

Małgorzata Baranowska

Dwa pejzaże z aniołami

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5, 108-119

1972

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.

Malgorzata Baranowska

Dwa pejzaże z aniołami

(...) dla zdrowego rozsądku to, co nie jest, być nie może. My inną mamy wiarę.

M. Mochnacki: *O krytyce i sielstwie.*

Tego lata róże są niebieskie; lasy to szkło. Widok ziemi w jej szacie zielonej obchodzi mnie równie mało, co widok upiora. Życ albo nie żyć — to rozwiązanie urojone. Istnienie jest gdzie indziej.

A. Breton: *Manifest surrealizmu.*

Pejzaż
jako
wybór

Jesteśmy skazani na poruszanie się w przestrzeni wypełnionej, skazani na pejzaż. Nawet jeśli za Bretonem powiemy, że nic nas on nie obchodzi, nie pozbedziemy się towarzyszących nam widoków. Sztuka daje złudne wrażenie wolności wyobraźni, to ona unieruchamia drobny bunt: wybór pejzażu spośród możliwych elementów zapamiętanej rzeczywistości. I tutaj chciałoby się wejść w prawa boskie, udać, że wybór dotyczy nie tylko naszego małego horyzontu, ale wkracza w universum, do którego tajemnicy wprawdzie mamy dostęp, lecz sami go ograniczamy.

Malarze romantyzmu znali sekret pejzażu udanie „gotowego”, należącego do natury, a jednocześnie sztucznego, pejzażu w pejzażu. Tego rodzaju iluzję stwarzał temat bramy skalnej lub okna¹, prowadzący granicę między światem znanym a „nieznanym”, tajemniczym, nieskończonym. Początku sym-

¹ Por. J. Białostocki: *Ikonografia romantyczna*. W: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII i wieku XIX*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1963. Warszawa 1967, s. 85.

bolicznego podziału światów należałoby szukać między innymi w niezmiernie romantyków interesującej wschodniej symbolice religijnej, gdzie owa brama między światem ludzkim a boskim odgrywała olbrzymią rolę, co wyrażało się także w zupełnie materialnych toranach buddyjskich stup². Okno staje się dla artysty bramą kuszącą do tego, by zostać podwójnym twórcą: wizerunku naszej strony okna oraz świata otwartego na niezbadaną przestrzeń za oknem. Krokiem dalej jest chęć wyreżyserowania tego, co za oknem i jednocześnie podejścia jak najbliżej do szyby, spotkanie i dotknięcie. Niczym się taki gest nie różni od namalowania na płótnie lub na ścianie, za każdym razem następuje otwarcie przestrzeni, zdobycie jej, można mieć tylko większą lub mniejszą świadomość podobnego działania.

Breton pisał: „(...)nie mogę traktować obrazu inaczej jak okno i dlatego moją pierwszą troską jest wiedzieć *na co ono wychodzi*, albo innymi słowy, czy stąd, gdzie się znajduję, widok jest piękny; nic też nie porusza mnie bardziej jak to, co się przede mną *nieprzejrzone* roztacza”³. Ale Breton był po doświadczeniach średniowiecznego i renesansowego malarstwa flamandzkiego, po doświadczeniach romantyzmu, po eksperymencie *Wielkiej szyby* Marcela Duchampa i, co bardzo ważne, może nawet decydujące, po głębokim przeżyciu filmu jako formy wypowiedzi.

Mimo odwiecznych teatralnych prób wyjścia przed rampę wydaje się, że film zbliża nas do owego upragnionego okna najbardziej, daje największą

Pejzaż
jako
okno

² Stupa: typ kurhanu-relikwiarza buddyjskiego, mającego kształt czaszy zwieńczonej parasolami. Symbolizującą Kosmos budowlę otacza przestrzeń sakralna, do której ze świata profanów prowadzi brama — torana. Zob. H. G. Franz: *Buddhistische Kunst Indiens*. Leipzig 1965.

³ Cytuję za M. Porębskim: *Surrealiści i malarstwo*. „Poezja” 1966 nr 11, s. 59.

szansę zorganizowania przestrzeni widzianej przez nas za oknem kina, a także umożliwia artyście uczynienie gestu porozumienia z widzem pozornie od drugiej strony szyby. Chwila, w której Tom Jones „zarzuca” czapkę na ekran i ona nas „rzeczywiście” na moment oślepia albo ta, kiedy w *Jak daleko stąd, jak blisko* w scenie pogrzebu ziemia rzucona do grobu, zatrzymując się na obiektywie, „zaślepia nam oczy”, to chwila udawanego przekroczenia szyby pejzażu.

