

Karol Klein

Przyroda u romantyków : zagadnienia podstawowe

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 25/1/4, 538-560

1928

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

KAROL KLEIN.

PRZYRODA U ROMANTYKÓW.

ZAGADNIENIA PODSTAWOWE.

Praca niniejsza jest częścią wstępną obszernej całości, omawiającej w rozdziałach monograficznych stosunek wielkich romantyków polskich do przyrody. Podano tutaj wytyczne, ustalone dzięki analizie historyczno-literackiej na tle porównawczem, i wskazano kierunek drogi, po której należałoby może kroczyć przy badaniu motywu przyrody w twórczości romantyków. Ze względu na zawartość rozdziałów następnych, będących główną częścią rozprawy, nie uwzględniono we wstępie poetów polskich, wysunięto natomiast na plan główny twórczość romantyków obcych. Ponieważ zaś celem tej części jest syntetyczne i możliwie wszechstronne ujęcie jednego z zagadnień romantyzmu, przy równoczesnem pominięciu cech narodowych czy etnicznych — nie mogła tu znaleźć zastosowania metoda J. Nadlera, autora dzieła p. t. „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“, przyjmująca za punkt wyjścia wpływ przyrody na ukształtowanie pewnego obrazu historycznego za pośrednictwem psychiki ludzkiej.

Poczucie przyrody u romantyków i jego twórcza obiektywizacja ma znaczenie ogromnie symptomatyczne dla poglądu romantycznego na świat, który zrodziła prężność psychiczna, przełamująca buntowniczo zasadę wszelkiej formy ustalonej i wybiegająca po linii tęsknoty w mgławicowe państwo bezkresnych, irracjonalnych możliwości. Głęboki przełom kulturalny, który przeinaczył typ myślenia, odczuwania czy życia wogóle społeczeństw europejskich u zbiegu stulecia XVIII i XIX — postulatami swemi i następstwami podcinał i podrywał u fundamentów gmach myśli i uczuć, w którym rosła, dojrzewała i wiodła epoka oświecenia. „Wyjściem człowieka z jego samozawinionego niemowlęctwa“, którem jest „niemożność posługiwania się swym rozumem, bez przewodnictwa drugich“ — nazwał Kant oświecenie, wysuwające jako hasło nakaz: „Sapere aude! miej odwagę posługiwania się swym własnym rozumem!“ I wniknął rozum w całokształt życia, wnosząc zbawienne światło w pomroki umysłów ludzkich, które wyzwoliły się z pod duszącej przemocy uprzedzeń, zabobonów, anarchii duchowej, usuniętej przez zorganizowany, logiczny, harmonijny ustroj życia. Rozum jako zasada naczelna, kierująca wszystkimi we wszystkim, nadał wytworom wieku oświecenia kształt prosty,

dokładnie zakreślony, wolny od asymetrii i zamąceń geometrycznego ładu; wytyczna zaś w dążeniach wieku: *clara et distincta perceptio*, wycisnęła swe piętno bezpośrednio i pośrednio na różnorodnych przejawach życia, wpływając na teorię poznania, metafizykę, na zagadnienia religijne, społeczne, estetyczne. Opisy przyrody, na które zdobywali się pisarze wieku oświecenia, są przeważnie jałowe, monotonne, pozbawione pierwiastków zmysłowych i nie zdradzają żadnej reakcji uczuciowej, wzbudzanej przez przyrodę¹⁾. Wyrzuczone upodobania wieku w ładzie, symetrii i przejrzystości konstrukcyjnej znalazły wyraz zarówno w pseudoklasycznej twórczości literackiej jak i w „formalnie strzyżonym francuskim ogrodzie, w którym żadne drzewko wywyższyć ani rozszerzyć się nie może; którego piękność, jedynie na regularności zasadzoną, jednym rzutem oka zaspokoić można“. W ten sposób scharakteryzował poezję francuską Brodziński, podobnego zaś porównania użył przed nim A. W. Schlegel²⁾.

Gdy jednak od połowy wieku XVIII zaczął się rozkład oświecenia, wywołany przez czynniki, obalające autonomję rozumu: przez sentymentalizm, mistycyzm, irracjonalizm, intuicjonizm — z wyzwalaniem pełnej psychiki ludzkiej, w której mroźno dotąd i pętano żarliwość, falistość, zwiewność uczuciową, poszło w parze wyzwalenie przyrody z pod władzy czujnego i rozmiłowanego w symetrii ogrodnika, którego miejsce miał zająć nowy typ miłośnika przyrody, obdarzonego zrazu przejaskrawioną fałszywie i rozkochaną w sobie czułościowością, a następnie — w strukturze ostatecznej — natchnionego tęsknotą romantyczną, „fantazją wewnętrzną, nieskończoną“, unoszącą od przedmiotu do nieskończoności³⁾.

¹⁾ Por. A. Dauzat: *Le sentiment de la nature et son expression artistique*. Paryż 1914, str. 213—214. Wyjątkowo żywe odczucie przyrody pojawia się u La Fontaine'a. Pisze o nim G. Lanson: „La Fontaine ne mêle point de religion, ni de panthéisme, ni même de dynamisme dans son amour de la nature: il jouit des formes qu'elle offre, des sensations qu'elle procure, sans rien chercher au delà. Les paysages sont dessinés d'un trait fin et rapide: ce sont des impressions nettement et sobrement notées. (Histoire de la littérature française, wyd. 17. Paryż 1922, str. 560).

²⁾ Brodziński w rozprawie „O klasycyzmie i romantycyzmie w dziejach ducha poezji polskiej“. (Wyd. Biblioteki Narodowej, seria I. nr. 10. str. 57.); A. W. Schlegel w „Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur“ (1809) w tomie II. Zwraca na to uwagę wydawca rozprawy Brodzińskiego A. Łucki. Dowodów, potwierdzających słuszność tego porównania, dostarcza w obfitości literatura pseudoklasyczna. Podobnie jak z przyrodą postąpiono w wieku „rewolucji kartezjańskiej“ z duszą ludzką, którą ujarzmiły w twórczości żądania racjonalizmu, prawidła kompozycyjne, stylistyczne, wersyfikacyjne. Stąd fałsz psychologiczny, sztuczne upraszczanie i ubożenie pełni życia emocjonalnego w utworach poety namiętności — Racine'a; stąd nadzyciowość i nadludzkość heroiczna tragedii Corneille'a, których atmosfera duchowa nieobca jest traktatom Kartezjusza; stąd wogóle tendencja wieku do ujmowania życia i ludzi w analityczne wzory, niezmiennie na przestrzeni krajów i wieków.

³⁾ K. Brodziński l. c. str. 79—80.

Przewarstwowanie kulturalne, przemiana racjonalistycznej postawy wobec świata na romantyczną dokonała się przede wszystkim w zakresie ogrodnictwa, gdy już w pierwszej połowie w. XVIII, obok stylu francuskiego, łączącego symetryczny, regularny, prostoliniowy ogród w jedną całość z architekturą pałacu, pojawił się styl angielski albo chiński, stwarzający ogród dziki, pierwotny, który stał się odpowiednikiem zewnętrznym dla rozbudzonego uczucia i swobodnie ulatującej wyobraźni¹⁾.

Ta zmiana poczucia przyrody nie była bynajmniej zjawiskiem odosobnionem: odbyła się ona w imię tej samej zasady amorfizmu, która następnie w romantycznej teorii sztuki wysunęła się na plan pierwszy. Wiedziony „zmysłem chaosu“, równie chętnie zwracał się romantyk ku dzikiej, bezładnej przyrodzie, jak i ku własnej wzbierającej i rozkołysanej psychice, spowitej w tajemnicze mroki życia podświadomego. Gdy więc zamącono w kształtowaniu przyrody jednostajny porządek stylu francuskiego pod naporem swobodnej, wolnej twórczości stylu angielskiego — w zakresie faktów literackich, pod naciskiem analogicznych czynników psychicznych, zastąpiono udramatyzowane i w tonie zasadniczym ujednostajnione wnioski logiczne z woli, namiętności i wady u Corneille'a, Racine'a i Molière'a dziełami, wykraczającymi przeciw pseudoklasycznej estetyce wyrozumowanego ładu i symetrii, falującymi zmiennością nastroju, o kompozycji dowolnej, tworzonej pod nakazem

¹⁾ Wśród budowniczych, nadających ogrodom styl francuski, naczelnie miejsce zajmuje A. Le Nôtre, twórca parku wersalskiego. Styl ten przekształcił malarz Fr. Boucher. Jego plany „Diverses fontaines“ są punktem wyjścia dla stylu, lubującego się w fantastyce skał, jaskiń, strumieni. (Por. R. Muther: *Geschichte der Malerei*. Tom III. wyd. 3. Berlin 1920, str. 40). Styl angielski rozwinął W. Kent. Wśród teoretyków sztuki ogrodniczej na uwagę zasługuje najpopularniejszy z nich Delille, autor poematu opisowego „Les jardins“ (1782), stawiający Le Nôtre'a narówni z Kentem. (W przekładzie Fr. Karpińskiego, zamieszczonym w wydaniu K. J. Turowskiego — Kraków 1862 — str. 510). Z stylem ogrodów chińskich zapoznało Europę dzieło Chambersa „Dessins des édifices, meubles, habits, machines et utensils des Chinois“ 1757. (Por. A. Biese: *Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*. Wyd. 2. Lipsk 1892, roz. 9). O sztuce ogrodniczej na przełomie w. XVIII i XIX, por. L. Komarnicki: *Studjum o rozwoju poczucia piękna natury w polskiej literaturze romantycznej*. (Przegląd humanistyczny, rok I, zeszyt II i III); ponadto wstęp Wł. Jankowskiego do wydania „Sofjówki i wyboru poezyj“ St. Trembeckiego. (Biblioteka Nar. serja I, nr. 80).

