

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok XLII

Kraków, styczeń—luty 2001

Zeszyt 1 (244)

Polska Akademia Nauk — Oddział w Krakowie

PL ISSN 0035-9602

RUINY ROMANTYCZNE INACZEJ: IRONIA, ŻART, KARYKATURA

GRAŻYNA KRÓLIKIEWICZ (Kraków)

O tym szczególnym przedmiocie, obrazującym przypadłości bytów w czasie — w jego wymiarze egzystencjalnym i historycznym — nie mówi się aż do połowy XVIII stulecia w tonacji żartobliwej. Tradycyjna topika ruinowa pojawia się prawie wyłącznie w dwóch rejestrach „wysokiego serio”. W pierwszym z nich, heroiczno-patetyczno-tragicznym, ruina obrazuje dzieło ludzkiego przemysłu i ducha (najczęściej okazałą i znaczącą budowlę) w beznadziejnych zmaganiach z siłami natury lub kołowrotem dziejów, których emblematem staje się „pożerczy” czas. Nie tylko — czy nie tyle — o zwykły bieg rzeczy tu idzie, ile o pewien porządek moralny: każda ruina, a szczególnie leżący w gruzach Rzym, powtarza przygodę wieży Babel, przypominając o nieuchronnym upadku dumnego. Ruina to „grób pychy” (Kraśiński), Rzym jest tego najbardziej uderzającym, największym co do skali i najpowszechniej znanym przykładem.

Heroiczna (tak ją w skrócie dalej nazywajmy) modalność dyskursu o ruinach ma to do siebie, że nawet najbardziej oczywistego i nieuniknionego „odwetu” natury czy historii na człowieku w jego dziełach nie pozwala sprowadzić jedynie do

starcia przeciwstawnych sił (jak chce Georg Simmel)¹ — zawsze pojawi się tu myśl o zagładzie wartości.

Znów najlepiej dawało się to wyrazić na przykładzie losów starożytnego Rzymu. Nawet jeśli jego ruiny obrazować miały — krzepiące w ostatecznym rozrachunku — przesłanie o nieuniknionej klęsce ludzkiej pychy, budziły przy tym litość i zgrozę (ten splot znaczeń i emocji odnajdziemy w *Dokończeniu „Irydionna”*). Rzym pozostaje wielki nawet w swoim upadku: *Roma quanta fuit, ipsa ruina docet* — głosi najbardziej rozpowszechniony topos nowożytnej erudycji humanistycznej i sztuki z Rzymem związany².

Dyskurs o rzymskich ruinach rozgrywa się także w rejestrze idyllicznym, szczególnie ulubionym przez neoklasycyzmy XVII i XVIII w. Wydobywa on swoisty elegijny urok miejsc ruinowych, atrakcyjną emocjonalnie i wizualnie stronę metamorfoz obrazowanych przez ruinę. Tu centralnym toposem są *ruinae herbosae*: śmierć splata się z bujnym życiem natury obejmującej w posiadanie człowiecze dzieła, które w tym stanie nadal stanowią *mirabilia* — miejsca wybitne i znaczące, ale przede wszystkim są postrzegane jako piękne; zaś dzięki trwaniu (podległemu dalszym zmianom) na pograniczu artefaktu i wegetacji — w niezwykle sposób żywe. Rysownicy i malarze *cinquecenta* przedstawiali ruiny jako „wyrastające” z rzymskiej ziemi. W idyllicznej modalności traktuje się ruinę najczęściej jako przestrzeń, miejsce owiane nostalgiczną „poezją” i obdarzone magiczną siłą ewokacji przeszłych zdarzeń: scenerię doznań człowieka wrażliwego.

Granicznym przypadkiem obu wspomnianych ujęć, heroicznego i idyllicznego, jest ruina posunięta do zatraty czytelności, ruina — nie przedmiot już, ale pustka po nim, stan zniszczenia jako taki. Obrazują go toposy w rodzaju *nec locus ubi... czy etiam periaere ruinae*. Od Ianusa Vitalisa w XII w. przez wielu autorów, między nimi naszego Sępa-Szarzyńskiego, powtarzany będzie paradoks o nieobecności „Rzyna w Rzymie”. Rzym jest tu widziany jako miejsce, gdzie nie ma spodziewanych przedmiotów, wyglądom i/lub wartości, zniknęła także jakby ewokacyjna aura starożytnych ruin. Jeśli nawet faktycznie nie uległy całkowitej zagładzie, zamilkło ich „echo”, stały się pomnikami utraconego znaczenia³.

Zarówno w heroicznej, jak w idyllicznej odmianie ruinowego dyskursu najistotniejszym, uruchamiającym grę znaczeń momentem jest spotkanie ruiny i człowieka: wiele zależy od tego, czy jest to „pielgrzym” czy „kochanek ruin”, artysta czy uczony, czy przybywa szukać wśród zwalisk sensu historii i dumać nad przeznaczeniem dzieł ludzkich, czy otworzyć swoją wrażliwość, podziwiać piękne reszty bądź opłakiwać je.

W obu rejestrach zetknięciu się człowieka z ruiną nierzadko towarzyszy antro-

¹ Por. G. Simmel, *Réflexions suggérées par l'aspect des ruines* [w] tegoż, *Mélanges de philosophie relativiste*, Paris 1912, *passim*.

² Szerzej na temat tradycyjnej topiki ruinowej zob.: G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, zvl. s. 20—24.