Wielka
szyba
Duchampa

Marcel Duchamp „najpoważniej” podjął temat fascynujący równie nadrealistów, jak romantyków. Używając wielu technik, konstruuje swoją plastyczno-literacką *Wielką szybę*, składającą się przede wszystkim z prawdziwej szyby, na której i za którą umieszcza symbolicznie i „dosłownie” mnóstwo przedmiotów, opatruje szczegóły bogatym opisem⁴. „Widok z okna Duchampa” staje się zamkniętą całością, symbolicznym światem, ale wysiłki artysty nadal przypominają Herbertowskie „kłopoty małego stwórcy”. Wielu lat pracy wymagające dzieło nadrealisty, jako przez nas odbierany pejzaż, nawet ze specjalnym opisem-instrukcją, nie może przekroczyć ram swej statycznej materialności.

Teatr
Kosmosu

Słowacki w *Rozłączeniu* pisze: „Nie wiesz, że niebo trzeba zwalić i położyć // Pod oknami i nazwać jeziora błękitem?”. Z zarozumiałością większą niż nadrealiści porusza się w pejzażu zastanym i słowem wprawia go w ruch. Dostaje przecież widok „pod oknami” razem z niebem i jeziorem, ale tworzy go od nowa, reżyserując nawet to, co zdaje się nie ulegać wątpliwości. I ten ruch teatralny, to ustawienie dekoracji przyrody przeradza się w jego poezji w ruch kosmiczny, wyraźny w liryce mistycznej.

Dla Słowackiego-mistyka Kosmosem jest Słowo, więc z założenia działanie poety ma moc kreacyjną.

⁴ Historia powstania *Wielkiej szyby* w: Urszula Czartoryska: *Marcel Duchamp*. „Miesięcznik Literacki” 1970 nr 9.

I Duchamp, i Słowacki dokonali wyboru ramy; dla nadrealizmu i dla romantyzmu jednakowo ważny jest pejzaż i to pejzaż w oknie, a jednak wydaje się, że nie tylko różnica materiałów i dekoracji ich dzieł, lecz także różnica filozofii. W świecie mistycznym Słowackiego nie istnieje samotność egzystencjalna, duch człowieka spotyka się z duchami wyższymi, za słowem są sankcje boskie, wybory wynikają z objawienia tajemnicy genezyjskiej.

Kosmos nadrealistów, obarczonych nieustającym kompleksem romantyzmu⁵, jest w pewnym sensie pusty. Nie chodzi tu nawet o nieobecność Boga, ale o wyreżyserowanie przestrzeni za *Wielką szybą*, za którą znajdują się jedynie przedmioty. Dzieło Duchampa to skrajny przykład urzeczowienia symboliki nadrealistycznej.

Dla nadrealizmu sztuka ma być wypowiedzią, nie opisem — podobnie jak dla romantyzmu. Jednak już manifestacja *écriture automatique* wzbudza podejrzenie, że za udaną wolnością kryje się ograniczający ją lęk niemożliwości wypowiedzenia się. Z chwilą postawienia problemu wolności słowa, kjarzenia obrazu, rozsypują się fundamenty romantycznej rewolucji sztuki, która przerwała kordon konwencji bez tego typu założeń, jakkółwiek wystąpiła pod hasłami „geniuszu” i „imaginacji”.

Écriture automatique miała dać wrażenie wypowiedzi nieskrepowanej i istotnie stała się źródłem wielu niespodziewanych pejzaży, póki oczywiście symbolika nadrealizmu nie zaczęła się ustalać. Romantyzm posługiwał się gatunkiem mogącym stanowić odpowiednik praktyk nadrealistycznych, mianowicie listem, wypowiedzią możliwie „szczerą” i niosącą w sobie przesłanie, *message* wewnętrznego świata autora. List romantyczny jednak — podobnie jak surrealistyczna *écriture automatique* — pod-

Pejzaż
jako list

⁵ O stosunku nadrealistów do romantyzmu pisze A. Ważyk: *Przygoda surrealistyczna widziana po latach*. „Twórczość” 1970 nr 7/8.

Pejzaż
stał się
listem

legał niewątpliwej „konieczności nieszczerości”⁶. List już w sentymentalizmie stracił charakter wyłącznie informacyjny. W tym samym czasie pejzaż przestał służyć za zwyczajowe tło tematów ramowych i nabrał również cech wypowiedzi. Pejzaż stał się swoistego rodzaju listem.