Zmieniony styl ogrodów był wyraźną zapowiedzią nowych upodobań i rosnącej potrzeby innych wzruszeń. Trzeba jednak dodać, że już od połowy w. XVII, istniało pojęcie przyrody, nazywanej wprost „romantyczną“. Świadczy o tem historia wyrazu „romantyczny“, który był przede wszystkim epitetem przyrody potężnej, dzikiej, niezwyklej, przyrody gór, jezior, morza. (Por. J. Kleiner: *Romantyzm. Historia wyrazu i konstrukcja pojęcia*. Przewodnik nauk. i lit. rok XXXVIII, tom XXXVIII. 1910; też w „Studiach z zakresu literatury i filozofji“, Warszawa 1925); A. Łucki: *Pochodzenie wyrazu „romantyzm“ i ewolucja jego znaczenia*. (Pamiętnik literacki rocznik X, 1911).

różnych chwil, myśli, tendencji, pragnień¹⁾). Podobieństwo między sztuką ogrodniczą a twórczością literacką, stwierdzone poprzednio w okresie racjonalizmu triumfującego, utrzymało się nadal, a zwrócił na nie uwagę L. Tieck, zestawiając park angielski ze sztuką Szekspira²⁾).

Przemiana poczucia przyrody i związane z nią przyczynowo zastąpienie ogrodu francuskiego angielskim ma jeszcze inne znaczenie, leżące poza zbieżnością w zasadzie amorfizmu estetycznego. W wielkich przełomach kulturalnych, jak renesans, oświecenie, romantyzm, wypowiadał się człowiek całkowicie pełnią swego duchowego jestestwa, która przenikała całość życia jednostkowego i zbiorowego. Dlatego też symptomy, określające jakość, rodzaj zmienionej psychiki ludzkiej, muszą być zjawiskami równorzędnymi, dającymi się sprowadzić do wspólnego mianownika, którym jest pewien określony pęd duchowy, pewien motyw przewodni wyżywiania się, przebiegający przez zmienną, bogato rozgałęzioną fizjognomię epoki. Jak wspomniano — istniała analogja między zasadą amorfizmu w sztuce ogrodniczej i w estetyce romantycznej. W ogrodnictwie zasada ta stworzyła nowy typ ogrodu, park angielski, zlewający się z tym krajobrazowem, z okolicą, w jedną całość malarską, wyprowadzający człowieka z ściśle ograniczonego terenu pracy rąk ludzkich w dzikie ustronia, w których wędrowiec osamotniał się, wyodrębnił z pożycia w zwartem społeczeństwie, wpatrując się i wsłuchując w siebie i w przyrodę. W ten sposób stał się ogród angielski jako wyraz przeobrażających się dążeń duszy ludzkiej, fazą przejściową między harmonją, symetrią i prostotą epoki oświecenia a bezkształtem, luźnością kompozycji, buntem przeciw wszelkiemu ograniczeniu w rewolucji romantycznej, która w krańcowym rezultacie doprowadziła do uznania przyrody już nie ogrodowej, ale bezpańskiej, dzikiej, nieoddanej pod opiekę człowiekowi. To wyzwolenie elementu przyrody z pod zależności od ludzi, pozostawienie przyrody samej sobie — narzuca analogję

¹⁾ Logiczną budowę utworów tych trzech poetów uwydatnił J. Kleiner: „Fikcja intelektualna w literaturze“. (Przegląd Warszawski, nr. 8, maj 1922, str. 82; to samo w „Studjach“ str. 129).

²⁾ L. Komarnicki: l. c. str. 209. Za inne uzupełnienie tej analogji, równorzędne pod względem kompozycyjnym, służyć może „Nie-Boska Komedia“ Krasińskiego lub „Lucinde“ Fr. Schlegla (O kompozycji „Nie-Boskiej“ por. wstęp J. Kleinera do utworu w wyd. Bibl. Nar. serja I. nr. 24. str. 22; o „Lucinde“ por. list Novalisa do Karoliny Schlegel z 27. II. 1799, tudzież uwagi R. Huch w dziele: Romantik. I. Blüthezeit der Romantik. wyd. X—XI. Lipsk 1920. str. 304). Na gruncie polskim analogję tę można dalej poprowadzić: atak Jana Śniadeckiego, skierowany przeciw poezji romantycznej, opierał się częściowo na tych samych argumentach, których przedtem w zakresie sztuki ogrodnictwa użył ks. Jundziłł, zalecający „powolne i stopniowe odmiany“ w ogrodzie w miejsce gwałtownych i wybitnych kontrastów w parku angielskim. Zwraca na to uwagę L. Komarnicki l. c. str. 221.

drugą, dalej idącą i bardziej zasadniczą dla poglądu romantycznego na świat. Oto obok przyrody samotniczej, będącej zamkniętą w sobie indywidualnością, wolną od wpływów kultury ludzkiej, staje romantyk-samotnik, obdarzony mocnym poczuciem swojej osobowości, która każe mu przeciwstawić siebie światu, swoją jedyność zbiorowości, prawa własnego życia prawom życia społecznego. Ten konflikt podstawowy, przejawiający się w różnym nasileniu jako reneizm, werteryzm czy byronizm, przenosi punkt ciężkości z realnego współbytu i z owocnej współpracy z ludźmi w zakres marzeń, które stwarzają intensywny związek z światami za wszelką cenę nieaktualnymi, niecodziennymi: z światami fantastyki, egzotyizmu, historycyzmu, ludowości i przyrody ¹⁾.

Zabrzmiała w romantyku bogata skala zainteresowań, wzruszeń uczuciowych, wrażliwości zmysłowej, gdy dusza jego, umęczona ciasnymi granicami poglądu racjonalistycznego na świat, zetknęła się z olbrzymią przestrzenią świata przyrody, za którym wyczuła bezkresne obszary ducha. Koncepcjom filozoficznym romantyzmu utworowano drogę już w wieku oświecenia, gdy mechanicznemu pogładowi na świat przeciwstawiono pogląd pandynamiczny, oparty na nauce Leibniza o monadach jako jednostkach sił. Przyroda, uważana za rozwijający się i wewnątrz siłami ożywiony organizm, zdobywa sobie miejsce w teorjach Shaftesbury'ego, Diderot'a, Montesquieu'go, Herdera, Goethego, by następnie stać się ośrodkiem filozofii romantyka Schellinga. Pogląd taki miał ważne następstwa dla teorii poznania, ponieważ powoływał do życia intuicję jako organ poznawczy, wybiegający poza przedmioty zmysłowe w rzeczywistość irracjonalną, identyfikowaną nieraz z Bogiem. Przyroda otrzymała w ten sposób charakter dwoisty, symboliczny, polegający na skojarzeniu znaku zewnętrznego z pewną treścią wyrażoną ²⁾. W wieku oświecenia symbolizm filozoficzny

¹⁾ Por. J. Kleiner: Z problemów romantyzmu. (Kronika powszechna, rocznik III. nr. 45—46; też w „Studjach“).

²⁾ Intuicjonizm romantyków i związane z nim przekształcenie świata na symbol posiada znaczne podobieństwo z podstawowymi założeniami filozofii Bergsona. (Por. jego „Introduction à la Métaphysique“). Na tle szerszym oba kierunki myślenia zestawił O. Ewald: Henry Bergson als Neuromantiker (Das literarische Echo r. XV, zesz. 8—15 I. 1913) i J. Kleiner: Z zagadnień bergsonizmu i romantyzmu (Przegląd filozoficzny r. 23 (1920). Księga pamiątkowa ku uczczeniu K. Twardowskiego, Lwów, 1921; też w „Studjach“). Dla Spenglera — by wspomnieć o poglądach, wyrażonych w latach ostatnich — koncepcja historii świata jest ideą wszechogarniającej symboliki: „Der Gedanke einer Weltgeschichte physiognomischer Art (erweitert sich) zur Idee einer allumfassenden Symbolik Symbole sind sinnliche Zeichen, letzte, unteilbare und vor allem ungewollte Eindrücke von bestimmter Bedeutung. Ein Symbol ist ein Zug der Wirklichkeit, der für sinnbewache Menschen mit unmittelbarer innerer Gewissheit etwas bezeichnet, das verstandesmäßig nicht mitgeteilt werden kann. Ein dori-

i religijny, zapoczątkowany przez Shaftesbury'ego, rozwinął Hamann i Saint Martin, ich nauka zaś o szyfrach i hieroglifach stworzyła punkt wyjścia dla idących dalej teorii romantyzmu¹⁾.

Dynamizm i ewolucjonizm, mistycyzm i panteizm, otrzymane w spuściźnie po zmierzchającym wieku oświecenia, utrwaliły się w poglądzie romantycznym na świat, nowe pokolenie jednak ludzi wzbogacało konsekwentnie w dalszym ciągu swój stosunek do przyrody nowymi ideami, nowym zasobem reakcyj. Poetyckiem wyzyskaniem teorii filozoficznych (głównie Schellinga), które uważały przyrodę za wyraz i znak wewnętrznego duchowego pierwiastka — było ożywienie i uczłowiczenie przyrody, kształtowanie nowej mitologii romantycznej, tak bujnie rozkwitającej w baśniowej twórczości romantyków²⁾. Ponadto symbolizm w związku z nauką o znakach Hamanna i Saint Martin'a wywarł wpływ decydujący na urobienie zasadniczych koncepcyj estetycznych romantyzmu. Zadaniem poety było odcyfrować hieroglify, wypisane w księdze przyrody, uznać doczesne ciało za objawienie ducha, za powłokę wieczystych pierwiastków bytu, za symbol, zasłaniający przegrodą materialną bezbrzeżne perspektywy nieskończoności³⁾. Do filozofii przyrody nawiązywała również teoria pejzażowego malarstwa romantyków, które miało dążyć do wycucia w krajobrazie „duszy świata“, ukrytej w zjawiskach zmysłom dostępnych⁴⁾.

