacje między poszczególnymi sztukami pozostały natomiast pod jego piórem – zgodnie z duchem ironii romantycznej – problemem ściśle związanym z aktem lektury i aktem kreacji.

Opera Mozarta uosabiała dlań doskonałą syntezę sztuk oraz ideał sztuki jako walki z siłami szatańskimi; ryciny Callota uczyły go operowania światłocieniem i odbiciami lustrzanymi; obrazy innych mistrzów dostarczały mu modeli typów osobowych. Tym samym nie wchodził w dialog z poszczególnymi dziełami, a raczej wykorzystywał ich dokonania do własnych celów.

Na poszczególne sztuki – poza muzyką – nie patrzył jako na zamknięte całości, zwracał za to uwagę na ich swoiste środki wyrazu i poszukiwał możliwości ich przenoszenia do innych dziedzin. Tym sposobem korespondencja sztuk była dla niego „uzupełnianiem luk”, znoszeniem „niedociągłości”, „słabości” jednego wyrazu artystycznego przy pomocy środków zaczerpniętych z innej sztuki. Uniwersalność narzędzi artystycznych – synestezyjne opisy świata w tej prozie sugerowałyby, że była ona konsekwencją pokrewieństwa z ludzkimi zmysłami – sprawiała, że Hoffmann nie tyle szukał odpowiedniości między poszczególnymi dyscyplinami, co praktycznych możliwości pokonywania ich granic.

Nie mówił o „czystym” malarstwie, „czystej” muzyce, „czystej” literaturze. Dziedziny te nie istniały bowiem dla niego w oderwaniu od siebie nawzajem. Taka nieintegralność poszczególnych sztuk znalazła przeciwwagę w integralności sztuki całej, którą pojmował na sposób organiczny. Jej probierzem, co może warto dodać, była jego własna, indywidualna wrażliwość i wyobraźnia twórcza. Stąd nie powinien dziwić brak odniesień do rzeźby. Hoffmann po prostu nie widział świata poprzez bryły.

Dlatego właśnie Hoffmann mógłby się zdziwić, gdyby ktoś zadał mu pytanie o korespondencję sztuk, rozumianą jako istnienie takich czy innych odpowiedników, podobieństw między sztukami. Nie o analogiach zapewne chciałby opowiedzieć, ale o przenikaniu się wzajemnym i „drobnych usługach”, jakie czynią sobie one nawzajem. By wspólnymi siłami wyrazić ducha.

IV

Baudelaire i korespondencja sztuk

*Je ne connais pas de problème plus confondant
pour le pédantise et le philosophisme, que de savoir
en vertu de quelle loi les artistes les plus opposés par leur méthode
évoquent les mêmes idées et agitent en nous des sentiments analogues.*

[Exposition universelle 1855]

W definicji pojęcia *korespondencja sztuk* zawartej w *Słowniku terminów literackich* M. Głowiński podaje jedno nazwisko i przywołuje jeden programowy utwór, który ma być poetyckim wyrazem tej idei: to Charles Baudelaire i jego sonet *Korespondencje*²³⁰. Louis Hauteccœur w książce *Littérature et peinture en France* pisze, że to właśnie Baudelaire miał nauczyć symbolistów dostrzegania *korespondencji* między sztukami²³¹. Te dwie opinie są bardzo znamienne – odzwierciedlają bowiem nie tylko przekonania wspomnianych krytyków, ale w ogóle powszechną świadomość współczesnych historyków literatury. Postać tego poety do tego stopnia kojarzyła się ze związkami między sztukami, że nawet jedna z legend, którymi ona obrosła, głosiła, że posiadał on talent plastyczny równie znakomity co zdolności poetyckie²³². Sam poeta niejednokrotnie posługiwał się metaforą obrazową i muzyczną, gdy wypowiadał się o sztuce poetyckiej, nazywając się *kochankiem muzy*

²³⁰ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2000, s. 262.

²³¹ L. Hauteccœur, *Le symbolisme*, [w:] tegoż, *Littérature et peinture...*, s. 173–253.

²³² Autor artykułu opublikowanego na łamach „Le Figaro” (numer z 24 lipca 1868 roku) przekonywał, że sam H. Daumier miał przyznawać ten talent Baudelaire’owi.

plastycznej. W takich utworach, jak *Rêve parisien* czy *Le désir de peindre* opisywał swe marzenia i fantazje tak, jakby to były namalowane płótna. Baudelaire nie tylko o wzajemnym przenikaniu się sztuk pisał, przekonują współcześni badacze, ale potrafił też wywoływać swoimi pismami wrażenia słuchowe, plastyczne, teatralne. Już Gautier, charakteryzując styl Baudelaire'a, pisał, że autor *Kwiatów zła* zapożyczał barwy wszelkich palet i nuty wszystkich skal²³³. Uwagi o plastyczności tej poezji rozsiane są po większości analiz językowych i interpretacji jego poezji, a ostatnio nawet pojawiły się takie terminy, jak *pisanie wzrokowe*²³⁴, oraz określenia genologiczne, wskazujące na bliskie pokrewieństwo poezji ze sztukami plastycznymi (*szkic literacki*²³⁵ czy *portret poetycki*²³⁶), których autorzy zachęcają do rozumienia ich dosłownie. W efekcie pojęcie *korespondencja sztuk* w kontekście twórczości Baudelaire'a, łącząc w sobie refleksję tego poety, jego własne autokomentarze, krytyczną analizę jego poezji i wreszcie same wrażenia czytelników, przeobraziło się w amalgam trudno poddający się jakiegokolwiek weryfikacji. Poniższy szkic ma na celu rozwikłać ten splot i spróbować odpowiedzieć na pytanie, jak Baudelaire mógł pojmować wzajemne relacje między sztukami.

Dyskusja na temat przywołanej na początku tego rozdziału tezy staje się szczególnie ciekawa w kontekście współczesnego stanu badań nad twórczością Baudelaire'a. Otóż okazuje się bowiem, że zajmujące nas tu zagadnienie – tak wydawałoby się oczywiste – nie doczekało się jeszcze swojego monografisty. A wątpliwości jest wiele. Po pierwsze, żeby mówić o baudelaire'owskiej koncepcji korespondencji sztuk, nie wystarczy przywołać jeden utwór poetycki. Sprawa komplikuje się tym bardziej, że poeta nie poświęcił nigdy tej kwestii oddzielnego traktatu. Nie wspomina o tym również w żadnym liście. Dysponujemy jedynie drobnym passusem w projekcie nieopublikowanego ostatecznie wstępu do III edycji *Kwiatów zła* oraz uwagami powracającymi sporadycznie

²³³ T. Gautier, *Baudelaire*, édition présentée par J.-L. Steinmetz, Paris 1991, s. 45.

²³⁴ M. Schneider, *Baudelaire. Les années profondes*, Paris 1994, « La Librairie du XXe siècle », s. 63.

²³⁵ C. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, lecture accompagnée par H. Scépi, Paris 1999, « Texte et dossier », s. 202.

²³⁶ R. Pickering, *Baudelaire, les « Salons » : exégèse artistique et transfert poétique*, [w:] *Ecrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, s. 224. Jako przykład autor podaje wiersz *Promesses d'un visage*.

w jego pismach krytycznych. Język krytyka – ze względu na swoje funkcje pełen wyrażeń metaforycznych – różni się zaś od języka estetyka i filozofa. Chcąc dotrzeć więc do odpowiedzi na pytania, jak Baudelaire pojmował relacje między sztukami, czy w ogóle dostrzegał podobieństwa między nimi oraz czy zastanawiał się nad możliwościami ich wzajemnego przenikania się, należy najpierw spróbować odczytać jego wypowiedzi, rozróżniając – jeśli to możliwe – figuratywne od dosłownego. Dodatkowe wątpliwości budzi niespójność jego dzieła krytycznego z głoszonym przezeń programem estetycznym i z jego własną praktyką poetycką, o czym szerzej pisał P. Laforgue²³⁷.

Najczęściej do refleksji nad zagadnieniem, które jest przedmiotem tych rozważań, skłaniało badaczy zainteresowanie Baudelaire'a krytyką artystyczną. Najbardziej konsekwentne wnioski z porównania jego komentarzy dzieł plastycznych oraz poezji – podsumowujące od wielu lat prowadzone na ten temat badania – przedstawił niedawno R. Pickering. Dowodzi on, że krytyka sztuki była nie tylko pasją Baudelaire'a, ale stała się dla niego również wyzwaniem do poszukiwania nowej formy pisania. Miałyby się na tę formę składać: przeświadczenie o symbolicznym znaczeniu kolorów, wybór leksyki i tematyki typowej dla sztuk plastycznych, zaś na poziomie kompozycji – posługiwanie się charakterystyczną logiką obrazów²³⁸. W ten sposób Baudelaire wynalazł formę wypowiedzi o podwójnej funkcji: wpisującej się w kontekst poetycki i zarazem zdolnej oddawać wrażenia wizualne. Ta nowa forma pisania jest równocześnie dowodem, twierdzi dalej Pickering, głębokiego przeświadczenia francuskiego poety o doskonałej wymienialności przekazu słownego i pikturalnego. Baudelaire rzeczywiście pisał już w *Salonie* 1846, że najlepszym komentarzem dzieła malarskiego jest poezja. Wyłącznie język poetycki zdolny jest bowiem zbliżyć się w swoim wyrazie do ekspresji malarskiej. Bez wątpienia myślał on o wzajemnym inspirowaniu się artystów, uprawiających różne dyscypliny artystyczne, co więcej, sam praktykował „przekłady” obrazów malarskich na poezję²³⁹. Ale czy dowodzi to jednoznacznie jego przekonania o istnieniu kore-

²³⁷ Por. P. Laforgue, *Ut Pictura Poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon 2000, « Littérature et Idéologie ».

²³⁸ R. Pickering, *op.cit.*, s. 229.

²³⁹ Por. *Le Masque, Une Gravure fantastique, Duellum, Don Juan aux Enfers, Bohémiens en voyage, Sur « Le Tasse en prison » d'Eugène Delacroix, L'Amour et le Crâne*.

spendencji, odpowiedniości, wolnych wymian między różnymi dyscyplinami artystycznymi? Czy wspólna sztukom siła wyrazu koniecznie czyni z pisarstwa, jak chce cytowany badacz, *un foyer « d'équivalances » des domaines artistique et musical* [miejsce, w którym domena artystyczna i muzyczna „sobie odpowiadają”]²⁴⁰? O jakiego rodzaju „odpowiednościach” jest tu mowa, jeśli ukazuje się poszczególne sztuki w dwóch zupełnie różnych perspektywach: obraz podczas jego oglądu, zaś słowo poetyckie w momencie jego kreacji? Do tego problemu wrócę w dalszym ciągu rozważań.

Pozostałe badania dotyczące korespondencji sztuk u Baudelaire'a dzielą się na dwa nurty. Punktem wyjścia pierwszego jest przekonanie poety – dzielone z Hoffmannem, Swedenborgiem, Fourierem, Lavaterem, Balzakiem – o istnieniu analogii między różnymi zjawiskami i bytami świata zewnętrznego²⁴¹. Wskazując na często powracające u autora *Kwiatów zła* synestezyjne opisy oraz przypominając jego uwagi o korespondencjach istniejących w świecie, badacze wnioskowali, że musiał on również być przekonany o istnieniu relacji między światem widzialnym i niewidzialnym, doczesnym i wiecznym. Jeśli zaś wszystko w świecie splecione jest w niewidzialne nici analogii, to sztuki spod tego prawa wyjęte być nie mogą, konkludowano. W centrum zainteresowania tego nurtu znajduje się wspomniany sonet i przedmowa oraz teksty poświęcone Hugo, Poe, Wagnerowi i Gautierowi. Takie podejście reprezentuje wielu historyków literatury, spośród których najbardziej reprezentatywni to L. Hauteceur, P.-G. Castex, P. Moreau, C. Pichois, Y. Pichon²⁴². Ten ostatni przekonuje, że Baudelaire poszukiwał języka uniwersalnego, który byłby wyrazem wszystkich zjednoczonych sztuk. Miałby to być język składający się z barw, dźwięków i zapachów, który, oddziałując bezpośrednio na wszystkie zmysły odbiorcy, docierałby ostatecznie do jego duszy²⁴³. W myśleniu wspomnianych tu historyków literatury kryje się milczące założenie istnienia jednoznacznych parale-

²⁴⁰ R. Pickering, *op.cit.*, s. 223.

²⁴¹ Stan badań na ten temat zrekapitulował P. Labarthe w swojej książce: P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*.

²⁴² P.-G. Castex, *Baudelaire critique d'art*, Paris 1969, s. 61–63; C. Pichois, *Une idée, une forme, un être*, [w:] *Baudelaire*, Paris 1965, « Collection Génies et Réalités », s. 85; P. Moreau, *Le symbolisme de Baudelaire*, [w:] tegoż, *Ames et thèmes romantiques*, Paris 1965, s. 231–245; Y. Pichon, C. Pichois, *Le musée retrouvé de Charles Baudelaire*, Paris 1993.

²⁴³ Y. Pichon, C. Pichois *op.cit.*, s. 12–13.

li pomiędzy poszczególnymi zmysłami a sztukami. Jak przekonamy się za chwilę, było to założenie obce myśleniu Baudelaire'a. Jeśli nawet był on przekonany o istnieniu analogii między sztukami, to nie w zmysłach szukał wyjaśnienia tego fenomenu.

Choć badacze z drugiej wyróżnionej wyżej grupy nie koncentrują się bezpośrednio na relacjach między sztukami i rzadko biorą pod uwagę intencje Baudelaire'a, ustalenia ich stanowią niezwykle cenny kontekst dla charakterystyki interesującego nas problemu. W centrum ich zainteresowania znajdują się pytania o to, czym były dla Baudelaire'a muzyczność, rytm, obraz, obrazowość, obrazowanie, figuralność. Badacze tego „nurtu” albo interesują się wrażliwością, upodobaniami, psychiką i wyobraźnią tego poety (jak np. M. Schneider, Y. Bonnefoy²⁴⁴), albo analizują jego poetykę.

Alegoria jest figurą, która ze względu na swój obrazowy charakter wydaje się szczególnie atrakcyjna dla poety pragnącego uprawiać „malarzką poezję”. Czy alegorii baudelaire'owskiej udało się przekroczyć granice między sztukami? Takie i inne pytania stawiali ci, którzy skupiali się przede wszystkim na problemach z zakresu tego, co Baudelaire nazywał *retoryką głęboką*. O *capharnaüm énigmatique de l'allégorie* pisał już W. Benjamin²⁴⁵. Współcześnie jego badania rozwijają tacy badacze, jak P. Labarthe, P. Maillard, L. Schneider²⁴⁶. Związki poezji Baudelaire'a z innymi sztukami ukazywane są przez nich trochę mimochodem, poprzez analizę jego języka poetyckiego.

Na marginesie zaproponowanego tu podziału badań mieści się jeszcze niezwykle cenna praca P. Larfogue'a *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*. Wyróżnia ją próba wielostronnego ujęcia refleksji tego poety nad relacjami między literaturą a malarstwem. W jaki sposób autor *Kwiatów zła* mógł pojmować horacjańskie hasło *ut pictura poesis*, pyta badacz na początku. Przekonawszy się, że poeta wypowiedział się na ten temat tylko w jednym miejscu, i to w sposób niejasny i niekonsekwentny, historyk literatury proponuje zawiesić analizę gło-

²⁴⁴ Por. M. Schneider, *Baudelaire. Les années profondes*, Paris 1994, « La Librairie du XXe siècle »; Y. Bonnefoy, *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, Paris 2000.

²⁴⁵ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris 1982, « Petite Bibliothèque Payot » n° 399, s. 31.

²⁴⁶ Por. P. Labarthe, *op.cit.*; P. Maillard, *Allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours*, « Romantisme » 2000, n° 107, s. 37-48; L. Schneider, *L'amour de l'apparence : Baudelaire, Nietzsche*, « Romantisme » 2002, n° 115, s. 83-91.

szzonego przez Baudelaire'a programu estetycznego. Zamiast tego podaje interpretacji to, co uznaje za konkretne realizacje tej doktryny w krytyce artystycznej i w poezji, mniej troszcząc się natomiast o intencje samego poety. Lektura słynnego ustępu *Salonu 1859*, w którym opisywany jest obraz *Owidiusz u Scytów*, prowadzi go do wniosku, że Baudelaire posługuje się swoistą *poetyką odbić lustrzanych*. Polega ona na ujmowaniu obrazów malarzkich za pośrednictwem literatury. W rezultacie: *La peinture ne se trouve avoir de sens que dans la relation qu'elle entretient avec la littérature* [Malarstwo ma sens jedynie w relacji z literaturą]²⁴⁷. Poetyka ta skazuje Baudelaire'a na przyjęcie pozycji, która jest miejscem wygnania, kończy swoje rozważania P. Laforgue. Przyznając się do niemożności panowania w pełni nad słowami, poeta oddaje głos innym (w tym przypadku samemu Owidiuszowi, Chateaubriandowi i autorowi katalogu).

Wbrew sceptycyzmowi P. Laforgue'a co do wyrazistości programu estetycznego Baudelaire'a w kwestii korespondencji sztuk, ale i nieco ostrożniej niż badacze z pierwszego wspomnianego nurtu podejmuje w tym rozdziale próbę odtworzenia refleksji nad związkami między wszystkimi sztukami autora *Kwiatów zła*.

Wokół pojęcia „korespondencje”

Metafora *korespondencja sztuk* zrobiła swoją karierę w historii literatury za sprawą tytułu słynnego sonetu Baudelaire'a. Czy poeta ten posługiwał (by) się nią w taki sposób, w jaki dzisiaj funkcjonuje ona w historii idei artystycznych? Na początku tych rozważań proponuję wyjaśnić kwestię terminologiczną, żeby uniknąć później wszelkich niejasności. Postawię więc dwa pytania: w jakich kontekstach słowo *korespondencja* pojawia się w pismach poety i co ono dla niego oznacza?

W swoim studium poświęconym poezji W. Hugo Baudelaire wyjaśnia, że pojęcie *korespondencja* należy do słownika mistyki religijnej i wyraża *tajemnicę natury i życia* (w *Poemacie o Haszyszu* precyzuje, że posługiwał się nim Swedenborg, podczas gdy Fourier miał mówić o *analogiach*). Autor *Kwiatów zła* wyjaśnia, że zjawisko korespondencji wymyka

²⁴⁷ P. Laforgue, *op.cit.*, s. 154.

się z dwóch powodów naukowej analizie (to zresztą zarzut, jaki stawia ambicjom Fouriera; OC, s. 510²⁴⁸ lub SR, s. 140²⁴⁹). Otóż nauka nie dysponuje ani narzędziami zdolnymi do uchwycenia *tajemnicy życia*, ani językiem, który mógłby ją wyrazić. Jedynie artysta może próbować oddać ten fenomen. Posługuje się on bowiem językiem, który odwołuje się do poznania bezpośredniego, intuicyjnego – mniej ściśłego od zmysłowego i racjonalnego, ale nie mniej od nich pewnego. Natura przypomina *wielką klawiaturę korespondencji* (*l'immense clavier des correspondances*; OC, s. 723), mówi Baudelaire w *Ekspozycji uniwersalnej 1855* i zamiast kurczowo trzymać pióro w ręce, trzeba sprawnie ją przebiegać. Nie tyle należy więc o korespondencjach mówić, przekonuje Baudelaire, co raczej próbować je oddać w akcie twórczym.

W *Nowych uwagach o Edgarze Poe* z 1856 roku Baudelaire powołuje się na poglądy tytułowego pisarza, aby wyjaśnić, skąd biorą się te korespondencje:

C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et qui révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité...

[OC, s. 598. To ten cudowny, ten nieśmiertelny instynkt piękna każe nam uważać ziemię i jej widoki za szkic nieba, za jego odpowiednik. Nienasycone

²⁴⁸ Wszystkie cytaty z dzieł Baudelaire'a, z wyjątkiem jego korespondencji, pochodzą z edycji: C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, préface de C. Roy, notices et notes de M. Jamet, Paris 2001. Numery stron podaję w tekście, poprzedzając je skrótami OC. Korespondencję poety cytuję natomiast według wydania: C. Baudelaire, *Correspondance I 1832–1860*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois avec la collaboration de J. Ziegler, Paris 1973, « Bibliothèque de la Pléiade ». Numery stron podaję bezpośrednio obok cytatów, poprzedzając je skrótami C I lub C II, w zależności od tomu.

²⁴⁹ Większość tekstów Baudelaire'a została przetłumaczona na język polski. W poniższym rozdziale przekłady cytatów z jego dzieł opatrzone są skrótami odsyłającymi do następujących wydań: KZ: *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, redakcja i posłowie J. Brzozowski, Kraków 1990; PS: *Paryski spleen. Poematy prozą*, przełożyła J. Guze, Warszawa 1992; RE: *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois w tłumaczeniu J.M. Kłoczowskiego, Gdańsk 2000; Sr: *Sztuczne raje*, przekład M. Kreutz i P.A. Majewski, Warszawa 1992; SR: *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971; SRN: *Sztuka romantyczna*, wstęp A. Kijowski, komentarz i przypisy C. Pichois, red. R. Engelking, Gdańsk 2003. W przypadku utworów poetyckich skrót poprzedzam nazwiskiem tłumacza. Tłumaczenia bez odnośników pochodzą od autorki.

pragnienie wszystkiego, co jest ponad nami i co życie nam objawia, jest najwyższym dowodem naszej nieśmiertelności; SR, s. 352].

Aperçu, synonim *correspondance*, nie konotuje tak jak termin *analogia*, stosunku odpowiedniości, tylko ideę wspólnego źródła, odgórną racji nadającej ład. Ten, kto wrażliwy jest na piękno, rozumie też (*considérer*), że zjawiska istniejące w świecie doczesnym mają swój – doskonały od siebie i wspólny im wszystkim – punkt odniesienia. Ta odgórna, regulująca sankcja nazwana zostaje tutaj *Niebem*.

Ważne jest, że w cytowanym fragmencie w centrum zainteresowania znajduje się nie kondycja **świata**, ale **świadomość** i los artysty, jego wrodzona *inteligencja korespondencji i symbolizmu uniwersalnego*, jak powie Baudelaire, komentując twórczość Gautiera. Fragment z listu do Toussenela z 21 stycznia 1856 roku potwierdza, że poeta posługiwał się terminem *korespondencja* przede wszystkim w kontekście predyspozycji poznawczych artysty: *L'imagination est la plus scientifique des facultés parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion appelle une correspondance* [CI, s. 336. Wyobraźnia jest najbardziej naukową ze wszystkich zdolności, gdyż tylko ona pojmuje analogię uniwersalną, czyli to, co religia nazywa korespondencją]. Przywołane przez poetę konteksty instynktu piękna i potęgi wyobraźni wykluczają jednoznaczny lekturę interesującego nas pojęcia w kontekście religijnym czy filozoficznym. Baudelaire nie mówi, że między zjawiskami tego świata istnieją korespondencje, ale że artysta jest zdolny uchwycić (*comprendre*) związki między rzeczami, które dla kogoś pozbawionego wyobraźni pozostają niedostrzegalne. Próba ustalenia znaczenia, jakie nadawał on słowu *korespondencja*, pokazuje więc, że Baudelaire nie poddawał się tak łatwo platońskim pokusom poszukiwania analogii świata doczesnego i wiecznego. Przesunięcie akcentu ze związków między różnymi bytami w świecie na możliwości poznawcze artysty sprawia, że nie ma u niego mowy o tym, co badacze od lat nazywają *korespondencjami wertykalnymi*. Jak pisał J.-P. Richard:

Cet Infini ne comporte, on le voit, aucun caractère céleste ; il ne contient pas le vertige d'une verticalité, ni l'appel d'une transcendance ; il recouvre seulement une totalité terrestre ; il incarne pleinement l'horizontalité des choses. C'est alors dans l'horizon, derrière l'horizon que va se réfugier le mystère

[Widać, że w nieskończoności tej nie ma niczego niebiańskiego; nie ma ona w sobie ani szaleństwa wertykalności, ani wezwania transcendencji; pokrywa tylko całość ziemską; w pełni wciela horyzontalność rzeczy. Tajemnica kryje się na horyzoncie, za horyzontem]²⁵⁰.

W słowniku Baudelaire'a figuruje także przymiotnik *correspondant*. W artykule o poezji Hugo czytamy: [...] *tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le « spirituel » comme dans le « naturel », est significatif, réciproque, converse, correspondant*. [OC, s. 510. (...) wszystko, kształt, ruch, liczba, kolor, zapach, jest tak w duchowym, jak w naturalnym porządku znaczące, wzajemne, odwracalne, odpowiednie; SR, s. 140]. Do wymienionych tu synonimów *correspondant* dorzuca on parę linijek później *hiéroglyphique, symbolique, métaphore* i *comparaison* [OC, s. 510]. W innym miejscu poeta zestawia także *significatif* z *allégorique*. Niejednokrotnie badacze wspominali, że Baudelaire posługiwał się terminami *symbol* i *alegoria* w sposób wymienny na oznaczenie zjawiska reprezentacji²⁵¹. Słowo *hiéroglyphe* w języku francuskim od XVII wieku utożsamiano z *symbole*²⁵², a Baudelaire chętnie posługiwał się nim jako wyrazem bliskoznacznym do słowa *znak* [por. poemat *O zmierzchu*]. Nie dziwi także synonimiczne wyliczenie porównania i metafory, które, jak pouczali jeszcze Rzymianie, są wyrazem tego samego gestu poetyckiego, opartego na odnajdywaniu podobieństw między różnymi rzeczami i zjawiskami w świecie²⁵³. Wreszcie przymiotniki *converse* i *réciproque* konotują ideę wzajemnej wymienialności między barwami, dźwiękami, formami. Jako że ta ostatnia idea jest szczególnie interesująca w kontekście postawionych przeze mnie pytań, zajmę się nią oddzielnie i poddam osobnej analizie w podrozdziale zatytułowanym *Korespondencje barw, dźwięków, zapachów*.

²⁵⁰ J.-P. Richard, *Profondeur de Baudelaire*, [w:] tegoż, *Poésie et profondeur*, Paris b.d., s. 103.

²⁵¹ Por. P. Labarthe, *op.cit.*, s. 19; P. Maillard, *op.cit.*, L.J. Austin, *L'univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolique*, Paris 1956.

²⁵² L.J. Austin, *op.cit.*, s. 69.

²⁵³ W studium poświęconym *Madame Bovary* opublikowanym w « L'Artiste » 18 października 1857 roku słowo *correspondance* również pojawia się w znaczeniu *podobieństwo*. Poeta zestawia je z *équation*. Pisze, że w swoim pierwotnym projekcie tego szkicu chciał przedstawić paralele, podobieństwa, właśnie *korespondencje* między tą powieścią a *Kuszeniem świętego Antoniego*.

Pozostałe synonimy *correspondance* – *allégorie, symbole, métaphore, comparaison, hiéroglyphe, signe* – sprawiają, że pojęcie to nabiera znaczenia różnego od tego, które wskazaliśmy na początku. Wcześniej mowa była o korespondencjach **między** formami, gestami, liczbami itd. Miały się one dokonywać między równoważnymi bytami i zjawiskami natury i sprawiać, że, wzajemnie się dopełniając, współtworzą one kosmos. Tutaj mowa jest o korespondencji jako funkcji barwy, ruchu itd., które są w tym kontekście jednostkami znaczącymi. W ten sposób *correspondant* wprowadza nas w problematykę semiotyczną. Wybór synonimów i kontekst wypowiedzi (poezja Hugo) wskazuje dodatkowo, że Baudelaire ma tu na myśli przede wszystkim znaki artystyczne. Stąd można powiedzieć szerzej, że *correspondant* otwiera tu dyskurs z dziedziny reprezentacji. Czym miałyby być „barwa korespondująca”, „zapach korespondujący” jeśli nie tropami, bardziej lub mniej określonymi procederami artystycznymi – gestami znaczenia i przedstawiania. *Correspondant* konotuje w tym kontekście ideę odpowiedniości między znakiem a jego treścią. Narzuca się pytanie: jakiej natury jest ta odpowiedniość?