Po to, żeby przekazać *message* romantyczne, należało znaleźć w obrębie konwencji miejsce, gest czy zestawienie symboli, pozwalające na dokonanie większej ilości wyborów. Odziedziczone tematy o ustalonej ikonografii zajmowały wielki obszar i niektóre z dzieł przelamujących ją stanowiły prawdziwą rewolucję. Należał do nich obraz Caspara Davida Friedricha *Krzyż w górach* (tzw. *Tetschener Alter* — 1808) przedstawiający szczyt góry z krzyżem, na którym wisi Chrystus bokiem do oglądającego obraz, a twarzą do zachodzącego słońca. Białostocki w *Ikonografii romantycznej* cytuje opis autora, nadający obrazowi i jego specjalnym ramom własny, nieskonwencjonalizowany sens symboliczny, a także za W. Hofmannem zwraca uwagę, że mamy tu do czynienia ze znamienym połączeniem natury i dzieła sztuki, ponieważ przedstawiony krucyfik jest rzeźbą⁷. Zauważmy mimochodem, że podobna technika staje się bardzo popularna w nadrealizmie.

Przed powstaniem wspomnianego pejzażu C. D. Friedricha znajdujemy rzeźby w malarstwie, ale jako elementy dekoracyjne w parku, rzeźby starożytne, w „naturalny” sposób przynależne do tradycyjnych wyobrażeń. Chrystusa, jak podkreśla Hofmann, pokazywano zawsze w trakcie dziejącej się historii. Kiedy ujęcie Friedricha zrozumiemy jako „szybę”, mamy do czynienia z „prawdziwym oknem pejzażu”. Ponieważ romantycy, podobnie jak my,

⁶ Sformułowanie M. Janion. Patrz: *Tryptyk epistolograficzny*. W: *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*. Warszawa 1969, s. 215—221.

⁷ Białostocki: *op. cit.*, s. 72.

rozminęli się w historii z Chrystusem, nie mogli już „otworzyć okna” na rzeczywisty krzyż. Krzyż, powielony symbol, naprawdę mógł zostać zobaczony przez okno, gdyż stanowił niewątpliwie element pejzażu wszystkich krajów chrześcijańskich. Przez obraz Friedricha sztuka sama siebie określa jako sztuczną.

W dziewiętnastowiecznym pejzażu artystycznym decydującą rolę odgrywała symbolika religijna i w pewien sentymentalny sposób pojmowana swojskość i dotykalność krajobrazu ojczystego. Przejawiała się ona w obrazach oswojonych i bezpiecznych, na których zielonych łąk i słonecznych dróg między wiejskimi chatami strzegł Anioł Stróż. Ten zazwyczaj wisiał uczepiony obłoków, może one go raczej ubierały, albo tworzył anielską chmurę kłębiących się leniwie, lecz czujnie białości i niebieskości nieba, i złota anielstwa. Powielany po wielokroć Anioł Konwencji niewiele się różnił od następujących po nim i poprzedzających go obłoków.

Anioł
Konwencji

Ciekawe, że tuż obok, jakby pod opieką owego Anioła Stróża, rodził się zupełnie inny anioł, wraz z innym rozumieniem świata, a zwłaszcza świata sztuki, przez odmienny romantyzm. Fakt nowego odczytania *Ewangelii* zmienił pejzaż, a w nim anioła. Tradycyjnie przecież anioł był przejściowym ogniwem między pejzażem materialnym a duchowym, ale teraz stało się to wyraźniejsze. Aniołowi, jako formie najdoskonalszej i „najbardziej duchowej” w ewolucji od kamienia do cherubina, opisanej przez Bonneta⁸, przysługiwał jednak atrybut skrzydlatej cielesności. Szczęśliwa dla nas okoliczność materialności anioła pozwala spotykać go w pejzażu początkowo wszędzie tam, gdzie „powinien” się znajdować, a potem w miejscach niespodziewanych.