Filozofia przyrody jednak, zależna częściowo od rozszerzającej się szybko w w. XVIII wiedzy przyrodniczej, była równocześnie umysłowym usystematyzowaniem podnieć, jakie wybuchały z emocjonalnych warstw duszy człowieka. Istniały w romantycznym w poglądzie na świat podstawy do zajęcia czysto uczuciowego stosunku wobec przyrody, do pełnego wypowiedzenia się w sposób liryczny, poetycki, wolny od przymusu

sches, frühharabisches, frühromanisches Ornament, die Gestalt des Bauernhauses, der Familie, des Verkehrs, Trachten und Kulthandlungen, aber auch Antlitz, Gang und Haltung eines Menschen, ganzer Stände und Völker, die Spracharten und Siedlungsformen aller Menschen und Tiere und darüber hinaus die gesamte stumme Sprache der Natur mit ihren Wäldern, Triften, Herden, Wolken, Sternen, mit Mondnächten und Gewittern, Blüten und Welken, Nähe und Ferne ist sinnbildlicher Eindruck des Kosmischen auf uns, die wir wach sind und in Stunden der Einkehr diese Sprache wohl vernehmen; und anderseits ist es das Gefühl eines gleichartigen Verstehens! das Familien, Stände, Stämme und endlich ganze Kulturen aus dem allgemeinen Menschentum heraushebt und zusammenschliesst. (O. Spengler: Der Untergang des Abendlandes, tom. 1. wyd. 48—52, Monachjum 1923. str. 213, 14).

¹⁾ Por. Z. Łempicki: Renesans, oświecenie, romantyzm. Warszawa—Lwów, 1923, zwłaszcza roz. Zmierzch oświecenia i Problem stylu romantycznego.

²⁾ Por. O. Walzel: Deutsche Romantik I. Welt- und Kuustanschauung, wyd. 5. Lipsk 1923 str. 53—54; Fr. Strich: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. 1924, wyd. 2. Monachjum str. 137 i n.

³⁾ Por. Z. Łempicki: l. c. str. 190—191.

⁴⁾ Por. O. Walzel: l. c. str. 94.

ujmowania przeżyć w dokładnie określone i zintelektualizowane koncepcje filozoficzne. Dla umysłowo-uczuciowej postawy romantyka wobec świata dość znamienym jest fakt ten, że Schelling mógł swój system przekomponować na utwór poetycki, pod którym i Goethe nie wahałby się swój podpis położyć¹⁾. Po wstrzymaniu więc funkcji rozumowych, nawiązujących nieraz do rezultatu nauk doświadczalnych, zyskiwało w duszy romantycznej na sile i natężeniu uczucie, wysnuwające z siebie inny obraz przyrody, obraz uczuciowy, ukształtowany na wzór i podobieństwo pożądań, impulsów, tęsknot, nastrojów człowieka²⁾. Zaznacza się zatem w romantycznym stosunku do przyrody obok momentu filozoficznego moment psychologiczny, skupiający w sobie dążności uczuciowe epoki, w której rozbrzmiała symfonią wzruszeń dusza ludzka, już przedtem — w chłodnej atmosferze racjonalizmu — łaknąca pełnego wyżycia się czyto w upodobaniach sentymentalnych czyteż w uniesieniach religijnych, pietystycznych.

Spotęgowany i usamodzielniony element uczuciowy w stosunku do przyrody ujawnił w całej doniosłości owe czynniki psychiczne, które twórczość filozoficzna spychała pod próg świadomości wysiłkiem umysłowym, mającym na celu odkrycie prawd obiektywnych i ujęcie ich w logicznie spojony i związany system. Obowiązywał a priori pogląd — bardzo znamieny w romantycznym sposobie myślenia — o siłach duchowych w świecie zaludzkim, gdy zwrócono zainteresowanie naukowe ku „nocnej stronie“ („Nachtseite“) przyrody, ku jej procesom, kryjącym się poza rozumowo badaną warstwą zjawisk fizykalnych, by w następstwie cały system irracjonalizmu romantycznego skupić w „nauce o centrum“, („Zentrumslehre“), wyprzedzającej cały świat organiczny z intuicyjnie poznawanej „rzeczy samej w sobie“, z najwyższej idei Platona, z „causa sui“ Spinozy, z „praognia“ Böhmeo. Ta sama intuicja jednak, która dawała podstawę w wznoszeniu „nauki o centrum“, traciła charakter poznania bezwzględnego, gdy zgłębiano nią przejawy i mowę sił zaświadowych w rozfalowanej uczuciowości średniowiecza, w poezji ludu i w jego uniesieniach mistycznych. Zupełnie zaś swobodną, subiektywną i zindywidualizowaną stawała się intuicja w poetyckim ujmowaniu przyrody; odsuwało ono szczegóły fizykalne, poznane empirycznie,

¹⁾ Por. R. Huch: l. c. str. 175—176; Fr. Strich zaś dodaje: „Seine (Schellings) in wahrhaft dichterischer Sprache und mit prophetischem Ton verkündigte Naturphilosophie kann wohl als völliger Ersatz für das nicht ausgeführte, kosmogonische Epos gelten“. (l. c. str. 139).

²⁾ Na dominującą rolę, jaką w światopoglądzie romantycznym odgrywa uczuciowe odnośnienie się do świata, zwraca uwagę Z. Łempicki w rozprawie: *Romantyzm. Przyczynki do krytyki pojęcia*. (Pam. lit. rocznik XV, 1917). Według autora tego wśród uczuć romantyka pierwsze miejsce zajmuje tęsknota, którą Strich uważa za „podstawę i istotnie podstawowe pojęcie romantyzmu“. (Fr. Strich l. c. str. 72 i n.).

schodząc się w ten sposób z filozofją u tego samego źródła twórczego, które tamowała dążeniem do przedmiotowości praca rozumu. Źródłem tem zaś były ogromne napory uczuciowe w romantyzmie, które przełamywały racjonalizm i empirję w każdej dziedzinie, doszukując się uporczywie bezmiarów treści transcendentalnej w ograniczonych i dla oschłego rozumu jednoznacznych zjawiskach. Do spotęgowania tych potrzeb uczuciowych przyczyniał się wspomniany negatywny stosunek romantyka do społeczeństwa, do stanu kultury, dzięki czemu przesuniętą została energia organiczna jednostki w stronę świata zaludzonego, który po wchłonięciu przez psychikę wzmacniał i rozszerzał na przyrodę poczucie bytu jednostkowego. Ponadto w wypadkach poszczególnych (n. p. u Novalisa) pęd uczuciowy mógł być wywołany patologją organizmu fizycznego; uniemożliwiała ona realizację woli ku życiu w świecie konkretnym, przenosząc zaspokojenie żądz w sferę upragnionych i nieograniczonych możliwości¹⁾. Następstwem tej rewolucji duchowej było subiektywne uformowanie i indywidualne zabarwienie świata irracjonalnego, będącego w mniej lub więcej wyrazistej mierze wykładnikiem stwarzającej go psychiki ludzkiej²⁾.

¹⁾ Spotęgowanie życia w marzeniu jest jedną z możliwości, do których zwraca się jednostka fizycznie słaba lub chora, mająca potrzebę kompensującego wyżycia się w fikcji. Szerzej tę kwestję przedstawił A. Adler: *Über den nervösen Charakter*. Wyd. 3. Monachjum - Wiesbaden 1922. Por. ponadto o stosunku cech charakteru do cech fizycznych książkę E. Kretschmera: *Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten*. Wyd. 3. Berlin 1922. Stroniący od świata romantyk jest przez K. zaliczony do typu t. zw. schizotypików, których znamionuje asteniczna budowa ciała. Wartość teoryj Adlera wykazał H. Mutschmann w badaniach nad Miltonem. (H. M.: *Der andere Milton*. Bonn — Lipsk, 1920). Niektóre objawy romantyzmu, zrodzone na podłożu bezsilności fizycznej i niewoli, wskazał I. Chrzanowski: *Charakterystyka romantyzmu* roz. IV, (w tomie „Z epoki romantyzmu“ Kraków b. r.).

²⁾ Poruszone tu zagadnienie psychologicznego relatywizmu światopoglądów rozwinął w zakresie religii, sztuki i filozofji R. Müller-Freienfels: *Persönlichkeit und Weltanschauung*. II. wyd. Lipsk-Berlin 1923. Por. też jego: *Irrationalismus*. Lipsk 1922. roz. IX. Analogiczne tendencje — lecz oparte na węższej podstawie — można stwierdzić u psychoanalityków, pragnących zastąpić metafizykę metapsychologją t. j. psychologją nieświadomego. Por. O. Rank i H. Sachs: *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften*. Wiesbaden 1913, zwłaszcza roz. VI; ponadto E. Hitschmann: *Schopenhauer. Versuch einer Psychoanalyse des Philosophen*. (Imago, tom 2, 1913 zes. 2. — kwiecień). Autor cytuje takie charakterystyczne określenia filozofji i filozofów (str. 166): „Filozofja jest temperamentem, widzianym przez obraz świata“ (Simmel); „filozofowie i lekarze zakazują i zapisują to, co lubią lub czego nienawidzą“ (Goethe). Do określeń tych można dołączyć dalsze: „Wybór filozofji zależy od tego, jakim się jest człowiekiem. Ponieważ system filozoficzny nie jest martwym sprzętem, który można przyjąć lub odrzucić zależnie od zachcenia, lecz jest obdarzony duszą przez duszę człowieka, który go posiada“ (Fichte). „Okazało się zatem, czem była dotąd wszelka filozofja: mianowicie spowiedzią twórcy i pewnym rodzajem niezamierzonych i niezauważonych mémoires“ (Nietzsche).

Pod znakiem antropocentryzmu rozwijał się stosunek romantyka do przyrody, która weszła jako integralna część w świat uczuć ludzkich, towarzysząc im nieodłącznie na wielkiej drodze, prowadzącej od spraw i dziejów człowieczych do poznania i ukochania Boga.