³ Określenie J. Starobinskiego (*L'invention de la liberté 1700—1789*, Genève 1964, s. 180 i 183).

pomorfizacja tej ostatniej (wyglądowa lub w zakresie struktur retorycznych). Jednak dopokąd kolejne neoklasycyzmy nowożytności trzymają się mocno, ów akcent położony na analogię bytów, na łączącą ludzi i ruiny więź nie bywa na ogół rozbudowywany na planie indywidualnej egzystencji. Toposy ruinowe obrazują los człowieczych tworów w aspekcie ogólnym, uniwersalnym, a więc często mają w tle dzieje całych cywilizacji, kultur, miast. Poszczególne dzieło pojawiają się na zasadzie swoistego „cytatu” z antologii postaci, bądź też miejsc historycznie wybitnych, znanych. Tu znów najwięcej dróg prowadzi do Rzymu.

*

Prześledźmy teraz, jak przebiega — mniej więcej w połowie XVIII w. — erozja powagi ruinowego dyskursu. Gdzie pojawiają się wyłomy tworzące z czasem dystans, który wypełni się nieoczekiwanym wcześniej komizmem, i to w wielu jego odmianach, od łagodnej żartobliwości po ostrą kpinę. Wreszcie: dzięki czemu możliwe będzie pojawienie się stylistycznych oraz estetycznych hybryd, łączenie w obrębie tematu ruin rejestrów serio z efektami ironii i karykatury, jak to ma miejsce u Słowackiego: najobszerniej we fragmentach pieśni VIII Beniowskiego [*O biedny Rzymie... etc.*, ww. 497—560], a najostrzej — w dialogu ze sceny XIII aktu I *Fantazego*.

(HRABINA)

[...]

Dawno pan z Rzymu przybył na Podole?

(FANTAZY)

Pół roku.

(HRABINA)

Ktoż tam z naszych?...

(FANTAZY)

Daję słowo,

Że oprócz kilku wielkich dziwołagów

Suchych, co jeden za drugim się wleką

Powysychani na kształt wodociągów

I wydają się ruinom opieką

Jak mech i chwasty — nie ma w całym Rzymie,

Kogo bym wspomniał...

(HRABINA)

Przecież dla nas, sielan,

Wszystko ciekawe.

(FANTAZY)

Przy ruinach drzymie

Jeden katolik... Polak i szambelan

Cesarskiej mości... Wielki filharmonik,

Rogaty złotą lirą Apollina,

Spiewa, ale tak jak Egerii ponik

Mrucząc — niteczka głosu tylko sina

Z ust mu wypływa — młynów nie obróci,

A jednak ciurka wciąż włoską ruladą.

Milczenia anioł w nim siedzi i nuci;
 Pitagor z całą swych uczni gromadą
 Milczącą siedzi w nim — i rzec by można,
 Ze swojej szkolnej zasady nie łamie.
 (HRABINA)
 Któż więcej?...
 (FANTAZY)
 Jedna hrabina pobożna,
 Której spadają loki aż na ramię,
 A w każdym włosu pierścieniu ukryty
 Albo kanonik, albo monsignore...
 (HRABINA)
 Dewotka... Jakież są więcej kobiety?
 (FANTAZY)
 Najwięcej — blade są — i bardzo chore...
 Ruiny kobiet... resztki Karlisbadu,
 Wód stalaktyty — zgasłe Wezuwiusze.
 (HRABINA)
 Zacytuj mi pan jedną dla przykładu!
 (FANTAZY)
 Ach! jest tam, chora do głębi — na duszę,
 Znajoma pani — hrabina Idalia,
 Rodzaj pani Staël — machina parowa
 Pisząca listy...
 (HRABINA)
 Czy ładna?
 (FANTAZY)
 Jej talia
 Jest do połowy syrenia... połowa
 Bez kości — sprężyn... samą siłą skrętu
 Idąca naprzód — zresztą w oczach cała...
 (HRABINA)
 Piękne?
 (FANTAZY)
 Dwie czarne plamy atramentu
 Na prześcieradle białym...⁴

Pierwszą, choć nie najciekawszą dla naszych rozważań, szkołą braku szacunku wobec ruin bywało w tej epoce rozczarowanie osobistym, realnym kontaktem z nimi. Ślady tak traconych złudzeń są liczne, odnaleźć je można zwłaszcza w intymistyce literackiej (pamiętniki, korespondencja) i w opisach podróży w 2. poł. XVIII i 1. poł. XIX stulecia.

Co ciekawe, mniejsze znaczenie ma tu sytuacja, w jakiej dochodziło do kontaktu z ruinowymi miejscami, i powód podróżowania, czy będzie nim chęć uzupełnienia edukacji przez *Grand Tour*, czy gest ewazyjny mający zaspokoić głód wrażeń i egzotyki, czy też — najczęstsza w wypadku piszących Polaków — okoliczność, a nawet konieczność, emigracyjnego życia. Znacznie większą rolę od-

⁴ J. Słowacki, *Dziela*. Wydanie przygotowane przez Towarzystwo im. Adama Mickiewicza. Pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. trzecie, t. VIII, *Dramaty*, Wrocław 1959.

grywa, nierzadko dobitnie przez autorów podkreślany, kontrast spodziewanego i faktycznego stanu rzeczy. Rzym bywa sceną rozczarowań szczególnie silnych, jako miasto dla Europejczyka i chrześcijanina wyjątkowo ważne, a co za tym idzie — jako obiekt nie zawsze trafnych inwestycji wyobrazeniowych czy marzeniowych, oczekiwań fundowanych na obiegowych schematach literackich bądź plastycznych oraz na stereotypach szkolnej erudycji.

Tego rodzaju kontrast okazuje się prawie zawsze bezwzględnie degradacją przedmiotu opisu. Nie jest to jednak degradacja komiczna. Rzym budzi w podróżnych żal, nierzadko zabarwiony odcieniem gniewu czy pogardy, gdyż jest w stosunku do wspomnianych klisz i uroszczeń niewierny, „nie taki”. Przede wszystkim ruiny postrzegane są jako bardziej zniszczone, mniej „znaczące”, niż się spodziewano, brzydsze: tu włącza się jeden z automatyzmów neoklasycystycznego myślenia — przekonanie, iż przedmiot uszkodzony bądź niezupełny traci tak na użyteczności, jak i na pięknie.