Od kamienia
do cherubina

Granice powinności aniołów w konwencjonalnych ich wizerunkach były wyraźnie zakreślone. Najlep-

⁸ Zob. M. Janion: *Dialektyka historii w polemice między Stowackim a Krasińskim*. W: *Romantyzm...*

szym tego przykładem twórczość Lenartowicza, który miał anioła za ducha wolnego, a jednocześnie trzymał go na uwięzi obowiązków stróża. Przy skrajnym skonwencjonalizowaniu aniołów Lenartowicz traktuje je poważnie, jako żywe postaci poezji. Nigdzie ani przez chwilę nie daje się odczuć dystans, wydaje się, jakby znalazłszy się „wewnątrz” pejzażu Friedricha, nie spostrzegł, że na szczycie góry stoi rzeźba i opisał ją jako widok prawdziwy. Oczywiście, dla sztuki nie istnieje żadna historia, jej teraźniejszość może żyć każdym tematem, ale niektóre wzory stają się po pewnym czasie tylko pozorną ozdobą, jeśli twórca nie stworzy im odrębnego życia.

Zielona
łąka raju

Przyjęcie przez Lenartowicza ikonograficznej konwencji daje się jednak umotywować rozpowszechnioną, a przez niego samego całkowicie akceptowaną koncepcją martyrologicznej Polski anielskiej. Przywiązany jest do niej tak dalece, że krajobraz Polski stale wiąże się u niego z zieloną łąką raj⁹, którą chyba bracia van Eyck wymalowali ze wszystkich symbolicznych łąk najlepiej, wydobywając jej mistyczne cechy.

Ziemi polskiej i jej mieszkańców strzeże Anioł Stróż, ale w jakiej Polsce się to dzieje? Naturalnie w tej, której historię tylko aniołowie opowiedzieć mogą:

W długie trąby grzmia mosiężne,
Chór błękitną mgłą owiany,
Biało-srebrny jak organy.
Za anielską nutą cichą
Wyjdzie ojciec Piast z Rzepichą
.

Tak rozpoczynają się dzieje Polski w *Kołyсанce*. Jest to godne sprowadzenie na ziemię, gdzie „święta pieśń Wojciecha” i „ciężki dzwon Zygmunów”

⁹ Por. K. Wyka: „Dusza z ciała wyleciała...” W: *Literatura. Komparatystyka. Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Warszawa 1968.

wznoszą się ku niebu, a każdy mieszkaniec „— Czy skrzydlaty, czy sukanny? // — Wierny sługa Marii Panny —” (*Kotysanka*). W tym wypadku „skrzydlaty” to husarz, czyli człowiek z doczepionymi, gotowymi skrzydłami. Najważniejszą cechą odróżniającą — w pejzażu i w świadomości patrzącego — każdego bez wyjątku husarza stanowi ów rynsztunek. Anioły Lenartowicza mają przeważnie także skrzydła — a nawet całe sylwetki — „gotowe”, wystarczy je wstawić w krajobraz jak makiety.

W Polsce anielskiej nie może oczywiście zabraknąć anioła męczeńskiego. Obraz jego wydaje się niezwyczajnie interesujący i jednocześnie przeraźliwy. Symboliczne odkupienie przez ofiarę i przemiana człowieka w anioła odbywa się w wierszu *Spowiedź w Cytadeli* w sposób aż nazbyt prosty, za pomocą gestu zupełnie malarskiego, wykonanego tak kategorycznie, że część symboliki gubi się w nim. Do człowieka idącego na śmierć zwraca się ksiądz:

Scieram człowieka — i blask anioła
Nad twoją głową rozwodzę kołem,
Abyś był odtąd Polski aniołem!

Zacytowane słowa w zadziwiający, aż nieludzki sposób pozbawiają człowieka-anioła jego ludzkiej historii. Metamorfoza przez całkowite wymazanie, nawet rozumiane symbolicznie, wydaje się zbyt łatwa, a jednak właśnie przemiana odróżnia ten portret anielski od innych kilkunastu aniołów: z *Mojej Piosnki, Pogrzebu, Za Aniołem, Zachwycenia, Branki, Złotego kubka, Błogosławionej czy Jagody*. Wśród tych białe, niebiesko, srebrno-złoty skrzydła i szat prawdziwym pawiem aniołów zdaje się cherubin z *Cieni syberyjskich*, którego oprawę i jednocześnie część stanowi krajobraz:

I wraz się dziwna atmosfera tworzy,
Ruch światła sfery przebiega nad głowy,
Płaszcz rozpostarty jak świat purpurowy
Z tej się kształtuje borealnej zorzy,

Anioł
Poezji

W głębiach by włosy złote cherubina
I ramion tęcza obniża się błoga.