Na pytanie to często odpowiadano: Baudelaire przekonany był o istnieniu idealnej, ścisłej odpowiedniości między słowem a rzeczą²⁵⁴. Jeśli bowiem głosił, że sztuka ma oddawać harmonię świata, to musiał uprzednio zakładać, że język poetycki ściśle do tej rzeczywistości przystaje. Z tego też powodu posługiwał się on tym samym pojęciem *korespondencja* na oznaczenie tych dwóch różnych zjawisk. Czy autor *Spleenu paryskiego* wnioskował w ten sam sposób? Wiele wypowiedzi poety wskazuje na to, że tak.

Wiktor Hugo nie jest jedynym poetą, który w oczach Baudelaire'a posiadał zdolność oddawania korespondencji istniejących w świecie. To cecha wyróżniająca według niego również twórczość Teofila Gautiera – tego, któremu dedykował *Kwiaty zła*. Zobaczmy, jak komentuje jego poezję:

Si l'on réfléchit qu'à cette merveilleuse faculté Gautier unit une immense intelligence innée de la correspondance et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore, on comprendra qu'il puisse sans cesse, sans fatigue comme sans faute, définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme. Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire

²⁵⁴ Por. uwagi znajdujące się we wstępie tego rozdziału, charakteryzujące pierwszy wyróżniony przeze mnie nurt badań na korespondencją sztuk u Baudelaire'a.

*un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur **parle**, comme une voix profonde et vibrante ; que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond ; que les animaux et les plantes, **représentants** du laid et du mal, **articulent** leur grimace non équivoque ; que le parfum provoque **la pensée et le souvenir** correspondant ; que la passion murmure ou rugit son **langage** éternellement semblable*

[OC, s. 501. Gdy pomyśleć, że z tą cudowną zdolnością Gautier łączy ogromne, wrodzone zrozumienie odpowiedników i powszechnego symbolizmu, co stanowi podstawę każdej metafory, można zrozumieć, że mógł on nieprzerwanie, niestrudzenie, jak i nieomylnie określać tajemnicze zachowanie przedmiotów wobec spoglądającego na nie człowieka. W wyrazie, w słowie jest coś świętego, co nam nie pozwala zrobić sobie z niego gry hazardowej. Mądrze posługiwać się językiem, to znaczy praktykować rodzaj magicznej ewokacji. Kolor zaczyna wtedy **mówić** dźwięcznym, głębokim głosem; dawne budowle dźwigają się w górę i wznoszą w nieograniczony przestwór, a zwierzęta i rośliny, **reprezentując** brzydotę i zło, bez osłony ujawniają swe grymasy; zapach wyzwała odpowiadające mu **myśli i wspomnienia**, namiętność mruczy lub ryczy swoją **mową** wiecznie jednaką; SR, s. 125–126; podkr. I.W.].

Nie między barwami, liniami a dźwiękami, ale między barwą a jej sensem, między linią a jej znaczeniem istnieje nierozdzielna nić *analogii, metafory, korespondencji*²⁵⁵. W *Salonie 1859* poeta nazwie to znaczenie *sensem moralnym barwy, konturu, dźwięku i zapachu*. Chciałoby się doprecyzować, o jaki sens tu chodzi: czy nadawany jest on znakom przez samego Gautiera mocą wyrazu artystycznego (wszak to o jego zdolnościach poetyckich jest tu mowa), czy też rodzi się dopiero w czytelniku na skutek lektury omawianej poezji (*le parfum **provoque** la pensée et le souvenir*)? Cytowany fragment opiera się jednak próbom rozwiązania tej dwuznaczności. Odpowiedniość między znakiem a jego sensem zdaje się istnieć zarówno dzięki wyobraźni artysty, jak i odbiorcy.

W artykule poświęconym Wagnerowi, opublikowanym w kwietniu 1861 roku w „Revue européenne”, Baudelaire zamieszcza opis pewnego eksperymentu: pisze o skojarzeniach, jakie uwertura opery *Lohengrin* wywołała u różnych odbiorców. Drobiazgowo opisuje wybrane re-

²⁵⁵ P.-G. Castex wnioskował tak: jeśli Baudelaire dostrzegł analogie między poszczególnymi barwami a uczuciami, jakie one budzą, to takie same analogie musiał widzieć między poszczególnymi sztukami. [Zob. P.-G. Castex, *op.cit.*, s. 64–65]. Podobnie pisał C. Roy w artykule: *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*, [w:] *Baudelaire*, Paris 1956, « Collection Génies et Réalités », s. 256.

lacje, notuje wszystkie różnice, aby na samym końcu stwierdzić, że mimo wszystko coś wspólnego je jednak łączy:

Dans les trois traductions nous trouvons la sensation de la « béatitude spirituelle et physique » ; de « l'isolement » ; de la contemplation de « quelque chose infiniment grand et infiniment beau » ; « d'une lumière intense » qui réjouit « les yeux et l'âme jusqu'à la pâmoison » ; et enfin la sensation de l'« espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables »

[OC, s. 853. We wszystkich trzech interpretacjach mamy do czynienia z doznaniem fizycznej i duchowej szczęśliwości, pełnego odosobnienia, z kontemplacją czegoś nieskończenie wielkiego i nieskończenie pięknego, światłem tak intensywnym, że raduje oczy i duszę aż do omdlenia, a wreszcie z wrażeniem przestrzeni rozciągniętej do ostatnich wyobraźalnych granic; SRN, s. 369–370].

Niedyskursywny charakter muzyki okazuje się więc wcale nie czynić jej wieloznaczną. Przeciwnie, dobry kompozytor potrafi sugerować różnym słuchaczom te same, konkretne odczucia czy wyobrażenia (w tym samym artykule poeta nazywa to wszystko mianem *idei analogicznych w różnych mózgach*. [OC, s. 852 lub SRN, s. 368]).

Przekonałiśmy się więc, że Baudelaire rzeczywiście sądził, że istnieje korespondencja między znakiem artystycznym a oddawaną przez niego *idea* (w jego rozumieniu tego słowa). Refleksja tego poety na temat relacji słowo – idea nie zamyka się jednak w tej konkluzji. Pewne wypowiedzi poety pokazują bowiem, że upatrując w znaku artystycznym szansę pełnego wyrazu, poeta dostrzega jednocześnie jego zwodniczy charakter. Choć słowa, barwy, kształty pojmuję jako obietnicę sensu, ma też tragiczną świadomość niebezpieczeństwa, jakie ze sobą niosą. Wyobrażenie o pułapce, w jaką potrafią wciągnąć artystę, daje nam poemat prozą *L'invitation au voyage*, w którym słowo *correspondance* towarzyszy obraz lustrzanych odbić. Poeta zwraca się tam do swojej ukochanej, z którą pragnie udać się do krainy szczęścia, w taki sposób: *Ne serait-tu pas encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre correspondance* [OC, s. 177. Czy nie znajdziesz w niej swego **podobieństwa** i, mówiąc językiem mistyków, nie będziesz się tu **przeglądać** we własnej **odpowiedniości**? PS, s. 42; podkr. I.W.]. Podobnie zapatrzona w siebie jest piękna Dorota z innego poematu prozą: *Elle s'avance ainsi, harmonieusement, heureuse de vivre et souriant d'un blanc sourire, comme si elle apercevait au*

loin dans l'espace un miroir reflétant sa démarche et sa beauté [OC, s. 185. Idzie więc harmonijnie, szczęśliwa z życia i uśmiecha się białą uśmiechu, jakby w dali przed sobą widziała lustro odbijające jej krok i urodę. PS, s. 60]. Przedmiot czy osoba *korespondująca* jak Narcyz przyglądają się sobie i wskazują same na siebie. Podobnie funkcjonuje znak artystyczny. Nawet jeśli odnosi do czegoś innego, to jednocześnie nie przestaje być gestem samozwrotnym: w samej jego naturze zakodowany jest powrót do samego siebie. Wskazuje zarazem na coś innego i na siebie samego. Znaczenie to równoczesne pokazywanie i ukrywanie, niekończące się oscylowanie między sensem i znakiem. Przekładając to na problematykę reprezentacji: polega ona na przechodzeniu od znaczącego do znaczonego i z powrotem do znaczącego. Reprezentacja byłaby więc zarazem autoprezentacją²⁵⁶.

Przywołane wyżej konteksty, w jakich pojawia się u Baudelaire'a słowo *correspondance*, pokazują, jak bardzo jest ono wieloznaczne. Już

²⁵⁶ Do takiego samego wniosku doszedł P. Labarthe drogą analizy poetyki Baudelaire'a. Jego interpretacja wykazała głębokie pokrewieństwo baudelaire'owskiej alegorii z refleksją Orygenesusa o języku. Lekturą, która odegrała tu kluczową rolę pośrednika między francuskim poetą a starożytnym myślicielem, miało być dzieło Josephe'a de Maistre'a [por. P. Labarthe, *op.cit.*, s. 240–259]. W *Hygiène* Baudelaire wyznaje: *De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner* [OC, s. 401. *De Maistre i Poe nauczyli mnie myśleć*]. Orygenes najmocniej z wszystkich Ojców Kościoła akcentował dramat, do jakiego dochodzi na skrzyżowaniu słowa łudzącego swoim czarem i ukrytego w nim sensu: *Cependant l'écart, chez le poète des « Fleurs du Mal », entre la nature concrète du support verbal et l'idée abstraite, entre intériorisation et détachement interprétatif se fait si tendu qu'on se sent proche d'un point de rupture au-delà duquel les deux positions ne pourront plus être occupées. Un pas de plus, et la possibilité de l'extériorité sera tragiquement perdue* [P. Labarthe, *op.cit.*, s. 238–239. Jednakże u poety „Kwiatów zła” rozdźwięk między konkretną naturą słowa a abstrakcyjną ideą, między zamknięciem się znaku na siebie i jego otwarciem w interpretacji jest tak wielki, że czujemy się na granicy zerwania, za którą nie będzie już można zajmować obu pozycji. Jeden krok dalej, a bezpowrotnie utraci się możliwość uzewnętrzniania]. P. Labarthe dowodzi, że napięcie, do którego tu dochodzi, wpisane jest w alegorię – naczelną figurę poezji Baudelaire'a – która opiera się na wewnętrznej dialektyce aktu maskowania i demaskacji. Z jednej strony alegoria jest figurą, która polega na szyfrowaniu myśli: przedstawia coś, aby przy pomocy tego przekazać coś innego i tym samym stanowi obietnicę sensu. Z drugiej strony wymaga dekodowania, odczytywania znaków. W odróżnieniu od symbolu, którego istota polega na tym, że narzuca się od razu w pełni swojego znaczenia, alegoria wymaga lektury rozciągającej się w czasie. I to właśnie wymuszanie na czytelniku poszukiwania znaczeń odkrywa przed nim zwodnicze oblicze znaku, który tylko łudził sensem, a w rzeczywistości zmusza do skupiania uwagi na nim samym. O autoreprezentacyjnym charakterze znaku u Baudelaire'a pisał też L. Schneider w cytowanym wyżej artykule. Por. przypis 257.

pierwsze znaczenie „wszech-harmonii świata”, jak mogliśmy się przekonać, nie jest takie oczywiste. Na początku IV rozdziału artykułu poświęconego E.A. Poe Baudelaire wyraża dodatkowo jeszcze inną wątpliwość dotyczącą harmonii świata – ukazując swoje wahanie w tej kwestii jako fatum ciężące nad losem każdego artysty. Poeta skazany jest na wewnętrzne rozdarcie: z jednej strony posiada on wewnętrzny zmysł piękna, wyrażający się w harmonii, ale ma też równie wysmienity (*exquis*) zmysł dysproporcji. *Genus irritabile vatum!* wykrzykuje Baudelaire. Poeta jest świadom dysharmonii, niesprawiedliwości istniejących w świecie, głęboko doświadcza brzydoty, winy, grzechu, ubóstwa i śmierci. Co więcej, doświadczenie tych ostatnich jest nierozzerwalnie związane z jego losem: gdyby ich nie dostrzegał, nie byłby poetą. Czy *korespondencje*, których istnienie deklarował na początku swojej drogi poetyckiej, nie byłyby zatem jedynie niespełnionym marzeniem i czy C. Pichois nie ma racji, utożsamiając je z *tym szlochem, który płynie z stulecia w stulecie*²⁵⁷?

²⁵⁷ C. Pichois et J.-P. Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson (Charente) 2002, s. 130. To fragment ostatniej strofy wiersza *Les Phares*:

*Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur
témoinage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité !*

Bowiem zaprawdę, Panie, jedynym na świecie
Dowodem, co zaświadczy o naszej
godności,
Jest ten szloch, który płynie z stulecia
w stulecie,
By – nim skona – dopełnić na próg
twojej wieczności!

[Tłumaczenie Z. Bieńkowskiego, KZ, s. 29]

Zasygnalizowana tu dwuznaczność, przenikająca całe dzieło Baudelaire'a, była niejednokrotnie przedmiotem komentarzy historyków literatury, których dyskusja wykrystalizowała się pod postacią głośnego sporu o symbol i alegorię. Tymi dwoma pojęciami posługiwano się w niej w znaczeniu, jakie teoria literatury nadaje im współcześnie. „Strona symboliczna” opowiadała się za światopoglądem optymistycznym: mimo wszelkich niesprawiedliwości w świecie pocieszeniem dla Baudelaire'a miała być wiara w istniejący odgórnie i odbijający się w kosmosie ład. „Strona alegorii”, znajdująca dziś coraz więcej zwolenników, przekonuje zaś, mówiąc najkrócej, że Baudelaire w ten porządek nie wierzył. Ostatnio praca P. Labarthe'a *Baudelaire et la tradition de l'allégorie* podjęła próbę ostatecznego rozwiązania sporu poprzez... ukazanie jego bezpodstawności. Drogą analizy poetyki Baudelaire'a krytyk dowodzi, że istota tej poezji polega właśnie na rozdarciu między ideałem a rzeczywistością, ufnością w idealny porządek a rozczarowaniem,

Kolejny paradoks wyłania się w zestawieniu pozostałych wyróżnionych tu kontekstów. Baudelaire mówi, że sztuka ma na celu wyrażać różne idee, przekazywać sens moralny, oddawać analogie, których istnienia świadom jest jedynie artysta. Jednocześnie sugeruje on jednak, że znak artystyczny jest gestem samozwrotnym, wskazującym na samego siebie. To wahanie między sztuką czystą a znaczącą jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech estetyki Baudelaire'a²⁵⁸.

I tak oto przywołane wyżej konteksty, w których Baudelaire posługuje się słowem korespondencja, pokazują, że termin ten nie otwiera wcale u niego dyskursu o stosunkach między sztukami. Zjawisko, jakie nazywał on *korespondencją* (sztuki), było dla niego uwikłane w dialektykę sztuki o niezmiernej sile i precyzji wyrazu i jednocześnie zapatrzonej samej w siebie. Pojęcie, które w świadomości krytycznej utrwaliło się na oznaczenie relacji między różnymi dziedzinami artystycznymi, Baudelaire'owi kojarzyło się z czymś zupełnie innym.

Sztuki, środki artystyczne i wrażenia estetyczne – pierwsze rozróżnienia

Przytoczmy teraz inny fragment wspomnianego już szkicu poświęconego W. Hugo, w którym spręga się wiele poruszanych dotychczas wątków – uniwersalnych analogii, tłumaczenia, sensu moralnego – tyle że tym razem już w kontekście różnych sztuk. Baudelaire wyjaśnia tu fenomen poezji swojego poprzednika: jak to się dzieje, że poeta ten potrafi jak nikt inny oddać *tajemnicę życia*:

La nature qui pose devant nous, de quelque côté que nous nous tournions, et qui nous enveloppe comme un mystère, se présente sous plusieurs états simultanés dont chacun, selon qu'il est plus intelligible, plus sensible pour nous, se reflète plus vivement dans nos cœurs : forme, attitude et mouvement, lumière et couleur, son et harmonie. La musique des vers de Victor Hugo s'adapte aux profondes harmonies de la nature ; sculpteur, il découpe dans ses strophes la forme inoubliable des cho-

spleenem a ideałem. Napięcie to widać nawet w ramach pojedynczych utworów: głosząc piękno i harmonię świata, zdradzają one jednocześnie swoją poetyką głębokie rozczarowanie i niewiarę w ten porządek. W ten sposób Labarthe (podobnie P. Maillard i Paul de Mann) odczytuje między innymi sonet *Korespondencje*.

²⁵⁸ Por. ustalenia M.A. Ruffa i P. Labarthe'a : M.A. Ruff, *Baudelaire et le problème de la forme*, « Revue des Sciences Humaines » 1957, s. 43–53 ; P. Labarthe, *op.cit.*

ses ; peintre, il les illumine de leur couleur propre. Et comme si elle venaient directement de la nature, les trois impressions pénètrent simultanément le cerveau du lecteur. De cette triple impression résulte la « morale des choses ». Aucun artiste n'est plus universel que lui, plus apte à se mettre en contact avec la force de la vie universelle, plus disposé à prendre sans cesse un bain de nature

[OC, s. 509. Natura, która nam pozuje wszędzie, gdzie tylko się obrócimy, i która nas spowija jakby tajemnicą, przedstawia nam się w wielu postaciach jednocześnie, z których każda o tyle żywiej odbija się w naszym sercu, o ile bardziej jest dla nas zrozumiała i o ile my na nią jesteśmy bardziej wrażliwi; forma, poza i ruch, światło i kolor, dźwięk i harmonia. Muzyka wierszy Wiktora Hugo dostosowuje się do głębokich harmonii natury. Wiktor Hugo jak rzeźbiarz wycina w swoich strofach niezapomnianą formę rzeczy; jak malarz je rozjaśnia ich własnym kolorem. Te trzy wrażenia przenikają umysł czytelnika jednocześnie, jak gdyby pochodziły bezpośrednio od natury. Z tego potrójnego wrażenia wynika moralność rzeczy. Żaden artysta nie jest od niego bardziej uniwersalny, zdolniejszy do wchodzenia w kontakt z siłami powszechnego życia, skłonniejszy do nieustannego pogrążania się w naturze rzeczy; SR, s. 139–140].

Hugo przedstawiony jest tu jako „multiartysta”: poeta, ale także malarz, kompozytor i rzeźbiarz. Zastanawia fakt, dlaczego Baudelaire nie tylko nie wyjaśnia, ale i w żaden sposób nie akcentuje związku między tymi trzema rolami. Każdą z nich wymienia i komentuje osobno i właściwie dopiero w postaci wrażeń docierających do czytelnika ukazuje je wszystkie razem (*triple impression*).

W cytowanym fragmencie autora *Kwiatów zła* nie interesuje natura sama w sobie, tylko sposób, w jaki jawi się ona człowiekowi²⁵⁹. Świadczą o tym liczne powtórzenia zaimka *nous*: *qui pose devant nous*; *qui nous enveloppe*; *se présente*; *plus intelligible, plus sensible pour nous*, *se reflète plus vivement dans nos cœurs*. Istota natury, jak pisze Baudelaire w rozprawie *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych*, polega na **jedności**, dzięki której poznawalna jest ona bezpośrednio w całej swojej pełni za pomocą intuicji [OC, s. 696]. Mówiąc, że Hugo jest sztukmistrzem, Baudelaire nie myśli o doskonałym imitatorze, ale o nadzwyczaj sugestywnym poecie, który potrafi tak kojarzyć ze sobą słowa, aby wzbudzały one w czytelniku **jednocześnie** wrażenia akustyczne i wizualne. Postępuje tym samym zgodnie z zasadą, że zada-

²⁵⁹ Więcej na ten temat mówi Baudelaire w *Salonie 1859*, w rozdziale poświęconym pejzażystom.

niem artysty nie jest wyrażanie tego, co istnieje, ale tego, co może istnieć [*le possible* – por. początek *O winie i o haszyszu*]. Dzięki temu kreuje on swój własny świat, zdolny oddziaływać na czytelnika tak, jak natura działa na człowieka. Tajemnica poezji nestora francuskiego romantyzmu polegałaby zatem na jej sugestywności, na efektach poetyckich zdolnych wywoływać naraz wrażenia muzyczne i plastyczne (*les trois impressions pénètrent simultanément le cerveau du lecteur*). Nieodparcie narzuca się pytanie, w jaki sposób poezji Hugo udaje się osiągnąć taką sugestywność oraz, nade wszystko, jak miałoby się do niej owo łączenie kilku ról artystycznych?

Kluczem do tego fragmentu wydaje się przedstawiony przez krytyka repertuar *stanów natury*, a mianowicie: *forma, ruch, światło, barwa i dźwięk*. W rozdziale *Salonu 1846* zatytułowanym *O kolorze* Baudelaire tłumaczy, co je wszystkie łączy.

Odnajdujemy tam rozważania na temat techniki malarza kolorysty, która zestawiona zostaje z techniką rysownika. Baudelaire nie chce się opowiadać jednoznacznie po żadnej ze stron wieloletniego sporu (co nie oznacza, że delikatnie nie zaznacza swojej preferencji dla kolorystów). Bardziej niż swój gust artystyczny akcentuje w tym salonie natomiast możliwości i zarazem ograniczenia, wobec jakich te dwie metody stawiają malarza. Kolorysta, posługując się pociągnięciami, z konieczności poświęca szczególnie dla całości kompozycji. Jego postępowanie natomiast okazuje się niezawodne wówczas, gdy artysta pragnie oddać przedmioty w **ruchu**, gdy jest szczególnie wrażliwy na powietrze i **światło**. Jeśli chodzi o **formę** i barwę, to Baudelaire dowodzi, że *affinités chimiques* [OC, s. 645; chemiczne powinowactwa], jakie je łączą, ściśle określają ich niezmiennie relacje. Dlatego, przekonuje krytyk, trudno w praktyce rozdzielać i traktować osobno światło, ruch, formę i barwę.

Najjaśniej wyjaśnia, na czym polega pokrewieństwo tych elementów wtedy, gdy mówi o barwach i **dźwiękach**. Zbliża je to, że składają się na nie sukcesje tonów. TONY te nabierają nowych wartości poprzez nieustanną zmianę swoich konfiguracji, pozostającą zawsze w zgodzie z ich *naturalnymi sympatiami i niechęciami*. TONY komponują się ze sobą drogą *wzajemnych ustępstw (concessions réciproques)*, które prowadzą, jak powiada poeta, do powstania *symfonii dnia* [OC, s. 644]. Barwy i dźwięki upodabnia zatem do siebie to, że nigdy nie występują w izolacji. Podobnie jest ze słowami: wszystkie one istnieją wyłącznie w spo-

sób relatywny (*ils n'existent que relativement*; OC, s. 644). Jeśli zatem Baudelaire mówi, że Hugo potrafi swoją poezją wykreować świat, który rządzi się tymi samymi prawami, co świat natury, to nie może w nim brakować żadnego z wymienionych tu elementów. Na tym polega uniwersalizm jego poezji.

Znając ambiwalentny stosunek Baudelaire'a do autora *Kontemplacji* i jego ambicji profetycznych, dziwić może entuzjastyczny ton cytowanego artykułu. Wbrew pozorom jednak Baudelaire postępuje tu uczciwie. Entuzjazm swój tłumaczy bowiem jedynie podziwem dla nieskazitelnego kunsztu poetyckiego Hugo. Przyznawał mu to zresztą nawet w *Salonie 1846*, gdzie, porównując go do Delacroix, otwarcie przyznawał wyższość malarzowi. Już wtedy wyrażał swój szacunek w słowach:

M. Victor Hugo laisse voir dans tous ses tableaux, lyriques et dramatiques, un système d'alignement et de contrastes uniformes. L'excentricité elle-même prend chez lui des formes symétriques. Il possède à fond et emploie froidement tous les tons de la rime, toutes les ressources de l'antithèse, toutes les tricheries de l'apposition. C'est un compositeur de décadence ou de transition, qui se sert de ses outils avec une dextérité véritablement admirable et curieuse

[OC, s. 649. Wiktor Hugo pozwala dostrzec we wszystkich swoich obrazach, lirycznych czy dramatycznych, **równno wytyczoną linię i jednakowe kontrasty**. Nawet niezwykłość przybiera u niego **symetryczną** formę. Posiadał gruntownie i stosuje na zimno **wszystkie** odcienie rymu, **wszystkie** środki antytezy, **wszystkie** oszustwa epitetów. Jest to rymopis epoki dekadencji czy okresu przejściowego, który posługuje się swoimi narzędziami **ze zręcznością na prawdę godną podziwu i ciekawą**; RE, s. 88; podkr. I.W.].

Hugo potrafił więc stworzyć świat trafnie zestawiając słowa, wyważając między nimi kontrasty, zachowując doskonałą symetrię, posługując się mistrzowsko wszystkimi sztuczkami poetyckimi. W kreowanym przez niego świecie zdaje się niczego nie brakować. Wskutek tego czytelnik jego poezji odnosi wrażenie, że ma do czynienia z doskonałym zestawieniem barw – jak na obrazie malarskim; że strofy jego wolne są od wszelkich dysonansów – jak świetna kompozycja muzyczna. Poezja Hugo nie pozwala mu także zapomnieć o przedstawionych w niej kształtach – podobnie jak znakomity posąg. Gdy Baudelaire mówi zatem o malowaniu, komponowaniu, modelowaniu w akcie poetyckim, ma na myśli nie postępowanie poety, ale wyobraźnię czytelnika. Podobnie, jak mówił o tym, w jaki sposób natura jawi się człowiekowi, tak i komentuje, jakie wrażenia poezja może wywoływać na czytelniku.

Zanim wyciągniemy wnioski z dotychczasowych rozważań, przypomnijmy jeszcze fragment, w którym Baudelaire zdaje się najprecyzyjniej ze wszystkich swoich wypowiedzi komentować podobieństwa między sztukami. Chodzi tu o wspomniane na początku tego rozdziału notatki do projektu przedmowy do *Kwiatów zła*. Skąd biorą się i na czym polegają podobieństwa poezji do malarstwa i muzyki?

[...] comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique ;

[...] que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, pesantement ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés ;

Que la poésie se rattache aux arts de la peinture, de la cuisine et du cosmétique par la possibilité d'exprimer toute sensation de suavité ou d'amertume, de beauté ou d'horreur par l'accouplement de tel substantif avec tel adjectif, analogue ou contraire [...]

[OC, s. 132–133. (...) jak poezja zbliża się do muzyki przy pomocy prozodii, której korzenie wrastają się o wiele głębiej w duszę ludzką niż głosiły to teorie klasyczne; (...) że zdanie poetyckie może naśladować (i tym sposobem zbliża się do sztuki muzycznej i nauk matematycznych) linię horyzontalną, linię prostą wznoszącą się, linię prostą opadającą; że wyjęta spod prawa ciężenia może ona bez zadyszki wspinać się na szczyt w stronę nieba; że może wić się jak spirala, wyznaczyć parabolę bądź zygzak, kreśląc serię nałożonych na siebie kątów; (...) że poezję wiąże ze sztuką malarstwa, kucharstwa i kosmetyki możliwość wyrażania uczucia słodczy bądź goryczy, piękna bądź przerażenia, poprzez kojarzenie takiego rzeczownika z takim przymiotnikiem, odpowiadającym mu bądź przeciwnym].

Podobieństwa te wynikają, powiada Baudelaire na początku, ze wspólnego wszystkim sztukom źródła, jakim jest dusza ludzka i, jak dodaje w jednym ze swoich listów, z elementarnych, przyrodzonych jej potrzeb: *[...] le rythme et le rime répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise* [CI, s. 182. (...) rytm i rym odpowiadają w człowieku wiecznym potrzebom monotonii, symetrii i zaskoczenia]. Te trzy uzupełniające się pragnienia składają się również na dialektykę aktu twórczego. Do którego momentu monotonia jest przyjemnym kołysaniem, a kiedy zaczyna grozić znużeniem? Jak wymierzyć element nieznanego, aby jego nadmiar, zamiast pobu-

dzać uwagę i ciekawość czytelnika, nie zniechęcił tego ostatniego do poszukiwania sensu? Jak pogodzić potrzebę symetrii z niespodzianką? Pytania te stawiają sobie wszyscy artyści, niezależnie od dostępnych im środków.

Następnie poeta precyzuje. Poezja podobna jest do malarstwa, sztuki kulinarnej i kosmetycznej w swoich podstawowych gestach, jakimi jest dobór i łączenie pojedynczych składników o odpowiedniej wadze, natężeniu i sile wyrazu. Na skutek tego może ona wzbudzać różne uczucia i wrażenia u czytelnika. Do muzyki i matematyki zbliża ją natomiast tworzenie z tych połączeń jednej całości. Płynne przechodzenie od słowa do słowa dzięki nadaniu im właściwego rytmu nie tylko sprawia, że poezja wywołuje uczucia, ale czyni ją także zdolną do sugerowania ogólniejszych idei, takich, jak wznoszenie się ku niebu, zstępowanie do piekła czy wahanie się²⁶⁰.