Oczekiwanie podróżującego natrafia zatem na pustkę nie tylko po bytach, ale i po wartościach. Czego nie zniszczył czas, rujnuje deziluzja. Tak właśnie odruchowo Goethe zanotuje w *Podróży włoskiej*: „z tego stosu gruzów zniknęły wszystkie rozpoznawalne formy [...] odchodziliśmy rozczarowani, z przekonaniem, że dla rysownika nie ma tu nic do roboty”⁵.

W *Terytorium ruin* odnotowuję wiele podobnych spostrzeżeń tyczących się pozostałości starożytnego Rzymu z polskich opisów podróży po Europie doby romantycznej (F. S. Dmochowskiego, K. Gaszyńskiego, M. Manna i innych). Stanowią one połączenie notatki z autentycznego, „nawinnego” odczucia niemiłego zaskoczenia (np. tym, że Rubikon to ukryta w zaroślach niepozorna rzeczka) — z uporczywym myśleniem stereotypami. Jedna klisza wypiera tu jakby drugą; na miejsce *Roma quanta fuit...* wchodzi po prostu inny topos: *nec locus ubi*.

Rzym bywa nadto adresatem pretensji swoiście „kompleksowych”. Nie tylko ruiny słynnych budowli, ale i cała tkanka urbanistyczno-ludnościowo-cywilizacyjna wydaje się niekiedy stać w sprzeczności z wyobrazeniami na temat współistnienia Wiecznego Miasta z nowoczesną metropolią. Jeszcze w połowie XIX stulecia *Listy z Włoch* Gaszyńskiego kipią od oburzenia na Rzym, że nie jest „Rzymem”, lecz „ziemią zaludnioną obrzydliwą tłuszcza”⁶, gdzie i stan higieny, i poczucie bezpieczeństwa, i styl życia mieszkańców przeczą wszystkim przyjętym założeniom — a właściwie przyjętym obrazowym schematom.

Nie tędy jednak wiedzie droga do komizmu, zwłaszcza gdy dyskurs prowadzony jest z punktu widzenia klasycysty-doktrynera lub/i szkolnego erudyty. Kontrast „spodziewanego” i „zastanego” nie wytwarza w takich wypadkach dystansu, który prowadziłby do niebrania rzeczy na serio. Z reguły dzieje się tak, że „skompromitowane” wyobrażenie nabyte zostaje natychmiast zastąpione innym, a kosztami kompromitacji obciąża się rzeczywistość, nie zaś jej stereotypowy ob-

⁵ J. W. Goethe [o Agrygencie — w:] *Podróż włoska*. Tłumaczył, przypisami i posłowiem opatrzył H. Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 244.

⁶ K. G a s z y ń s k i, *Listy z podróży po Włoszech* [w:] *Pisma prozaiczne*, Lipsk 1874, s. 174.

raz. Niektórzy z autorów wyznają nawet, iż woleli surogat — rycinę lub sławny opis — od tego, co zobaczyli *in situ*.

W tego rodzaju wypowiedziach często pojawia się charakterystyczna retoryka, czy też po prostu językowe automatyzmy, mające swe źródło — w wypadku Rzymu zwłaszcza — w metaforyce biblijnej, przede wszystkim w lamentacjach proroczych Sofoniasza i Ezechiela, jak też w nowożytnym nurcie tzw. *deploratio urbis* do nich nawiązującym. Stąd właśnie pochodzi charakterystyczne zbliżenie „gadu” (groźnych bestii, podlejszych stworzeń; także zielska, chwastów itd., itp.) i ruin. Podróżnicy 2. poł. XVIII wieku używają tej metaforyki do formułowania krytycznych uwag na temat stanu społecznego współczesnej metropolii, przede wszystkim pod adresem pospólstwa rzymskiego. Wysokoliteracką odmianę takiego dyskursu rozczarowania Rzymem odnajdziemy w VIII pieśni *Beniowskiego*, ale tu do rejestru patetycznego należy jedynie uogólniony obraz miasta jako syczącego gada:

[...]

Ja ci pokażę od tybrowej strony
Rzym, co się myciem swej bielizny trudni,
A nie trudni się — obmyciem korony,
A syczy, kiedy się dzień rozpołudni
I gdy nań blaskiem przeraźliwym pała
Jak wąż, co głowę ma, na kłębku ciała... [ww. 547—552]⁷

W zakresie ujęć zindywidualizowanych natomiast metafora zwierzęca służy tu już efektom groteski bądź karykatury. „Ksiądz-mnich, obłąkaniec” jest „hyjeną” i „szarym wilkiem” zarazem, a spogląda „zyzem tygrysim” (ww. 512—520). Najwięcej znaleźć można tej zwierzęco-gadziej retoryki w opisach ruin starożytnej Grecji i słynnych bądź zapomnianych zwalisk Wschodu, gdzie obrazować ma upodlenie oraz degradację ludnościową podbitych państw.

Niewielu autorów potrafiło skierować żal nie do Rzymu, że nie odpowiada poczynionym założeniom, lecz do tych ostatnich, że zaufały obiegowej, spetryfikowanej topice. Takie podejście prowadzić już mogło bądź w stronę parodii godzącej w wytarte, „zdrobniałe” klisze niezdolne poruszyć autentycznych emocji — bądź w stronę ujęć autoironicznych, pokazujących samego siebie w królestwie banału. W prozie powieściowej krajowego romantyzmu (m.in. u J. Dzierżkowskiego i L. Szyrmera) odnajdziemy kilka takich żartów z ruinowych stereotypów czerpanych ze „szkolnego” Plutarcha, z Lukana czy z Delille’a. Tu prym wiedzie obraz Mariusza na ruinach Kartaginy — jako „ruiny wśród ruin”, zużyty w swej służbie dyżurnego toposu elegijnej zadumy nad przemijaniem. Krajowi Mariusze nie zasiadają już, w tonacji heroiczno-patetycznej, wśród słynnych rozwalin, lecz prozaicznie, intymistycznie i lokalnie — na zbutwiałym pniu lub za rozpadającym się biurkiem.