Lenartowicz podporządkowuje aniołowi przestrzeń możliwą do pomyślenia w tym fragmencie aż po horyzont. Na naszych oczach odbywa się „prawdziwa” metamorfoza. Niejednoznaczny anioł zachowuje tu swoją metafizyczną tajemnicę, a jednocześnie w „głębiach” zorzy widzimy „by włosy złote cherubina”, czyli dzieje się tak, jakby przybierał swoją „ziemską” postać z „tęczowymi skrzydłami. Zjawisko poraża nas, „pejzaż za bramą” ukazuje się jako dziwny i nieznany, w tej samej chwili zagarniając nas i rozpościerając się nie tylko przed naszymi oczyma, ale także wokół nas, wciągając nas samych w tajemnicę. To, że gra z naszą wyobraźnią może się w tym wypadku udać, że musimy współtworzyć pejzaż wiersza, dowodzi, że cherubinem uczynił Lenartowicz kosmicznego Anioła Poezji. Anioł ten przeżył niezwykłą metamorfozę „ciała i ducha” w porównaniu z „gotowym” Lenartowiczowskim aniołem „ojczystym”.

Anioły-
kapliczki-
Stróże

Anioły „ojczyste” niewątpliwie organicznie przynależały do krajobrazu romantycznego. Miał je także Słowacki, dziś wiersz *Anioły stoją na rodzinnych polach*¹⁰ należy już do polskiego pejzażu tak bardzo, jak „podróżne żurawie”. Nawet — wydawałoby się — najprostsze inicjalne zdanie jest niejednoznaczne. Co znaczy słowo „stoją”? Jeśli widzimy anioły na tle pola, to właściwie „powinny” one iść za człowiekiem (Lenartowicz, Jacek Malczewski¹¹), opadać albo wznosić się w niebo. Anioły zazwyczaj stoją w grupie wokół Świętej Rodziny, wokół Tronu ale na pustej łące „żywy” anioł chodzi. Pierwsze zdanie wiersza sprawia wrażenie, jakby ktoś rozstawił anioły jak pionki. Wolno mniemać, że nie

¹⁰ I. Opacki znakomicie i wyczerpująco analizuje ten wiersz w: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972. Z *Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*. T. 28.

¹¹ Zob. K. Wyka: *Thanatos i Polska*. Kraków 1971.

Bóg, a człowiek je tam umieścił, stoją podobne rzeźbom. Możemy je uznać za stojące na polach Anioły-kapliczki-Stróże. W następnym obrazie lecą, więc już się ujednoznaczniają jako anioły. Ale wcześniej zdążyły zaszcześcić w nas niepokój, poczucie perspektywy podobnej Friedrichowskiej, wrażenie swojej, najdelikatniej zaznaczonej sztuczności. Słowacki zostawia nam wybór złudzenia, możliwość przeniknięcia tajemnicy pejzażu poetyckiej wieloznaczności.

Anioł Słowackiego, anioł romantyczny został tuż po przekroczeniu progu romantyzmu opisany przez Mochnackiego w następującym przeciwstawieniu: „(...) człowiek nie jest aniołem; bo anioł jednym wszystko wejrzeniem rozumie, w jednym oka mgnieniu wszystek świat przebiega i naukę ma zaraz od stworzenia swego, a człowiek nic teraz nie pojmuje bez syllogium, mędrkowania i wniosków, tych szcudeł roztargnionej natury swego geniuszu, w którym przed wiekami była zgoda i harmonia, i jedność nierozdzielna”¹². Czyli jego latanie polega nie tylko na poruszaniu skrzydłami, ale przede wszystkim na przenikaniu świata siłą geniuszu, której niepodobna objąć rozumem. Jego wiedza należy do nieskończoności i nieograniczoności.

Romantyzm roił się od aniołów mechanicznie wplątanych w poezję: jako podstawa porównania albo drugi człon metafory, zawsze jasnych, bo przecież oprócz skrzydeł przysługiwały im aureole i światła wszelkiego rodzaju. Podczas, gdy używano ich do wielu uczuciowych i „konfekcyjnych” posług, Słowacki malował je według słów Mochnackiego i według własnego mistycznego sumienia.

W pejzażu poezji Słowackiego, zwłaszcza mistycznej po prostu nie sposób anioła oddzielić. Anioł jest Duchem, a Duch jest w tej poezji obecny; anioł jest

Anioł-
Słowo

¹² M. Mochnacki: *O krytyce i sielstwie*. „Kurier Polski” 1830 nr 196. Przedruk w: *Pisma, po raz pierwszy edycją książkową objęte*. Wyd. A. Śliwiński. Lwów 1910, s. 271.

ogniem i światłem, ogień trawi jej tkankę a światło ją przenika; anioł jest aniołem, którego pełne są jej obrazy; anioł jest Słowem, a to konstantą swiata; wreszcie anioł jest poetą, czyli stwórcą.