Zacznijmy od tego, że Baudelaire nie dowodzi tu istnienia analogii między sztukami. Mówi wyłącznie o możliwości ich istnienia (o czym świadczą czasownik *peut* i rzeczownik *la possibilité*). Stwierdzone przez niego podobieństwa między sztukami wynikają z kilku założeń. Pierwsze dotyczy kondycji ludzkiej. Druga grupa założeń wypływa z przyjętego uprzednio programu estetycznego (konieczność równoważenia monotonii, proporcji i niespodzianki oraz wyrażania uczuć przy pomocy sztuki). Część czysto deskryptywna tej wypowiedzi ogranicza się wyłącznie do wskazania gestów artystycznych, jakimi są wybór i łączenie środków artystycznych i tworzenie z nich na koniec jednej całości. Ze względu na swój ogólnikowy charakter te ostatnie nie mogłyby stanowić niezależnego argumentu, potwierdzającego istnienie podobieństw w warsztacie pracy różnych artystów. Stąd wplątanie w część opisową rozważań o charakterze ogólnieestetycznym. Zacieranie różnic między postulatami estetycznymi i prostym opisem ma wyraźny zamysł perswazyjny – postulat zdaje się upodabniać do czystego sprawozdania i staje się tym samym nieodpieralny. Ostatecznie więc to poglądy na temat istoty sztuki okazują się właściwym przedmiotem zainteresowa-

²⁶⁰ Tą samą metaforą linii posłużył się Baudelaire w poemacie *Le Thyse* dedykowanym Franciszkowi Lisztowi, gdzie również zestawił poezję i muzykę. Choć kontekst tej wypowiedzi jest zupełnie różny, warto zauważyć, że ostateczny wniosek się nie zmienia: obie sztuki zdolne są oddać kondycję człowieka, rozdartego między *największym Pragnieniem i wiecznym Niepokojem* [OC, s. 197].

nia poety w tym fragmencie. A podobieństwa między sztukami? Wynikają one, mówi tak naprawdę Baudelaire, wyłącznie z ich przynależności do wspólnej dziedziny estetyki.

Czas na wnioski. Fakt, że malarstwo, poezja, rzeźba, muzyka należą do dziedziny sztuki, nie oznacza, że istnieją między nimi podobieństwa. Dlatego właśnie w cytowanym na początku tego podrozdziału fragmencie Baudelaire wymienia osobno poszczególne dyscypliny artystyczne i dopiero efekty – dźwiękowe, plastyczne – ukazuje w ich pełnej jedności. Do związków między barwami, dźwiękami dochodzi wtedy, gdy gotowa i doskonała kompozycja staje w obliczu czytelnika. Nie ma tu mowy o korespondencjach między sztukami w procesie tworczym. To doskonałość sztuki **poetyckiego** Hugo wzmacnia sugestywność jego poezji, a nie zapożyczenia między sztukami. Poezja bowiem, jak każda inna sztuka, dysponuje wystarczającymi środkami, aby móc przy ich pomocy wywoływać pełny efekt artystyczny²⁶¹.

²⁶¹ Z wyjątkiem rzeźby, powiedziałby Baudelaire na początku swojej kariery krytyka sztuki. Ale jako że wyjątkowość tej sztuki bierze się z ograniczeń wyznaczanych przez jej własne środki wyrazu, jeszcze mocniej potwierdza to fundamentalną rolę, jaką poeta przypisuje temu, co w *Salonie 1859* nazwał on *inteligencją wszystkich środków* [OC, s. 755]. W *Salonie 1846* Baudelaire uznaje rzeźbę za sztukę niższą niż malarstwo i tłumaczy: *La sculpture a plusieurs inconvénients qui sont la conséquence nécessaire de ses moyens. Brutale et positive comme la nature, elle est en même temps vague et insaisissable, parce qu'elle montre trop de faces à la fois* [OC, s. 683. Rzeźba ma wiele ujemnych stron, które są nieuniknionym następstwem używanych przez nią środków. Brutalna i rzeczywista jak natura, jest zarazem nieokreślona i nieuchwytna, ponieważ ze zbyt wielu stron ukazuje się naraz]. Wielość punktów widzenia automatycznie zmniejsza jej siłę wyrazu. Dlatego też rzeźba jest wyłącznie sztuką uzupełniającą (*art complémentaire*), która harmonizuje się z innymi, przyczyniając się do wzmocnienia ostatecznego efektu artystycznego: *Il ne s'agit plus de tailler industrieusement des figures portatives, mais de s'associer humblement à la peinture et à l'architecture, et de servir leurs intentions. Les cathédrales montent vers le ciel, et comblent les milles profondeurs de leurs abîmes avec des sculptures qui ne font qu'une chair et qu'un corps avec le monument ; – sculptures peintes, – notez bien ceci, – et dont les couleurs pures et simples, mais disposées dans une gamme particulière, s'harmonisent avec le reste et complètent l'effet poétique de la grande œuvre. [...] A toutes les grandes époques, la sculpture est un complément ; au commencement et à la fin, c'est un art isolé* [OC, s. 684. Nie chodzi już teraz o zmyślne struganie przenośnych figurek, lecz o pokorny sojusz z malarstwem i architekturą i podporządkowanie się ich zamiarom. Katedry wznoszą się do nieba, wypełniając swe przepastne głębie rzeźbami – krew z krwi, kość z kości budowli; są to rzeźby malowane, chciałbym to podkreślić, których czyste i proste, lecz rozłożone w osobliwej gamie barwy harmonizują z całością i uzupełniają poetyckie działanie wielkiego dzieła. [...] We wszystkich wielkich epokach rzeźba była dopełnieniem; na początku i na końcu jest sztuką odrębną; RE, s. 140].

To przekonanie o różnej naturze aktów tworzenia i odbioru sprawia, że w kontekście związków między sztukami trzeba rozróżnić dwie grupy wypowiedzi Baudelaire'a. Gdy mówi on o pracy artysty, o sztuce w jej procesie powstawania, interesują go środki artystyczne, możliwości fizyczne, warsztat pracy artysty. Nawet kiedy pisze o przemożnej roli wyobraźni, nie zapomina o takich szczegółach, jak konieczność szczególnych starań o czystość materialną narzędzi (*la propreté matérielle des outils*; OC, s. 754), aby wykonanie dzieła sztuki było *zręczne i zdecydowane* (*agile et décisive*). Gdy natomiast wypowiada się na temat odbioru dzieła sztuki, to komentuje go w odniesieniu do efektów artystycznych. W pierwszym przypadku mowa jest o środkach, metodach i technikach²⁶², zaś w drugim – o wrażeniach zmysłowych i relacjach między nimi.

Dowodem na to, jak bardzo poszczególne dyscypliny artystyczne związane były w refleksji Baudelaire'a z ich środkami i wyznaczanymi przez nie granicami, jest fakt, że miało to również wpływ na jego poglądy estetyczne i oceny konkretnych dzieł sztuki. Mam tu na myśli jego głos w dyskusji nad wyższością piękna czystego, wynikającego z przemyślanej artystycznej kompozycji bądź piękna prymitywnego, spontanicznego. W sporze tym Baudelaire zdecydowanie nie opowiada się za żadną ze stron. Co ciekawe jednak, jak dowiódł D.J. Kelley, poeta mierzy wartość dzieł za pomocą tych dwóch kategorii, uzależniając ich ocenę od... dyscypliny artystycznej, w której dane utwory są wykonane. Świadczy o tym dobitnie porównanie jego opisów dzieł Ingesa i Poe'a. W swoich pierwszych komentarzach do ich utworów Baudelaire posługuje się tą samą metaforą ciężkiego powietrza, bladeści, zamierzonej nadnaturalnej czystości, miary (*calcul*) i abstrakcji, obdarzając je jednak ostatecznie różnymi ocenami. To, co w przypadku malarza jest wadą,

²⁶² Pewne środki mają swoje szczególne zastosowanie. Tak jest, na przykład, w przypadku pantomimy. W eseju *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych* Baudelaire wspomina pierwszy obejrany przez siebie spektakl angielskiej pantomimy i opatruje swoją relację teoretycznym komentarzem, w którym przekonuje, że jest to forma sceniczna, która najdoskonalej wyraża śmiech absolutny (któremu przeciwstawia śmiech znaczący): *Avec la plume tout cela est pâle et glacé. Comment la plume pourrait-elle rivaliser avec la pantomime ? La pantomime est une épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré* [OC, s. 699. Wszystko to pod piórem jest blade i zimne. Jakie pióro mogłoby rywalizować z pantomimą? Pantomima to oczyszczona komedia, jej kwintesencja; element komiczny czysty, nagi i stężony; RE, s. 163].

w przypadku poety okazuje się zaletą²⁶³. W malarstwie zdecydowanie bardziej ceni on bowiem wizję epicką, dramatyzm, kolor i spontaniczność. I Baudelaire nie jest wcale niekonsekwentny, przekonuje brytyjski badacz. Dobre dzieło według Baudelaire'a to takie, które oddziałuje, poraża natychmiastowo. Poezja, która odbywa się w czasie, nie może sobie pozwolić na rozciąganie się w nieskończoność. Przeciąganie silnego efektu poetyckiego osłabia jego moc wyrazu. Jak pisał poeta w liście do Armanda Fraisse'a, *Wszystko, co przekracza możliwości uwagi, jaką człowiek może poświęcić dziełu poetyckiemu, nie jest „jednym” wierszem* [C, I, s. 676]. Dlatego konieczny jest namysł, wyważenie wszystkich elementów w celu wyciągnięcia z nich samej esencji. Efektem tego jest właśnie owo wrażenie abstrakcji, które opowiadania Poe wywołują na czytelniku. Obraz malarski rozciąga się w przestrzeni, więc niezależnie od swoich rozmiarów oddziałuje na widza w swojej całości zawsze z taką samą siłą. Stąd malarz może pozwolić sobie na gesty spontaniczne, konkluduje Kelley²⁶⁴.

Niebezpieczne związki

O konieczności wyraźnego podziału na „role” i rozróżnienia kompetencji artysty i czynności odbiorcy przekonywał Baudelaire już w słynnym rozdziale *Salonu 1846* zatytułowanym *A więc po co krytyka?: En fait de moyens et procédés – des ouvrages eux-mêmes, le public et l'artiste n'ont rien à apprendre ici. Ces choses-là s'apprennent à l'atelier, et le public ne s'inquiète que du résultat* [OC, s. 641. Co się tyczy środków i sposobów wykonania, wynikających z samego dzieła, publiczność i artysta niczego nie mogą się nauczyć od krytyki; tę wiedzę zdobywa się w pracowni, a publiczność interesują tylko rezultaty; RE, s. 76], zdanie to opatrując takim oto zjadliwym przypisem: *Je sais bien que la critique actuelle a d'autres prétentions ; c'est ainsi qu'elle recommandera toujours le dessin aux coloristes et la couleur aux dessinateurs. C'est d'un goût très raisonnable*

²⁶³ O podobnej prawidłowości pisze sam Baudelaire, gdy wypowiada się w rozdziale VIII *Salonu* z 1859 na temat środków dostępnych rzeźbie i malarstwu.

²⁶⁴ Por. D.J. Kelley, *Delacroix, Ingres et Poe : Valeurs picturales et valeurs littéraires dans l'œuvre critique de Baudelaire*, « Revue d'Histoire Littéraire de la France » 1971, juillet-août, s. 606–614.

et très sublime [OC, s. 641. Wiem dobrze, że dzisiejsza krytyka ma inne wymagania; toteż zaleca rysunek kolorystom i kolor rysownikom. I rozsądne to, i prawdziwie wzniosłe; RE, s. 76]. W tym rozdziale przekonamy się, że Baudelaire nie tylko nie myślał o Hugo jako poecie uciekającym się do środków malarskich, rzeźbiarskich i muzycznych, ale przestrzegał także innych artystów przed pokusą jakichkolwiek „pożyczek” interdyscyplinarnych – pomyłki, która polega według niego na mieszaniu tego, co leży w gestii artysty, i tego, co stanowi już domenę wyłącznie odbiorcy. Autor *Kwiatów zła* był niezwykle konsekwentny w tym rozróżnieniu i niestrudzenie tropił wszelkie próby przekraczania tej granicy.

Przykładem malarzy, którzy zamiast malować skupiają się na *malowniczości i efekcie*, są tacy naśladowcy metody Delacroix, jak Léger Chernelle i Lassalle-Bordes [por. rozdział IV *Salonu z 1846 roku*]. Pragnąc uzyskać równie mocny wyraz artystyczny jak ich mistrz, stawiają to sobie za swój cel nadrzędny i zapominają, że pierwszym obowiązkiem malarza jest malowanie. Efekt artystyczny nie może być celem, jest on natomiast naturalną konsekwencją dobrego obrazu, dowodzi Baudelaire²⁶⁵.

W zestawieniu dwóch karykaturzystów – Daumiera i Gavarniego – zdecydowanie lepiej wypada ten pierwszy, bowiem więcej uwagi przykłada do samego rysowania. Jego rysunki, przekonywał francuski poeta, mówią same za siebie i świetnie obywają się bez podpisów i komentarzy, bez których ryciny autora *Lorettek* byłyby niepełne i niezrozumiałe dla widza [por. *O kilku karykaturzystach francuskich*]. Opatrywanie szkiców „legendami” przez tego ostatniego jest dla Baudelaire’a oznaką słabości jego warsztatu plastycznego.

Znamienny z tego punktu widzenia jest także fragment komentarza, poświęconego dziełu Ary Scheffera:

Faute ridicule pour deux raisons : d'abord la poésie n'est pas le but immédiat du peintre ; quand elle se trouve mêlée à la peinture, l'œuvre n'en vaut que mieux, mais elle ne peut pas en déguiser les faiblesses : chercher la poésie de parti pris dans la conception d'un tableau est le plus sûr moyen de ne pas la trouver. Elle doit venir à l'insu de l'artiste. Elle est le résultat de la peinture elle-même ; car elle gît dans l'âme du spectateur, et le génie consiste à l'y réveiller. La peinture n'est intéressante

²⁶⁵ Podobne sądy głosił Delacroix, por. P. Berthier, *Des images sur les mots, des mots sur les images : à propos de Baudelaire et Delacroix*, « Revue d'Histoire Littéraire de la France » 1980, novembre-décembre 1980, s. 905–906.

que par la couleur et par la forme ; elle ne ressemble à la poésie qu'autant que celle-ci éveille dans le lecteur des idées de peinture

[OC, s. 675–676. Pomyłka śmieszna z dwóch powodów: przede wszystkim dlatego, że poezja nie jest bezpośrednim celem malarza; jeśli dołącza się do malarstwa, dzieło będzie lepsze, nie zdoła jednak zamaskować jego słabości. Rozmyślne wprowadzenie poezji do obrazu jest najpewniejszą metodą, żeby jej nie znaleźć. Powinna zjawiać się bez wiedzy artysty. Jest rezultatem malarstwa; mieszka w duszy widza i tylko geniusz potrafi ją obudzić. Malarstwo istnieje jedynie dzięki kolorowi i formie; przypomina poezję o tyle, o ile poezja budzi w czytelniku malarską myśl; RE, s. 128].

Jeśli istnieją związki między sztukami, to wyłącznie w umyśle, wyobraźni odbiorcy. A właściwie trzeba by nawet mówić nie tyle o związkach między sztukami (które byłyby tu jedynie metonimiami), co raczej między różnymi wrażeniami, jakie budzą one w odbiorcy. Wspomniana tu nieświadomość artysty, który jedynie mimowolnie je wywołuje, nasuwa przypuszczenie, że umiejętność sugerowania korespondencji między nimi była dla Baudelaire'a oznaką niezależnego od twórcy geniuszu.

Artykułem, w którym Baudelaire wypowiedział się najszerzej na temat przekraczania granic między sztukami, jest *Sztuka filozoficzna* oraz nieukończony przez niego szkic, opatrzone przez historyków literatury tytułem *Malarze, którzy myślą*. Stanowiły one przygotowania do pracy nad projektem dotyczącym sztuki lyońskiej, o którym poeta wspominał często w swojej korespondencji w latach 1857–1866. Pierwszy z tych fragmentów zaczyna się od ogólnych obserwacji. Od kilku wieków, dowodzi poeta, poszczególne dyscypliny artystyczne wyspecjalizowały się w swojej tematyce, w wyniku czego wykrył się między nimi wyraźny podział sił (*séparation de plus en plus marquée des pouvoirs*; OC, s. 736). Współcześni twórcy nie respektują go jednak:

Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d'autres artistes, ceux, dont nous avons à nous occuper aujourd'hui, une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art plastique lui-même

[OC, s. 736. Może to zgubna dekadencja sprawia, że każda sztuka pragnie dziś wkroczyć na teren innej, że malarze wprowadzają muzyczne gamy do malarstwa, rzeźbiarze kolor do rzeźby, pisarze środki plastyczne do literatury, a inni

jeszcze artyści, którymi mamy się teraz zająć, rodzaj encyklopedycznej filozofii do samej plastyki?; RE, s. 225].

Po tym pytaniu retorycznym następują trzy przykłady: Overbeck, Cornelius i Kaulbach to artyści, którzy posługują się sztuką dla celów dydaktycznych. Wyrażają przy jej pomocy swoje przekonania religijne, historyczne i filozoficzne. Następnie poeta powołuje się na dzieło niemieckiego rytownika Alfreda Rethla: cykl ośmiu plansz, z których dwie publiczność paryska miała okazję oglądać na Wystawie uniwersalnej. Po szczególne części nazywa Baudelaire *poematami* (*poèmes*), wyjaśniając od razu: [...] *nous sommes obligé de nous servir de cette expression en parlant d'une école qui assimile l'art plastique à la pensée écrite*; [OC, s. 737. (...) musimy posłużyć się tym wyrazem, mówiąc o szkole łączącej sztukę plastyczną z myślą pisaną; RE, s. 226]²⁶⁶. Dydaktyczność i przekraczanie granic między poszczególnymi sztukami okazują się w oczach krytyka przejawem tej samej herezji, która otrzymuje tu nazwę *filozoficzności* sztuki.

Na jej temat wypowiedział się Baudelaire także przy okazji charakterystyki *Prometeusza wyzwolonego* Louisa Ménarda na łamach „Le Corsaire-Satan” (luty 1946). Jego komentarz w formie dialogu brzmi tak:

– *Quand un peintre se dit: – Je vais faire une peinture crânement poétique ! Ah ! la poésie!!... – il fait une peinture froide, où l'intention de l'œuvre brille aux dépenses de l'œuvre: – Le « Rêve du bonheur » ; ou « Faust et Marguerite ». Et cependant, MM. Papety et Ary Scheffer ne sont pas des gens dénués de valeur ; – mais !... c'est que la poésie d'un tableau doit être faite par le spectateur.*

– *Comme la philosophie d'un poème par le lecteur. – Vous y êtes, c'est cela même.*

– *La poésie n'est donc pas une chose philosophique ? – Pauvre lecteur, comme vous prenez le mors aux dents, quand on vous met sur une pente !*

La poésie est essentiellement philosophique ; mais comme elle est avant tout fatale, elle doit être involontairement philosophique.

– *Ainsi, la poésie philosophique est un genre faux ? – Oui*

[OC, s. 443–444. Kiedy malarz powiada: „Zrobię diabło poetyczny obraz, ach, poezja!”, robi obraz zimny, w którym intencja dzieła zabiera blask dziełu: „Sen

²⁶⁶ Podobne myśli pojawiają się już w *Salonie 1845*. Baudelaire komentuje tam twórczość Lavirona tak: *za dużo myśli, za mało maluje* [OC, s. 617; RE, s. 38].

o szczęściu” albo „Fausta i Małgorzatę”. – A jednak panowie Papety i Ary Scheffer nie są pozbawieni wartości. – Tak! ... ale poezję obrazu widz powinien tworzyć. Tak jak filozofię wiersza tworzy czytelnik. – Doszłście już, to jest to samo. – A więc poezja nie jest rzeczą filozoficzną? – Biedny czytelniku, jak ty się płoszysz, gdy cię stawię nad urwiskiem! Poezja jest z istoty filozoficzna; ale ponieważ jest przede wszystkim przeznaczeniem, musi być mimo woli filozoficzna. – Zatem poezja filozoficzna jest fałszywym rodzajem? – Tak!; SR, s. 30].

We fragmencie tym znowu krytyk utożsamia malarskość w poezji i poetyczność w malarstwie z obecnością filozofii w poezji. To nie dyskurs ściśle podporządkowany prawom logiki, wyjaśnia on, sprawia, że poezja jest filozoficzna, ale to, że potrafi ona skłonić czytelnika do refleksji. To jego namysł czyni poezję filozoficzną, podobnie jak jego wizja sprawia, że poezja staje się obrazowa, malarska, a jego liryczny nastrój czyni malarstwo poetyckim.

Można to tłumaczyć tak: filozoficzna sztuka jest hybrydyczna, bowiem stawia sobie za cel łączyć środki malarskie z dziedziną myśli – myśli wyrażalnej słownie. Pragnie zatem pogodzić dwie nieprzystające do siebie dziedziny – wieloznaczny obraz i dyskursywną myśl. Obraz oddziałujący bezpośrednio w swojej jedności i myśl, wymagająca analitycznego namysłu. Z powodu tej nieadekwatności konieczny jest kompromis i ustępstwa, które prowadzą do zaniku czystości środków. Myśl musi przystosować się do warunków, wyznaczanych jej przez środki plastyczne. Dokonuje tego, jak tłumaczy Baudelaire, poprzez przybranie postaci *alegorii, aluzji, hieroglifu, rebusu* [*Ibidem*]²⁶⁷. Nieczystość środków jest przejawem eklektyzmu i słabości warsztatowej artystów.

W teorii sztuka filozoficzna nie budzi zaufania Baudelaire’a, ale nie oznacza to, że nie oddaje on sprawiedliwości talentowi niektórym

²⁶⁷ Koniecznie trzeba rozróżnić *ideę moralną*, o potrzebie której wyrazu pisałam wcześniej, od *myśli wyrażanej słownie*. Tam, jak pamiętamy – przykład Wagnera, poeta mówił o poczuciu i kontemplacji (*sensation, contemplation*) idei, tutaj mowa jest o myśli dyskursywnej. Nie tyle więc chodzi o treść, co o sposób odbioru. Dopóki idea wywołuje uczucia, dopóty sztuka pozostaje czysta. Gdy zaczyna pouczać i przekonywać, staje się filozoficzna. Por. *Sztuczne raje: Beaucoup de gens demandent quelles sont les idées positives contenues dans les sons ; ils oublient, ou plutôt ils ignorent que la musique, de ce côté-là parente de la poésie, représente des sentiments plutôt que des idées, suggérant des idées, il est vrai, mais ne les contenant pas par elle-même* [OC, s. 274. Wielu ludzi zapytuje, jakie konkretne myśli mogą być zawarte w dźwiękach; zapominają oni, czy też raczej nie wiedzą, że muzyka, będąca z tego punktu widzenia siostrą poezji, przedstawia uczucia, nie zaś myśli; może je co prawda sugerować, ale nie zawiera ich sama w sobie; Sr, s. 78–79].

uprawiających ją artystów. Rethel, jak wiadomo, zainspirował niejednego wiersz *Kwiatów zła*, również Janmotowi przyznaje Baudelaire *un charme infini et difficile à décrire, quelque chose des douceurs de la solitude, de la sacristie, de l'église et du cloître* [OC, s. 740. Trudny do opisania urok – jakąś słodycz samotności, coś, co łączy się z zakrystią, kościołem, klasztorem; RE, s. 230–231]. Ostateczny wniosek i ocena zjawiska przekraczania granic między sztukami mają więc charakter pojednawczy:

Tout esprit profondément sensible et bien doué pour les arts (il ne faut pas confondre la sensibilité de l'imagination avec celle du cœur) sentira comme moi que tout art doit se suffire à lui-même et en même temps rester dans les limites providentielles : cependant l'homme garde ce privilège de pouvoir toujours développer de grands talents dans un genre faux ou en violant la constitution naturelle de l'art

[OC, s. 740. Każdy umysł głęboko wrażliwy i uzdolniony do rozumienia sztuki (nie należy mieszać wrażliwości wyobraźni z wrażliwością serca) pojmie jak i ja, że sztuka powinna sama sobie wystarczać i pozostawać w wyznaczonych jej przez Opatrzność granicach; a jednak człowiek potrafi rozwijać wielkie talenty w gatunku fałszywym, albo też gwałcąc naturalną zasadę sztuki; RE, s. 231].

Mimo swojej niechęci do tego zjawiska krytyk pozostawia ostatecznie artystom pewien margines swobody, jego szerokość określając miarą ich talentu²⁶⁸.

Korespondencje barw, dźwięków i zapachów

Zanim przypomnę sonet *Korespondencje*, warto zatrzymać się jeszcze nad refleksją Baudelaire'a nad barwami, dźwiękami i zapachami, które według niego mają *sobie odpowiadać*. W artykule o W. Hugo, jak pamiętamy, stosunki między nimi krytyk określił jako *correspondant, récipro-*

²⁶⁸ Na marginesie możemy zapytać o poematy prozą: czy związki międzygatunkowe Baudelaire opatrzył inną oceną niż związki między sztukami? Otóż poeta zaleca w ich przypadku ostrożność, porównując ryzyko, jakie ze sobą niosą, do niebezpieczeństw płynących z fantastyki w malarstwie opisowym, do powieści (zapewne ze względu na jej analityczny charakter) oraz do miłości do kobiety sprzedajnej, która szybko staje się niedorzeczna albo nikczemna. *Niebezpieczna, jak każda wolność absolutna*, kończy sentencjonalnie Baudelaire [OC, s. 766]. Nie tyle więc głosił niemożność łączenia różnych rodzajów artystycznych, co ryzykowność takiego przedsięwzięcia. Jakby chciał tym samym powiedzieć, że takie eksperymenty zarezerwowane są tylko dla geniuszy.

que, converse. Synestezyjne opisy, obrazy jedności różnych wrażeń zmysłowych powracają niejednokrotnie w jego poezji. Czy mają one coś wspólnego z korespondencją sztuk?

Synteza różnych wrażeń zmysłowych niejednokrotnie towarzyszy pod jego piórem opisom chwil szczęścia, luksusu, rozleniwienia i wypoczynku, na ogół w kontekście pociągającej kobiety. O ukochanej z wiersza *Toute entière* poeta mówi:

<i>O métamorphose mystique</i>	<i>O czarodziejska ty przemiano,</i>
<i>De tous mes sens fondus en un !</i>	<i>Granica zmysłów mi umyka!</i>
<i>Son haleine fait la musique,</i>	<i>Jej słowa wonią są różaną,</i>
<i>Comme sa voix fait le parfum !</i>	<i>Jej słodki oddech to muzyka!</i>

[OC, s. 31.]

[tłumaczenie M. Leśniewskiej, KZ, s. 111].

W innym wierszu włosy adorowanej kobiety wzbudzają taką refleksję:

<i>Un port retentissant où mon âme peut boire</i>	<i>Przystań tętniąca wrzawą, gdzie duch</i>
	<i>mój pić może</i>
<i>A grands flots le parfum, le son et la couleur ;</i>	<i>Szeroką falą wonie, i dźwięki, i gwary;</i>

[OC, s. 19.]

[tłumaczenie A. M-skiego, KZ, s. 65]

Podobne nagromadzenie i wzajemne wywoływanie się wrażeń zmysłowych, jakie kobieta potrafi zbudzić w adorującym ją mężczyźnie, odnajdujemy także w wierszach *Chanson d'après-midi*, *Bien loin d'ici*, *Les Bijoux* oraz w takich poematach prozą, jak *Un hémisphère dans une chevelure* czy *L'Invitation au voyage*. W poemacie *Les Bienfaits de la lune* bogini Księżycy upodabnia do siebie śpiące dziecko, czyniąc je nadwrażliwym na zieleń, zapachy i głosy. Pięknu tych kobiet towarzyszy moc wywoływania swymizapachamidźwiękówikolorów, głosem – barwiwoni itd. Głos kobiety z pierwszego cytowanego utworu zdolny jest wyłaniać zapachy, zaś jej oddech – dźwięki. Jej zmysły stapiają się w wyobraźni kontemplującego je poety w jedno, na skutek czego jego zmysły ulegają takiej samej metamorfozie. Magia tych kobiet nie tylko polega zatem na magnetycznym przyciąganiu, ale również na wpływaniu na zdolności poznawcze wielbiciela.