*

⁷ J. Słowacki, *Dzieła*, dz. cyt., t. III. *Poematy. Beniowski*.

Nie od strony praktycznej czy stylu zachowań zatem, ale w stopniowym i złożonym procesie załamania się doktryny neoklasycystycznej należy szukać zapowiedzi otwarcia się tematyki ruinowej na komizm.

Kryzys tradycyjnego rozumienia *mimesis* i postępująca relatywizacja kategorii piękna są tu kluczowe. Pytanie, czy ruiny są piękne, było dla doktryny neoklasycyzmu kłopotliwe. Gdyż albo szło tu o zmysłowe piękno konkretnego przedmiotu, naturalnego bądź odtworzonego w sztuce na zasadzie „prostego naśladownictwa”⁸ — a wtedy ruina jako przedmiot stanowiła wyzwanie dla klasycystycznych norm i standardów „piękna obiektywnego”, nie tylko wrogich formom niepełnym bądź uszkodzonym (*diminuta turpia sunt!* — powtarzano za św. Tomaszem), lecz nakazujących w poszukiwaniu prawdziwego piękna i wielkości „wzniesić się ponad wszystkie pojedyncze formy, lokalne zwyczaje, osobliwości i wszelkiego rodzaju szczegóły”⁹. Albo też — o możliwość przekształcenia ruiny, dzięki *mimesis* rozumianej jako procedura „wyboru, porządku, harmonii i znaczenia” w obraz spełniający kryteria „piękna idealnego”, a zatem przynależny do „idealnej” rzeczywistości. Operacja taka miała, w założeniach doktryny, zapobiec „naturalnemu rozpadowi wartości” i „użyć trwania stworzonemu pięknu”. Sprawić to mogła, ale przy okazji pozbawiając ruinę — jako to, co z istoty rzeczy nietrwałe — jej przedmiotowej i znaczeniowej tożsamości.

Te dylematy estetyki neoklasycystycznej i artystów z nią związanych widać w wielu wypowiedziach z tzw. czasów Goethego. Znakomicie obrazuje je (znacznie bardziej znany w epoce niż *Podróż włoska*) esej Goethego o Winckelmannie z r. 1805:

Tak jak nie można porównać Homera z żadnym innym poetą, tak Rzymu nie można porównać z żadnym innym miastem, a okolic Rzymu z żadną inną okolicą. Wszelako najwięcej tych wrażeń powstaje w nas samych i nie należy do oglądanego przedmiotu; nie jest to jednak jedynie sentymentalne urojenie, że znajdujemy się w miejscu, na którym stał niegdyś ten czy ów wielki mąż. Jesteśmy rzuceni w przeszłość, którą uważamy za szlachetniejszą i wznioślejszą, choćby mniemanie takie było jedynie ułudą. Jest to siła, której przeciwstawić się nie może nawet ten, kto tego pragnie, ponieważ pustkowie, w jakim dzisiejsi mieszkańcy pozostawiają tę ziemię, i niewiarygodna masa zwalisk kierują oko ku tamtym czasom. A ponieważ ową przeszłość wyobrażamy sobie tak nieskończenie wielką, że wszelka zazdrość staje się bezpodstawną, to czujemy się bezmiernie szczęśliwi, uczestnicząc w niej jedynie dzięki naszej wyobraźni, bowiem jakkolwiek inny udział jest nie do pomyślenia. A następnie gładkość form, wielkość i prostota postaci, bogactwo roślinności, która jednak nie jest tak bujna jak w okolicach położonych jeszcze bardziej na południe, pewność konturów w jasnym przedmiocie i piękno kolorów przenoszą nasze zmysły w uniwersalną jasność. Dlatego tutaj przeżycie natury jest czystsze, przeżycie sztuki pozbawione wszelkich niedostatków. Gdzie indziej dołączają się do tego elementy kontrastujące i przeżycie staje się elegijne lub satyryczne. Wprawdzie jest to tylko tak w naszym przypadku. Horacy uważał Tibur za bardziej nowoczesny niż my Tivoli. Dowodem na to jego *Beatus ille, qui procul negotiis*. Ale to także tylko ułuda, jeśli pragniemy sami być mieszkańcami Aten i Rzymu. Tylko oddali, oczyszczony z rzeczy niskich, jedynie

⁸ Sformułowanie biorę z artykułu Goethego *Proste naśladownictwo natury, maniera, styl* (1795) [w:] J. W. Goethe, *Wybór pism estetycznych*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził T. Namowicz, Warszawa 1981, *passim*.

⁹ J. W. Goethe, *Winckelmann* [fragment: *Piękno*], jw., s. 251—252. Stąd wszystkie pozostałe drobne przytoczenia.

jako miniony, musi jawić się nam świat starożytny. Porównać to można z tym, jak przynajmniej ja i jeden z moich przyjaciół patrzymy na dawne ruiny: zawsze złościmy się, gdy odsłonięta zostaje któraś z na wpół zapadniętych. Najwyżej jest to zysk dla uczoności, ale osiągnięty kosztem fantazji. Dla mnie istnieją ponadto tylko dwie podobnie okropne rzeczy: jeśli chciałoby się zagospodarować Campagna di Roma, a Rzym uczynić miastem porządnym i spokojnym, w którym nikt nie nosiłby ze sobą noża. Jeśli miałby kiedyś nastać taki lubiący porządek papież, przed czym niech nas broni 72 kardynałów, wtedy opuszczę to miasto. Tylko wówczas, gdy w Rzymie panuje tak boska anarchia, a wokół Rzymu rozciąga się tak niebiańskie pustkowie, jest w nim miejsce dla cieni, z których niejeden więcej jest wart niż cały ten ród¹⁰.