Pejzaż
mentalny

Anioł towarzyszy człowiekowi w doskonaleniu i bierze w nim udział. Czytając wiersz *Anioł ognisty...*¹³ jesteśmy świadkami przemiany-przejęcia przez śmierć. Przekroczenie przyjętego obrazu grobowca w słowach „Grób jako biała czara prześliczna” łamie oczywiście konwencję, ale nie wydaje się zaskakujące w świecie chrześcijańskim. Formuła, mówiąca o narodzinach w Panu po śmierci, nie wywołuje takiego zaskoczenia, jak Słowackiego jasny grób z ognistym aniołem, który jest niczym innym jak ścisłą konsekwencją filozofii. Anioł, tu strażnik grobowca, wydaje się w miarę konwencjonalnym strażnikiem grobu Chrystusa. Obraz ten ma początek niewątpliwie w mesjanizmie Słowackiego, a jednocześnie zgadza się z jego autonomiczną wyobraźnią, w której pejzaż ducha stale przenika pejzaż materialny, jak w wierszu *Anioł ognisty...*:

Jedna za drugą, jak dyjamenty.
Gwiazdy modlitwy lecą w niebiosa.

Jeżeli spojrzymy przez „szybę pejzażu” Słowackiego i jego „szybę filozofii”, to jasność grobowca zobaczymy jako ów świat zza bramy skalnej, namalowany tak materialnie, jak to tylko daje się wykonać. Bo jedynie światło ma moc przenikania całkowicie krajobrazu rzeczywistego. Słowackiego „pejzaż mentalny” wyraża się zwrotem do Boga:

Albowiem jako Twój synowie
Byłem od wieków w Tobie poczęty,
Jak Słowo Twoje i anioł w Słowie.

(*Kazałeś przenieść mnie, Panie Boże...*)

Pejzaż
kosmiczny

Nieprzebrana chmura aniołów poezji Słowackiego w małej tylko części przynależy do pejzażu ziem-

¹³ Zob. świetna analiza I. Opackiego, który zwraca szczególną uwagę na problem metamorfozy duchowej (*op. cit.*).

skiego. Moc formotwórcza anioła-światła każe mu się poruszać w pejzażu kosmicznym, którego przejawem widzialnym są świecące ciała niebieskie i w którym „czas stoi na form tajemnicach, // Na słowcach, gwiazdach, globach i księżycach”. Ów rozproszony anioł przenika pejzaż poetycki, a pejzaż jego z kolei przenika, można by za Wiktorem Hugo powiedzieć: „*Une fée est cachée en tout ce que tu vois*”, gdybyśmy znaleźli w tym zdaniu anioła zamiast wróżki.

Próbowaliśmy uchylić okna dwóch pejzaży i dwóch romantyzmów. Jeden z nich, ten, w którym anioł zarysowuje się wyraźnym konturem, możemy powielić, ale wydaje się on w pewnym sensie zamknięty — tak jak zamknięta (mimo wysiłków Pawła Hertza jako „nowego lirnika mazowieckiego”) jest cała poezja Lenartowicza. Drugi stale pozostaje pejzażem otwartym i poezjotwórczym. Oparta na teorii *correspondances*, Swedenborgiańska teoria Kosmosu, zaludnionego niezliczoną liczbą aniołów, fascynująca Słowackiego już w *Godzinie myśli*, fundamentalnie ważna w jego twórczości mistycznej, obecna u Mochnackiego, Balzaca, i Baudelaire'a u Nerval'a, wróci także u nadrealistów. Przecież Breton czerpał wiele z podnień ezoterycznych nauk i nie mogło być inaczej skoro poszukiwał odpowiedniości, *correspondances* między światem ducha a światem materialnym. „Nadrzeczywistość” była oknem — właśnie tą sferą pośredniczącą, jednoczącą, w której wszystko, to znaczy sen i jawa znajdowały wytłumaczenie. Od Słowackiego do nadrealistów? To wcale niełatwy paradoks: Jean Fabre wyczuł od razu to pokrewieństwo¹⁴. Dlatego też starajmy się nie martwić, jeżeli ominęliśmy kogoś z aniołów Słowackiego, on do nas jeszcze powróci.

Dwa
romantyzmy

¹⁴ J. Fabre: *Dwa oblicza romantyzmu: „Godzina myśli”*. „Przegląd Humanistyczny” 1961 nr 1.