W radości biologicznego istnienia, w pogoni za mocnym, ciągle świeżym doznaniem zmysłowym, rzucał romantyk ciasne i szare życie w więzach społecznych i ruszał w dal, w świat upajających woni, rozmarzających szeptów, które w swej łasce ludziom Bóg zsyła (Eichendorff „Der frohe Wandersmann“¹⁾). — Czar podróży pieszych nie był obcy Rousseau'owi („Emile“ ks. V. — „Confessions“ część I. ks. IV.), a w Niemczech motyw ten rozślawiły t. zw. „Wanderlieder“ Eichendorffa, Rückerta i epigona romantyzmu — Geibla. Ale i w smutku była przyroda dla romantyka pokrzepieniem, ostoją, wybawieniem z udręki życia. Kochało jej uroczną tajemniczość dziecię (Hölderlin „Die Jugend“; Byron „Wędrowni Childe-Harolda“ IV, 184), szukał w niej samotności człowiek dojrzały, który spojrzął w głębinę życia i poszedł dalej bez radości, bez pragnień sławy, bez trosk, rozrzniających serce (Byron „W. Ch.-H.“ III. 5). Wołają go ku sobie morza, błękity nieba, gwiazdy i słońce, cała przyroda, przemawiająca jaśniej i zrozumialej niż ludzie (Byron „W. Ch.-H.“ III, 13—14), odsłaniająca tajniki swej przepastnej duszy (Hölderlin „An die Natur“). Pociąga samotnika głąb lasu (Tieck „Waldeinsamkeit“ w opowiadaniu „Der blonde Eckbert“), dolina zroszona strumykami, które usypiają znużone serce cichym, monotonnym szmerem fali (Lamartine „Le Vallon“), jezioro, którego spokój każe zapomnieć o świetle burz i namiętności (Byron „W. Ch.-H.“ III, 85), morze, którego dzieckiem, pełnym ufności, czuje się człowiek (Byron „W. Ch.-H.“ IV, 184). Na wierzchołku góry wyzwala duszę z niewoli cierpień atmosfera niebios (Hölderlin „Der Neckar“), w górach uciszają się namiętności, myśl olbrzymieje i szlachetnieje (Rousseau „La Nouvelle Heloise“ cz. I. list 23), z szczytów Alp pragnąłby poeta odlecieć z orłem w eteryczne przestwory (Hölderlin „An den Aether“). Motyw wyzwalającego odlotu z ptakiem wzbogacała tęsknota za popłynięciem z chmurami ku wiosennym różom, rozkwitającym w zachodniej stronie nieba (Hölderlin „Abendphantasie“). Porwania przez burzę pragnie Lamartine („L'isolement“), burza podtrzymuje i krzepi słabnącą energję René'go Chateaubriand'a, („René“ wyd. Bibliotheca romanica nr. 161 str. 59), kosmiczną zaś rozpiętością uczuć nabrzmiewa motyw odlotu z wichrem w „Odzie od wiatru zachodniego“ Shelleya.

¹⁾ Przykłady, cytowane w tekście pracy, nie wyczerpują, rzecz prosta, obfitego materiału porównawczego, lecz mają na celu ustalenie pewnych linii wytycznych, jakie można przeprowadzić w stosunku romantyka do przyrody.

Obcujący tak intensywnie z przyrodą romantyk chętnie łączył własne stany wewnętrzne z zjawiskami zewnętrznymi: radosnym uniesieniem młodzieńczym wtóruje wiosna (Goethe „Mailed“, zaczynająca się od słów „Wie herrlich leuchtet“ i t. d.; „Werther“ ks. I. list z 10 maja) a smutek, melancholjja, zanik uczuć — tak głęboko przepajające duszę romantyczną — znajdowały swój odpowiednik w jesieni, w porze roku, ukrywającej w sobie nieokreśloność przepływającego istnienia, umierania, tęsknoty i żalu, w losie liści uwiedzionych. Melancholijny René jako chłopak przysłuchuje się z siostrą szumom wiatru jesiennego i szelestowi liści pod stopą (wyd. Bibl. rom. str. 46); jesień jest towarzyszką posępnych uczuć Lenaua („Herbstgefühl“, „Herbstentschluss“, „Herbstlied“), Lamartine’a („L’automne“); — jesień, nawiedzająca przyrodę, bierze pod swą władzę duszę Wertera (ks. II. — 4 września); z liściem zwiędłym porównywa siebie Lamartine („L’isolement“), a dla Constant’a („Adolphe“ roz. VI.) i Shelleya („Oda do wiatru zachodniego“ V) minione uczucia, myśli zmarłe są jak blade, zwiędłe liście¹⁾.

Wzmocnieniu związku z przyrodą sprzyjała noc, pełna niepospolitych uroków zmysłowych, usypiająca pamięć dnia, zacierająca w mrokach granice świata doczesnego, za które swobodnie unosi się wyobraźnia. Noc służy często za tło nastrojowe dla dziejów człowieka (Byron „Parisina“ I—II, „Oblężenie Koryntu“ XI, „Manfred“ akt III. sc. 4.); w molowy akord stapia Hölderlin czar nocy księżycowej, w której dźwięczą serenady, szemrzą źródła wśród kwiatów pachnących i cicho w mroku dzwonią dzwony („Die Nacht“); noc rozpala serce w piersi, które drga tętnotą za dalą, za cudem nocy letnich na południu (Eichendorff „Sehnsucht“). „Wszystko człowiekowi nieznanie, wszystko niepomyślane wędruje wśród nocy przez labirynt piersi“ (Goethe „An den Mond“); w nocy wznosi się modlitwa o spokój duszy (Goethe „Wanderers Nachtlied“), o ciszę spływającą na przyrodę i w serce człowieka (Goethe „Ein gleiches“). Noc dźwiga z poniżenia, gdy wzrok się gubi za poszarzałym horyzontem w nieskończoności (Constant „Adolphe“ roz. VII.); kosmicznym oddechem tchnie noc, krocząca przy wtórze eterycznej muzyki (Mörike „Gesang zu zweien in der Nacht“). Noc i jej nastroje są motywem przewodnim cyklu Musset’a („Nuits“), noc, jako szczytowy wyraz mistyki

¹⁾ O walorach uczuciowych wiosny i jesieni pisze pięknie E. Lucka: „Frühling und Herbst sind romantische Jahreszeiten, sie bergen die Unbestimmtheit des Fliessens und Werdens, das Sehnen und Bangen in die Ferne, aber auch die Wehmut, die in jedem Strömen, das heisst in jedem Hinschwinden liegt. Je stärker das Leben rauscht, desto mehr schwemmt es ja mit sich fort ins Unwiederbringliche, und die eigentliche Wehmut ist die Wehmut der Erinnerung, das Sinnen über Vergangenheit und Vergänglichkeit“. (Urgut der Menschheit, Stuttgart — Berlin — Lipsk, 1924, str. 450).

przyrody, jest uświadomieniem, wycuciem rzeczy ostatecznych (Novalis „Hymnen an die Nacht“¹⁾).

Miłość, którą romantyk otaczał czcią religijną, widząc w niej „cel końcowy dziejów świata, amen uniwersum“ (Novalis) — była uczuciem, domagającym się przede wszystkim złączenia z przyrodą, przystrojenia w świetne blaski, rozpostarcia niedosiężnych perspektyw. Z kwiatami, które miały dla romantyka specjalne znaczenia („die blaue Blume“ Novalisa — symbol romantyzmu²⁾), z ptakiem, z słońcem porównywał Heine swą ukochaną („Du bist wie eine Blume“, „Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne“), mowa kwiatów była mową miłości (Goethe „Blumengruss“), kwiaty symbolizowały uczucia zakochanego (Goethe „Das Veilchen“), z kwiatów starano się odczytać tajemnicę uczuć nieznanych (Goethe „Faust“ I. — Małgosia w scenie ogrodowej). Między rozłączonymi kochankami ulatują myśli jak gołębie, przenoszące przez błękitny dali słodkie wieści (Eichendorff „Andenken“). Miłość ku kobiecie i ku przyrodzie była niejednokrotnie tak nierozrwalną całością uczuciową, że istnienie jednej miłości wywoływało potrzebę drugiej. W przyrodzie wyczuwał René upragniony ideał miłości, obejmował go w przestworzach i słyszał w szumie rzeki (wyd. Bibl. rom. str. 57 — 58). Cisza jesienna rodzi w Hölderlinie tęsknotę za kobietą, bez której spala się dusza człowieka, wędrującego samotnie po świecie. („Mein Eigenthum“). Podobnie i Alastor Shelleya tęskni wśród przyrody za kobietą, a nie znalazłszy jej — umiera śmiercią samotną. W tęczowe blaski stroi się marzenie miłosne Shelleya, smutne w obliczu cudnej przyrody („Epipsychidion“). Bezkresy wieczności odkrywa w świecie Nocy zmarła kochanka Novalisa, wysłanniczka wyższej rzeczywistości („Hymnen an die Nacht“). Miłość realizowana miała u romantyków za tło czarodziejskie piękno przyrody szwajcarskiej lub egzotycznej (w „Nowej Heloizie“ Rousseau'a, w „Atali“ Chateaubriand'a, w „Wyspie“ Byrona). Z przyrodą zestrajał się żal za ukochaną, elegijny ton rozbrzmiewa wśród przyrody i w medytacji Lamartine'a „Le lac“ i w skardze Hölderlina „Menons Klage um Diotima“³⁾.

Istotę tego miłosno-uczuciowego stosunku do przyrody, który w twórczości romantyków zajął jedno z miejsc naczelných, ujął trafnie mistrz ironji romantycznej — Heine w utworze „Es erklingen alle Bäume“. Miłość jest tu uważana za

¹⁾ Stosunek mistyczny romantyzmu do nocy przedstawił obszerniej M. Deutschbein: *Das Wesen der Romantischen*. Cöthen, 1921, s. 45.

²⁾ Genealogię „błękitnego kwiatu“ podał Z. Łempicki: *Renesans, oświecenie, romantyzm*. Warszawa — Lwów 1923, str. 190.

³⁾ W literaturze nowszej jednym z najwybitniejszych utworów, łączących bardzo ściśle dzieje miłości z tem przyrody, jest poemat R. Dehmła „Zwei Menschen“, uważany za epos nowoczesnego panteizmu. (Por. R. Richter: *R. D.'s „Zwei Menschen“ als Epos des modernen Pantheismus*. *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. III. — 1908).

muzyka, kierującego rozśpiewaną orkiestrą lasu, za czynnik, nastrajający przyrodę o kilka tonów wyżej. Naodwrot depresja duchowa po opuszczeniu poety przez kochankę, wywołuje reakcję uczuciową w przyrodzie, dostosowującej się znowu do tonacji nastrojów ludzkich. („Warum sind denn die Rosen so blass“).