Zostają tu ze sobą skonfrontowane trzy różne sposoby postrzegania Rzymu jako miasta ruin. Jeden — sięgnijmy od razu do puenty — „z zyskiem dla uczoności, ale kosztem fantazji”, to szlachetne spojrzenie uwrażliwionego klasycysty Winckelmanna, który widzi nie przedmioty, lecz „idee otaczające go w namacalnej formie”¹¹ — zapowiedź czy projekt „harmonii, która musi się wyłonić z tych wielu elementów” i nadać danym zmysłowym „uniwersalną jasność”. Przenoszenie bytów w rzeczywistość piękna idealnego jest oczywiście pełne powagi, hierarchiczne nawet. Goethe nie tylko nie kwestionuje tego rodzaju podejścia, ale się z nim solidaryzuje: „Tylko z oddali, oczyszczony z rzeczy niskich, jedynie jako miniony, musi jawić się nam świat starożytny” — stwierdza, wyraźnie „od wewnątrz” doktryny.

Zupełnie inaczej jawi się Rzym ze stanowiska, które można by określić jako połączenie podejścia empiryczno-sensualistycznego z silnie zaakcentowanym indywidualnym systemem preferencji. Nazwane zostaje tu ono punktem widzenia „mieszkańca Rzymu” i utożsamione ze sposobem, w jaki „przynajmniej ja i jeden z moich przyjaciół [tzn. Wilhelm von Humboldt i przytaczający słowa jego listu Goethe] patrzymy na dawne ruiny”. Spojrzenie to jest silnie eks-centryczne w stosunku tak do postawy samego Winckelmanna, jak do weimarskiego neoklasycyzmu, którego podporami są przecież obaj przyjaciele. Tu już nie ma dążenia do „uczoności” ze szkodą dla „fantazji”. Urok i sens Rzymu polega właśnie na tym, iż jest on pewną „całością, działającą w nieskończenie wieloraki sposób”¹². A więc równie dobrze w rejestrze heroicznym oraz w estetyce wzniosłości: jako „pustkowie” i „niewiarygodna masa zjawisk”, ewokujące „przeszłość nieskończenie wielką” — jak w tonacji idyllicznej, wspartej na kategorii piękna idealnego, gdzie „bogactwo wegetacji”, „pewność konturów w jasnym przedmiocie” i „piękno kolorów” składają się na „przeżycie sztuki pozbawione niedostatków”.

Najważniejszy dla naszych rozważań jest trzeci z „nieskończenie wielorakich” sposobów postrzegania Rzymu: ten, który do powyższych ujęć dodaje (czy dopuszcza) „elementy kontrastujące” i sprawia, że „przeżycie staje się

¹⁰ J. W. Goethe, *Winckelmann* [fragment: *Rzym*], jw., s. 259—260. Goethe przytacza tu z niewielkimi zmianami list Wilhelma von Humboldta.

¹¹ To sformułowanie pochodzi z wcześniejszego, nie objętego cytatem fragmentu tekstu Goethego (jw., s. 258).

¹² Por. przyp. 11.

elegijne bądź satyryczne”. Goethe i Humboldt jako pierwsi zdobywają się na dystans odpowiedni do skali i złożoności obserwowanego zjawiska, dystans, dzięki któremu wszelkiego rodzaju kontrasty, tak zachodzące w ramach postrzeganej rzeczywistości, jak między nią samą a jej projekcjami czy wyobrażeniami, nie tylko jej nie dezawuuują, lecz zaczynają pracować na jej rzecz. Rzym staje się jedyny i niepowtarzalny właśnie w swoich charakterystycznych niedostatkach, w irytujących lub dziwacznych przypadłościach: w pozapadanych pod ziemię ruinach, w „boskiej anarchii” miasta, po którym nie chodzi się bez noża, w „niebiańskim pustkowiu” niezagospodarowanej Kampanii. Żartobliwie wyrażone przekonanie, że „lubiący porządek papież” mógłby unicestwić tę swoistą urodę Rzymu wskazuje nie tyle na relatywizację, ile na indywidualizację wizualno-emocjonalnej skali wartości. Teraz „Rzymów w Rzymie” jest dowolnie wiele, a wybór jednego z nich zależy od perspektywy spojrzenia i od celów, jakie patrzący świadomie sobie stawia.

Poczucie dystansu jest oczywiście u Goethego — oraz w jego kręgu — w dużej mierze związane z doznaniem oddalenia w czasie i cywilizacji od Rzymu antycznego. Horacy mógł brać Rzym na serio — dla artysty końca XVIII w. jest to „tylko ułuda”. Do dyspozycji pozostają zatem inne niż serio rejestry. Dotykamy tu również kryzysu wiary w realne istnienie wartości absolutnej, modelowego stanu rzeczy. Obaj weimarczycy wiedzą już, że Winckelmannowska „uniwersalna jasność” ruiny „pozbawionej niedostatków” nie jest czymś rzeczywiście istniejącym, że rozgrywa się wyłącznie na polu sztuki i/lub procedur umysłowych („uczoności”). Autentyczne ruiny otoczone są natomiast — jak te rzymskie — tkanką rzeczywistości żywej. Ich „prawda” jest jej „prawdą”: prawdą kontrastu, konfliktu, degradacji bądź rozpadu wartości, z czego, i dzięki czemu, powstają wartości nowe. Jest zarazem wypadkową prawdy rzeczywistości — oraz sposobu postrzegania tworzącego (najpierw sobie) jej obrazy podmiotu. Goethe i Humboldt opowiadają się wyraźnie po stronie indywidualnego doświadczania przedmiotów zmysłowych: rozumieją Rzym Horacego, cenią Rzym Winckelmann, ale kochać i „złocić się” mogą tylko na swój własny.