W *Salonie 1859* Baudelaire tłumaczy, że ta nadzwyczajna sugestywność oraz jedność barw, dźwięków i zapachów ma swoje źródło w pamięci i wyobraźni:

C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec des matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf

[OC, s. 751. To ona [wyobraźnia – przyp. I.W.] nauczyła człowieka sensu moralnego barwy, linii, dźwięku i zapachu. Ona, na początku świata, stworzyła analogię i metaforę. Dzieli na elementy wszelką rzecz i posługując się tworzywem zgromadzonym i ułożonym według zasad, których źródło odnaleźć można tylko w głębi duszy, tworzy świat nowy i doznanie nowości; RE, s. 249–250].

W *Sztucznych rajach* dodaje: *La musique entrait alors dans ses oreilles, non pas comme une simple succession logique de sons agréables, mais comme une série de « memoranda », comme les accents d'une sorcellerie qui évoquait devant l'œil de son esprit toute sa vie passé* [OC, s. 274. Muzyka nie docierała do niego w formie prostego, logicznego następstwa miłych dla ucha dźwięków, lecz jako seria wspomnień, lecz jak magiczne zaklęcie, przywołujące całe jego minione życie; Sr, s. 78]. I rzeczywiście, wszystkie wspomniane przez nas opisy, w których kojarzone są różne wrażenia zmysłowe, są albo wspomnieniami, albo marzeniami o przysłym szczęściu. To pośrednictwo pamięci i wyobraźni umożliwia człowiekowi dostrzeganie nici wiążących dźwięki, barwy i zapachy. W cytowanym już artykule o Wagnerze Baudelaire pisze:

D'ailleurs, il ne serait plus ridicule ici de raisonner « a priori », sans analyse et sans comparaisons ; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son « ne pût pas » suggérer la couleur, que les couleurs « ne pussent pas » donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité

[OC, s. 852. Zresztą, aprioryczne rozumowanie, bez analizy i porównań, nie byłoby tu czymś dziwnym; naprawdę byłoby to zdumiewające, gdyby dźwięk nie mógł sugerować barw, a barwy nie mogły wyrażać melodii i gdyby dźwięk oraz barwa nie nadawały się do przekazywania myśli; rzeczy bowiem zawsze przemawiały przez wzajemną analogię, od dnia, kiedy Bóg swoim słowem stworzył świat jako złożoną i niepodzielną całość; SRN, s. 368].

Zapach włosów posiada zdolność wydobywania głęboko zakopanych w pamięci obrazów, dawno zapomnianych melodii. Owo nigdy

nie zrealizowane marzenie autora *Enivrez-vous* o zapomnieniu się łączy się u niego jednocześnie z wielką afirmacją pamięci zmysłowej: *Un parfum singulier*, « un revenez-y » de Sumatra, qui est comme l'âme de l'appartement [OC, s. 177. Szczególny zapach, pamiątka z Sumatry, która jest jak dusza mieszkania].

Baudelaire przekonuje, że do korespondencji między barwami, dźwiękami i zapachami dochodzi w człowieku oddającym się kontemplacji. Mają one zatem charakter wewnętrzny, podmiotowy²⁶⁹. Jednocześnie jednak, mówiąc o despotyzmie zmysłów wobec ducha, zdaje się on sugerować, że choć źródłem analizowanych tu danych zmysłowych jest pamięć ludzka, wcale nie mają one charakteru mniej cielesnego niż wrażenia odbierane bezpośrednio [por. *Poemat o haszyszu*]. Jak pojmuje on zatem związek między sferą wyobraźniową a zmysłową? Autor *Kwiatów zła* ani ich obu jednoznacznie nie przeciwstawia, ani nie utożsamia ze sobą. Wyrażenie *la sensibilité de l'imagination*, z którym zetknęliśmy się na końcu poprzedniego podrozdziału, świetnie oddaje ten dwuznaczny status zmysłów.

Dobrze uchwycił go J.-P. Richard. Badacz zauważył, że kluczowe pośrednictwo pamięci i wyobraźni w dostrzeganiu związków między barwami, dźwiękami, zapachami stawia zmysłom jeden podstawowy warunek: uczestniczą one w ich poznaniu wówczas, gdy nie mają bezpo-

²⁶⁹ Y. Bonnefoy w swojej książce zbierającej referaty wygłoszone w Bibliotece Narodowej Francji w 1998 r. inaczej interpretuje status danych zmysłowych. Według niego zmysły we współpracy z duchem mają dostęp do korespondencji między różnymi danymi świata zewnętrznego wtedy, gdy pozbawi się je praktycznej, codziennej funkcji. Gdy miejsce pragnienia, które ogranicza przedmiot poznawczy do wybranego aspektu (w przypadku owocu może to być, na przykład, barwa wskazująca na to, czy jest wystarczająco dojrzały do spożycia), zajmie intuicja otwarta na nieskończoność i tym samym zdolna do uchwycenia wszystkich aspektów tegoż przedmiotu. Badacz przesuwając tym samym akcent, interpretując barwy, dźwięki, zapachy jako dane zmysłowe istniejące niezależnie od podmiotu, znajdujące się jedynie w jego polu zainteresowania. Ich źródłem jest rzeczywistość zewnętrzna, dopiero potem zaś otwiera się dla nich dostęp do *przestrzeni wyobrażonej*. Tyle że ten ideał poznania nigdy nie zostaje zrealizowany przez podmiot poezji Baudelaire'a. Bonnefoy dowodzi swojej tezy przywołując dwa wiersze *Ciel brouillé* oraz *La mort des amants*. Elementem łączącym je jest ten sam obraz duszy, odbijającej się w świecie zewnętrznym. Pejzaż duszy, zwierciadlane odbicia bardziej jednak zdają się świadczyć o istnieniu analogii między stanem ducha człowieka a otaczającym go światem niż o analogiach między zmysłami. Por. Y. Bonnefoy, *Baudelaire: la tentation de l'oubli*, Paris 2000, s. 33–36.

średniego kontaktu z przedmiotem swojego poznania²⁷⁰. Baudelaire mówił o potrzebie takiego dystansu, uciekając się w swojej poezji do obrazów mgły, szyby. Najbardziej znany jest pod tym względem początek *Les Fenêtres*, w którym poeta mówi, że to pośrednictwo okna nadaje spojrzeniu przenikliwość i głębię:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle

[OC, s. 198. Ten, kto patrzy z zewnątrz w otwarte okno, nie widzi nigdy tyle, ile ten, kto patrzy w okno zamknięte. Nic bardziej głębokiego, tajemniczego, płodnego, mrocznego, olśniewającego niż okno oświetlone świecą, PS, s. 86].

W krytyce artystycznej miejsce okien zajmuje werniks, który według Baudelaire'a ma gwarantować barwom *energię i świeżość* oraz sprawiać, że same się one ze sobą łączą (*associer*). Podobną rolę pełni także przestrzeń – pudło rezonansowe, które umożliwia wymianę różnych walorów zmysłowych (*qualités sensibles*) – jak, na przykład, w poemacie *Le crépuscule du soir*, gdzie przemienia ona nadchodzące z nadchmur krzyki w *żałobną harmonię, harmonię piekła* [OC, s. 182]²⁷¹.

To wzajemne wywoływanie się kolorów, dźwięków i zapachów rodzi, jak pisze dalej J.-P. Richard, nowe sensory²⁷²:

L'imagination pénètre ici jusqu'au plus intime de l'objet, mais c'est pour faire éclater cette intimité et la relier en profondeur à la totalité du monde. La loi d'universelle analogie peut donc s'interpréter comme une sorte de perpétuelle « invitation au voyage » : elle propose à l'imagination de suivre, à travers le réseau sensible des

²⁷⁰ Zauważył to J.-P. Richard, *op.cit.*, s. 109–118.

²⁷¹ Zasadę dystansowania się w celu wzmożenia wrażeń skomentował też J.E. Jackson. Pisał on, że w stosunku do słowa poetyckiego taką rolę medium pełni posługiwanie się efektami dźwiękowymi i obrazowymi. Obraz umożliwia pocie oddanie dwuznaczności uczuciowej, której wyrażenie nie byłoby możliwe w sposób bezpośredni przy pomocy słowa. Do obrazów ucieka się Baudelaire na przykład wtedy, gdy przedstawia okrucieństwo. Bez ich pośrednictwa opis taki mógłby się przemienić w czystą rozwiąłość (*pur déchaînement*). Obraz, dzięki charakteryzującemu go dystansowi (a dystans ten bierze się z jego roli pośrednika), staje się w poezji narzędziem kontroli i neutralizacji. Jego pośrednictwo *nadaje pewności* poecie. Podobną rolę łagodzenia tego, co brutalne, pełni według tego krytyka rytmizacja tekstu poetyckiego. Por. J.E. Jackson, *Baudelaire sans fin. Essais sur « Les Fleurs du Mal »*, Paris 2005, s. 43–74.

²⁷² J.-P. Richard, *op.cit.*, s. 115.

correspondances, le trajet d'une signification unique qui circulerait et s'approfondirait d'objet en objet pour revenir enfin, toute gonflée d'une richesse accumulée, se perdre en sa source première

[Wyobraźnia przenika tu do najintymniejszej części przedmiotu, ale tylko po to, żeby tę intymność zniszczyć, zbliżając ją jak najbardziej do całego świata. Prawo uniwersalnej analogii można więc interpretować jako rodzaj wiecznego „zaproszenia do podróży”: proponuje ono wyobraźni śledzić, poprzez dostrzeżalną sieć odpowiedników, obieg pojedynczego znaczenia, które krążyłoby od przedmiotu do przedmiotu, zagłębiając się w nie, i następnie, wypełnione zgromadzonym bogactwem, wracałoby i ztracało się w swoim pierwotnym źródle]²⁷³.

Wzajemne echa między dźwiękami, zapachami i barwami budzą niespodziewane skojarzenia i prowokują do odkrywania nowych znaczeń. Tragizm tych wzajemnych wymian polega na tym, że ich triumf byłby jednocześnie ich końcem: jedyną możliwą pełnią wzajemnego odpowiadania sobie barw, dźwięków i woni w wyobraźni człowieka jest bowiem cisza i nicłość. Do tego jednak Baudelaire nigdy w swojej poezji nie dopuszcza. U niego – w przeciwieństwie do poezji Verlaine'a – nigdy nic nie niknie²⁷⁴.

Opisane tu korespondencje między różnymi danymi zmysłowymi dokonują się w wyobraźni. Ich opisy wracają u Baudelaire'a w kilku konkretnych kontekstach: wspomnienia o szczęściu, projekcji podróży do krainy Cocagne oraz opisu działania środków odurzających na człowieka – utraconych, wymarzonych lub sztucznych rajów. Wyjaśnia to, dlaczego w żadnym z cytowanych tekstów Baudelaire nie sugeruje, że można by je w jakiś sposób przekładać na relacje między sztukami. Sztuka dla Baudelaire'a wymaga trudu, pracy i poświęcenia. Dzieło sztuki pojmuje on jako rezultat świadomego zamysłu, przypisując woli i codziennej pracy artysty fundamentalną rolę. Do młodych artystów zwraca się w tych słowach:

Une nourriture très substantielle, mais régulière, est la seule chose nécessaire aux écrivains féconds. L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier. Ces deux contraires ne s'excluent pas plus que tous les contraires qui constituent la nature. L'inspiration obéit, comme la faim, comme la digestion, comme le sommeil. Il y a sans

²⁷³ *Ibidem*, s. 102.

²⁷⁴ *Ibidem*, s. 116.

doute dans l'esprit une espèce de mécanique céleste, dont il ne faut pas être honteux, mais tirer le parti le plus glorieux, comme les médecins de la mécanique du corps

[OC, s. 320. Jedyną rzeczą potrzebną płodnemu pisarzowi jest bardzo treściwe i regularne odżywianie. Natchnienie jest na pewno siostrą codziennej pracy. Te dwa przeciwieństwa nie wykluczają się bynajmniej, jak wszystkie przeciwieństwa, z których składa się natura. Natchnienie jest posłuszne, tak jak głód, jak trawienie, jak sen. Istnieje na pewno w duszy mechanika niebiańska, której nie należy się wstydić, lecz starać się dzięki niej osiągnąć najszczytniejszą korzyść, tak jak lekarze starają się korzystać z mechaniki ciała, SR, s. 49].

Korespondencje, o których mówiliśmy dotychczas, dzieją się natomiast mimowolnie. W raju – czy to utraconym czy upragnionym – miejsca na trud nie ma.

To w chwili kontemplacji piękna, a nie jego tworzenia, dochodzi do wspomnianych tu wymian. Przekonuje o tym ostatecznie sam Baudelaire w swojej praktyce krytyczno-artystycznej. Weźmy dla przykładu jego opis dzieła Constantina Guysa, zawarty w *Malarzu życia codziennego*, który kończy się interesującym dla nas stwierdzeniem, że utwór ten technicznie poezją. Najpierw krytyk informuje, że na rycinie znajdują się żuaw i tyralier, a następnie kontynuuje tak:

le zouave et le tirailleur, qui portent dans leur allure un caractère excessif d'audace et d'indépendance, et comme un sentiment plus vif de responsabilité personnelle ; la désinvolture agile et gaie de la cavalerie légère ; la physionomie vaguement professorale et académique des corps spéciaux, comme l'artillerie et le génie, souvent confirmée par l'appareil peu guerrier des lunettes

[OC, s. 805. (...) żuaw i tyralier, w których postawie widać niepokromione zuchwalstwo, niezależność i żywsze niejako poczucie osobistej odpowiedzialności; zręczna i wesoła swoboda lekkiej kawalerii, profesorskie i akademickie nieco fizjonomie specjalnych broni, jak artyleria i inżynieria, często podkreślane niezbyt wojskowym uzupełnieniem stroju, okularami. RE, s. 332].

Chociaż rysunek więc wypełniają żołnierze, Baudelaire nie opisuje, jak oni wyglądają, ale mówi o **widocznych** w ich wyglądzie **wewnętrznych** cechach, predyspozycjach, usposobieniu, charakterze. **Wie**, że na obrazie są żuaw i tyralier, ale **widzi** ich cechy abstrakcyjne. To oko wewnętrzne, to, co gdzie indziej nazywał on *duszą widza*, zdolne jest dotrzeć do tego, co nieprzedstawialne w sposób bezpośredni i dosłowny, do ostatecznego sensu, wymowy dzieła w całym jego bogactwie i wielo-

znaczności. Same zmysły nie wystarczą, aby dostrzec poetyckość dzieła malarskiego. Potrzeba także intelektu, wyobraźni i duszy.

Pora wreszcie, na zakończenie naszych rozważań, skomentować sonet, który budził zawsze najżywsze zainteresowanie, gdy mowa była o refleksji Baudelaire'a nad związkami między sztukami. Brzmi on tak:

<i>La nature est un temple où de vivants piliers Laissent parfois sortir de confuses paroles : L'homme y passe à travers des forêts de symboles Qui l'observent avec des regards familiers.</i>	<i>Natura jest świątynią, kędy słupy żywe Niepojęte nam słowa wymawiają czasem. Człowiek wśród nich przechodzi jak symbolów lasem, One mu zaś spojżenia rzucają życziwe.</i>
<i>Comme de longs échos qui de loin se confondent Dans une ténébreuse et profonde unité ;</i>	<i>Jak oddalone echa, wiążące się w chóry, Tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności, Wielkiej jako otchłanie nocy i światłości, Odpowiadają dźwięki, wonie i koloru.</i>
<i>Vaste comme la nuit et comme la clarté, Les parfums, les couleurs et les sons se répondent :</i>	<i>Wielkiej jako otchłanie nocy i światłości, Odpowiadają dźwięki, wonie i koloru.</i>
<i>Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, Et d'autres, corrompus, riches et triumphants,</i>	<i>Są aromaty świeże jak ciała dziecinne, Dźwięczne i niby łąki – zielone; są inne, Bogate i zepsute, silne, tryumfalne,</i>
<i>Ayant l'expansion des choses infinies, Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.</i>	<i>Które się rozwiewają w światy idealne, Jak ambra, benzoina, jako piżma wonie, Gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie;</i>

[OC, s. 8.]

[KZ, s. 21; w tłumaczeniu A. Langego
sonet ten zatytułowany jest
Oddźwięki]

Sonet ten zdaje się kreślić wizję raję na ziemi. Dwie pierwsze zwrotki mówią o naturze, której pojedyncze elementy składają się na uniwersalną harmonię. Barwy, dźwięki, zapachy w tym świecie są nośnikami nie tylko cech fizycznych (jak słodycz, świeżość), ale również znaczeń,

sensów moralnych takich, jak bogactwo, zepsucie czy zwycięstwo. W tej krainie korespondencji panuje nieustający transfer między duchem i zmysłami²⁷⁵. Korespondencje, o jakich w tym sonecie jest mowa, są wyznaczone przez jedność zmysłów i mieszczą się w podmiocie, który jest, jak powiedział P. Labarthe, *miejszem duchowym przedmiotów mentalnych*²⁷⁶.

O sztukach poeta tu nie wspomina. O tym, że Baudelaire nie pisał go z myślą o relacjach między nimi, dodatkowo świadczy jego własny komentarz, jakim ten sonet opatrzył, cytując go po latach przy okazji rozważań na temat Wagnera. Sonet ten wyraża ideę, mówi artysta, że barwy, dźwięki zdolne są sugerować analogiczne idee w różnych umysłach (por. rozdział *Pojęcie „korespondencje”* oraz OC, s. 852). To o korespondencjach między środkami artystycznymi, wrażeniami zmysłowymi a ideami, między zmysłami a duchem ten wiersz według niego opowiada.

Błąd odczytywania *Korespondencji* w kontekście relacji między sztukami zdaje się wynikać z przypisywania danym zmysłowym pojedynczych, odpowiadających im sztuk: dźwiękom – muzyki, barwom – malarstwa. Przekonał się jednak, że te dwie domeny (wrażeń zmysłowych i dyscyplin artystycznych) poeta ten starannie rozróżniał. Podczas

²⁷⁵ W ten sposób też sonet ten interpretował L.J. Austin, przekonując, że jego optymizm dowodzi, że utwór ten pochodzi z lat 1845–1846 i pokrewny jest ideowo takim wierszom z I części *Kwiatów zła*, jak *Bénédiction*, *Albatros*, *Elévation*. W późniejszym okresie twórczości entuzjazm Baudelaire'a miał zgasnąć, co potwierdza wydobywające się z powstałych wówczas tekstów rozczarowanie człowieka, który zrozumiał, że rzeczywistość ziemską więcej ma wspólnego z królestwem demonów niż z rajem niebieskim. Austin pokazuje także, że *Korespondencje* mają swój analogon w postaci innego sonetu z cyklu *Spleen i Ideal*, wiersz *Obsesja*. Wracają w nim te same obrazy – las, ocean, echo – obdarzone jednak już nową aurą złorzeczenia i trwogi, którą Baudelaire nazywał „rapsodyczną”: *le mot rhapsodique [...] définit si bien un train de pensée suggéré et commandé par le monde extérieur et le hazard des circonstances* [OC, s. 249. (...) słowo rapsodyczny (...) tak dobrze oddaje sposób przebiegu myśli podsuwanych i narzucanych przez zewnętrzny świat i przypadkowe okoliczności. Sr, s. 44]. Por. L.J. Austin, *op.cit.*, s. 86–101. Podobnie interpretuje ten sonet większość badaczy literatury. Od lat osiemdziesiątych pojawiły się głosy proponujące zupełnie nowe odczytania. Dwa najwyraźniejsze z nich to interpretacje P. Labarthe'a i P. de Mana. Por. P. Labarthe, *Une poétique ambiguë : les « correspondances »*, [w:] *Les Fleurs du Mal. Actes du colloque de la Sorbone des 10 et 11 janvier 2003*, édités par A. Guyaux et B. Marchal, Paris 2003, s. 121–142 ; P. de Man, *Antropomorphisme et trop dans la poésie lyrique*, « Poétique » 1985, avril, n° 62, s. 131–145.

²⁷⁶ Woryginał: « lieu spirituel » i « objets mentaux ». Cyt. za: P. Labarthe, *op.cit.*, s. 142.

gdy poszczególne sztuki były dla Baudelaire'a kwestią realnych środków, zmysły sytuował on na granicy między światem wyobrażonym a fizyczną percepcją. Dzięki temu mógł pisać, że odczytuje on obraz, że wysłuchuje wiersz, że muzyka budzi w nim obrazy, ale że malarz maluje, poeta pisze, rzeźbiarz rzeźbi.

Jedynym możliwym punktem spotkania zmysłów oddanych kontemplacji i pracy artysty jest dla Baudelaire'a wyobraźnia. I to właśnie ona, wydaje się, zwyciężyła we wspomnianych interpretacjach tego sonetu. Kto wie, może nawet nie wbrew pragnieniom samego poety.

Baudelaire z wielką ostrożnością mówił o bezpośrednich „kontaktach” między sztukami. Kojarzył artystów uprawiających różne sztuki, wskazując na podobieństwa w podejmowanej przez nich tematyce²⁷⁷. Akcentował wspólną im wszystkim troskę o kompozycję i równowagę elementów, dążących do oddania symetrii i proporcji, z elementami niespodzianki. Nigdy za zapożyczenia tematów literackich malarzy nie ganił (por. Delacroix), nawoływał natomiast do rozsądku i mierzenia zamiarów na wadze talentu i indywidualnych możliwości. Sam inspirował się niejednokrotnie dziełami plastycznymi. W kwestii zapożyczeń środków był o wiele mniej skłonny do kompromisu.

Podział sztuk ze względu na ich środki przywodzi na myśl rygoryzm autora *Laokoona*. Czy „twórca” pojęcia *korespondencja sztuk* miałby się okazać zatem ostatecznie XIX-wiecznym Lessingiem? Żeby odpowiedzieć na to pytanie, przypomnijmy jeszcze na koniec refleksję francuskiego poety na temat kategorii, które Lessing uczynił punktem odniesienia swojej teorii: czasu i przestrzeni.

Baudelaire wypowiadał się na ich temat w sposób nietradycyjny nie tylko wtedy, gdy kreślił wizje sztucznych rajów, ale również, gdy mówił

²⁷⁷ Por. fragment szkicu poświęconego poezji de Banville'a, w którym wspólny temat i aura demoniczna stały się pretekstem do zestawienia artystów uprawiających różne sztuki: *Beethoven a commencé à remuer les mondes de mélancolie et de désespoir incurable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme. Maturin dans le roman, Byron dans la poésie, Poe dans la poésie et dans le roman analytique, l'un malgré sa prolixité et son verbiage, si détestablement imités par Alfred de Musset; l'autre, malgré son irritante concision, ont admirablement exprimé la partie blasphématoire de la passion* [OC, s. 531. Pierwszy Beethoven poruszył światy melancholii i nieuleczalnej rozpaczki zgromadzone jak mgławice na wewnętrznym niebie człowieka. Maturin w powieści, Byron w poezji, Poe w poezji i w powieści analitycznej, pierwszy pomimo swej rozwlekłości i gadulstwa, które tak wstrętne naśladował Alfred de Musset, drugi pomimo swej drażniącej powściągliwości cudownie wypowiedzieli bluźnierczą stronę namiętności; SR, s. 210].

o realnych granicach między poszczególnymi sztukami. W *Moim obnażonym sercu* odnajdujemy taką uwagę: *La musique donne l'idée de l'espace. Tous les arts, plus ou moins ; puisqu'ils sont « nombre » et que le nombre est une traduction de l'espace* [OC, s. 422. Muzyka daje pojęcie przestrzeni. Wszystkie sztuki, w mniejszym lub większym stopniu, bo są „liczbą”, a liczba jest interpretacją przestrzeni; SR, s. 291]. Wyliczalność, matematyczny charakter wszystkich sztuk sprawia, że bez względu na dostępne im środki wywołują one w odbiorcy wyobrażenie przestrzeni²⁷⁸. O Wagnerze mówi, że kompozytor ten *maluje przestrzeń i głębie, materialne i duchowe* [OC, s. 853]. Jeśli w pierwszej notatce Baudelaire mówi o przestrzeni w wyobraźni odbiorcy, to w drugiej wypowiedzi zdaje się sugerować już, że to sama muzyka posiada zdolność przekraczania tradycyjnie wyznaczanych jej granic. Jak gdyby była ona gospodarowaniem nie tylko czasem, ale i przestrzenią.

Przyjrzyjmy się teraz ulubionym malarzom Baudelaire'a. Delacroix uważa on za malarza pragnienia oraz melancholii przetrwania. Guysa, *malarza codzienności*, ceni za to, że udało mu się uchwycić miasto w ruchu i ucieczce. Maneta wreszcie chwalił za jego poczucie i zdolność oddawania zjawiska upadku, dekadencji. Jak zauważył M. Schneider, wszystkich wspomnianych artystów łączy szczególne podejście do czasu²⁷⁹. Baudelaire cenił malarzy, którzy potrafili na płótnie wyrażać zjawiskowość życia, jego ciągłość w czasie.

Mówienie o muzyce w kategoriach przestrzeni, osobista preferencja malarzy, oddających różne zjawiska w czasie, sprawiają, że baudelaire'owskie myślenie o różnych sztukach zdaje się obce lessingowskiej dyscyplinie dzielącej sztuki na czasowe i przestrzenne. Baudelaire nie rozdzielał tych dwóch kategorii, myślał raczej o jednej czasoprzestrzeni, którą poszczególne środki artystyczne zagospodarowują na właściwe im sposoby²⁸⁰. Jednak tylko pozornie jego myśl rozmija się tutaj z refleksją Lessinga. W obu przypadkach mowa jest o granicach wyzna-

²⁷⁸ Por. uwagi o tańcu w *La Fanfarlo* [OC, s. 334].

²⁷⁹ M. Schneider, *op.cit.*, s. 81.

²⁸⁰ To szczególne traktowanie czasu i przestrzeni przez Baudelaire'a bliskie jest jego rozumieniu sztuki, która jawi mu się raz jako wspomnienie utraconego szczęścia, raz jako beznadziejne oczekiwanie. Gdy świat przedstawiany jest zawsze w jakimś „kiedys” i w miejscu „gdzie indziej”, ostatecznie czas i przestrzeń właściwie niewiele się od siebie różnią. Bo sprowadzają się do tego samego – do niemożliwego. Stąd *irremédiable, irréparable*, powracające echo strof Baudelaire'a:

czanych przez środki i warunki fizyczne. Zmienia się jedynie określenie tych warunków, definicja czasu i przestrzeni. Istotna różnica tkwi gdzie indziej: w przeciwieństwie do niemieckiego teoretyka Baudelaire wymagał dyscypliny wyłącznie od artysty. Odbiorcy pozostawiał pełną swobodę, pozwalając jego wyobraźni przekraczać granice między różnymi wrażeniami i sztukami.

To siła wyrazu, sugestywność sztuk, zdolność oddawania najbardziej intymnych uczuć, najgłębszych idei i wpływania tym samym na odbiorcę zbliża do siebie poezję, malarstwo, rzeźbę. Niezwykle wymowna pod tym względem jest wypowiedź, która kończy szkic, zatytułowany *Akwaforta jest w modzie*:

Parmi les différentes expressions de l'art plastique, l'eau-forte est celle qui se rapproche le plus de l'expression littéraire et qui est le mieux faite pour trahir l'homme spontané. Donc, vive l'eau-forte

[OC, s. 821. Wśród tych ekspresji sztuk plastycznych akwaforta zbliża się najbardziej do literackiej i najlepiej odsłania człowieka spontanicznego. Niechaj więc żyje akwaforta!; RE, s. 362]

Jedyne pokrewieństwo, o jakim można realnie mówić, istnieje między ekspresją plastyczną i ekspresją literacką, a nie między sztukami plastycznymi i literaturą. To w *energii duchowej*, jak powiedziałby L.J. Austin²⁸¹, w sile oddziaływania kryje się tajemnica *korespondencji sztuk*.

Hélas ! tout est abîme, – action, désir, rêve,

Parole!