Włączenie przyrody w łańcuch przeżyć ludzkich czyto w epitetach, porównaniach, przenośniach czy w roli tła, akompanjamentu uczuciowego, zazwyczaj uzgodnionego w nastroju z życiem człowieka, rzadziej zaś kontrastującego (Byron „Lara“ X, „Manfred“ I. 2., Vigny „La maison du berger“) — było wytworem antropocentrycznych dążeń romantyka, przesycających duszą ludzką świat przyrody, przemieniających na symbol zjawiska materialne. Dalsze następstwa panpsychizmu ujawniły się przede wszystkim w tworzeniu nowej mitologii (por. str. 543). Gdy poeta zatracił poczucie genetycznego związku i zależności między duszą a ukształtowaną na jej podobieństwo duszę przyrody — powstawało podłoże odpowiednie do stworzenia mitów przyrody, które polegają na naturalnym sposobie ujmowania rzeczywistości pozaludzkiej, interpretowanej antropocentrycznie, zgodnie z psychofizyczną istotą człowieka¹⁾, i w których uczucie, pierwiastki irracjonalne, wniesione w przyrodę, usamodzielniają się i przybierają postać wolno żyjących organizmów. (Goethe, Heine, Fouqué, Lenau, Tieck). Wyjaśnienie procesu, mitologizującego przyrodę, dał pośrednio Goethe w balladzie — o „Królu Elfów“. Wzburzone uczucie i rozigrana wyobraźnia gorączkującego dziecka przemienia twory przyrody na ucłowieczone, żyjące i mówiące zjawy; tę przyczynową łączność jednak między duszą dziecka a treścią ludzką, wczutą w przyrodę, przecina ojciec dojrzałą i chłodną obserwacją, która pozwala mu widzieć przyrodę jednoznacznie²⁾.

Do krańcowych możliwości doszedł panpsychizm romantyczny w motywie jedni i w koncepcji Boga w przyrodzie. Glebą płodną, na której rozrósł się bujnie motyw związku, łączącego człowieka z przyrodą, była pewność uczuciowa, że świat jest żywym, jednolitym organizmem, którego części od-

¹⁾ Por. A. Biese: Die Philosophie des Metaphorischen. Hamburg — Lipsk, 1893, str. 39.

²⁾ Do interpretacji zjawisk poetyckich przy pomocy symptomów chorobowych upoważnia bliskie pokrewieństwo, niewątpliwie zachodzące między stanami uczuciowymi poety i jednostki patologicznej.

Występujący w mitologii proces personifikacji przyrody tłumaczy psychoanaliza u człowieka pierwotnego projekcją stłoczonego narcyzmu na świat zewnętrzny, nadaniem przyrodzie charakteru płciowego. W braku drugiej ludzkiej jednostki seksualizował człowiek pierwotny przyrodę, która dostarczała mu przyjemnych podnieć (światło, ciepło), łączących się w nim z zadowoleniem erotycznym. (Por. H. Sachs: Über Naturgefühl. Imago, tom I, zesz. 2. 1912).

bijają całość, żyją i wpływają na siebie. Pewność ta, związana z starą tradycją wierzeniową (Van Helmont, Böhme) i z współczesnymi poglądami na ewolucję i magnetyzm zwierzęcy, skupiała głównie rysy poglądu romantycznego na świat i posłużyła Novalisowi za podstawę w rozwinięciu „idealizmu magicznego“; ona też wszczepiła w poezję motyw jedni jako jeden z najszerszych motywów przyrody.

Zrodzony z matki-ziemi i z ojca Heljosa jest człowiek ich najpiękniejszym dzieckiem. zbratanem z drzewami i z kwiatami (Hölderlin „Der Mensch“); czując to pokrewieństwo tęskni ku gwiazdom (Byron „W. Ch.-H.“ III. 88), poznaje swoich braci w krzaku, w powietrzu, w ziemi i w morzu (Goethe „Faust“ I, monolog „Erhabner Geist“ i t. d. — Shelley „Alastor“ inwokacja wstępna). Wędrując z rozkoszą po lasach, po pustkowiu, zatracą romantyk czucie siebie samego w zespoleniu miłosnym z wszechświatem, którego jest częścią (Byron „W. Ch.-H.“ IV, 178, III, 72.), w kosmicznym zachwycie staje się jednym z naturą, wnika swym głosem w wszystkie jej dźwięki, wciela się w głązy, w najmniejsze paprocie i z twórczym bytem zmusza wszechświat do rozwoju (Shelley „Adonais“ XLII — XLIII)¹⁾.

Logicznem i koniecznem zamknięciem ewolucji panpsychizmu, a zarazem ostatecznem rozwinięciem motywu jedni było obdarzenie przyrody najwyższym pierwiastkiem duchowym istotą nadludzką, Bogiem. Odrodzenie religijne, jako reakcja przeciw oschłemu deizmowi, rozpoczęło się już w wieku oświecenia, gdy w związku z dynamicznym poglądem na świat odrzucono transcendentale pojęcie Boga, uważanego odtąd za siłę świat ożywiająca i przenikająca (panenteizm). Kontynuacją

¹⁾ W literaturze nowszej na podobnych poglądach oparł koncepcję dramatu kosmicznego Maeterlinck, jeden z najzarliwszych wyznawców Novalisa Według autora „Księżniczki Maleny“ istota wszystkiego, co istnieje, jest jedna, stąd wniosek, że wszystko w naturze oddziaływa na wszystko, wszystko na nas, my na wszystko. (Por. wstęp Mirjama [Z. Przesmyckiego] do „Wyboru pism dramatycznych M. Maeterlincka“ Warszawa 1894).

Dla teoryj, dopatrujących się analogii między stanami twórczymi poetów a obłądkiem, mogą mieć znaczenie następujące fakty, zaobserwowane przez psychiatrów. U jednego schizofrenika istnieje poczucie związku z przyrodą, stanów ciała z wydarzeniami w przyrodzie. Pacjent uważa siebie za kosmiczną potęgę; bicie jego serca przenosi się na wszystkie zegary świata, które są zależne od warunków jego istnienia. Zdaniem obserwującego ten wypadek lekarza eksterjoryzacyjne fantazje o niezwykłej mocy są wyrównaniem uczucia niedomogi w dziedzinie płciowej, są spełnieniem życzeń pacjenta. (A. Maeder: Psychologische Untersuchungen an Dementia praecox — Kranken. Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen. Tom II, 1910, str. 194 — 195). Inny pacjent podaje: „Die gleiche Seele war für Tiere, Pflanzen und Menschen. Mann muss sich eine Kugel denken und daran hängen die Menschen, d. h. an der Erde Kein Mensch hat eine Seele für sich, sondern nur einen Anteil an der Weltseele . . .“ (Sch. Grebelskaja: Psychologische Analyse eines Paranoischen, tamże tom IV, 1912, str. 136). W literaturze pięknej podobna koncepcja psychotyczna jest jednym z wątków opowiadania B. Kellermanna o obłąkanych („Die Heiligen“).

i wzbogaceniem tego poglądu był romantyzm, który w swych najgłębszych i najistotniejszych warstwach miał kierunek religijny, podporządkowujący człowieka i bezmiar świata idei najwznioślejszej, idei nieskończoności, wieczności, Boga. Dla romantycznego poglądu na świat, zajmującego negatywne stanowisko wobec społeczeństwa i kultury, przejście w dziedzinę zagadnień religijnych było najpełniejszym wyrównaniem braku, niedosytu duchowego, jaki się rodził na tle tej negacji; terenem zaś, na którym zagadnienia te mogły się najintensywniej rozwijać, był stosunek do przyrody, ponieważ ekspansja uczuciowa, wyolbrzymiająca istnienie jednostkowe zapomocą panpsychicznych zwielokrotnień człowieka w przyrodzie — musiała doprowadzić wkońcu do zupełnego zaspokojenia potrzeb emocjonalnych w automorficznej, mimo wszystko, koncepcji Boga, objawiającego się w świecie natury. Przejście od człowieka do Boga w przyrodzie było zresztą zgodne z teorją ewolucyjnego łańcucha jestestw; ponadto ustalał się w ten sposób motyw jedni, wprowadzający świat organiczny z wspólnego punktu środkowego, z centrum wszechświata, z boskości.

Mową, głoszącą ludziom wieści o „rzeczach niebiańskich“, o „niewidzialnem“, jest sztuka, obok niej zaś wiecznie żywa, nieskończona przyroda, przez którą przemawia boskość (Wackenroder „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders“). Tylko w swobodnem obcowaniu z przyrodą, gdy mury nie odgradzają człowieka od Boga, może się serce wznieść ku Stwórcy, może poznać na wyżynie wzniesłego wzgórza istotę, która porusza wszechświat (Rousseau „Confessions“ cz. I, ks. VI. — „Emile“ ks. IV, „wyznanie wiary wikarego sabaudzkiego“). Bóg króluje w chwale wieczności na ośnieżonych szczytach Alp, w bezkresnych otchłaniach dostojnego morza (Byron „W. Ch.-H.“ III, 62, IV, 183), a ołtarze ma na górach, w szumie mórz, w przestworach, w wszystkim płynącym z Jedności, z której się wzięła dusza i w której zginie. (Byron „Don Juan“ III, 104).