*

Kolejną tendencją, która wydaje się nie mieć bezpośredniego związku z ruinami, ale która bez wątpienia przyczynia się do nowego, komiczno-satyrycznego na nie spojrzenia, jest narastające w połowie XVIII w. zainteresowanie ekspresją świata. Przede wszystkim wyrazistością ludzkich wyglądów i zachowań, ale też innymi przejawami różnorodności i charakterystyczności „przedmiotów prostych i złożonych, martwych i ożywionych, materii i ducha”¹³. Najpierw na gruncie edukacji plastycznej i sztuki portretu, a następnie w biografistyce i anegdocie literackiej rozpoczyna się batalia o szczerłość wyrazu. To jeszcze jedna próba — tym

¹³ Watelet, *L'art de peindre. Poème. Avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Amsterdam 1761, s. 133 [tłum. moje, G.K.].

razem ze strony angielskiego i francuskiego empirycystycznego sensualizmu — ratowania zasady *mimesis* przed zagrożeniami ze strony norm tworzenia „piękna idealnego”, które wymagając od artysty nadawania dziełom walorów „porządku” i „jednolitości”, prowadziły w praktyce do wyglądowej monotonii.

Dydaktyczne poematy o malarstwie liczących się autorytetów z kręgu francuskiej Akademii — by wskazać tylko edycję trzech wierszowanych rozpraw: Wateleta, Du Fresnoy’a i De Marsy’ego z r. 1761, pod wspólnym tytułem *L’art de peindre* — silnie podkreślają potrzebę „charakteru” i „szczerości” w naśladownictwie. Autorzy do *arts d’expression* skłonni są zaliczyć nie tylko świeżo wyróżnione „sztuki piękne”, ale w ogóle wszelkie rezultaty wyglądu wynikające z działań człowieka na naturze: przestrzeń miejską, ogrody, nawet konwencje zachowań indywidualnych i zbiorowych. Im bardziej są one zgodne z „naturalnym charakterem”, różnorodne i interesujące, tym lepiej. Uniformizacja oraz wiążąca się z nią nieszczerłość i nuda tak form przedmiotowych, jak sposobów wyrażania emocji uznane są za zagrożenie sztuki w dobie powstawania wielkich metropolii¹⁴.

Upodobanie do charakterystycznego szczegółu i zainteresowanie indywidualną ekspresją zjawisk pokazywały — i rozwijały — popularne wydawnictwa francuskie tego czasu w rodzaju *Dictionnaire d’anecdotes*. W 1767 pierwszy taki słownik ukazał się u La Combe’a pod tym właśnie tytułem, by po roku przekształcić się w trzytomową edycję *Dictionnaire des portraits historiques, anecdotes et traits remarquables des hommes illustres* — z zaproszeniem „umysłów filozoficznych” do studiowania drobnych, lecz wyrazistych epizodów życia codziennego znanych ludzi. „Aktor” dziejowej sceny tu ma się jawić jako „człowiek” — podkreślał wydawca, przekonany, iż tędy wiedzie droga do prawdziwego „podobieństwa historycznego portretu”¹⁵. Bardzo pouczające jest prześledzenie, jak zmieniał się profil słownika. W r. 1774 nosi on już tytuł *Dictionnaire d’anecdotes, de traits singuliers et caractéristiques, historiettes, bons mots, naïvetés, saillies, réparties ingénieuses etc. etc.* (trudno przetłumaczalny na język polski tytuł tego osobliwego zbioru obejmuje nie tylko anegdoty, powiedzonka czy riposty, ale przejęzyczenia, śmieszności, charakterystyczne „gesty słowne”, a także dziwactwa z zakresu mody, spektaklu, rozrywki oraz zachowań towarzyskich) i adresowany jest teraz nie do filozofów, lecz do amatorów „słodkich rozkoszy konwersacji” jako zainteresowanych dziedziną „faktów”, tym, co „można dotknąć i zobaczyć”, co „porusza wyobraźnię”¹⁶.

Takie nagromadzenie — zabawnych najczęściej — odchyień od zwyczajowej normy było w zamiarze czymś bardzo poważnym. Miało dawać obraz świata w szczegółach, bardziej niż inne zbliżony do „prawdy” i do „natury”, a także sta-

¹⁴ Por. Watelet, jw., s. 138—139.

¹⁵ *Dictionnaire des portraits historiques, anecdotes, et traits remarquables des hommes illustres*, Paris 1768, vol. I, s. III—IV, *passim*.

¹⁶ *Dictionnaire d’anecdotes, de traits singuliers et caractéristiques, historiettes, bons mots, naïvetés, saillies, réparties ingénieuses etc. etc. Nouvelle édition*, Paris 1774, vol. I, s. 5—6, *passim*.

nowić szkołę wyobraźni w jej kumulacyjno-porządkującym działaniu. Przy okazji chwiało i tak już osłabionymi kategoriami XVIII-wiecznego klasycyzmu, obnażając zwłaszcza kryzys tradycyjnego rozumienia *mimesis*. Nieco tylko później zbilansuje tę sytuację Chateaubriand w *Liście o sztuce rysunku w pejzażach* (1795): artysta, który jednocześnie chce być „szczerzy” i wyrażać swoje myśli „w sposób ścisły i jasny” — staje oko w oko z nieładem. I świat, i magazyny wyobraźni to „milion rzeczy nie powiązanych i nieomal śmiesznych”¹⁷.