²⁸¹ L.J. Austin, *Baudelaire et l'énergie spirituelle*, « Revue des Sciences Humaines » 1957, s. 35–42.

*Wszystko jest przepaścią – działanie,
pragnienie, marzenie,
Słowo!*

V

Synteza sztuk w pismach Norwida

Eleonora Czapska zaproponowała raz Norwidowi publiczne odczytanie na jednym z jej wieczorów fragmentów jego tłumaczenia *Iliady*. Do swojej prośby dołączyła jeszcze jedną: żeby poeta zaprosił również z tej okazji Marcelego Guyskiego. Na to Norwid odpowiedział jej w swoim liście z 4 lutego 1870:

Co do rzeźbiarza Guyskiego, to była taka moja myśl, że należy, aby był jeden muzyk, jeden rzeźbiarz, jeden malarz, jeden architekt i zresztą to wszystko, co jest ponad to wszystko. Ale to tylko taka moja przelotna myśl [PWsz IX, s. 444²⁸²].

Z listu poety do Jadwigi Łuszczewskiej, pisanego ponad rok później (październik 1871), dowiadujemy się, że *przelotna myśl* zyskała aprobatę pani domu i została urzeczywistniona:

Czytałem te rapsody tu, na umyślnie ku temu urządzonym wieczorze, gdzie nie tylko był jeden architekt, jeden rzeźbiarz i jeden muzyk (tak tego sobie życzyłem), ale i piękne damy we wielkich strojach [PWsz IX, s. 498].

Lektura Norwida, o czym tu nie wspomina, nie wzbudziła wtedy entuzjazmu publiczności. Właściwie wieczór ten zakończył się dla poety niepowodzeniem i kolejnym rozczarowaniem. To jednak nie problem recepcji Norwida przez jego współczesnych będzie przedmiotem naszych dociekań. Zapytamy o coś innego: skąd w ogóle wziął się pomysł

²⁸² Teksty Norwida, jeśli nie zaznaczono inaczej, cytowane są według wydania: C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. Gomulicki, t. I–XI, Warszawa 1971–1976. Posługuję się skrótem: PWsz, numer tomu (cyfra rzymska) oraz numer strony (cyfra arabska).

na zaproszenie przedstawicieli różnych sztuk na wieczór poetycki? Na czym polegać miała ich rola? Jakie ewentualnie nadzieje mógł wiązać z ich obecnością Norwid?

Wybór twórczości właśnie Norwida do interpretacji romantycznej idei korespondencji sztuk wydaje się na pierwszy rzut oka oczywisty. Wszak poecie, rzeźbiarzowi, rytownikowi, grafikowi, malarzowi w jednej osobie problem ten musiał być szczególnie bliski. Gdy jednak przeczyta się jego pisma krytyczne, estetyczne oraz epistolografię, okazuje się, że dłuższe rozważania na ten temat ograniczają się do jednego rozdziału w *Syntetyce*, fragmentu listu oraz do niewielkiego passusu w *Białych kwiatach*. Czy oznacza to brak głębszego zainteresowania? Wydaje się, że nie. Poza wspomnianymi miejscami problematyka ta wraca co prawda sporadycznie, ale przyjmuje za to znamienne postaci. Gdy mowa o istnieniu relacji między sztukami, pojawia się jako założenie *a priori*, pewnik w prowadzonej argumentacji. Gdy zaś przychodzi do określenia rodzaju tych związków, przybiera charakter polemiczny, często ironiczny. Sugerowałoby to, że dla poety – skądinąd tak chętnie uciekającego się do dygresji i tak mocno ogarniętego pasją wyjaśniania – istnienie korespondencji między sztukami wydawało się sprawą na tyle oczywistą, że nie wymagała dowodów. Tę pewność tłumaczyłabym jako dziedzictwo kultury romantycznej, której twórcy mocno zaszczytali przekonanie o ukrytych związkach między wszystkimi dziedzinami artystycznymi. Tym, co w istocie zajmowało natomiast Norwida, był charakter tych związków, ich źródła i praktyczne konsekwencje, jakie z nich powinien wyciągać twórca.

Twórczość Norwida w kontekście korespondencji sztuk zajmowała badaczy na dwa sposoby: jedni komentowali jego koncepcję związków między sztukami, inni zaś szukali bardziej lub mniej dyskretnych śladów innych sztuk w jego twórczości poetyckiej. Nierzadko zdarzało się również, że krytycy łączyli te dwie perspektywy badawcze. Niniejszy szkic podejmuje wyłącznie pierwszy wspomniany aspekt zagadnienia: przedmiotem mojej refleksji będzie korespondencja sztuk w refleksji poety, a celem pokazanie tego, co wyróżnia jego koncepcję na tle epoki.

Autorem najobszerniejszej rozprawy, komentującej zajmujący nas problem, był Kazimierz Wyka. W książce zatytułowanej *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz* przedmiotem swojej interpretacji uczynił on *skojarzenia, reminiscencje* jednej sztuki w drugiej, które nazywał też

wzajemnym *odbijaniem się* sztuk w sobie. *Odblaski* te w przekonaniu Wyki były swoistymi sposobami ekspresji artystycznej oraz dowodziły tego, że Norwid był *sztukmistrzem*, to znaczy – w rozumieniu epoki – pełnym artystą²⁸³. Świadectwem ich byłyby takie efekty poetyckie, jak posągowość postaci, architektoniczność wizji dziejów, dramatyczność i plastyczność relacji wydarzeń, rzeźbiarskość²⁸⁴ czy muzyczność²⁸⁵ składniowa fraz. Wyka wspomniał także o *wyznawanym przez Norwida kregu sztuk*²⁸⁶, ale szerzej tej kwestii nie skomentował. W zamian ustalił hierarchię poszczególnych sztuk w dziele tego poety, na jej szczycie stawiając rzeźbę, a kończąc na plastyce. Krytyk powoływał się na dane biograficzne i analizował poszczególne teksty. Jednocześnie często w opisie swoich obserwacji posługiwał się językiem zmetaforyzowanym. W sumie jego podejście było niejednorodne: obok prób rekonstrukcji poglądów Norwida i analiz językowych pojawiały się tam luźniejsze skojarzenia z innymi dyscyplinami artystycznymi, jakie budziła w nim ta poezja. Przywołana więc wyżej teoria *odblasków* łączyła Norwidowskie postulaty z wrażeniami czytelniczymi samego krytyka.

Grażyna Halkiewicz-Sojak również podjęła problem relacji między sztukami u Norwida poprzez zestawienie i połączenie postulatów poety z jej własną interpretacją jego dzieł. Spojrzała jednak na to zagadnienie z innej strony niż Wyka, za punkt wyjścia obierając twórczość plastyczną autora *Promethidiona*. Wykazawszy jej poetycki charakter i przywoławszy postulaty zawarte w *Białych kwiatach*, uznała ona, że zawarte tam uwagi dotyczące jedności wszystkich sztuk zbliżają program estetyczny poety do programu artystycznego nazareńczyków i prerafaelitów. Tym samym badaczka dostrzegła w poecie jednego z prekursorów symbolizmu końca wieku²⁸⁷. Warto to skojarzenie symbolu z syntezą sztuk zapamiętać – wspomniany rozdział *Syntetyki* rozpocznie poeta właśnie od wykazania, że sztuka w swojej istocie jest symboliczna.

²⁸³ [...] miano sztukmistrz oznacza pełnego artystę, który uprawia niejedną ze sztuk. Por. K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, „Z życia literatury. Prace Komisji Historii Literatury Polskiej” nr 1, s. 8.

²⁸⁴ K. Wyka, *op.cit.*, s. 13. Czytamy tam: *Oto rzeźba, cóż że wyrażona słowami: zespół kształtów i gestów widziany jako całość psychofizyczna.*

²⁸⁵ *Ibidem*, s. 82.

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 103.

²⁸⁷ G. Halkiewicz-Sojak, *Dwie odmiany syntezy sztuk*, [w:] *tejsze, Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998.

Tadeusz Makowiecki i Władysław Stróżewski poszli jeszcze inną drogą. Różnorodność zainteresowań artystycznych Norwida zainspirowała ich do podjęcia poszukiwań cech charakterystycznych całej jego twórczości. Pierwszy, ograniczywszy swoją analizę wyłącznie do dzieł poety, pisał:

*Gdy spojrzymy z jednej strony na skupioną patetyczność sylwet postaci Norwida w jego malarstwie, a zarazem na ostrą nerwowość i oschłość linii jego rysunku, a później na monumentalną rytmikę wielu wierszy i godny, patetyczny tok pewnych zdań, a zarazem na nerwowość ostrą i szyperską niejednego zdania powikłanego – nasunąć się mogą uwagi o ich pokrewieństwie stylowym*²⁸⁸.

Władysław Stróżewski porównał natomiast poezję Norwida z muzyką Chopina, która miała według niego przemożny wpływ na tego poetę. Efektem tego zestawienia było wskazanie kilku *idei regulujących* w twórczości obu artystów. Okazały się nimi cykliczność, droga, uniwersum, istotowość, indywidualność i powaga²⁸⁹.

Osobną grupę uwag rozsianych w interpretacjach krytyków wyróżnia próba ustalenia, która sztuka była Norwidowi najbliższa. Dochodzono do najróżniejszych wniosków. Oto kilka przykładów. Włodzimierz Szturc, chcąc uchwycić Norwidowski sposób opisywania dziejów, przekonywał o architektonicznej, geometrycznej strukturze wyobraźni poety²⁹⁰. Analiza językowa przywiodła Zofię Mitosek do następującego wniosku:

*Warto zwrócić uwagę na fakt, że Norwid przez całe życie uprzywilejowywał zmysł wzroku kosztem zmysłu słuchu, że był malarzem i rzeźbiarzem, a nie muzykiem*²⁹¹.

Tymon Terlecki zaś, skupiwszy się na danych biograficznych, dowodził zupełnie przeciwnie:

*Korespondencja bliska „Vade-mecum” wskazuje, że ten na pół głuchy i głuchnący człowiek był osaczony przez obsesję rytmiczną, doznawał muzycznych objawień, nie liczących się z poetyckimi konwencjami i nawykami*²⁹².

²⁸⁸ T. Makowiecki, *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935, s. 17.

²⁸⁹ W. Stróżewski, *Chopin i Norwid*, „Rocznik Chopinowski” 1987, 19, s. 49–68.

²⁹⁰ W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.

²⁹¹ Z. Mitosek, *Przerwana pieśń. O funkcji podkreśleń w poezji Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 169.

²⁹² Cyt. za: G. Szymczyk, *O dwóch wierszach „na zgon Józefa Zaleskiego”, [w:] Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie*, red. J. Brzozowski, B. Stelmarczyk, Kraków 2002, s. 98.

Na podstawie wspomnianego rozdziału *Syntetyki*, uwag rozproszonych w innych pismach i notatkach artysty, a także w jego twórczości poetyckiej można uchwycić ogólną tendencję, wyraźnie wybijającą się w myśleniu Norwida o wzajemnych wpływach i związkach między sztukami: jest to ujęcie syntetyczne, celujące w ukazaniu jedności ich wszystkich. Norwid mówił o pokrewieństwie między sztukami, wskazując na ich wspólne źródło bądź – co, jak zobaczymy, ostatecznie sprzeczne – na wspólny im wszystkim cel, przy czym zarówno źródło, jak i cel opisywał nie w kategoriach estetycznych, lecz etycznych czy wręcz religijnych. Wypowiedzi Norwida skłaniają więc do przyjęcia w kontekście jego twórczości terminu *synteza sztuk* zamiast *korespondencja sztuk*.

Dwie syntezy dwóch rodzajów sztuk?

Między ideałem a konkretem

Syntetyka była – niezrealizowanym ostatecznie – projektem nowej dziedziny wiedzy, która, opierając się na słowiańskim charakterze myśli, miała przedstawiać (w miarę możliwości) całościową wizję dziejów. I to właśnie w dziele, które inicjowało badania syntetyczne nad historią, punktem wyjścia stała się wizja syntezy sztuk.

Pierwsza księga (i jedyna, która powstała), *Sztuka w obliczu dziejów*, prezentuje historię sztuki widzianą z takiej to właśnie, nowej perspektywy. Przypatrzmy się bliżej dwóm zdaniom zaczerpniętym z rozdziału zatytułowanego *Symbol. Pierwoksztalty. Sztuki*. Swoje uwagi dotyczące jedności sztuk rozpoczyna poeta tak:

O ile pierwoksztalty, pierwogłosy etc., z twórczego – Słowa (człowiekowi tchnionego na własność) wykwitając, wzajemnie są sobie zaręczone, o tyle i sztuki są pokrewne, tak iż każda z nich w swojej osobności jest tylko ekspresją, wyrażeniem wszystkich sztuk wewnątrznie pojedyńczych [PWsz VI, s. 280].

Pojedynczym, konkretnym dyscyplinom artystycznym wyznacza on tu funkcję ekspresywną, dając jednocześnie do zrozumienia, że jest to rola drugorzędna (*tylko ekspresją*)²⁹³. W tym miejscu „ekspresja”

²⁹³ Por. list do Marii Trębickiej z 19 lipca 1956 roku: *Co innego jest sztuka, a co innego malarstwo, rzeźba, architektura etc. Sztukę każdy znać winien – bo nie ma żadnego owocu i jarzyny do jedzenia, żeby nie była pierwiej kwiatem dla piękności jej* [PWsz VIII, s. 275].

oznacza uzewnętrznienie, nadanie zmysłowej, materialnej postaci dziełu. Istota sztuki nie leży jednak w tak pojętym wyrazie artystycznym, ale w jej *wnętrznym źródle*, noszącym zarazem znamiona doskonałości (określenie *Sztuka-sztuki* – PWSz VI, s. 279). Jest to miejsce, gdzie wszystkie środki artystyczne są nierozdzielnie ze sobą złączone. Mowa tu o jedności sztuk – w przeciwieństwie do realnych dziedzin ludzkiej twórczości – idealnych, wyabstrahowanych z jakichkolwiek oznak cielesności, istniejących w postaci esencjonalnej: idei malarstwa, idei rzeźby, idei architektury itd.

Oto Norwidowski przykład pokrewieństwa między sztukami, który następuje bezpośrednio po cytowanym zdaniu:

I tak np. budownictwo, czyli architektura, przez gzyms, kolumnę, kariatydę z rzeźbą najzupełniej jest zjednana, a przez ściany płaszczyzną albo formę sklepienia – z fresku głównym rysunkiem, z kompozycją rysunku ścianę mającego przyozdobić, a przez światło-gmachu – z kolorytem, a przez sklepień warunki akustyczne z głosem, śpiewem, muzyką [PWSz VI, s. 280].

Argumentacja jest następująca. Architektura łączy się z rzeźbą, jako że istnieją elementy konstrukcyjne, które integralnie przynależą zarówno do pierwszej, jak i do drugiej. Związek budownictwa z rysunkiem, kolorem i muzyką jest natomiast związkiem zależności: architektura służy im swoimi wytworami jako podłoże, bądź tworzy odpowiednie warunki do ich zaistnienia. Pokrewieństwo między sztukami nie opiera się więc na jakichś podobieństwach genetycznych, ale na wspólnych im elementach kompozycyjnych oraz na ich wzajemnych zależnościach.

Nie sposób nie zauważyć, że pokrewieństwo, o którym Norwid pisze w zdaniu pierwszym, jest innego rodzaju niż to, które rzekomo ilustruje przykład podany w drugim akapicie. W pierwszym fragmencie wszystkie sztuki istnieją na tym samym poziomie i są sobie równe, w drugim – od siebie zależą. Najpierw pisze on o syntezie jednoczącej idee sztuk, a potem wyjaśnia to zjawisko, powołując się na materialne wytwory i fizyczne właściwości sztuk. Ta dwuznaczność w interpretacji korespondencji sztuk wróci także w późniejszych rozważaniach poety.

Cztery lata po napisaniu *Syntetyki* Norwid recenzuje jedną z improwizacji Deotymy, którą przysłała mu do Stanów Maria Trębicka. Komentarz jego brzmi tak:

[...] *głęboko, bo rzetelnie piękny wiersz jej – dobrze, że ludzkość całą kocha i obejmuje (w idei), z powodu, iż w idei to najprawdziwsza droga – cała ludzkość jest biedna i bardzo biedna – tyle ile razy z tego ogółu idei zstępuje się do określeń serdecznych i malowniczych, to jest tam, gdzie już kolory (czyli ciało) nadaje się – trzeba wydewelopować drugi promień wzroku, odkrywający całą gamę punktów, w których też ludzkość najdoraźniej, najbliżej, najkolorowiej przedstawia się być biedną. Tym sposobem całość utworu ma swoje światło i cień, i pomiędzy nimi tęczę farb – i nawet ciepło.*

Zdaje mi się, że poetyzuje ona dla poetyzowania, ale że rada jest po każdym utworze ucieszyć się nim skrycie jako uczynkiem dobrym – to najlepsza krytyka i najdzielniejszy sposób otworzenia drogi muzie swojej – drogi trudnej, ale zupełnie poetycznej. Jakiś czas będzie się cieszyć rzeźbą nowych obrotów zawias wiersza – ale to przejdzie, skoro podbije sobie wszystkie trudności – potem upadnie jej na czoło błysk z wysoka, i porzuci tę rzeźbę, i strzeliściej, liryczniej pocnie sobie utęskniać – bo poezja ma architekturę rozsądku swego, i rzeźbę profilu wiersza, i malarstwo światło-cienia, i muzykę powoju słów, i taniec powtarzanych i odbijanych strof, i światło, i ciepło wewnętrznego-sumienia-pieśni-w czasie, i ogień... i tu z kopułą obejmującą wszechstworzenie łączy się... [PWSz VIII, s. 209].

Na początku tego fragmentu kolory, światło i cień w poezji jawią się jako zło konieczne (określenie *zstępuje się, ale to przejdzie*). *Najprawdziwsza droga* jest bowiem w idei, a każde przejście z *ogółu idei* do niuansów dostrzegalnych zmysłowo (*ciało*) jest zarazem zejściem na niższy stopień. Remedium na to szuka poeta w *drugim promieniu wzroku*, który umożliwi przerzucenie mostu między *ciałem* a *ideą*, i ukazanie tej drugiej poprzez odwołanie się do rzeczywistości empirycznej. Tym, co postuluje tu Norwid, jest pisanie poezji, która, mówiąc o konkretnych, przedstawiałaby prawdę ogólną. Odwołując się do barwy, światłocienia czy ciepła, ma tu na myśli konkretne zjawiska fizyczne, które niekoniecznie muszą zatem reprezentować inne dyscypliny artystyczne. Tylko pozornie więc zdaje się Norwid uruchamiać tu dyskurs o poezji korzystającej ze środków innych sztuk. W istocie skojarzenie poezji z nimi staje się jedynie dogodnym sposobem wyjaśnienia korzyści płynących z paraboli.

Dopiero w drugim akapicie rzeczywiście będzie mowa o syntezie sztuk. Zauważmy już teraz: Norwid wypowiada się tu z godną uwagi rezerwą i istotnymi zastrzeżeniami. Niejednoznaczność w ocenie wzajemnego wpływu na siebie sztuk sugeruje tutaj niejasne pojawianie się i znikanie rzeźby w poezji. Wydaje się, że należy odczytywać tę am-

biwalencję w świetle rysującej się tu antynomii sztuki dla sztuki i sztuki dążącej do dobra (*ale że rada jest po każdym utworze*). Złe rozumienie syntezy sztuk jest niebezpieczne, bo może łatwo zamknąć artystę w zamkniętym kręgu sztuki (poezjowania *dla samego poezjowania*). Dlatego odrzucenie *rzeźby obrotów* odczytywałabym nie tyle jako postulat czystości literackiej, co jako protest przeciwko samozadowoleniu sztuki. Dopiero wtedy otwiera się perspektywa liryki „w pełni lirycznej, poetycznej”, tej – jak paradoksalnie pisze poeta – o doskonałej konstrukcji, profilu, światłocieniu itd. Określenia sugerujące tutaj odbłaski innych sztuk w poezji wskazują na jej doskonałość. Przejawia się ona, co istotne, w dwóch aspektach: formalnym i, powiedzmy roboczo, „etycznym”.

Liryka *strzełściej i lirycznej sobie utęskniająca* kojarzy się z innymi sztukami dzięki swojej kunsztowności. To nienaganna kompozycja zdaje się zbliżać ją do architektury (*architekturę rozsądku swego*). *Malarstwo światło-cienia* może oznaczać tu wyważone obrazowanie poetyckie. Pokrewieństwo z rzeźbą interpretowałabym jako wyrazistość wersyfikacyjną: *profil wiersza* wskazywałby tu potrzebę mocnej, ekspresywnej klauzuli. *Powój słów* byłby metaforą na oznaczenie harmonijnego współbrzmienia głosek, zbliżającego poezję do muzyki. Wreszcie trafne rozłożenie akcentów upodabniałoby wiersz do tańca (*taniec powtarzanych i odbijanych strof*). Norwidowskie metafory nie są jednoznaczne. Nie tyle jednak rozszyfrowanie poszczególnych obrazów, co raczej odczytanie przmiotu głównej troski poety wydaje się tu najistotniejsze: jest nią formalna perfekcja dzieła.

Synteza sztuk jako świadectwo mistrzostwa wróci jeszcze raz w liście do Stanisława Potockiego. Tym razem punktem wyjścia będzie dzieło plastyczne:

Artystów poznajemy po ideale, a mierzymy ich po wysokości ideału. Arcymistrzów, jak Rafael, poznajemy po tym, że oni są zupełnie tak wielcy artyści jak rzeźbiarze – to jest: że stopień poezji pęzła w malowaniu Madonny di Foligno jest zupełnie tej samej wysokości, co kompozycja i rysunek tego obrazu [PWsz IX, s. 349].

Arcymistrz potrafi wznieść się ponad podziały. Dobre dzieło to takie, które, wróciwszy do swojego źródła, ukazuje poprzez siebie wszystkie sztuki.

Synteza sztuk funkcjonuje tu więc jako kategoria estetyczna, która umożliwia szacowanie wartości dzieła. Ale to nie wszystko. Dyskurs

o jedności sztuk zawarty w cytowanym fragmencie listu do Trębickiej dotyka również problemów wykraczających poza dziedzinę piękna: zagadnień natury etycznej. Dobre dzieło sztuki, mówi poeta, harmonijnie łączy takie przeciwstawne jakości, jak: lekkość, grację i pewną stateczność; refleksyjną powagę z powabem i delikatnością; sumiennosc z namiętnością natchnienia. Tym samym synteza sztuk u Norwida posiada wyraźnie perspektywę podmiotową.

Przypatrzymy się jeszcze bliżej samym relacjom między sztukami. Pojedynczym dyscyplinom są tu przypisane różne rodzaje wyrazu. Taniec i śpiew, na przykład, są w tym liście wyraźnie kojarzone z wdziękiem i lekkością, podczas gdy rzeźba i architektura – z namysłem, miarą, hieratyczną powagą. A jednak dzieło, aby sięgnąć ideału, musi łączyć w sobie wszystkie wymienione cechy. Dlatego znajomość różnych warsztatów artystycznych może okazać się niezwykle owocna dla poety. Wsłuchując się w śpiew, może on próbować naśladować w liryce charakterystyczną dla niego płynność i lekkość poprzez dobór właściwego rytmu. Kontemplując rzeźbę, może naśladować surowość i stateczność jej wyrazu, zaś przedstawienia plastyczne mogą okazać się dla niego doskonałą szkołą rozłożenia i modulowania akcentów.

Synteza sztuk przedstawiona jest tu z punktu widzenia poezji. Norwid dowodzi konieczności wydobycia przez poetę w słowie efektów właściwych innym sztukom. Warto od razu jednak zaznaczyć, że w podobny sposób myślał poeta o wszystkich sztukach. Oznacza to jednocześnie, że sugerowane tu przypisywanie sztukom konkretnych atrybutów nie ma charakteru obowiązującej reguły. Świadectwem tego są poetyckie opisy różnych dzieł. Oto garść przykładów. W wierszu *Do słynnej tancerki rosyjskiej – nieznaney zakonnicy* taniec przeobraża się w kontemplację, modlitwę. Liryk *Do panny Józefy z Korczewa* przedstawia budowlę, której najważniejszą cechą wcale nie jest doskonała, wymierzona konstrukcja, ale delikatność i zwiewność. W *Adamie Krafcie* rzeźba osiąga lotność hymnu, zaś mieniące się barwami malarskie przedstawienie Apollina, o którym wspomina poeta w inwokacji *A Dario ad Phrygium*, przypomina człowieka z krwi i kości.

Jak tłumaczyć sprzeczność, jaka pojawiła się w naszej lekturze? Norwid sam tego nie wyjaśnia. Ustalenia Wyki wskazują, że rzeczywistość niektóre sztuki kojarzyły się poecie z konkretnymi postawami lub efektami artystycznymi. Na rzeźbę powoływał się wtedy, gdy chciał

uwypatnić majestatyczność i wzniosłość swoich bohaterów²⁹⁴, podczas gdy architektura wspierała jego obrazowanie, gdy chciał oddać wielkość wydarzeń historycznych²⁹⁵. Pozostałe sztuki przedstawiane były różnie, w zależności od kontekstu, ale także w ich przypadku widać pewne wybijające się tendencje: malarstwo, na przykład, często pojawia się, gdy mowa jest o idealizującej roli sztuki, taniec w kontekście salonowej zabawy czy nawet frywolności. Dlaczego tak właśnie Norwidowi kojarzyły się te sztuki? Wydaje się, że nie było to z jego strony konsekwencją jakiegoś przyjętego z góry założenia. Odzwierciedla to natomiast jego osobiste doświadczenie odbiorcy i wrażliwość artystyczną.

W kontekście syntezy sztuk ważniejsze jest coś innego: otóż ostatecznie arcydzieło zawsze wychodzi ponad – czy to ustalone, czy to znane – prawidłowości. Potrafi ono bowiem przekroczyć granice sztuki, w której zostało wykonane, i ukazać w sobie wszystkie pozostałe. Tym samym synteza sztuk jest nie tylko miernikiem wartości dzieła, ale i probierzem jego doskonałości.

Synteza sztuk dokonuje się tutaj poprzez adaptowanie w dziele poetyckim efektów, które zazwyczaj osiąga się w innych sztukach. Dążąc do podsumowania, zapytajmy jeszcze: co ostatecznie i w jaki sposób poeta może przenosić z jednych sztuk do drugich? Jakości przypisywane poszczególnym sztukom (surowość, powaga, lotność) to różne rodzaje wrażenia, jakie dzieło może zrobić na odbiorcy. To zatem w typie wyrazu charakterystycznym dla danej sztuki zdaje się kryć tajemnica jej odrębności i zarazem klucz do „wcielania” jej w innych dyscyplinach artystycznych. Aby uzyskać odpowiedź na drugie pytanie, trzeba sprawdzić, jak Norwid pisze o tych „adaptacjach”. Otóż okazuje się, że za każdym razem posługuje się wyrażeniami metaforycznymi bądź porównaniami. Oznacza to, że przejścia od jednej sztuki do drugiej mają charakter upodobnienia, naśladowania. W praktyce synteza sztuk zdaje się więc sprowadzać do naśladownictwa różnych typów ekspresji.

Odrzucona w *Syntetyce* ekspresja zostaje tu na nowo zrehabilitowana, dzięki przesunięciu akcentów. W tym miejscu podkreśla się już nie jej właściwość czynienia widomym, słyszalnym itd., *zmysłowienia*, jak powie gdzie indziej poeta, ale wcielania wewnętrznych ludzkich nastrojów, cech, postaw, światopoglądów.

²⁹⁴ K. Wyka, *op.cit.*, s. 17.

²⁹⁵ *Ibidem*, s. 107.

W cytowanym fragmencie listu do Marii Trębickiej Norwidowska koncepcja syntezy sztuk oscyluje między wersją idealistyczną a realistyczną. Wraca tu zatem ponownie wskazana w lekturze *Syntetyki* dwuznaczność, tyle że w bardziej wykrystalizowanej postaci i w sposób bardziej świadomy. To uznanie syntezy sztuk za probiez wartości (doskonałości) dzieła powoduje, że ma ona taki graniczny charakter – między konkretnymi wytworami artystycznymi a ideałem.