Obok bezwyznaniowego kultu Boga, obok bezwyznaniowej religijności, której hołdował Reussseau, Goethe, Schleiermacher, Fichte, znał romantyzm i chrystjanizację przyrody, łączącą się ściśle z przekonaniem, że pojęcia chrześcijaństwa i religji są identyczne (Novalis). Mimo twierdzenia, że każda jednostka musi mieć swoją religję, nie mógł romantyk oprzeć się mniemaniu, że jedynie w chrześcijaństwie kryją się dojrzałe związki religji (Fr. Schlegel). Religję chrześcijańską uznano za jedno ze skrzydeł, podtrzymujących wszechświat w wiecznym locie przez czas i przestrzeń, i podniesiono do godności podpodstaw, na których miał się wydzwignąć nowy świat i nowa ludzkość¹⁾. Przeszczepiono więc w naturę chrystjanizm, stwa-

¹⁾ Por. R. H u c h : I. c. roz. Die neue Religion passim ; O. W a l z e l : I. c. 67.

rzając chrześcijańską mitologję przyrody (Fr. Schlegel); w lasach dopatrywał się Chateaubriand, apologeta uczuciowych i estetycznych wartości chrystjanizmu, pierwowzoru, którym posłużył się budowniczy chrześcijański przy wznoszeniu świątyni gotyckiej ¹⁾ „Génie du Christianisme“, cz. 3, ks. I. roz. VIII.); dla V. Hugo zaś przyroda jest „zielonym kościołem“, w którym drzewa, kwiaty, skały, ptaki, szmer liści, szum wiatru składają się na architektoniczno-nastrojowy odpowiednik świątyni katolickiej w czasie obrzędów religijnych („L'église“ w cyklu „Sagesse“). Do chrześcijańskiego pogłębienia świata dołączał się czynnik estetyczno-nastrojowy, stapiający przyrodę z zewnętrznymi akcesorjami wiary chrześcijańskiej. Rytuał chrześcijańskiego nabożeństwa, odprawionego wśród przyrody, olśniewa do głębi Chactasa (Chateaubriand „Atala“ wyd. Bibl. rom. nr. 64—5, str. 76—77); w głębokim lesie z cichą pokorą przysłuchuje się René pobożnym dźwiękom dzwonu, wzywającego na mszę do kościoła (wyd. Bibl. rom. str. 46.); przy głosie dwonka, lecącym z wieży o zachodzie słońca, modli się Don Juan:

Ave Maria! Na ziemi i niebie,
Ta chwila święta świętych godna ciebie.

Ave Maria! Bądź błogosławiona
Ziemia ta, miejsce to i dzień i chwila,
Kiedym odczuwał twej mocy znamiona.
Jak się nad ziemią anielsko pochyła.
Głos dzwonka z wieży zleci, jęknie, skona,
A mrący hymn dnia z ciszą się przesila,
Powietrze ciepłe, wonne wonią róży,
Każdy się drzewa liść modlitwą mruży.

Ave Maria! To jest czas pacierzy;
Ave Maria! To jest czas kochania;
Ave Maria! Ku tobie duch bieży,
Tobie i twemu synowi się kłania,
Ave Maria!....

(Byron, „Don Juan“ III, 101—103,
przekład E. Porębowicza, Warszawa 1922)¹⁾.

Drogami poezji poszło w stosunku do przyrody malarstwo romantyczne, którego teorię wyłuszczył Filip Otto Runge. Malarz ten, a zarazem poeta, myśliciel i teoretyk sztuki, będąc zdania, że romantyzm jest powołany do rozwinięcia twórczości pejzażowej, w ten sposób tłumaczył stosunek romantyka do przyrody. Człowiek wyczuwa duszę w świecie natury dzięki wzniesieniu własnych uczuć w przedmioty zewnętrzne, które tą drogą otrzymują treść i znaczenie. Prawdziwy pejzaż może powstać dopiero wtedy, gdy malarz zauważy w całej przyro-

¹⁾ Czar estetyczny katolicyzmu pociągał niejednego romantyka-protestanta; por. np. w powieści Tiecka „Franz Sternbalds Wanderungen“ zwierzenia bohatera o niepospolitym uroku, wywieranym przez obrzędy religijne w kościele św. Piotra.

dzie tylko własne życie. Przyroda, która sama dla siebie jest czymś niezupełnym, ciałem, zasłoną, szatą, wymaga przepojenia duszą, i to duszą Boga; wkłada ją zaś artysta w przyrodę wtedy, gdy w nim samym dojdzie Bóg do świadomości. Postulaty dzieła sztuki, sformułowane przez Ruñgego, zawierają elementy ustalone poprzednio w analizie stosunku romantyka do przyrody: włączenie przyrody w życie duchowe człowieka, panpsychizm, motyw jedni i religijne odczuwanie Boga ¹⁾.

Obok automorficznego przekształcenia sumy wrażeń zmysłowych na symbole — na uwagę w stosunku romantyka do przyrody zasługuje biegunowo odmienny typ symbolu, który w przeciwstawieniu do typu poprzedniego, odśrodkowego, można nazwać symbolem dośrodkowym. Symbolowi pierwszego typu musi służyć za podstawę pewna dyspozycja poznawcza, związana z myśleniem intuicyjnym, która sprawia, że w poczuciu człowieka następuje przerost danych zmysłowych w kierunku rzeczywistości duchowej. Rzeczywistość tę formuje człowiek pod naporem sił emocjonalnych nu podobieństwo duszy własnej, rozszerzając w ten sposób granice jednostkowego istnienia; wnosząc zaś pełnię swego wewnętrznego życia w przyrodę, przetwarza ją na symbol, którego kształt zmysłowy ukrywa przeżywaną bezpośrednio przez człowieka dążność, ruchliwość, zaskrzepłość wewnętrzną, jednym słowem: życie psychiki ludzkiej.

Symbol o charakterze dośrodkowym powstaje na tle procesów endopsychicznych, stanowiących rdzeń sennyh marzeń. — Wśród funkcji intelektualnych człowieka istnieją dwie formy myślenia. Pierwsza z nich kombinuje składniki rzeczywistości według analogji z realnym stanem rzeczy, dostosowuje się do świata zewnętrznego, naśladowując go i starając się na niego wpływać. Wytworem tego myślenia są wynalazki, odkrycia, wiedza, technika, wogóle wszelki sposób opanowywania rzeczywistości przez wytężony umysł. Wobec przyrody myślenie tego typu zajmuje stanowisko poznawcze, uczuciowo neutralne. Druga forma myślenia, marzenie, zwana autyzmem (Bleuler), wysuwa na plan pierwszy podmiot my-

¹⁾ Por. R. H u c h. l. c. str. 340 i n. Podobne pod niektórymi względami teorie o malarstwie romantycznym rozwijał Baudelaire. „Jeżeli pewien kompleks drzew, gór, wód i budowli, który nazywamy pejzażem, jest piękny, jest on takim nie sam przez się, lecz przeze mnie, przez moją własną łaskę, przez ideę, lub sentyment, jakie z nim łączę. Sądzę, że to wystarcza, aby wykazać, że pejzażysta, który niezdolny jest wyrazić pewnego uczucia poprzez kompleks materji roślinnej i mineralnej, nie jest artystą”. „Cały świat widomy jest jedynie magazynem obrazów i znaków, którym wyobraźnia nada miejsce i wartość właściwą — jest on rodzajem karmi, którą wyobraźnia musi przetrawić i przetworzyć”. (Karol Baudelaire o malarstwie. Analekta z pism poety. Dokonał wyboru i układu oraz przełożył Bohdan Wydźga. Przegląd Warszawski, nr. 34—35, lipiec-sierpień 1924, str. 68 i 76).

ślący, otrzymując ze względu na niego zabarwienie dośrodkowo-tendencyjne. Autyzm oznacza zerwanie kontaktu ze światem przeważnie w własnym życiu psychicznym. Forma ta występuje we śnie, w marzeniu neurotyków, w psychozie, w mitologii, w twórczości poetów i t. d. Celem autyzmu, w którym rolę motoru popędowego odgrywają afekty, jest spełnienie życzeń, fikcyjne usunięcie przeszkód, realizacja niemożliwości. Logiczne myślenie ustępuje miejsca autystycznemu w czterech wypadkach: w marzeniu dziecka, w światopoglądach, dochodzących do poznania „rzeczy ostatecznych“, we śnie i w wytworach psychotyków, u których łączność asocjacyjna jest rozluźniona, wreszcie w neurotycznych dyspozycjach, obdarzonych silnemi, ponad przeciętną miarę wybiegającymi uczuciami¹⁾.

Wybitne miejsce w myśleniu autystycznym zajmuje spontanicznie pojawiająca się symbolika. Charakter jej, nieprawdopodobnie jednostajny w obrębie różnych ras, wielu stuleci, oddzielnych snów, fantazyj chorobowych, mitologii, świadczy o psychologicznej konieczności, jaka dla niezmiennej poprzez wieki natury ludzkiej stwarza niezmiennie symbole, i o pokrewieństwie uczuciom, jakie łączy składniki życia nieświadomego z elementami rzeczywistości zmysłowej. Symbol dośrodkowy, w którym istnieje na planie pierwszym określony pęd uczuć lub mgławicowy nastrój wewnętrzny, dopiero w fazie następnej przybrany w szatę zmysłową — jest produktem naturalnym, stworzonym według pewnych stanowczych praw psychicznych, a nie wytworem dowolnej konwencji, świadomie postępującej rozważli. Najgłówniejszym i najogólniejszym warunkiem powstania symbolu w stanach normalnych i patologicznych jest osłabienie apercepcyjne, niższy stopień czynności kojarzeniowej, zmniejszającej się albo na tle zaniku, schorzenia energii myślowej, albo w momencie, w którym przemaga wysiłek afektów. Dzięki zaś nieuchwytnemu zazwyczaj pokrewieństwu, dalekiej, wiotkiej analogji między uczuciem wzburzonem a wybranem przez nie zjawiskiem zmysłowym, symbol rodzi się z siły żywotnej swojej idei, w którą wrasta organicznie. Służąc ponadto do fikcyjnego nasycenia afektów, niekiedy antysocjalnych, posiada symbol znaczenie społecznie doniosłe, ponieważ jako twór kompromisowy zaspokaja z jednej

¹⁾ Por. E. Bleuler: *Das autistische Denken*. (Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen, tom IV, 1912); W. Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Wyd. VII. Lipsk — Berlin 1921. str. 183—4; C. G. Jung: *Wandlungen und Symbole der Libido*. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens (Jahrbuch für psychoanal. i t. d. — tom III, 1911, str. 136 i n.; dokończenie w tomie IV, 1912); W. Witwicki: *Z filozofji nauki*. (Przegląd Warszawski, nr. 24, wrzesień 1923. Wykład wypowiedziany na otwarciu pierwszego zjazdu filozofów polskich we Lwowie w maju 1923).

strony popędy człowieka, z drugiej zaś broni zwartości życia zbiorowego przed destruktywnym egoizmem tych popędów¹⁾.