Sensualistyczna wrażliwość na przedmiot w jego przydających mu wyrazu przypadłościach bądź niedostatkach sprzyja oczywiście estetyce asocjacionizmu, uwrażliwiając na wyglądowne analogie i kształcąc umiejętność ich wizualizacji. Istotny wkład wniosła tu fizjonomika Lavatera (w Niemczech u progów romantyzmu także prace C. G. Carusa), ale dla sztuk plastycznych bez wątpienia większe znaczenie miało nauczanie artystyczne we francuskiej Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby (a zatem od r. 1648).

Kładło się tu nacisk na rysunkowe studium przedmiotu, zgodnie z założeniem, że od rysunku zależy czytelność tematu, ten zaś jest podstawą przedstawienia malarzkiego. Do ważniejszych ćwiczeń należało szkicowanie rozlicznych sposobów, na jakie twarz ludzka wyraża różne namiętności. Filozoficznej zachęty dostarczały wypowiedzi Descartesa, teoretycznego podłoża – wspomniane już poematy i traktaty o malarstwie ze słynnymi *Principes* Félibiena na czele, zaś konkretnych przykładów — rysunki profesorów. Gabinet Rycin Luwru przechowuje takie etudy akademickie słynnego Le Bruna, zestawiające na jednej płaszczyźnie kartonu głowy ptaków — z ujęciami *en face* i z profilu ludzkiej głowy o podkreślonych „ptasich” rysach twarzy¹⁸.

Tego rodzaju ćwiczenia miały nie tylko przekonywać o różnorodności form natury, ale wdrażać do transformacji wizualno-wyobraźniowej jej zasobów, do przekraczania możliwości „prostego naśladownictwa” dzięki asocjacyjnym skłonnościom imaginacji. W praktyce zaś sprowadzały się najczęściej do antropomorfizowania świata natury i zmierzały, przez kojarzenie ekspresji ludzkiej z wyglądownami zwierzęcymi lub przedmiotowymi, w stronę groteski bądź karykatury.

Estetyka asocjacionizmu, z której założeniami zaznajamiały europejską publiczność głośne rozprawy Sulzera czy Burke’a popularyzujące poglądy Locke’a, zwracała uwagę na dwa sposoby postrzegania przedmiotów: nastawiony na „tropienie podobieństw” i dążący do „odnajdywana różnic”¹⁹. Z tych dwóch pierwszy miał być zdecydowanie przydatniejszy artyście — gdyż wprawdzie jakby prymitywniejszy, bezrefleksyjny, a nawet do pewnego stopnia „magiczny” (jak we wspomnianym przez Burke’a przypadku człowieka biorącego manekin krawiecki

¹⁷ F. R. Chateaubriand, *List o sztuce rysunków w pejzażach*, tłum. H. Ostrowska-Grabska [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1770—1850*. Wybór i opracowanie E. Grabska, M. Po-przęcka, Warszawa 1974, s. 304.

¹⁸ Zob. H. Bessis, *Le romantisme dans la peinture française*, Paris (CNDP) 1982, s. 17—18.

¹⁹ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 20 i *passim*.

za posąg) — ale za to uwrażliwiony na obraz, żywołowy i świadczący o wyobraźni. Drugi sposób, rozpodobniający świat wyglądowno-przedmiotowy, łączony był z działaniem rozumu, uważany za „filozoficzny”, lecz dla obrazotwórczej fantazji zgubny.

Jeśli dodamy do tego, co się rzekło powyżej, że „dowcip porównywały” utożsamiano w epoce z podstawowym zmysłem satyryka (u nas Kazimierz Brodziński, *O satyrze*, 1823)²⁰, który dowodzić ma „znajomości świata” oraz szlachetnej skłonności do przesady „ludzi głęboko czujących” i który pozwala mało-wać rzeczywistość „w sposób dramatyczny”, w zgodzie z indywidualnym, „żywym” temperamentem artysty — będziemy już zupełnie blisko komicznych rejestrów antropomorfizowanej ruiny.

Przybliża nas do nich także rozkwit angielskiego portretu charakterystycznego w ostatnich dziesięcioleciach XVIII w. Tę odmianę malarskiego wizerunku rozpowszechnił Joshua Reynolds, głosząc z katedry Royal Academy znaczenie „żywej ekspresji sztuki” jako przeciwwagę dla norm „piękna idealnego”²¹. Gdy Reynolds wzywa do „obnażania tego, co w naturze zdeformowane”, nie chodzi mu oczywiście o malarskie dowartościowanie brzydoty czy kalectwa, lecz o uważną obserwację „pojedynczych zjawisk”. Przedmioty natury „przy bliższym badaniu” jawią się bowiem nieuchronnie jako „obciążone skazami i ułomnościami”; zadaniem malarza — w o b r ę b i e zasad klasycyzmu! — jest odróżnianie „przypadkowych ułomności, wybujałości i zniekształceń rzeczy” od tego, co stanowi istotę abstrakcyjnie rozumianego piękna²².

Praktyka malarska Reynoldsa zadała cios seryjnym producentom oficjalnych portretów (w rodzaju firmy „The KIT-CAT”), rozpowszechniając odmianę portretowego wizerunku charakterystycznego, która z kolei przyczyniła się do rozwoju i popularności literackiej intymistyki biograficznej w Anglii tego okresu. Wskażemy tylko kilka przykładów: autoportret Reynoldsa trzymającego się za ucho (gest wskazujący na głuchotę); portret krótkowidza usiłującego czytać bez okularów (Giuseppe Baretti); wreszcie trzy portrety erudyty Samuela Johnsona: jeden z otwartymi ustami i zmrużonymi oczami (model mówi i słucha jednocześnie), drugi — bez peruki, ze spastycznym skurczem dłoni (aluzja do stanów nienormalności geniusza?), trzeci — „poprawny”, ale nieco ironiczny wizerunek Johnsona łapczywie czytającego²³.