Już w tych dwóch cytowanych fragmentach widać krytycyzm²⁹⁶ Norwida w przejmowaniu krążących idei oraz staranność, z jaką włącza je w swój system estetyczny. Wahanie między „idealną” a „realną” wersją syntezy sztuk będzie Norwidowi towarzyszyć do końca. Wydaje się zresztą, że stanowi ono część szerszego zjawiska, jakim jest stosunek Norwida do sztuki, która zawsze znajduje się u niego gdzieś na granicy pracy i geniuszu, zgrzytu dłuta i „dopełnienia”, rzeczywistości i ideału. Chciałoby się powiedzieć: synteza sztuk – tak, ale...

Niebezpieczeństwa i zastrzeżenia

Przyjrzyjmy się teraz systemowi obwarowań, jakim Norwid opatrzył syntezę sztuk. O jednym zagrożeniu, jakie może ona ze sobą nieść, była już mowa w poprzednim rozdziale: gdy artysta za bardzo stara się osiągnąć efekty właściwe sposobowi wyrazu innej sztuki, może wpaść w błędne koło sztuki dla sztuki. Drugim poważnym niebezpieczeństwem jest redukcja istoty sztuki do wrażeń zmysłowych.

Najbardziej radykalnie o roli zmysłów w kreacji artystycznej wypowiada się Rafael w *Rozmowie umarłych*:

*Spójrz ku ziemi, gdzie lata spożywałem młode,
Świat otwierając świętej czystych form-hoza nny !...
Patrzęć ucząc ponad wzrok, który, jak kałuża,
Słońce gotów by odbić i oka nie zmrzuza,
Ale jest w sobie brudny i wiernie-bezczelny,
Szczere-płaski, jak pamflet, tak zły jak czytelny* [PWSz I, s. 281].

²⁹⁶ O krytycyzmie wobec zastanych form jako nadrzędnej postawie Norwida pisał S. Sawicki w: *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.

Grzechem wzroku jest tu pycha (*bezczelny*) połączona z mechanicznym, odtwórczym i nade wszystko zbyt powierzchownym sposobem poznawania rzeczywistości. To w bezpośrednio zmysłów uderza tu włoski malarz, przeciwstawiając jej *czystych form-hozanny*. Jest to protest przeciwko bezideowości, lenistwu, bierności, braku twórczego wkładu umysłu ludzkiego. Zmysły są konieczne w sztuce, ale tylko jako pewien etap, który należy przekroczyć (*Patrząc ucząc ponad wzrok*). Norwidowską niechęć do „fizycznego” w muzyce i tańcu ludowym niezwykle trafnie skomentowała przy innej okazji Maria Cieśla-Korytowska: *Im bardziej uwalnia się muzyka od słów pieśni, a potem od elementu fizycznego wykonania, tym bardziej staje się „postacią moralną i duchową osobną”. Im większy stopień abstrakcji (= powszechnej dostępności), tym większy artyzm, wyższa ranga*²⁹⁷. Rzeczywiście, analizowany przez badaczkę list do Grzymały, podobnie jak i wiele innych wypowiedzi Norwida, świadczą o chłodnym stosunku poety do tego, co zmysłowe w sztuce. Ale przecież zupełna eliminacja tego pierwiastka oznaczałaby jednocześnie niemożność syntezy sztuk. Bowiem to właśnie zmysły przyjął – obcujący na co dzień bądź co bądź z materią – sztukmistrz za kryterium dystynkcji poszczególnych dyscyplin artystycznych. W тракacie *Słowo i litera* wykładał on:

Litera więc, ten łącznik między światem wewnętrznym a zmysłowym, ogranicza się liczbą zmysłów onych:

jako pismo – dla wzroku;

jako rytm i nuta muzyczna – dla słuchu;

jako plastyka – dla dotykania;

jako język – dla głosu;

jako używanie dóbr ziemskich – dla smaku [PWsz VI s. 323].

Jeśli zatem chciał mówić o syntezie sztuk, musiał tym samym dostrzegać jakieś zalety poznania zmysłowego. Wydaje się, że poeta szukał czegoś pośredniego, czegoś, co jednocześnie zachowałoby różnorodność receptywną zmysłów, a zarazem byłoby wolne od ich niedo-

²⁹⁷ M. Cieśla-Korytowska, *Czy Norwid tańczył krakowiaka?*, [w:] *Rozjaśnianie ciemności...*, s. 8. Autorka interpretowała w swoim artykule przede wszystkim stosunek Norwida do sztuki ludowej. Kto wie jednak, czy nie był on tożsamy z jego podejściem do sztuki w ogóle. Chodzi tu nie tyle o postulaty estetyczne, co faktyczną postawę poety. Twierdzenie to wymaga jednak szerszych badań, które wykraczają poza ramy interesującego nas problemu.

skonałości. Organ, który miałby dostęp do syntezy sztuk, musiałby zachować również podobną jej cechę wielości w jedności. Wspominał o nim poeta w cytowanym wyżej liście do M. Trębickiej, w wierszu *Liryka i druk*, i wrócił do tego jeszcze po latach w traktacie *Milczenie*:

Wypoczęta od zewnętrznych nadużyć i w normalny wprowadzona stosunek harmonia pomiędzy uchem zewnętrznym a wewnętrznym, pomiędzy patrzeniem optycznym a widzeniem – niemniej dotykaniem, niemniej smakiem... słowem: odbudowanie całej postawy zmysłowej człowieka, długim spokojem milczącej ciszy pozyskane [PWSz VI, s. 234–235].

Cisza pojawia się także w bezpośrednim kontekście syntezy sztuk w innym miejscu u Norwida. Wróć do tego w ostatnim rozdziale.

Poza fizyczną, wulgarną zmysłowością niebezpieczeństwa dla syntezy sztuk upatrywał Norwid w tym, że korzystanie ze środków innych dziedzin artystycznych może sprowadzić się do zwykłego efekciarstwa. Dlatego często zdarzało się, że utożsamiał plastyczność w poezji z puścią pstrokacizną, fałszywym polotem, służącym jedynie przypodobaniu się publiczności. W liście do Henryka Merzbacha z 25 czerwca 1866 pisał o poezji polskiej: (...) *piękność malarska zagórowała – ale to moim zdaniem skończona jest* [PWSz IX s. 236]. W *Quidamie* mówi w podobny sposób o efektach muzycznych:

*W rymie zaradnej płynności jest siła:
Sybilla stara, co w sieniach mych dziadów
Siadała jadać, pomnę, że mówiła:
By strzec się echa-słów, i winogradów
Upajających nie tykać nad miarę* [PWSz III, s. 97].

Podobne ryzyko kryje się także według niego w efektach teatralnych i muzycznych:

*Takie bez-barwne, bez-plastyczne tyle
Pobojowiska! – takie Termopile! –
Któż mógł odgadnąć? czyj wzrok mógł dosłedzić,
I jakie serce przeniknąć te bole?
Których nie dotknąć, ani wypowiedzieć,
Ani okrzyczeń i wywieść na pole
Teatru – w trąby pozłacane trąbiąc –
Wskazując gestem, w cymbał laską rąbiąc?!* [PWSz III, s. 191].

Barwy i plastyczność w poezji przeciwstawione tu zostają autentyczności przeżycia i szczerości wyznania poetyckiego. Jeśli bowiem malowanie słowami jest jedynym motywem pisania, to staje się tym samym wyrazem sztucznej pozy i próżności, odbierającym poezji właściwą jej powagę. Jaskrawe efekty, fanfaronada, brzęczenie cymbałów i tanie spektakle nie mają nic wspólnego z syntezą sztuk, o której mowa była na początku. Nie jest to unieważnienie tej ostatniej, ale pokazanie jej karykatury. Norwid przestrzega tu, że nie wolno zamienić jej w tanią błyskotkę. W tej batalii Norwida o przywrócenie kwestii korespondencji sztuk właściwej jej powagi upatrywałabym jednego z najbardziej charakterystycznych rysów jego refleksji. Norwidowska koncepcja syntezy sztuk zrodziła się bowiem z dwóch potrzeb: z jednej strony jako krytyczna reakcja na obiegowe sądy i praktyki literackie, a z drugiej strony – integralna część jego własnej teorii estetycznej.

Tekstem, który zbiera Norwidowskie rozterki dotyczące korespondencji sztuk, jest pozostały w brulionach poety wiersz bez tytułu, rozpoczynający się od słów: *Nie myśl, nie pisz – podmaluj*. Warto przywołać go właśnie w tym miejscu:

*Nie myśl, nie pisz – podmaluj, pęzel chwyć i namaż
Młodzieńca, który w szklanny poziera kałamarz,
Czarności pełen i rdzy arcywulkanicznej.
Niech młodzian jasny będzie, niech ma uśmiech śliczny
I włos powiany górnice...*

*Niech to będzie niby
Endymion – a kałamarz niech ma mętne szyby,
Jako chmurami księżyc oślepion chwilowo.
Młodzian niech piórem gest czyni, nie głową,
Jak młody ptak, gdy skrzydeł w własnym ciele szuka
I, że nie latał, nie zna, co siła? co sztuka?
I osobie tej papier zmięty daj do ręki,
A tło niech będzie całe z nut, które – jak dźwięki –
Niechaj się przekreślają w gamy, w strofy, w pęki,
W siecie linii rzucanych to w cień, to we światło,
Tak, aby wyszła potem płaskorzeźba na tło [PWsz II, s. 263].*

Istnieją dwie tezy wyjaśniające genezę i sens tego utworu. Juliusz W. Gomulicki podaje, że była to instrukcja skierowana do malarza Pantaleona Szyndlera, która miała go pouczać, jak namalować portret młode-

go muzyka-kompozytora owładniętego falą natchnienia²⁹⁸, i która zarazem wykladałaby poglądy Norwida *na samą istotę takiego portretu*²⁹⁹.

Informacja Gomulickiego opiera się prawdopodobnie na fragmencie listu Szyndlera do Norwida, w którym oddany uczeń pisał między innymi tak: *Niesprawiedliwie obwiniacie mnie, ukochany Mistrzu, o wstręt do atramentu i pióra...* [PWSz X, s. 309]³⁰⁰.

Szyndler rzeczywiście utrzymywał z Norwidem bardzo bliskie stosunki w ostatnim okresie jego życia. To właśnie w jego domu schronił się poeta, zanim trafił ostatecznie do Domu św. Kazimierza. Malarz ten był również autorem dwóch portretów Norwida: jeden pochodzi z 1879 roku i przedstawia śpiącego poetę, drugi – datowany na rok 1882 – wyobraża Norwida w pozie proroka³⁰¹. Przywołanie w cytowanym liście atrybutów artysty, które wróca także w wierszu, mogłoby świadczyć o tym, że ten ostatni rzeczywiście był adresowany do Szyndlera. Czy odnosił się do projektu konkretnego, planowanego przez artystę dzieła? Trudno powiedzieć.

Druga hipoteza została postawiona przez Zofię Trojanowiczową³⁰². Według niej wiersz ten nie odnosi się do żadnego konkretnego obrazu i, co więcej, nie jest wykładem estetyki Norwida. Interpretując ten utwór wraz z innym lirykiem wklejonym do albumu Tytusa Maleszewskiego, badaczka doszła do następującego wniosku:

*Oba wiersze są pozbawione motywacji ideowej, jakiegokolwiek moralistyki czy dydaktyki, co u Norwida wcale nieczęste. Oscylujące między tonami serio i żartu, błyskotliwe, kierują uwagę czytelnika na świetność języka poetyckiego autora, na doskonałość i lekkość jego sztukmistrzostwa*³⁰³.

Tym samym włączyła interesujący nas wiersz w nurt poezji żartobliwej, anakreontycznej. Na dowód swojej interpretacji badaczka przywołała tradycję takiej liryki – wiersze Koźmiana podejmujące tę samą tematykę – oraz fragment listu Norwida do Karola Zamoyskiego, w któ-

²⁹⁸ C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. I, s. 263–264.

²⁹⁹ C.K. Norwid, *Okrucy poetyckie i dramatyczne*, zebrał i oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1956, s. 376.

³⁰⁰ To fragment z jednego z listów zaginionych – z 1882, nr 165.

³⁰¹ K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2002, s. 161.

³⁰² Z. Trojanowiczowa, *O dwu wierszach Norwida z Anakreontem w tle*, [w:] *Ulotność i trwa-
nie. Ku czci Abramowskiej*, pod red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopia, Poznań 2003.

³⁰³ *Ibidem*, s. 247.

rym poeta buntował się przeciwko współczesnej mu modzie na malowanie portretów wyłącznie starców: obrazów, które nigdy nie wydobędą prawdziwego ludzkiego piękna. W tej perspektywie rzeczywiście wiersz *Nie myśl, nie pisz* mógłby być propozycją zmiany tej mody.

Tym, co łączy obie te interpretacje, jest pewność, że instrukcja poetka Norwida pozbawiona jest ironii. Kontekst przywołanych przez nas wypowiedzi Norwida na temat syntezy sztuk skłaniałby jednak do rewizji tej linii interpretacyjnej i sprawdzenia, czy nie ma w nim czasem sygnałów świadczących o większym lub mniejszym dystansie poety do projektowanego tu portretu.

Zalecenie odrzucenia myśli w akcie twórczym w samym incipicie wiersza pod piórem Norwida jako pierwsze budzi czujność czytelnika³⁰⁴. Po nim następuje znany z innych dzieł tego poety repertuar obrazów i metafor (rdza, wulkan³⁰⁵, młody artysta pokrewny *MŁODZIENCZYKOWI dorodnemu* z wiersza *Naturalizm*), które towarzyszyły opisom dzieł o wątpliwej wartości. Wreszcie inne przymioty tegoż Endymiona, takie jak *włos powiany górnem*, niedoświadczenie, brak samoświadomości twórczej skłaniałyby do lektury nieco ostrożniejszej niż interpretacje zaproponowane przez J.W. Gomulickiego i Z. Trojanowiczową. Czy ta idylliczna scena przedstawiająca młodego kompozytora nie jest czasem karykaturą sztukmistrza, karykaturą uderzającą w sztuczny entuzjazm i pozę artystyczną, w której jedynym śladem jedności sztuk pozostawałoby tło portretu? Co więcej, ostrze ironii w tym wierszu jest dwustronne: godzi w brak autentyzmu, sztuczny artyzm, ale równocześnie nie pomija jednego z najbliższych Norwidowi konceptu sztuki – syntezy sztuk.

Po raz kolejny refleksja nad Norwidowską interpretacją korespondencji sztuk ukazuje, jak poważnie traktował on to zagadnienie. Cytowany liryk świadczy, z jednej strony, o bezkompromisowości poety, a z drugiej – o rygorze i konsekwencji, jakie towarzyszyły przejmowaniu i modyfikowaniu przez niego modnych teorii.

³⁰⁴ Por. komentarz do fragmentu *Rzeczy o wolności słowa*, który znajduje się w następnym rozdziale.

³⁰⁵ Por. fragment z *Quidama*:

*O onych, którzy z natchnienia, jak z lawy
Wulkanu, cacka robią dla zabawy,
Albo są skrzydły orlemy noszeni* – [PWsz III, s. 153–154].

Od pierwowzorów do syntezy sztuk.
U źródeł i u celu sztuki

W liście z października 1868 roku adresowanym do J.I. Kraszewskiego Norwid pisał z żywym oburzeniem:

Elementarnych rzeczy nie wiedzą i nie umieją, a małpują wszystko. Jużci wszędzie na świecie Ci, co przynieśli i zaszczepili radykalnie sztukę, nie naśladowali i tulili się pod obcych – wszędzie oni musieli być razem rzeźbiarze, malarze, architekci, sztycharze. Inaczej być nie mogło i nie było: jakże tak prostych danych historii i logiki nie znać i wszystko tylko powtarzać bez zgłębienia, i truczyć czytelników, w ciągły błąd wprowadzając [PWsz IX, s. 372].

Kto wie, może to właśnie stąd wziął się pomysł zaproszenia na publiczny odczyt u Eleonory Czapskiej przedstawicieli różnych dziedzin artystycznych? Wszak Norwid czuł się głosicielem nowej poezji, apostołem nowej sztuki. Wielokrotnie powtarzał, że jego *Vade-mecum* zmieni kiedyś oblicze polskiej poezji. Obecność innych artystów na tym wieczorze byłaby właśnie szansą zapoczątkowania nowej ery, stworzyłaby warunki rytualnego przejścia do nowej epoki poetyckiej. Postawmy wreszcie ostatnie pytania: dlaczego *inaczej być nie mogło*? O jakiej logice jest tu mowa? Gdzie Norwid upatrywał źródeł powinowactw między sztukami?

W cytowanym na początku tego rozdziału zdaniu z *Syntetyki* Norwid dowodzi *zaręczyn* wszystkich *pierwowzorów* – takim bowiem ogólnym mianem określa poeta w innym miejscu *pierwoksztalty*, *pierwogłosy*, *pierwobarwy* i *pierwoliczby* razem wzięte – ich pochodzeniem z jednego Słowa. Jego wizja wielości w jedności opiera się zatem wyraźnie na wspólnym rodowodzie. Nie o analogii więc Norwid tu mówi, ale o wspólnych korzeniach.

Przypatrzmy się teraz syntezie sztuk przez pryzmat *pierwowzorów*. W swoim przeglądzie archaicznej sztuki indyjskiej poeta sugeruje, że nie wszystkie one znalazły oddźwięk w ówczesnej praktyce artystycznej. Jeśli zakłada jednocześnie, że są one człowiekowi wrodzone (*Prototypów, które są nam subiektywnie przyrodzone*. PWsz VI, s. 299), oznacza to, że istnieją w sposób potencjalny. Podobnie jest z syntezą sztuk. Okazuje się bowiem, że bywały takie momenty w historii sztuki, kiedy jej nie było:

Sztuk więc (jako się rzekło na początku) w swej wszystkości wewnątrznie pojednanych, a przez sztuki szczególne jako przez ekspresję wyrażanych, sztuk o sile-twórczej śpiewających, nie ma jeszcze u Indów [PWsz VI, s. 284].

Obok statusu potencjalnego, inną istotną cechą pierwoksztaltów jest ich samowystarczalność i kompletność. Współistnieją one w doskonałej harmonii, wyznaczając sobie wzajemnie granice:

[...] naturalną granicą pierwoksztaltów jest na nowo ich liczba harmonij-na; składając je w całość miłą oku, wszystkie zawsze w jeden z nich się złoży, i że każdy z nich złożony szósty niekompletnym albo monstrialnym będzie, chyba że już moralną w siebie weźmie wartość odnośnego znaczenia, wyobrażenia czegoś lub rysunku... [PWsz VI, s. 324].

Dzięki temu pierwowzory stanowią swoistą jedność. Wszystkie wymienione ich cechy sprawiają, że pełnią rolę punktu odniesienia zarówno w procesie poznania, jak i tworzenia przez człowieka form. Inaczej mówiąc, pierwoksztalty wyznaczają normy, a każde odstępstwo od nich grozi *monstrialnością* form, jeśli nie jest ono dodatkowo uprawnocnione sankcją moralną. Regulatywny charakter owych pierwocin znaków znajduje swoje zakorzenienie i umocowanie w samej naturze rzeczy. Otóż liczne komentarze i wyjaśnienia rozproszone po *Syntetyce*, *Prototypach formy* czy *Słowie i literze* wskazują, że Norwid odrzucał tezę, że mogłyby one mieć charakter arbitralny, konwencjonalny. Wciąż szukał nowych argumentów, które dowodziłyby, że kształty samogłosek, cyfr nie są przypadkowe i dzięki temu znajdują swoje odpowiedniki w podstawowych barwach czy kształtach. Ich „naturalność” nie może też pozostać bez znaczenia dla syntezy sztuk. Jak tłumaczy to poeta w odniesieniu do niej?

W *Syntetyce* Norwid pisał, że to *Słowo tchnęło* człowiekowi pierwowzory. W *Rzeczy o wolności Słowa* precyzuje to bardziej, kojarząc Słowo, myśl i wszystkie sztuki³⁰⁶. Tym razem również (podobnie jak w liście do M. Trębickiej) obrazowi syntezy sztuk towarzyszy parabola:

³⁰⁶ Pojęcia te, w nieco innym kontekście, próbowała uporządkować również G. Halkiewicz-Sojak. Warto przypomnieć tutaj jej ustalenia: *Punkt wyjścia obydwu tych kryteriów [struktura słowa i struktura rzeczywistości ewokowanej przez słowo – przyp. I.W.] stanowi to, że w „słowie” spotyka się wymiar boski i ludzki, czyli duchowy i wieczny z materialnym i doczesnym. Ta wyjściowa i jak gdyby podstawowa dwoistość warunkuje inne. Każde wypowiedzenie składa się – zdaniem poety – z tego, co wewnętrzne i zewnętrzne – i ta dycho-tomia opisuje **strukturę słowa**, sposób jego istnienia. Kolejne metafory Norwida dookreślają*

*Parabola jest obraz, pieśń jest duch obrazu;
Słowo, brzmiąc nieustannie, z przestrzenią i czasem
Znosi się – obraz każdej myśli jest nawiasem,
Dlatego samorodnie nieraz parabole
Ludowe zakwitają jak ugoru pole.
Całe bowiem stworzenie sklepi się obrazem:
Człowiek, myśląc, maluje i śpiewa zarazem.
Wyraz „jako” jest pędzlem lub dłutem tak samo
Jak głoska O! jest nutą, a spółgłoski – gamą.
Słowo więc całość w sobie od początku niosło,
Rozwinęło je tylko uczone rzemiosło [PWsz III, s. 582].*

Synteza sztuk dokonuje się poprzez myśl ludzką (*Człowiek, myśląc, maluje i śpiewa zarazem*) i podtrzymywana jest nieustannie przez Słowo (*Słowo więc całość w sobie od początku niosło*). Wreszcie dowiadujemy się, że mariaż poezji z innymi sztukami możliwy jest dzięki właściwościom samego języka: dzięki jego figuratywnym możliwościom poezja zbliża się do sztuk plastycznych, zaś dzięki walorom brzmieniowym – do muzyki (wersy 8 i 9). Synteza sztuk wypływa więc w sposób naturalny z określonych własności środków artystycznych.

Z punktu widzenia syntezy sztuk kluczowe wydaje się dookreślenie, na czym miało polegać pokrewieństwo między pierwowzorami:

Pierwoksztalty zatem symboliczne, jako to: prostopadła, trójkąt, koło, kwadrat, owal – czyli I, które nawet kropkę ma dlatego, że jest koła promieniem z środkowego punktu wyszłym – A, które jest trójkątem – O, kołem – U, kwadratem – E, dwoma na sobie kwadratami, czyli owalem lub elipsą; pierwoksztalty takie są zarazem pierwo-głoskami, czyli samogłoskami: a, e, i, o, u. I pierwoliczbami, to jest: I znaczy 1; A znaczy trójkąt, czyli 3; E – dwa kwadraty na sobie (to jest elipsę), czyli 2 – U znaczy kwadrat, czyli 4; O, czyli koło, znaczy 5, jako ogarniające, jako obejmujące okręgiem swym, jako wyrażające sumę 5. Dla której to przyczyny rzymskie pięć jest jak cyrkiel ku skreśleniu koła rozemknięty (V), a indyjski talizman z dziewięciu kwadratów ułożony (i obejmujący symboliczną mądrość liczb) pięć ma

i konkretyzując, czym jest owo wewnątrz i zewnątrz. Wewnętrzny wymiar precyzując określenia: myśl, pieśń, duch obrazu, duch paraboli; natomiast zewnętrzny – forma, litera, obraz, parabola. Przy czym wydobyte z materii poematu szeregi określeń nie są łańcuchami synonimów, każdy z motywów wskazuje tu na trochę inny aspekt wewnętrznej lub zewnętrznej natury słowa. Myśl wydaje się odnosić do jego genezy i autorskiego pomysłu, czy szerzej – do impulsu intelektu i sumienia, z którego rodzi się wypowiedzenie; pieśń, duch obrazu wiąże się raczej ze słuchaczem lub czytelnikiem. Forma, litera – opisują materialny kształt słowa, natomiast określenia obraz, parabola zwracają uwagę na konkretny kształt literackiego tropu czy szerzej – formy wypowiedzi. Por. G. Halkiewicz-Sojak, op.cit., s. 105–106.

w środku, za liczbę ją koła uważając. Barw podobnie głównych pięć jest tylko: biała, czarna, niebieska, żółta i czerwona [PWsz VI, s. 279].

Wywód ten nie jest jednoznaczny i oczywisty. Norwid nie tłumaczy tak naprawdę, jak to się dzieje, że U jest zarazem kwadratem, liczbą 4 i jeszcze którymś z podstawowych kolorów. Dlaczego w istocie liczby 5 leży ogarnianie? Dlaczego raz pierwoliczby traktuje ze względu na ich wartość liczbową, raz jako cyfry? Dlaczego nie analizuje pierwogłosów pod względem ich brzmienia, jak wręcz sugerowałyby ich nazwa, ale zapisu³⁰⁷? Wydaje się, że pomija te wyjaśnienia dlatego, że tak naprawdę nie o to mu chodzi. Istoty tej wypowiedzi szukałabym między wierszami, a konkretniej: w doborze przykładów. Szczególna troska poety o zakreślenie jak najszerszego kontekstu kulturowego, poprzez czerpanie przykładów z różnych cywilizacji, świadczy o chęci podkreślenia uniwersalności pierwowzorów. Są one wrodzone wszystkim ludziom – oto co możemy pewnego o nich wyczytać z tego fragmentu.

Jeśli chcielibyśmy jednak powtórzyć pytanie o charakter ich pokrewieństwa, to tekst uprawniałby do takiej odpowiedzi: gwarantem pokrewieństw między pierwowzorami jest dyspozycja umysłu ludzkiego – umysłu jako miejsca, w którym się objawiają, spotykają i łączą.

Synteza sztuk stoi u źródeł sztuki. Jest jej początkiem. Przypomnijmy teraz *Wita-Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem. R. 1856*. W utworze tym nakreślony wyżej obraz syntezy sztuk znajdzie swoje dopełnienie. Pierwsza część poematu nosi tytuł *Piękno*. Składa się na nią wstęp, garść przykładów prawdziwego piękna, po których poeta wyjaśnia, czym jest piękno fałszywe:

– Jest wszakże pycha, co złoci się słońcem
Dufając, że jej słońce nie przenika;
Ta – kontemplacji i wzroku jej końcem,
Ta – zatrzymaniem Boskiego promyka,
By zgasła jasność i noc czuł u powiek
Najniewdzięczniejszy twór na świecie: człowiek.

³⁰⁷ Z. Mitosek w cytowanym już artykule, powołując się na ustalenia L. Pszczołowskiej, pisze: *Wizualne ujęcie alfabetu nie stanowiło specjalności Norwida: w wieku XIX, a i później, tak nauczano dzieci czytania. Wiersz, przeznaczony dla „Wiarusa” [chodzi o tekst Często-chowskie wiersze; przyp. I.W.] odtwarza ów popularny mimografizm. Według badaczki jest to jeden z dowodów na to, że Norwid miał wyobraźnię malarza i rzeźbiarza, a nie muzyka. Por. Z. Mitosek, op.cit., s. 169.*

żeby w końcu dojść do zaskakującej konkluzji:

*– W każdej z sztuk niechże wszystkie lśnią – prócz onej,
Przez którą utwór będzie wyrażony [PWsz III, s. 524].*

Paradoksalny wniosek, zamykający liryk, skierowany jest do artystów jako postulat pokory. Piękno ma źródło w Bogu, nie w człowieku, i dlatego ten ostatni powinien tworzyć tak, aby pozostawiać jak najmniej śladów swojej obecności. Poprzez pozwolenie na dominację sztuki, przez którą utwór jest wyrażony, artysta może łatwo oślepić zamiast oślnić. Dyskrecja warsztatowa, pokora twórcza umożliwiają zdjęcie zaślony zmysłowej ze sztuki i ukazanie jej prawdziwego oblicza. Słowem, praca artysty, który pragnie osiągnąć ideału, nie może wskazywać na samą siebie. Geniusz to ten, który potrafi przekroczyć granice samego siebie – poprzez nadludzki wysiłek ukrycia swojej pracy.

Granica między warsztatem rzemieślnika a geniuszem artysty pozostaje w tym fragmencie niejasna – trudno dookreślić bliżej, w którym momencie twórca powinien się wycofać, aby uniknąć *zatrzymania Boskiego promyka*. Znamienne jest natomiast to, że probierzem jego powodzenia ma być właśnie synteza sztuk.