Na tle podobnem rozwinęła się u predysponowanych do autyzmu romantyków symbolika dośrodkowa, do której dołączył się motyw przyrody o charakterze analogicznym. Materiał, z którego podniecenie uczuciowe wyodrębnia symbole, składa się z doznań, otrzymanych drogą zmysłów, z wrażeń, częściowo aktualnych, przeważnie jednak złożonych w jawnej i utajonej postaci.

¹⁾ I. O psychologicznej genezie symbolu por. prace psychoanalitików głównie:

L. Ch. Baudouin: *Le symbole chez Verhaeren. Essai de psycho-analyse de l'art.* Genewa 1924, wyd. IV.

S. Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (wyd. II. Lipsk, Wiedeń—Zurych 1922).

O. Rank i H. Sachs: *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften.* Wiesbaden 1913.

F. Riklin: *Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen.* Lipsk—Wiedeń 1908.

H. Silberer: *Phantasie und Mythos. Jahrbuch für psychoan. und psychopath. Forsch.* Tom II, 1910.

— *Über die Symbolbildung.* (tamże tom III, 1911).

— *Zur Symbolbildung.* (tamże tom IV, 1912).

W. Stekel: *Die Sprache des Traumes.* Wiesbaden 1911.

— *Die Träume der Dichter.* Wiesbaden 1912.

Z autorów nie-psychoanalitików symbol w zależności od psychoanalizy interpretuje:

R. Müller-Freienfels: *Poetik.* Wyd. II. Lipsk—Berlin 1921.

Pod wieloma względami, a także w pojmowaniu symbolu, wyprzedził psychoanalizę stanów twórczych:

W. Dilthey: *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik.* (W tomie prac zbiorowych „*Philosophische Aufsätze Eduard Zeller gewidmet*“ Lipsk 1887).

II. Inne prace o symbolu bądźto pomijają zupełnie psychologiczny punkt widzenia, bądźteż rozwijają go w interpretacji filozoficznej, religijnej, estetycznej i t. d.:

F. Brunetière: *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle.* (Tom I, wyd. 2. Paryż 1895; tom II, wyd. 1. Paryż 1894).

R. Hamann: *Das Symbol.* Gräfenhainichen 1902, (dysertacja doktorska).

R. Lehman: *Poetik.* wyd. II. Monachjum 1919.

C. du Prel: *Psychologie der Lyrik.* Lipsk 1880.

W. Pollak: *Perspektive und Symbol in Philosophie und Rechtswissenschaft.* Berlin—Lipsk 1912.

Fr. Vischer: *Das Symbol.* (W tomie prac E. Zellerowi poświęconych. Lipsk 1887). Por. ponadto prace, wymienione pod I. zwłaszcza Baudouina, Ranka-Sachsa, Müllera-Freienfelsa i Diltheya.

Obszerne rozpatrzenie istoty symbolu włączyli w swoje systemy estetyki Th. Lipps: *Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst.* Tom I. 1903; tom II. 1906. Hamburg—Lipsk; J. Volkelt: *System der Aesthetik.* Tom I, 1905; tom II, 1910; tom III, 1914. Monachjum. Historję symbolu podał M. Schlesinger: *Geschichte des Symbols.* Berlin 1912. Symbol w świetle estetyki pewnego okresu przedstawił J. Volkelt: *Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik.* Jena 1876. Dzieje jednego symbolu narysował O. Walzel: *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe.* Lipsk.—Berlin 1910. Twórczość symboliczną, jako jeden z trzech elementów składowych dzieła Goethego (obok twórczości lirycznej i alegorycznej) omówił Fr. Gundolf: *Goethe,* Berlin 1916.

jonej pamięci człowieka. Że zaś przyroda była dla romantyków jednym z doznań najsilniejszych, symbole dośrodkowe musiały być u nich czerpane również z świata przyrody ¹⁾).

Ścisłe oddzielenie obu typów symboliki, odśrodkowej i dośrodkowej, w poszczególnych wypadkach jest rzeczą trudną a czasem nawet niemożliwą. Niezawsze bowiem analiza może stwierdzić, czy dany obraz przyrody był dla poety przede wszystkim faktem zmysłowym, a potem dopiero zmysłowo-uczuciowym, czy też proces symbolizacji miał kierunek odmienny, idący z stanów uczuciowych ku kształtowi zmysłowemu. Do metodycznie najprostszych zaliczyć trzeba te wypadki, w których udaje się ponad wszelką wątpliwość poznać okoliczności poprzedzające i towarzyszące powstaniu utworu. O ile np. poeta w okresie tworzenia nie pozostaje w zmysłowym kontakcie z przyrodą — istnieje wielkie prawdopodobieństwo, że pojawiająca się wówczas symbolika ma charakter dośrodkowy, ponieważ leży na linii dośrodkowych dążeń emocjonalnych poety. Przeciwnie — pobyt wśród przyrody przemawia za typem symboliki odśrodkowej, gdyż w takim wypadku można przypuścić, że kształt zmysłowy przyrody stał się czynnikiem wywołującym i wyzwajającym przeżycia uczuciowe poety. Przeważnie jednak należy liczyć się z kombinacją obu typów symboliki ²⁾).

¹⁾ Według psychoanalizy również dośrodkowa symbolika przyrody ma charakter płciowy. Por. S. Freud l. c. str. 155 i 157.

²⁾ Geneza symbolu, jako wytworu impulsywnych, pozaintelektualnych czynników psychicznych, wstawia rozważania estetyczne w oświetlenie pełniejsze, wykrywające w istocie symbolu wartość już nie stylistyczną, zdobniczą, dowolną, lecz konieczną, uwarunkowaną funkcjami duchowego ustroju człowieka. Równocześnie wytycza interpretacja psychologiczna granicę między symbolem a alegorią, i to zarówno z stanowiska twórcy, kształtującego świat własny, jak i odbiorcy, przeżywającego przyrodę i wytwory psychiki obcej. I dla twórcy bowiem i dla odbiorcy symbol jest obrazem zmysłowym, obciążonym treścią absolutnego człowieczeństwa, treścią przeżyć właściwych mniej lub więcej wybitnie każdej jednostce ludzkiej, która przez różne stany rozwoju społecznego przechodzi z niezmiennym zasobem zjawisk życia uczuciowego, składających się na samo w sobie przeżywane „ja” człowieka. Właśnie to życie uczuć, namiętności, popędów, spontanicznie szukające dla siebie obrazu zmysłowego, lub dany już obraz przepełniające swoją zawartością — decyduje o cesze, odróżniającej symbol od alegorii, w której obraz zmysłowy jest bez przymusu uczuciowego łączony z treścią przedstawieniową, pojęciową, zasadniczo obcą biologicznemu ustrojowi człowieka. Ponieważ zaś treść intelektualna pochodzi z zewnątrz, jest światem pozaludzkim, wnikającym drogą zmysłów w psychikę człowieka — alegoria jest zjawiskiem: 1.) czasowo i przestrzennie umiejscowionem w pewnej fazie kulturalnej, 2.) zależnym treściowo od rozważań, pomysłu, wiedzy twórcy i odbiorcy, 3.) pełnowartościowym tylko dzięki dokomponowanym wskazówkom, objaśnieniom. Ostre odgraniczenie jednak symbolu od alegorii w poszczególnych wypadkach jest możliwe wyłącznie z stanowiska twórcy przy uwzględnieniu rodzaju funkcji psychicznych, doprowadzających do stworzenia obrazu zmysłowego. Dla odbiorcy symbol może być również alegorią, zależnie od przeżycia wzruszeń uczuciowych lub wysiłku myślowego, od postawy, uznającej

Pogląd na świat romantyczny, rozsadzający swoim pędem ka nieskończoności zwartość i ograniczoność racjonalistycznej postawy wobec świata, kierował się w stosunku do przyrody zasadą amorfizmu, wcielającą romantyzm do tej kategorii zjawisk artystycznych, które wysuwają na plan pierwszy jako naczelną cechę stylistyczną — malarstwo. Nieokreślona i rozfalowana psychika romantyczna, kryjąca w sobie tyle możliwości emocjonalnych, musiała posługiwać się przyrodą, widzianą po malarzku, jako jedynie ekwiwalentem uprzedmiotowieniem treści wewnętrznej w kształcie zmysłowym; a nieuchwytna prężność, mgławicowa nastrojowość stanów psychicznych parla nieomylnie do swoistego stylu, do równorzędnego wyrazu przeżyć, któryby zatracił wszelką precyzję wypowiedzi, któryby nie mówiąc nic określonego — mówił wszystko.

Związków nowego stylu krajobrazowego doszukiwać się należy znowu w parku angielskim, w ewolucji stylu ogrodowego. Wyłom w ścianie drzew ogrodu francuskiego, złączonego w jedną całość architektoniczną z pałacem, był równocześnie wyłomem w zasadzie linii sztywnych, stężonych, zamkniętych, które uruchomiono, przedłużając symetryczną martwość parku w dal ku horyzontowi krajobrazu, pełnego zagięć, krzywizn, perspektyw otwartych. Przełamanie statycznej zasady linjowości na korzyść dynamicznych pierwiastków malarskich utrzymało się w dalszym ciągu, gdy do wnętrza parku wprowadzono malarskie szczegóły, które dzięki swoim nieustalonym zarysom, dzięki bezkształtowi, rozluźnieniu tektonicznej surowości wyzwały budzącą się uczuciowość, stawały się podniecią do nowych irracjonalnych wzruszeń. Odczuto malarskie piękno ruin, poezję poszczerbionych i popekanych murów, które tracą geometryczny ład i ustrój, rozwijając w sobie życie, ruchliwość utajoną, stapiającą się w jedną malarską całość z żywą, swobodną przyrodą dokoła. Przyrodę tę zaś przekształcano również w duchu potrzeb malarskich. Z gęsto zbitych i równo strzyżonych grup drzewnych wyodrębniono wolno rosnące, samotnicze drzewa, które rzucając cień na łąkę jaśniejszą, dawały pewien efekt świetlny. Dla uzyskania efektów kolorystycznych łączono w grupy drzewa o różnej barwie gałęzi, liści i kwiatów. Jako dalszy składnik malarski dołączyły się wody, dostarczające w obfitości wrażeń słuchowych, świetlnych i ruchowych. Przez skojarzenie tych trojakiich efektów wzmocniono walory malarskie ogrodu, wśród których zaznacza się przedewszystkiem ruch, wibracje, brak ustalenia w określonych linjach i płaszczyznach¹⁾.