Teoria białego kwiatu. Synteza sztuk na granicy sztuki

Do zestawienia wszystkich sztuk w *Białych kwiatach* przywiodła poetę potrzeba wyjaśnienia, dlaczego we współczesnej sztuce nie ma prawdziwej dramy. Zapewne nie o syntezę sztuk Norwidowi tu głównie chodziło, ale dowiadujemy się o niej tak wiele, że warto ten fragment przypomnieć właśnie w jej kontekście:

Dramy prawdziwej nie może być, ilekroć się zatraci pojęcie dramatyczne ciszy i pojęcia jej natur – czyli, jaśniej tłumacząc, albo raczej szerszej tłumacząc założenie powyższe: kiedy się zatraci basso w muzyce, a kolor biały na palecie malarza, a pion w rysunku. Cóż zupełnego tak niezupełne środki otrzymać są w stanie? Nadanie stanowczego kierunku i stopnia ciszy w dramatyzowaniu jest dla dzieła tej natury tym, czym w obrocie planety niedotkliwa i niewidzialna planety os [PWsz VI, s. 190].

Każda sztuka posiada swoją podstawę, pewien *punkt wyjścia*, który dzięki swojej czystości formalnej ogniskuje wszelkie możliwe znacze-

nia. Drama polega na uaktywnieniu tego punktu w dziele i uczynieniu go integralną częścią utworu. Innymi słowy, dokonuje się ona poprzez spięcie, do jakiego dochodzi pomiędzy bielą z innymi barwami, pionem z innymi kierunkami itd.

„Punkt zerowy”, o którym tutaj mowa – czy to będzie cisza, czy pion, czy biel – nie jest momentem wytchnienia, tłem czy rodzajem akompaniamentu. Przeciwnie – to moment oczekiwania, od-poczynku rozumianego po Norwidowsku jako roz-poczynanie od nowa. Bowiem sztukmistrz nie dysponuje nim od początku, ale dopiero go tworzy. Można by powiedzieć nawet, że jeśli owo „miejsce zerowe” mieścić ma w sobie potencjalnie wszystkie znaczenia dzieła, to jego powstanie musi być najbardziej kreatywnym momentem aktu twórczego. Jest jak pytanie domagające się odpowiedzi. Ta zaś może nadejść w postaci barw, dźwięków, słów, linii.

Tym, co dla nas tu najważniejsze, jest wniosek, który z tego płynie: jeśli wszystkie sztuki posiadają swoje miejsce zerowe, oznacza to, że mają jakąś wspólną cechę, są w czymś do siebie podobne. Jest to podobieństwo tak strukturalne, jak i funkcjonalne. Ironia losu chciała, żeby ten, który korespondencję sztuk pojmował w sposób chyba najbardziej abstrakcyjny w XIX wieku, jako jeden z nielicznych pokazał, w czym konkretnie sztuki miałyby być do siebie podobne. Dalsze konsekwencje istnienia analogii między nimi tłumaczy poeta na następujących przykładach:

U Szyllera bezmowne zupełnie chwile dramy może najwyższymi są poetycznymi jego polotami. Zdaje się, że to nie inąd, ale tędy drama w rzeźbę przechodzi – co zazwyczaj w tańcu raczej poszukiwano, akrobatyzując przeto monumentalną rzeźbiarstwa potęgę. Jakież barbarzyński błąd tych systematyzujących tak estetyków !...

Gdzież by Niobe podziła swoją twarz, gdyby rzeźbiarstwo przez sam taniec z dramą ożenione było?...

Albo – zapytanie rubaszne i beztreściowe, nic nie opiewające jako myśl, zapytanie Hamleta patrzącego, gdy aktor łyż wylewa, zapytanie to: „...Co jemu do Heku-by?...” – byłoby tak wysokie w prozie jego? [PWsz VI, s. 190–191].

Okazuje się zatem, że owe miejsca zerowe zarazem są swoistą szczeliną, która umożliwia sztukom przekraczanie ich granic i przechodzenie w siebie nawzajem. Spektakl teatralny w momencie umilknięcia dialogów zdaje się przemieniać w tym opisie w rzeźbę. „Metamorfoza”

ta nie dokonuje się poprzez wstrzymanie ruchu, bowiem to nie ruch, ale dialog jest istotą dramatu. Przemiana, o której zaś pisze Norwid, może mieć miejsce tylko wówczas, gdy sztuka osiągnie szczyt swoich możliwości, wyrażając pełnię znaczeń przy pomocy dostępnych jej środków. W przypadku dramatu jest to chwila umilknięcia rozmów.

Co takiego ma w sobie cisza, że tak potrafi pchnąć akcję i poruszyć widza? Halkiewicz-Sojak wyjaśnia:

Cisza należy do przestrzeni przekraczających człowieka, może ewokować tajemnicę nie do ogarnięcia, budzić zachwyt i pokorę tego, kto jej doświadcza. Ona po prostu „jest” i dlatego staje się przedmiotem poetyckiej hermeneutyki Norwida. Jeśli jest zarazem milczeniem – to raczej milczeniem Boga niż człowieka. Natomiast milczenie wiąże się z reakcją poznającego i kontemplującego rzeczywistość podmiotu; stanowi jego odpowiedź na tajemnicę, której nie potrafi wyrazić³⁰⁸.

Interpretując *Ruiny i Lilie*, badaczka dodaje:

„Cisza” okazuje się w sferze jakości dźwiękowych tym, czym „ciemność” w przestrzeni wizualnej. Stanowi rodzaj tła, podkreślającego doniosłość słowa, swego rodzaju oprawę poetyckiego głosu. O ile „ciemność” ewokuje przede wszystkim obszar niepoznawalnego, tajemniczego lub tego, co jeszcze nie poznane, o tyle „cisza” odnosi się do nie wyrażonego, nie zwerbalizowanego dotąd albo tego, co w ogóle niewyrażalne³⁰⁹.

Przypatrzmy się jeszcze raz tej przemianie, która miała dokonać się w dramacie Schillera. Czy rzeczywiście słowo *przechodzi* należy rozumieć tu dosłownie? Wydaje się, że poprzez odwołanie się do tańca i poezji Norwid sam wyklucza taką możliwość interpretacji. Gdyby chodziło rzeczywiście o przejście w sensie zmiany kodu przekazu, to zapewne poeta tak łatwo nie protestowałby przeciwko temu, że przemiana dramatu w rzeźbę dokonała się poprzez unieruchomienie. Mówiąc zaś o Schillerowskich chwilach milczenia, że *najważniejszymi są poetycznymi jego polotami*, daje do zrozumienia, że dzieło niemieckiego tragika jest doskonałe. Po raz kolejny więc widzimy, jak dyskurs o związkach między sztukami pojawia się wtedy, gdy mowa o zbliżeniu się do ideału. Dramat Schillera nie przestaje być dramatem nawet wtedy, gdy osiąga efekty upodabniające go do rzeźby i poezji. Nie tyle więc mówi tu Norwid o przechodzeniu ze sztuki do sztuki, o pokonywaniu formalnych

³⁰⁸ G. Halkiewicz-Sojak, *op.cit.*, s. 155.

³⁰⁹ *Ibidem*, s. 132.

i technicznych granic stawianych przez środki wyrazu, co o osiągnięciu przez artystę pełni wyrazu poprzez ukazanie wszystkich sztuk.

Mówiąc o związkach między sztukami, Norwid stawia pytania bez odpowiedzi: *Gdzież by Niobe podziła swoją twarz? [...] zapytanie to: „...Co jemu do Hekuby?...” – byłoby tak wysokie w prozie jego?...* Duma i cierpienie Niobe, rozpacz Hamleta nie dają się przedstawić. Dlatego wyłaniają się one właśnie w tych bezmownych momentach. Istnieją takie elementy w sztuce, które przekraczają możliwości reprezentacji. To właśnie takie jakości obecne w dziele zwalniają sztukę w pewnym momencie z roli pośrednika i sprawiają, że wkracza ona w życie. Jedność sztuk osiągnana jest tu więc w momencie, kiedy sztuka nagle odnajduje się na granicy przedstawialności. Tym sposobem właśnie w teorii białego kwiatu synteza sztuk znajdzie się w centrum Norwidowskiego marzenia o „formie bez formy”, któremu poeta dał szerszy wyraz w *Czarnych kwiatach*. Tym razem jest już zatem nie tylko probierzem doskonałości, ale wcieleniem idei.

Wiara w istnienie sztuki, która zdolna jest wyrwać się ze swojej reprezentacyjnej roli sprawia, że synteza sztuk wyrwa się również z tradycyjnego kręgu twórca–dzieło–odbiorca. Chciałoby się powiedzieć, że synteza niesłyszalnej muzyki i poezji, nienamacalnej rzeźby i niewidzialnego malarstwa dokonuje się, gdy

*Emmanuel już mieszka
Na Taborze!*³¹⁰

Choć Norwid nie poświęcił korespondencji sztuk szczególnie dużo miejsca w swoich rozważaniach estetycznych, udało mu się stworzyć interesującą interpretację tego zagadnienia. Zestawienie właśnie jego wersji z koncepcjami Hoffmanna, Stendhala i Baudelaire’a wydaje się również szczególnie pouczające: pokazuje, jak powszechnie przeświadczenie romantyków o istnieniu związków między sztukami przechodziło metamorfozy w zależności od ich światopoglądów i koncepcji sztuki. Tym bardziej że korespondencja sztuk była ideą na tyle niejasną, że łatwo poddawała się wpisywaniu w coraz nowsze konteksty. Postawa Norwida wobec romantycznego przekonania ma w sobie tyleż z rewizji, co z kontynuacji. Koncepcja istnienia analogii między różnymi

³¹⁰ C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, wydanie drugie, Wrocław 1999, s. 159.

elementami świata³¹¹ musiała być szczególnie atrakcyjna dla poety, który pisał:

(...) wszystkie razem uważane parabole nie tylko, że dowodzą, ale dowodzą one tak bardzo ogromnej rzeczy, iż strach święty bierze pomyśleć o tym!... Dowodzą one albowiem analogijnego stosunku między prawami rozwoju świata tego a prawami rozwoju ducha [PWSz VI, s. 236].

Jednak, czujny i uważny obserwator, mając do dyspozycji doświadczenie swoich poprzedników i praktykę ich kontynuatorów, śledził również wszystkie konsekwencje płynące z przeświadczenia o korespondencji sztuk. Pokazywał zalety, słabości i ryzyko, jakie za sobą niesie nadużycie środków innych sztuk, aby ostatecznie nadać romantycznej idei nowe, bliskie jego światopoglądowi, oblicze.

Jego koncepcja jest, z jednej strony, niezwykle elitarna – wymogom stawianym przez poetę do osiągnięcia pełni syntezy sztuk mógłby sprostać jedynie geniusz. Bo jest ona nie tylko miarą wartości, ale i probierzem doskonałości. Z drugiej strony Norwid podkreśla nieustannie, że synteza sztuk jest wpisana w ludzką kondycję. Będąc więc przyrodzona człowiekowi, zdaje się też być w jakiś sposób dostępna każdemu.

Synteza sztuk towarzyszy Norwidowi zarówno w snuciu rozległych wizji historiozoficznych, jak i w intymnych wyznaniach i marzeniach. Jego refleksja waha się między realnymi możliwościami a ideałem. Czasami ma charakter postulatywno-deklaratywny, kiedy indziej – opisowy. Raz mówi o niej poeta w tonie osobistym, raz przyjmuje postawę teoretyka. Jest w jego postawie i wstrzemięźliwość sztukmistrza świadomego ograniczeń różnych środków artystycznych, i tęsknota marzyciela za pełnią. Jest fachowa znajomość możliwości różnych środków artystycznych oraz gorzkie doświadczenie ideału rozbijającego się o bruk. Między nimi wszystkimi rozciąga się Norwidowska myśl o korespondencji sztuk.

Nie mieści się ona w granicach zakreślonych przez estetykę, wykacza daleko dalej, sięgając do sfery etycznej, a nawet religijnej. W tym rozmachu, z jakim kreśli jej miejsce romantyczny poeta, kryje się jej oryginalność i zarazem jej słabość. Rozszerzając jej zasięg niemal do

³¹¹ J. Woźniakowski, *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, s. 191.

nieskończoności sprawił, że rozmywa się ona w olbrzymim i ogólnym kosmosie analogii. Stawiając ją na granicy przedstawialności natomiast, nadał jej poeta najwyższą z możliwych rangę w swoim systemie myślenia, ale zarazem uczynił ją dla nas nieuchwytną i chyba trochę abstrakcyjną.

Zamiast podsumowania

Bezimienna w romantyzmie idea korespondencji sztuk z pewnością nie była jego dzieckiem. Przejęta została z pism myślicieli klasycystycznych. Jednakże, dzięki temu, że metaforyka do niej nawiązująca łatwo przyjęła się w języku krytyki sztuki, idea również świetnie zadomowiła się w tej epoce, dodatkowo będąc kojarzoną z bardzo popularną w wieku XIX ideą analogii między wszystkimi bytami świata. Dzięki swojej niejasności dawała krytykom oraz teoretykom możliwość dopasowywania jej do ogólniejszych systemów estetycznych i filozoficznych.

Pod hasłem *romantycznej korespondencji sztuk* kryją się w istocie trzy zjawiska: niezwykle popularna w tym czasie praktyka artystycznych przekładów interdyscyplinarnych (obrazów na wiersze, dzieł operowych na opowiadania, wierszy na ballady itp.), specyficzny język krytyków oraz refleksja nad związkami między sztukami. Ta ostatnia – przejęta od myślicieli wcześniejszych i obecna w niemal wszystkich rodzajach dyskursu o sztuce – sprowadzała się często, jak pisałam we wstępie, do mglistej idei bez głębszego uzasadnienia teoretycznego. U niektórych spośród krytyków funkcjonowała jako element wspomagający bądź ilustrujący argumentację, kiedy indziej pojawiała się także w postaci zwykłego *cliché*, biorącego się z przyzwyczajenia językowego. Co istotne, o korespondencji sztuk z entuzjazmem mówiono najczęściej wtedy, gdy postrzegano sztukę jako byt uduchowiony, niekiedy wręcz sytuujący się na granicy zjawisk estetycznych (jak u Norwida).

Refleksja romantyków na temat związków między sztukami nie ogranicza się jednakże do takiego wyłącznie stanowiska. Tacy autorzy, jak Gautier, Baudelaire, Stendhal czy Norwid, dzięki temu, że potrafili odnieść się do idei analogii między dyscyplinami artystycznymi z rezerwą, stworzyli oryginalne teorie na ten temat. Właściwie – i w tym

leży największy paradoks – najbardziej niezależne od tradycji koncepcje romantyków odnosiły się bardzo sceptycznie wobec kwestii pożyczek i wpływów między sztukami. A przy tym – co wyraźnie odróżnia romantyków od Lessinga, Abbé du Bossa czy Burke’a – sceptycyzm ten nie był wynikiem opracowania lub przyjęcia programów estetycznych czy systemów filozoficznych, ale obserwacji warsztatu pracy artysty i refleksji nad psychologią odbioru dzieła sztuki. Gdy przyznano, że malarz maluje ręką, muzyka słyszalna jest przy pomocy uszu, a rzeźbienie wymaga mięśni rzeźbiarza, o korespondencjach sztuk mówiono z dużą dozą rezerwy i z licznymi zastrzeżeniami.

Wskazany tu podział na romantycznych „entuzjastycznych idealistów” i „sceptycznych realistów” korespondencji sztuk (nie zapominając o Norwidzie wahającym się między tymi dwoma stanowiskami) jest bardzo wyraźny. Właściwie udało mi się znaleźć tylko jeden, wymykający mu się, wyjątek. Jest to fragment utworu, w którym mowa jest o korespondencji sztuki aktorskiej, dyrygenckiej i muzyki – gdy obrazy znajdują swoje odpowiedniki dźwiękowe i na odwrót – i to wszystko w kontekście nie ducha, ale... ciała ludzkiego. Mowa o wspomnianym w jednym z powyższych rozdziałów opowiadaniu Hoffmana *Kawaler Gluck*.

Przypomnijmy, w jaki sposób wędrowny entuzjasta opisuje kawalera Glucka w berlińskiej kawiarni, w czasie wykonania przez duet skrzypcowy uwertury *Ifigenii w Aulidzie*. Narrator zaczyna od wyliczenia poszczególnych części ciała i odtworzenia mimiki twarzy nieznanego mężczyzny:

Oczy przymrużył, ręce skrzyżowane wsparł o stół i słuchał andante; lekko poruszając lewą nogą, zaznaczał zmiany głosów; teraz podniósł głowę – szybko potoczył wzrokiem dokoła – lewa ręka, której palce rozstawił szeroko, spoczywała na stole, jakby chwytając akord w locie; prawą – podniósł do góry; jakby był kapelmistrzem, który orkiestrze wskazuje moment innego tempa – prawa ręka opada i zaczyna się allegro. Jego blade policzki stały się płomiennie czerwone; brwi zbiegły się razem na pomarszczonym czole, wewnętrzny gniew rozpalił dzikie spojrzenie ogniem, który rozproszył uśmiezek, co jeszcze się unosił na półotwartych ustach. Teraz przechyła się w tył, brwi wznosi, gra mięśni policzków powraca, oczy błyskają, głęboki wewnętrzny ból rozplywa się w rozkoszy, co wszystkie fibry przenika i kurczowo nimi wstrząsa – oddycha z głębi piersi, czoło ma zroszone; zaznacza wyjście tutti i inne główne miejsca; prawa ręka nieustannie takt wybija, lewą wydobywa chustkę i twarz sobie przeciera [KG, s. 16; podkr. I.W.].

Cały ten opis kończy się lapidarnym stwierdzeniem: *Tak tworem z krwi i ciała uczynił szkielet uwertury, jaki dawała owa para skrzypiec*. Co to znaczy *tworem z krwi i ciała*? Narrator natychmiast to wyjaśnia:

Słyszałem łagodną, rozrzewniającą skargę, którą zawiódł flet, kiedy przebrzmiała burza skrzypiec i basów i zamilkł grom bębnow; słyszałem lekko uderzające tony wiolonczeli, fagotów, które przepętniają serce bezimienną tęsknotą; powraca tutti, jak olbrzym wspaniale i wielkie wkracza unisono, głucha skarga zamiera pod jego miażdżącym krokiem [Ibidem].

Okazuje się więc, że „wcielenie” duetu oznacza, że przejezdny meloman mógł usłyszeć całą orkiestrę, słuchając jedynie pary skrzypiec. Muzyka stała się *tworem z krwi i ciała*, dzięki spektaklowi odegranemu przez ciało Glucka – dyrygenta.

Mało w tekstach romantyków można spotkać opisów korespondencji sztuk, które zakładałyby uczestnictwo ciała ludzkiego. Najczęściej wyobrażano ją sobie w przestworzach, w krainie ducha, w sercu czytelników czy słuchaczy. Odzmysłowienie sztuki było jednym z najważniejszych warunków służących temu, aby odbiorca mógł oddać się czystemu marzeniu, w którym kolory, gesty, barwy, linie, dźwięki, ruchy wzajemnie się między sobą kojarzą. Tym bardziej więc może warto zapamiętać ten fragment z opowiadania Hoffmanna, w którym ciało nie tylko nie jest wykluczone z interpretacji, ale i w pełni uczestniczy w tym podwójnym przekładzie: z dźwięków na obrazy i z powrotem z obrazów na dźwięki.

Na końcu tych rozważań nieodparcie nasuwa się pytanie, co z tych romantycznych teorii, wizji, idei i marzeń o korespondencji sztuk pozostało do dzisiaj – poza legendą w historii literatury. Baudelaire’owskie zbliżenie poezji, malarstwa i muzyki poprzez przywołanie wspólnej im zasady harmonijnego ułożenia różnych elementów, z zastrzeżeniem, że o żadnych paralelach nie może tu być mowy, wraca w pismach Matisse’a³¹². Pseudonaukowe rozważania Balzaka odżyją w XX wieku pod postacią marzeń Apollinaire’a, badań Kandinskiego, Schoenberga, Hausera i Ittena, czy w praktyce twórców określających się mianem *artistes musicalistes*, których idee zapożyczyli w dużym stopniu twórcy Disnayowskiej *Fantazji*. Wizje jedności sztuk i przekłady interdyscyplinarne wracają u wielu poetów. Wagnerowskie marzenie o syntezie

³¹² H. Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris 1972.

sztuk odnowione zostaje w multimedialnych kompozycjach Skriabina, w projektach kazańskiej grupy „Prometeusz”, czy przez takich realizatorów filmowych, jak Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling. Jednak Balzak był jedynie kontynuatorem badań nad analogiami między barwami i dźwiękami, zainicjowanymi jeszcze w XVI wieku i rozstawionymi przez klawesyn oczny ojca Castel. Baudelaire z kolei kładł nacisk na różnice między sztukami, zaś ideę, że wszyscy twórcy poszukują harmonijnego skomponowania dostępnych im środków, powtarzał za myślicielami jeszcze klasycystycznymi (między innymi wiele o tym pisał Diderot). Idea syntezy sztuk również nie zrodziła się w XIX wieku. O zjednoczeniu wszystkich sztuk mówiono przynajmniej już od czasów pojawienia się pierwszych oper.

Jedyny romantyczny – choć dla romantyzmu nietypowy – pomysł na korespondencję sztuk, który odżył z pełną mocą w praktyce artystycznej XX wieku, to wspomniana wyżej Hoffmannowska wizja kawalera Glucka. Otóż pod koniec lat czterdziestych³¹³ swoją działalność rozpoczęła grupa artystyczna „CoBrA” (akronim Kopenhaga – Bruksela – Amsterdam). Asper Jorn, Pierre Alechinsky, Christian Dotremont, czołowi przedstawiciele tego ruchu, byli zbuntowanymi uczniami surrealistów. Pierwszym postulatem ich grupy było odrzucenie tradycyjnego podziału na sztukę figuratywną i abstrakcyjną oraz zastąpienie zasady automatyzmu (*écriture automatique*) spontanicznością. Inspirowali się prymitywną sztuką Północy, rysunkami dziecięcymi i kaligrafią japońską. Jednym z głównych postulatów, głoszonych przez wspomnianych twórców, było znoszenie przez artystów (!) granic między poszczególnymi dziedzinami artystycznymi. I rzeczywiście, artyści spod znaku „CoBrA” przez lata współpracowali ze sobą przy długoterminowych projektach, w których obrazy, słowo poetyckie, ideogramy, motywy dekoracyjne i muzyka nierozzerwalnie się przeplatały. Dla twórców tych korespondencja sztuk nie była wyłącznie kwestią interpretacji, ani nie była wpisana w dzieło sztuki – lecz dokonywała się w akcie tworzenia i to za pośrednictwem ciała twórcy.

Większość fotografii ukazujących Alechinsky’ego, zawartych w albumach z jego dziełami, przedstawia malarza chodzącego po swoich

³¹³ Oficjalnie grupa działała wyłącznie w latach 1949–1951, choroba C. Dotremont i A. Jorna zmusiła artystów do rozwiązania grupy. Główni członkowie grupy współpracowali jednak ze sobą jeszcze przez lata później. Dziś pozostał sam Alechinsky.

obrazach. W swojej ostatniej książce artysta określa siebie jako malarza oraz pisarza w jednej osobie, jednocześnie podkreślając, że często maluje, słuchając muzyki Mozarta. Książka ta zaczyna się od stwierdzenia, że jej autor od urodzenia jest leworęczny, ale nauczyciele w szkole zmuszali go do pisania prawą ręką. W rezultacie pisze on ręką prawą, a maluje lewą. Niemal osiemdziesięcioletni artysta zdecydował zatytułować swoją autobiografię właśnie *Dwoma rękami* (*Des deux mains*), akcentując tym samym, że pisanie i malowanie to czynności wykonywane przede wszystkim przez ręce³¹⁴.

Dotremont wyznawał, że nigdy nie malował swoich ideogramów na siedząco. Nie tylko zawsze stał przed swoimi dziełami, ale i, malując, celebrował każdy ruch ręki i ciała. Nie traktował malowania jako przenoszenia myśli na papier, lecz jako taniec całego ciała przed białą kartką papieru.

Dwaj wspomniani wyżej twórcy wielokrotnie współpracowali przy różnych projektach artystycznych. Jednym z nich jest *Sept Ecritures*, dzieło, które oglądać mogą pasażerowie na jednej z brukselskich stacji metra. Alechinsky zaczął od połączenia siedmiu paneli, z których każdy podzielił na trzy części. Następnie naniósł pierwsze rysunki. Zainspirowany tymi ostatnimi, Dotremont napisał wiersz, który następnie przełożył na ideogramy. Pod wpływem ideogramów i lektury wiersza Alechinsky kontynuował rysowanie, pozwalając Dotremontowi nanosić coraz nowsze motywy dekoracyjne. Tym samym zrealizowali oni projekt artystyczny, w którym dzieło powstaje stopniowo, artyści dzielą się kolejnymi etapami kreacji, inspirując się wzajemnie. Słowa budzą obrazy, obrazy – słowa. Dodajmy, że już same ideogramy są formą sztuki, którą trudno zakwalifikować do pojedynczej dziedziny artystycznej. Dotremont miał nazywać uprawianą przez siebie dyscyplinę *écri-peinture*. Ideogram jest bowiem rysunkiem-słowem wykonanym chińskim atramentem na białej kartce: ma imitować nieznanne pismo i tym sposobem przekładać słowa na obrazy.

Dotremont tańczący i kreślący swoje ideogramy, najpierw w dalekiej Laponii na śniegu, a potem w Belgii na papierze, Alechinsky piszący prawą ręką i jednocześnie kreślący rysunki lewą, korespondencyjna realizacja projektów artystycznych przez grupę przyjaciół mogłaby

³¹⁴ P. Alechinsky, *Des deux mains*, Paris 2004.

z powodzeniem stać się tematem Hoffmannowskich opowiadań. Romantyk, podobnie jak grupa współczesnych artystów, nie tylko nie widział różnicy w akcie tworzenia i interpretacji, ale w cytowanym wyżej fragmencie dopuszczał ciało ludzkie do czynnego uczestnictwa w korespondencji sztuk, wyobrażając sobie artystę jak dyrygenta, który gestami przekłada myśli, uczucia, zapis partytury na dźwięki. Współpracując z muzykami, dyrygent interpretuje, tworząc i tworzy, interpretując. Ciało dyrygenta dokonuje przekładów interdyscyplinarnych i jest ogniskiem korespondencji sztuk.

Jak natomiast najnowocześniejsze projekty multimedialne, w których odbiorca ma jednocześnie do czynienia z obrazem, dystrybucją światła oraz dźwiękami, mają się do romantycznych marzeń o korespondencji sztuk?

Wydaje mi się, że współcześnie jesteśmy świadkami powolnego zwycięstwa czegoś, co przeczuwał Balzac. Francuski powieściopisarz pomylił się co prawda w szczegółach, bowiem nie znał różnicy między właściwościami fal elektromagnetycznych i mechanicznych, nie pomylił się jednak co do możliwości wyliczenia amplitud drgania tych fal. Nie chodzi jednak wyłącznie o triumf nauki i techniki.

W instalacjach, o jakich tu mowa, uczestniczą maszyny, które opierają się na zapisie komputerowym (nie mówiąc już o projektach o charakterze czysto wirtualnym). Dzięki temu są to dzieła sztuki nie tylko przedstawialne, ale i odtwarzalne. Wygrywa dziś możliwość powtórzenia i bezbłędnego opanowania dzieła sztuki, wyliczenia i kontroli. W ten sposób dążymy do doskonałości interpretacji³¹⁵. Stopniowa re-

³¹⁵ Problem ten podejmuje Wünnenburger w książce *La vie des images*. Pod koniec rozważań na temat roli wyobraźni badacz zastanawia się nad zmianą paradygmatu obrazu we współczesnym świecie. Píše on wtedy między innymi: *La puissance de l'image nouvelle vient de ce qu'elle n'imité plus le réel mais le simule, à charge pour celui qui la fabrique ou la regarde d'évaluer dans quelle mesure cette apparence vériste d'une image est avérée ou fiable. La question du vrai et du faux ne réside plus tant dans l'image que dans le savoir du producteur et de l'utilisateur. L'image devient „intelligente” et les manipulateurs d'images doivent devenir exigeants, à nouveaux frais* [Nowy obraz czerpie swą moc z tego, że zamiast naśladować rzeczywistość, symuluje ją i to wytwórca bądź odbiorca mają ocenić, w jakim stopniu dany obraz jest prawdziwy czy godny zaufania. Pytanie o prawdę czy fałsz nie dotyczy już ani obrazu, ani wiedzy wytwórcy czy użytkownika. Obraz staje się „inteligentny” i jego operatorzy muszą stać się wymagający, ponosząc przy tym nowe koszty]. Francuski badacz nie kryje też swojego sceptycyzmu wobec tych unowocześnień: *L'image électronique nous tend aujourd'hui un piège redoutable, en nous obligeant soit à tomber dans un*

zygnacja z elementu przypadku w interpretacji pociąga zaś za sobą fundamentalną zmianę w zakresie estetyki odbioru dzieła sztuki. Nie piszę o tym bez powodu, wszak to, co nazwałam na początku umownie „romantyczną korespondencją sztuk”, leżało w centrum problemów związanych z interpretacją.

Precyzyjne wyliczenia pozwalają dziś na tworzenie nieomyślnych zapisów cyfrowych, które z kolei umożliwiają łączenie różnych danych sensorycznych. W ten sposób dochodzi do kreacji multimedialnych instalacji, które przedłużają w nieskończoność współwystępowanie danych skierowanych do kilku zmysłów naraz. Odbiorca nie musi już wytworzać w swojej wyobraźni wrażenia przenikania się barw, dźwięków czy zapachów. Wrażenie to ma być mu podane. Drogą sztucznego przetwarzania informacji „dokonuje się korespondencji” za nas. Interpretacja jest coraz mniej kreacją.

Wirtualizację sztuki, z jaką mamy dzisiaj do czynienia, można by interpretować jako nowoczesną postać idealizacji. Idealizacji, dopowiedzmy od razu, jaka nawet nie śniła się romantykom. Tym samym okazuje się, że dzisiejsza sztuka, choć stawia sobie za cel wywoływanie wrażeń czysto fizycznych, jest w istocie o wiele bardziej odzmysłowiona niż sztuka romantyków. Nasuwa się pytanie, czy te nowe hiperidealistyczne korespondencje wciąż dokonują się między sztukami?

Dla romantyków korespondencja sztuk odbywała się zasadniczo w wyobraźni odbiorcy, dla Kawalera Glucka i członków grupy „CoBrA” – w ciele artysty, w przypadku instalacji multimedialnych – mamy z nią do czynienia już w programach komputerowych. Romantycy korespondencję sztuk przeżywali, członkowie grupy „CoBrA” chcieli jej doznać fizycznie, programy komputerowe ją wyliczają i generują. W tak rysującej się perspektywie romantyczna korespondencja sztuk jest o wiele mniej abstrakcyjna niż nowoczesne projekty w tym (ponoć za bardzo) zmaterializowanym dziś świecie.

iconoclasme ravageur, soit à être complice d'un capharnaüm d'attractions, toutes plus dérisoires les unes que les autres [Obraz elektroniczny szykuje nam dziś niebezpieczną pułapkę, zmuszając nas albo do popadnięcia w niszczycielski ikonoklazm, albo do uczestnictwa w chaosie atrakcji, z których jedne są śmieszniejsze od drugih]. J.-J. Wünnenburger, *La vie des images*, Strasbourg 1995, s. 258 i 262.

Bibliografia

I

„Korespondencje” i „sztuka”. Wprowadzenie
Idea korespondencji sztuk w romantyzmie

Teksty źródłowe

- Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, préface de D. Désirat, Paris 1993.
- an. *Concert historique donné par M. Fétis*, « L'Artiste » 1832 série I, t. IV, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972, s. 237–238.
- H. Balzac, *Massimilla Doni, Chef-d'œuvre inconnu, Gambara*, [w:] tegoż, *La Comédie humaine IX. Etudes philosophiques I*, texte établi par M. Bouteron, Paris 1950, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- T. de Banville, *Poésies complètes, édition définitive*, Paris 1909.
- E. Burke, *Część V*, [w:] tegoż, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przełożył P. Graff, Warszawa 1968, s. 185–202.
- C.R. « *Mosaique* », *recueil de contes et de nouvelles par P. Mérimée*, « L'Artiste » 1833, série I, tome VI, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972, s. 106–107.
- S.T. Coleridge, *The Eolian Harp*, [w:] tegoż, *Vingt-cinq poèmes*, introduction et traduction de G. d'Hangest, Paris b.d.
- V. Cousin, *VI Leçon. Du beau ; IX Leçon. Des différents arts*, [w:] tegoż, *Du vrai, du beau et du bien*, Paris 1860.
- G. De Staël-Holstein, *De l'Allemagne*, [w:] tejże, *Œuvres complètes*, tome II, Paris 1871.
- E. Delacroix, *Dzienniki*, tekst francuski opracował A. Joubin, przełożyły J. Guze i J. Hartwig, wstępem opatrzył J. Starzyński, Wrocław 1968, „Teksty Źródłowe do Dziejów Teorii Sztuki” nr 14, t. I i II.
- E.-J. Delécluze, *L'Exposition du Luxembourg. M. Gros*, « L'Artiste » 1831, série I, tome I, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972.
- R. Descartes, *La dioptrique*, [w:] tegoż, *Œuvres philosophiques*, textes établis, présentés et annotés par F. Alquié, Paris 1963.

- D. Diderot, *Lettre sur les aveugles*, édition critique par R. Niklaus, Genève – Paris 1970.
- D. Diderot, *Œuvres. Esthétique – théâtre*, tome IV, édition établie par L. Versini, Paris 1996.
- T. Gautier, *Baudelaire*, édition présentée par J.-L. Steinmetz, Paris 1991.
- T. Gautier, *Ecrits sur la danse*, chroniques choisies, présentées et annotées par I. Guest, Arles-Paris 1995.
- T. Gautier, *Salon 1839*, réalisé par la Société Théophile Gautier, mis en page par F. Diot, sous la direction de Jean-Marie Tremblay [<http://www.lsh.univ-savoie.fr/gautier/>].
- J.W. Goethe, *Ruysdael jako poeta*, [w:] tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 365–370.
- A. Guérault, *L'église et l'opéra*, « L'Artiste » 1832, série I, t. IV, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972, s. 76–79.
- H. Heine, *Florenckie noce*, przeł. M. Konopnicka, Warszawa 1895.
- E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, [w:] tegoż, *Fantasie- und nachtstüske*, München 1976.
- V. Hugo, *La Préface de Cromwell*, [w:] tegoż, *Œuvres complètes. Critique*, présentation de J.-P. Reynaud, Paris 1985.
- Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, opracowała A. Kowalczykowa, Wrocław 2000, Biblioteka Narodowa, seria I, nr 261 (wybór).
- J. Janin, *Les deux frères : Alfred et Tony Johannot*, « L'Artiste » 1832, série I, tome IV, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972, s. 153–156.
- J. La Fontaine, *Le Tableau*, [w:] tegoż, *Contes et nouvelles en vers*, dessins J.-H. Fragonard, Paris 1994, s. 246–249.
- A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, na podstawie tłumaczenia J.T.S. Jasińskiego, przygotował według oryginału uzupełnił i notami oraz posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1986.
- A. de Lamartine, *Préface*, [w:] tegoż, *Poésies. Premières méditations poétiques*, Paris b.d.
- Le parallèle des arts*, [w:] *La peinture*, sous la direction de J. Lichtenstein, Larousse 1995, « Textes essentiels », s. 385–446.
- F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, tłum. M. Traczewska, Kraków 1960.
- J. Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, edited with Introduction by P.H. Nidditch, Oxford b.d.
- S. Mallarmé, *Symphonie littéraire, La Musique et les Lettres*, [w:] tegoż, *Igitur, Divagations, Un coup de dès*, nouvelle édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris 2003, s. 349–389.
- Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowa, Warszawa 1995.
- H. Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris 1972.
- A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, [w:] tegoż, *Dramaty*, Warszawa 1995.
- M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, oprac. M. Adamiec [<http://univ.gda.pl/~literat/mochnac/index.htm>].

- H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie. Romantyzm. Antologia*, Warszawa 1977.
- Notice sur J.-M.-W. Turner, membre de l'Académie Royale de Peinture, à Londres*, « L'Artiste » 1836, série I, tome XII, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972, s. 136.
- Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
- J.B. de Parfondry, *Vue sur l'art*, « L'Artiste » 1836, série I, tome XII, réimpression de l'édition de Paris, Genève 1972, s. 61–63.
- G. Planche, *Le paysage et les paysagistes*, « Revue des Deux Mondes », novembre 1857, volume XXVII, Paris, s. 756–787.
- A.Q. de Quincy, *De l'imitation*, introduction de L. Krier et D. Porphyrios, Bruxelles 1980.
- A.Q. de Quincy, *Réflexions nouvelles sur la gravure*, [w:] tegoż, *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie, ou d'Ecole publique, et d'un système d'encouragements*, Paris 1791.
- E. Quinet, *Du génie de l'art*, « Revue des Deux Mondes », octobre 1839, volume XX, Paris, s. 137–148.
- J.J. Rousseau, *Musique*, [w:] tegoż, *Dictionnaire de musique*, Amsterdam 1769, t. I.
- C.A. Sainte-Beuve, « *Fortunio* », roman, « *La Comédie de la Mort* » par Théophile Gautier, « Revue des Deux Mondes » novembre 1838, volume XV, s. 863–870.
- G. Sand, *Impressions et souvenirs*, Paris 1873.
- F.W.J. Schelling, *O stosunku sztuk plastycznych do przyrody*, [w:] *Filozofia sztuki*, przełożyła, wstępem i opisami opatrzyła K. Krzemieniowa, przekład przejrzał Z. Kuderowicz, Warszawa 1983, „Biblioteka Klasyków Filozofii”, s. 471–516.
- F. Schlegel, *Description de tableaux*, édition établie et présentée par B. Savoy, Paris 2003.
- P.B. Shelley, *Epipsichidion*, [<http://levity.com/digaland/celestial/shelley/epipsychidion.html>].
- P.B. Shelley, *A Defence of Poetry*, [w:] tegoż, *Essays and Letters*, London b.d.
- J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, opracował J. Pelc, Wrocław 1952; *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XIV.
- Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce. 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1989, „Historia Doktryn Artystycznych”, t. IV.

Słowniki i encyklopedie

- Dictionnaire de littérature*, publié sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala, Paris 2002, s. 117–118.
- Encyclopaedia Universalis*, Corpus 20, Paris 2002.
- A. Furetière, *Le Dictionnaire universel*, préfacé par P. Bayle, illustré par Callot, A. Bosse, précédé d'une biographie de son auteur et d'une analyse de l'ouvrage par A. Rey, Paris 1978.

- P. Larousse, *Dictionnaire Universel du XIX siècle*, Paris – Genève 1982.
S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Lwów 1855.
P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris 1978.
Shorter Oxford English Dictionary on historical principles, by W. Little, H.W. Fowler, J. Coulson, revised C.T. Onions, Oxford 1937.
Słownik języka polskiego, red. naczelny W. Doroszewski, Warszawa 1964.
Słownik języka polskiego, wypracowany przez A. Zdanowicza, M. Bohusza-Szyszkę, J. Filipowicza, Wilno 1861.
Słownik literatury polskiej XIX wieku, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
Słownik terminów literackich, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2000.

Literatura przedmiotu

- I. Babbitt, *The New Laokoon: an essay on the confusion of the arts*, Boston and New York 1910.
A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680–1814*, Paris 1994.
P. Bénichou, *Le sacre de l'écrivain*, [w:] tegoż, *Le sacre de l'écrivain. Le temps des prophètes*, Paris 1996, s. 23–441.
J. Białoostocki, *Słowo i obraz*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN Nieborów 29 września – 1 października 1977*, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 7–15.
C. Brodsky Lacour, *Grounds of comparison*, „World Literature Today”, spring 95, vol. 69, issue 2.
P. Cabanne, *La main et l'esprit. Artistes et écrivains du XVIIIe siècle à nos jours: destins croisés*, Paris 2002.
M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.
C.A. Cramer, *Alexander Cozen's „New Method”: the blot and general nature (painter)*, [<http://www.highbeam.com>].
S. Van Damme, *Anatomie de la passion scientifique dans les capitales européennes au XVIIIe et XIXe siècle: sociabilités, collections, patrimoines*, [<http://www.mfo.ac.uk>].
W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*, Cracovie – Paris 1925.
F. Genevray, *Sur une note de « Consuelo »: George Sand et Rembrandt*, [w:] *Le dialogue des arts. Tome 2 (aux XIXe et XXe siècles)*, textes réunis par L. Richer, Lyon 2002.
L. Hautecœur, *Littérature et peinture en France du XVIIIe au XXe siècle*, Paris 1942. Rozdział: *Le romantisme*.
M. Hobson, *The object of art, the theory of illusion in eighteenth-century France*, Cambridge 1982.
J. Jurt, *L'Abbé Da Bos et la spécificité des arts*, „Recherches et Fravaux de l'Université de Grenoble”, 1997.

- M. Komorowski, *Poezja, retoryka i historia w renesansowej doktrynie „Ut pictura poesis”*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN Nieborów 29 września – 1 października 1977*, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 17–33.
- A. Kowalczykowa, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej” LVI, s. 182–183.
- P.O. Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*, „Journal of the History of Ideas”, volume 12, issue 4, oct. 1951, s. 496–527 oraz volume 13, issue 1, jan. 1952, s. 17–46.
- D. Kudelska, *Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.
- P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*, Genève 1999, « Histoire des idées et critique littéraire » Vol. 380.
- J.P. Landow, *Ruskin’s theory of the Sister Arts*, [w:] tegoż, *The Aesthetic et Critical Theories of John Ruskin*, [<http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/contents.html>].
- L. Lascoux, *Quelques aspects de l’esthétique rossinienne chez Stendhal et chez Balzac*, prononcé le 10 avril 2002 dans le cadre des conférences « Littérature et Musique », [<http://www.crlc.paris4.sorbonne.fr/pages/conferences/conf-lascoux.html>].
- P. Laubriet, *Introduction*, [w:] T. Gautier, *Romans, contes et nouvelles*, édition établie sous la direction de P. Laubriet, Paris 2002, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przełożył, opracował i wstępem poprzedził A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- R.W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XVe – XVIIIe siècles*, traduction et mise à jour par M. Brock, Paris 1998.
- E. Manna, *Discours contre la peinture et mise en question de la perception au tournant du XIIIe siècle*, [w:] *Ecrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, études réunies et présentées par P. Auraix-Jonchière, Clermont-Ferrand 2003, s. 57–74.
- M. Milner, *Romantisme I*, Paris 1973, s. 160–176.
- A. Morawińska, *L’Abbé Du Bos o poezji i malarstwie*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN Nieborów 29 września – 1 października 1977*, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 209–222.
- P. Moreau, *Le symbolisme de Baudelaire*, [w:] tegoż, *Ames et thèmes romantiques*, Paris 1965, s. 231–245.
- W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.
- M. Olszaniecka, *Poesis ut pictura*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1984, 46 (1), s. 21–28.
- Précis de la littérature française du XIXe siècle*, sous la direction de M. Ambière, Paris 1990.
- L. Richer, *Littérature et Peinture saisies par l’Histoire*, [w:] *Le dialogue des arts*, tome 2. *Littérature et peinture (aux XIXe et XXe siècles)*, textes réunis par L. Richer, Lyon 2002.

- D. Scott, *Pictorialist poetics. Poetry and the visual arts in nineteenth-century France*, Cambridge 1988.
- E. Souriau, *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris 1969.
- J. Starobinski, *Wynalezienie wolności 1700–1789*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2006.
- J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève 1970.
- J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.
- W. Tatarkiewicz, *Sztuka: Dzieje stosunku sztuki i poezji*, [w:] tegoż, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka – piękno – forma – twórczość – odtwórczość – przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988, s. 88–135.
- P. van Tieghem, *Le mouvement romantique (Angleterre – Allemagne – Italie – France)*, Paris 1923.
- J. Woźniakowski, *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej” LVI.
- J.-J. Wünnenburger, *La vie des images*, Strasbourg 1995.

II

Stendhal – pasja porównywania

Teksty Stendhala

- Stendhal, *Ecoles italiennes de Peinture*, [w:] tegoż, *Mélanges. Peinture, musique*, tome IV, texte annoté et préfacé par E. Abravanel, « Cercle du Bibliophile ».
- Stendhal, *L'Ame et la Musique. Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïtase. Vie de Rossini. Notes d'un Dilletante*, édition présentée et annotée par S. Esquier, Paris 1999.
- Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie. Autour de Léonard de Vinci*, Paris 1994.
- Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie. Autour de Michel-Ange*, Paris 1994.
- Stendhal, *Œuvres intimes*, édition établie par V. del Litto, Paris 1981, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Stendhal, *Rome, Naples et Florence en 1817 ; L'Italie en 1818 ; Promenades dans Rome*, [w:] tegoż, *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par V. del Litto, Paris 1973, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Stendhal, *Salons*, édition, introduction et notes de S. Guégan et M. Reid, Paris 2002.
- Stendhal, *Wybór z pism różnych*, przełożyła F. Śniatecka-Wowerowa, wybór opracowała J. Guze, Warszawa b.d.

Pozostałe teksty cytowane

- R. Baschet, *Stendhal et les arts plastiques*, « Revue des Deux Mondes » août 1967.
- P. Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève 1977.

- E. Caramaschi, *Sociologisme et égotisme dans l' « Histoire de la peinture en Italie », Stendhal, Taine, Barrès face aux Léonards de Milan*, [w:] tegoż, *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionisme*, Paris 1985.
- M.-P. Chabanne, *L'Histoire de la peinture en Italie : pour une archéologie de l'esthétique stendhalienne*, [w:] *Ecrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, études réunies et présentées par P. Auraix-Jonchière, Clermont-Ferrand 2003, s. 265–275.
- Dictionnaire de Stendhal*, publié sous la direction de Y. Ansel, P. Berthier et M. Nerlich, Paris 2003.
- J. Dryden, *Preface of the Translator, With a Prallel, of Poetry and Painting*, [w:] tegoż, *The Works of John Dryden. Prose 1691–1698*, vol. 20, University of California Press 1989.
- G. Genette, « *Stendhal* », [w:] tegoż, *Figures II*, Paris b.d., « Collection Tel Quel », s. 155–193.
- L. Giraud, *Stendhal, biographe de Léonard de Vinci*, [w:] *Ecrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, études réunies et présentées par P. Auraix-Jonchière, Clermont–Ferrand 2003, s. 253–264.
- L. Lascoux, *Quelques aspects de l'esthétique rossinienne chez Stendhal et chez Balzac*, prononcé le 10 avril 2002 dans le cadre des conférences « Littérature et Musique », [<http://www.crlc.paris4.sorbonne.fr/pages/conferences/conf-lascoux.html>].
- M. Leoni, *Stendhal. La peinture à l'œuvre*, Paris 1996.
- E. Lilley, *Stendhal critique d'art. Le Salon de 1810*, « Stendhal-Club » Grenoble 1989, n° 122, s. 123–130.
- C. Mariette, *Stendhal – critique d'art ?* « Recherches et Travaux de l'Université de Grenoble » 1997, n° 52, s. 75–80.
- L. Richer, *Littérature et Peinture saisies par l'Histoire*, [w:] *Le dialogue des arts. Tome 2. Littérature et peinture (aux XIXe et XXe siècles)*, textes réunis par L. Richer, Lyon 2002.
- S. Sérodes, *Stendhal, Balzac et le « vernis transparent »*, [w:] *Actes du VIIe congrès international stendhalien (Tours, 26–29 septembre 1969)*, textes réunis et présentés par V. del Litto, Paris 1972, « Collection Stendhalienne publiée sous la direction de V. del Litto », s. 205–224.
- J. Starobinski, *Stendhal pseudonyme*, [w:] tegoż, *L'œil vivant*, Paris 1999, « Collection Tel », s. 231–284.
- D. Wakefield, *Introduction*, [w:] *Stendhal and the Arts*, selected and edited by D. Wakefield, Phaidon 1974.

III

Kilka opowiadań E.T.A. Hoffmanna w kontekście zagadnienia korespondencji sztuk

Teksty Hoffmanna

E.T.A. Hoffmann, *Don Juan*, przeł. A. Lange, *Magnetyzer*, przeł. J. Ficowski, *Kawaler Gluck*, przeł. A. Lange, *Przygody w noc sylwestrową*, przeł. I. Wieniew-

- ska, [w:] tegoż, *Opowieści fantastyczne*, wybór W. Kopalińskiego, Warszawa 1959.
- E.T.A. Hoffmann, *Fermata*, przeł. A. Rybicki, [w:] *Bracia serafiońscy*, Warszawa 1960.
- E.T.A. Hoffmann, *Złoty garnek*, przeł. J. Kleczyński, [w:] *Opowiadania*, Warszawa 1977.

Literatura przedmiotu

- Z. Łempicki, *Wybór pism*, oprac. H. Markiewicz, t. I. *Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmową poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966.

IV

Baudelaire i korespondencja sztuk

Teksty Baudelaire'a

- C. Baudelaire, *Correspondance I 1832–1860*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris 1973, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- C. Baudelaire, *Correspondance II 1860–1866*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris 1973, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- C. Baudelaire, *Kwiaty zła*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, redakcja i posłowie J. Brzozowski, Kraków 1990.
- C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, préface de C. Roy, notices et notes de M. Jamet, Paris 2001.
- C. Baudelaire, *Paryski spleen. Poematy prozą*, przełożyła J. Guze, Warszawa 1992.
- C. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekład J. Guze, komentarz i przypisy C. Pichois w tłumaczeniu J.M. Kłoczowskiego, Gdańsk 2000.
- C. Baudelaire, *Sztuczne raje*, przekład M. Kreutz i P.A. Majewski, Warszawa 1992.
- C. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971.

Literatura przedmiotu

- L.J. Austin, *Baudelaire et l'énergie spirituelle*, « Revue des Sciences Humaines » 1957, s. 35–42.
- L.J. Austin, *L'univers poétique de Baudelaire. Symbolisme et symbolique*, Paris 1956.
- Baudelaire*, Paris 1965, « Collection Génies et Réalités ».
- W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris 1982, « Petite Bibliothèque Payot » n° 399.

- P. Berthier, *Des images sur les mots, des mots sur les images : à propos de Baudelaire et Delacroix*, « Revue d'Histoire Littéraire de la France » 1980, novembre-décembre, s. 900-920.
- Y. Bonnefoy, *Baudelaire : la tentation de l'oubli*, Paris 2000.
- P.-G. Castex, *Baudelaire critique d'art*, Paris 1969.
- L. Czyba, *Baudelaire et la caricature française*, [w:] *Literales. Art et Littérature. Actes du Séminaire de Littératures de Besançon*, textes réunis par J. Hourriez, Paris 1994, s. 93-125.
- T. Gautier, *Baudelaire*, édition présentée par J.-L. Steinmetz, Paris 1991.
- L. Hautecœur, *Le symbolisme*, [w:] tegoż, *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècles*, Paris 1942, s. 173-253.
- J.E. Jackson, *Baudelaire sans fin. Essais sur « Les Fleurs du Mal »*, Paris 2005.
- D.J. Kelley, *Delacroix, Ingres et Poe : Valeurs picturales et valeurs littéraires dans l'œuvre critique de Baudelaire*, « Revue d'Histoire Littéraire de la France » 1971, juillet-août, s. 606-614.
- P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève 1999, « Histoire des idées et critique littéraire » Vol. 380.
- P. Labarthe, *Une poétique ambiguë : les « correspondances »*, [w:] *Les Fleurs du Mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, édités par A. Guyaux et B. Marchal, Paris 2003, s. 121-142.
- P. Laforgue, *Ut Pictura Poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*, Lyon 2000, « Littérature et Idéologie ».
- W.F. Leakey, *Les esthétiques de Baudelaire*, « Revue des Sciences Humaines » 1967, juillet-septembre, s. 481-496.
- P. Maillard, *Allégorie Baudelaire. Poétique d'une métafigure du discours*, « Romantisme » 2000, n° 107, s. 37-48.
- P. de Man, *Antropomorphisme et trop dans la poésie lyrique*, « Poétique » 1985, avril, n° 62, s. 131-145.
- P. Moreau, *Le symbolisme de Baudelaire*, [w:] tegoż, *Ames et thèmes romantiques*, Paris 1965, s. 231-245.
- C. Pichois et J.-P. Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, Tusson (Charente) 2002.
- Y. Pichon, C. Pichois, *Le musée retrouvé de Charles Baudelaire*, Paris 1993.
- J.-P. Richard, *Profondeur de Baudelaire*, [w:] tegoż, *Poésie et profondeur*, Paris b.d.
- R. Pickering, *Baudelaire, les « Salons » : exégèse artistique et transfert poétique*, [w:] *Ecrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, études réunies par P. Auraix-Jonchière. Actes du colloque du Centre de Recherche Révolutionnaires et Romantiques Université Blaise-Pascal, Clermont Ferrand 2003, s. 215-229.
- M.A. Ruff, *Baudelaire et le problème de la forme*, « Revue des Sciences Humaines » 1957, s. 43-53.
- L. Schneider, *L'amour de l'apparence : Baudelaire, Nietzsche*, « Romantisme » 2002, n° 115, s. 83-91.
- M. Schneider, *Baudelaire. Les années profondes*, Paris 1994, « La Librairie du XXe siècle ».

- E. Staed, *Gravures textuelles : un genre littéraire*, « Romantisme » 2002, n° 118, s. 113–132.
W. Szturc, *Lęk Baudelaire'a*, [w:] tegoż, *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości twórczej*, Kraków 2004.

V

Synteza sztuk w pismach Norwida

Teksty Norwida

- C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. Gomułicki, Warszawa 1971–1976, t. I, II, III, VI, VIII, XIX, X (wybór).
C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, wydanie drugie, Wrocław 1999, Biblioteka Narodowa seria I, nr 271.

Literatura przedmiotu

- K. Cysewski, S. Rzepczyński, *O „Czarnych kwiatach” Norwida*, Słupsk 1996.
A. Dunajski, *Chrześcijańska interpretacja dziejów w pismach Cypriana Norwida*, Lublin 1985.
M. Głowiński, *Norwida wiersze-przypowieści, Ciemne alegorie Norwida, Gorzkie ka-lambury. O „Purytanizmie” Cypriana Norwida, Wokół „Powieści” Norwida, Norwidowska druga osoba, Odpowiednie dać rzeczy słowo*, [w:] tegoż, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Prace wybrane*, t. V, Kraków 2000, s. 244–351.
G. Halkiewicz-Sojak, *Wobec tajemnicy i prawdy. O Norwidowskich obrazach „całości”*, Toruń 1998.
A. Kowalczykowska, *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki” LXXIII, 1982, z. 1/2, s. 199–223.
B. Kuczera-Chachulska, *„Czas siły zupełnej”. O Kategorii wysiłku w poezji Norwida*, Lublin 1998.
A. Kuik-Kalinowska, *Cypriana Norwida „Czarne kwiaty” i „Białe kwiaty”: konteksty, poetyka, idee*, Słupsk 2002.
Z. Mitosek, *Przerwana pieśń. O funkcji podkreśleń w poezji Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 157–174.
Rozjaśnianie ciemności. Studia i szkice o Norwidzie, red. J. Brzozowski, B. Stelmarczyk, Kraków 2002.
S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.
W. Stróżewski, *Chopin i Norwid*, „Rocznik Chopinowski” 1987 (19), s. 49–68.
W. Stróżewski, *Wstęp*, [w:] C. Norwid, *O muzyce*, Kraków 1997.
W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
Z. Trojanowiczowa, *Ostatni spór romantyczny. Cyprian Norwid – Julian Klaczko*, Warszawa 1981.

Bibliografia

- Z. Trojanowiczowa, *O dwu wierszach Norwida z Anakreontem w tle*, [w:] *Ulotność i trwanie. Ku czci Abramowskiej*, pod red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopcia, Poznań 2003.
- K. Trybuś, *Po co Homer? O poematach dygresyjnych Cypriana Norwida*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, Warszawa 1992, s. 215–228.
- K. Trybuś, *Stary poeta. Studia o Norwidzie*, Poznań 2000.
- J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978.
- K. Wyka, *Cyprian Norwid. Poeta i sztukmistrz*, Kraków 1948, „Z życia literatury. Prace Komisji Historii Literatury Polskiej” nr 1.