— samowystarczalność uczuciową symbolu lub opierającej znaczenie doznania zmysłowego na treści obcej, nieorganicznie z niem związanej.

¹⁾ Istnienie pierwiastków malarskich w ogrodzie angielskim podkreśla L. Komarnicki l. c. passim. Dla badań nad malarstwem romantyzmu ważnem jest dzieło H. Wölfflina: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Wyd.

Potrzeba uwydatniania pierwiastków malarskich w krajobrazie wystąpiła w całej pełni dopiero w twórczości romantyków. Wyrażenie prawdy uczuciowej, zobrazowanie chaosu splełanych, dalekosiężnych wezbrań duszy ludzkiej, stało się wytyczną, stwarzającą pewne sympatje pejzażowe, które skupiły w sobie cechy malarskie ujmowania przyrody.

Skłębienie linii o zmiennym przebiegu, zestawienie powierzchni pod różnemi kątami, przenikanie się cieni i światła nadawało piętno malarskie ustroniom leśnym, skalistym, w które odchodził romantyk z skarbem uczuć, migocących w samotności tęczą nastrojów. Byronowska tęsknota ku nieskończonym obszarom znalazła swój odpowiednik w bezkresach morza, nieznaną formy ustalonej, wyzwolonego z uwięzi brzegów na horyzoncie, łączącym powierzchnię wody z przestrzenią niebios. Poryw uczuć najszerzych wyprowadzał romantyka na szczyty gór, tracących linearną wyrazistość wierzchołków i przełęczy w chmurach i mglistych oparach.

Unikanie linearnej zakrzepłości w gonitwie za stanem płynnym, zmiennym, nieokreślonym kazało z pośród pór dnia wybrać przede wszystkim kolorystycznie świetne zachody słońca, spowite w opony zmierzchu, który stwarza obrazy malarskie o zatartych konturach przedmiotów, zlewających się w bekształtną masę.

VI. Monachjum 1923. Praca ta, jakkolwiek zajmuje się wyłącznie analizą stylu renesansowego i barokowego w sztuce plastycznej, posiada doniosłe znaczenie dla wszelkich prób, pragnących odsonić istotę światopoglądu i stylu epoki racjonalistycznej i romantycznej. To też w bardzo przejrzystej zależności od Wöłfflina pozostaje Fr. Strich, autor cytowanej książki o niemieckim klasycyzmie i romantyzmie. Przed Strichem kategorjami Wöłfflina w badaniu literackim posługiwał się O. Walzel w rozprawach „Die künstlerische Form des jungen Goethe und der deutschen Romantik“ i „Zwei Möglichkeiten deutscher Form“, (w tomie „Vom Geistesleben alter und neuer Zeit“ II. wyd. Lipsk 1922).

W Polsce zasadnicze pojęcia Wöłfflina przeniósł do badań literackich R. Pollak w rozprawie: *Od renesansu do baroku*. (Przegląd Warszawski, nr. 19, kwiecień 1923).

Na istnienie malarskich pierwiastków w romantyzmie zwraca niejednokrotnie uwagę G. Lanson w odpowiednich rozdziałach swojej „Histoire de la littérature française“. Według G. Charlier'a malarskość jest jedną z cech stosunku romantyka do przyrody. (Le sentiment de la nature chez les romantiques français. Paryż 1912, str. 386). Zbieżność względnie analogię między pojęciami „romantyczny“ i „malarski“ stwierdzano i dawniej. W roku 1737, ksiądz Le Blanc pisze w liście do prezydenta Bouhier: „M. Pape a taché de donner à son jardin ce goût que les Anglais appellent romantique et nouo pittoresque“ (Faguet: Hist. de la litt. fran. II. 322; cyt. u J. Kleina: Romantyzm. Historia wyrazu i konstrukcja pojęcia. Przew. nauk. i lit. rok XXXVIII, tom XXXVIII, 1910, str. 705; też w „Studjach“ str. 107). W roku 1821, ukazała się w Paryżu książka W. Coombe'a p. t. „Le Don Qu chotte romantique, ou voyage du docteur Syntaxe à la recherche du pittoresque et du romantique, poème en 20 chants, traduits de l'Anglais“. W słowniku wileńskim z r. 1861, jako pierwsze znaczenie przymiotnika „romantyczny“ jest podane „malowniczy“. (J. Kleiner l. c.).

Obok krajobrazu zmierzchowego za scenerję służył bardzo często pejzaż księżycowy („Mondscheinromantik“), występujący u Tiecka, Eichendorffa, Osjana, Byrona, tak znamienny u romantyków, że Jean Paul uwzględnił go w przeciwstawieniu dwóch prądów: „Plastyczne (t. j. klasyczne) słońce świeci jednostajnie jak jawa, romantyczny księżyc migoce zmiennie jak marzenie“¹⁾. Malarskie walory zawdzięcza noc księżycowa „światłu irracjonalnemu“, które zaciera ostrość konturów i nie uwypukla plastyki przedmiotów, oddzielając się od ich formy i przesuwając dowolnie psychiczny akcent całości jakgdyby według wskazówek baśniowo-fantastycznej, nieobliczalnej reżyserji.

Podobnie jak płynny, zmieniający się pejzaż księżycowy — korelatem duszy romantycznej był krajobraz pochmurny, zamglony, dżdżysty, przesiąknięty oparami, które rozluźniają i roztopiają w sobie wszelkie formy, wytwarzając uczucie niepewności, psychicznego błędzenia. Przedmioty, których plastykę ujawnia w całej pełni słońce, stają się we mgle czemś nowem, pozbawionem geometrycznej statyki, przybierają urok tajemniczości, podniecającej loty fantazji, pod którą nabrzmiewa niepokojna, prężna dynamika uczuć („Pieśni Osjana“).

Analogiczna dążność do wydobycia malarskich wartości z krajobrazu występuje w pejzażowym malarstwie romantyków²⁾.

Jako reakcja przeciw klasyzmowi Davida czy Mengsa, przeciw poglądom Winckelmanna, że koloryt, cień, światło nie czynią obrazu tak cennym, jak szlachetne kontury — nawiązali romantycy do malarskiego baroku, przeciwstawiając marmurowemu spokojowi, logice, dokładnej formie, linijowości klasyków grę światłocienia, barwność, bogactwo uczuć, barokowy patos. Kontynuowano w ten sposób tradycję malarskości, biegnącą od Tintoretta przez twórczość Velasqueza, Rembrandta, Watteau'a, Tiepola, Fragonard'a, którzy przewyciężyli styl pejzaży klasycznych (N. Poussin), dbających o rzeźbiarskość w uplastycznianiu obrazów i architektoniczną jasność w poddawaniu głębi.

¹⁾ Podobnem przeciwstawieniem posługuje się również Brodziński: „Jak noc pogodna ze dniem, walczy Homer z Osjanem o piękności. Jeżeli pierwszy, jak słońce, budzi, ożywia całą naturę i w jasnych barwach poznać ją daje, jeżeli śmiało porywa za sobą słuchacza do Olimpu; drugi, jak księżyc, łagodne nad uspioną, cichą ziemią rozlewając światło, sprawia jak noc rozkoszne wrażenia; jak w nocy oko niepewne błąka się po ledwo rozpoznanych drzewach, zwaliskach, górach, jak doliny nikną w ciemności, a szczyty skał w obłokach, tak pędzel Osjana przy łagodnym cieniu nocy zdaje się z za mgły uspioną w rozległości swojej malować naturę.“ (K. Brodziński l. c. str. 67—68).

²⁾ O malarstwie romantyzmem por. W. Husarski: Malarstwo nowoczesne. Warszawa b. r.; H. Macfall: Historia malarstwa. Tom VIII. Malarstwo XIX w. Część I. Przeł. J. Kasproicz. Lwów, b. r.; R. Muther: Geschichte der Malerei. Tom III. 18. und 19. Jahrhundert. Wyd. III. Berlin 1920

Rozbudzono teraz w pejzażu nastroje, równobrzmiące z tonami uczuciwemi dusz romantycznych, zacierano wyrazistość kształtów przez odpowiednie operowanie światłem (Runge), uderzono w struny melancholji, smętku, zadumy osjanowskiej, osiąganey nietyle przez formę ile przez oświetlenie krajobrazu (K. D. Friedrich).

Najpotężniejszym twórcą pejzażu romantycznego jest Turner, wychowany w atmosferze świeżych wzruszeń, w latach umocnionego triumfu poezji Younga, Graya, ballad Percy'ego i pieśni Osjana. W twórczości swojej wyszedł on poza zdobywcze współczesnych pejzażystów angielskich (Crome, Constable), osiągając wogóle szczyty malarstwa świetlnego. Problemy, pociągające tego malarza, są równie malarskie jak i romantyczne. Wyłącznie treścią dzieł Turnera jest światło, rozluźniająca wszelką linearność, falująca jaśnieniem wśród wizyjnych przedmiotów. Problem światła naturalnego (słońce) lub sztucznego (pożar, ogień z lokomotywy, z parowca) wzbogacał się, gdy z światłem wszczynala walkę mgła, zamieć śnieżna, burza na morzu. Najtajniejsza treść jednak obrazów Turnera jest przejawem psychiki romantycznej: jest nastrojem muzycznym, wytworzonym przez świetną orkiestrację barw, jest odczuciem ruchu i wszechżycia, jest romantycznym uwielbieniem swobody, wybiegającej poza granice świata skończonego w bezkres.