²⁰ Por.: *Pisma rozmaite Kazimierza Brodzińskiego. Tom pierwszy*, Warszawa 1830, s. 138 i nast.

²¹ J. Reynolds, *Rozprawy o sztuce wygłoszone w Akademii Królewskiej. Rozprawa trzecia*, tłum. P. Graff, E. Stefańska [w:] *Teoretycy, artyści...*, dz. cyt., s. 57—58.

²² To właśnie nastawienie na charakterystyczny szczegół (a zatem i defekt) przedmiotu jest dla Reynoldsa równoznaczne z postawą „portrecisty”, podczas gdy „malarz historyczny” maluje „człowieka w ogólności” (*Rozprawa IV*, [cyt. za:] E. H. Gombrich, *Icones symbolicae. The visual Image in Neo-Platonic Thought*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, vol. XI, 1948, s. 187, przyp. 1).

²³ *Reynolds and the Art of intimate Biography*, „The Burlington Magazine”, CXVIII, January 1986, *passim*.

„Milion rzeczy nieomal śmiesznych” — mówiąc słowami Chateaubrianda²⁴ — a mimo to jeszcze nie karykatura, lecz portret będący swoistą anatomią czy archeologią natury ludzkiej, zapisem jej „moralnej i intelektualnej” strony. Wspomniane wyżej skłonności asocjacyjizmu do ujęć zindywidualizowanych i nastawionych na charakterystyczny szczegół powodują, że każde malarskie przedstawienie staje się pewnego rodzaju portretem — pejzaż także. „Charakter” i „ekspresję” można bowiem spostrzec we wszystkich, zawsze niedoskonałych, przedmiotach natury. Starzec, szaleniec i ruina zaczynają ukazywać podobną twarz.

*

Prawdziwie ważnym obiektem procedur nowej wizualizacji, przekształcającej jej formy także na sposób komiczny, staje się ruina w ramach angielskiej teorii malowniczności.

Wbrew spodziewaniom, rozbudzonym przez długą tradycję heroiczno-pateetycznej odmiany ruinowego dyskursu w nowożytnej sztuce, estetyka wzniosłości — przynajmniej w tym ujęciu, które zaprezentowała głośna rozprawa Edmunda Burke’a (1759) — nie uznała ruiny za przedmiot wzniosły²⁵. Jako konkretny przedmiot bądź obraz (np. gruzy pojedynczej budowli) ruina w ogóle została wyłączona z toku wywodów autora o idei wzniosłości. Będąc destruktem, odsyłała bowiem do innych kategorii (przede wszystkim użyteczności oraz jej utraty) i do innych opozycji (mianowicie formy zupełnej i niezupełnej) niż te, które ograniczają przedmioty piękne od wzniosłych.

W rozumieniu Burke’a wzniosłe jest to, co przez sekwencję przykrych wrażeń i wyobrażeń — opartych głównie na emocji lęku — prowadzi do „pozytywnej” idei estetycznej, rywalki klasycznie pojętego piękna. Ruina, przedmiot niecały, nie może być ani piękna, ani wzniosła. O wzniosłości można by zapewne mówić właśnie w wypadku Rzymu jako (użyjmy słów z *Winckelmann* Goethego) o połączeniu „niewiarygodnej masy zwalisk” z „niebiańskim pustkowiem” Kampanii²⁶ — ze względu na przekroczenie skali oraz wielkoprzestrzenny rytm, które Burke wymienia wśród aspektów *magnificence*. Po pierwsze jednak sam autor tego przykładu nie podaje, co można z zainteresowaniem odnotować, ale co ucina dalsze spekulacje. Po drugie, Burke w ogóle bywa bardzo ostrożny z klasyfikacją estetyczną zjawisk o przekroczonej skali, podkreślając, że chaotyczne z natury nagromadzenie wielkich przedmiotów, mimo iż może budzić lęk i ewokować ideę nieskończoności, jednak „wzniosłe” staje się jedynie warunkowo i wtórnie: po wprowadzeniu przez artystę niezbędego ładu. Innymi słowy, niewzniosłą w stanie naturalnym ruinę można uwznioslającą przedstawić.

Jest natomiast ruina i w naturze, i jako obraz sztandarowym przykładem „piękna malowniczego”. Angielscy dyletanci-prawodawcy nurtu (przede wszystkim William Gilpin w tzw. *Trzech esejach* opublikowanych w r. 1792) właśnie w ru-

²⁴ Por. przyp. 17.

²⁵ E. Burke, jw., *passim*.

²⁶ J. W. Goethe, *Winckelmann* [fragment: Rzym], dz. cyt., s. 259.

inie odnajdują wszystkie cechy stanowiące o malowniczości przedmiotu: „szorstkość”, „chropowatość” itd. — czyli mówiąc inaczej, urozmaicenie konturu i faktury oraz grę światłocienia²⁷.

Walory te związane są z ruiną przez teoretyków *picturesque beauty* nie tylko przykładowo, ale modelowo. Każdy przedmiot będący — lub przedstawiony — w „stanie ruiny” (*state of ruin*) zyskuje pod względem charakterystycznego piękna: po pierwsze jako wizualnie ulepszony przez czas (*meliorated by age*), po drugie jako włączony w cały łańcuch obiektów właśnie z tego względu malarskich, iż naznaczonych ułomnościami, zniekształceniami bądź po prostu osobliwymi odchyleniami.

Powracamy w ten sposób do szkoły widzenia czerpiącej z założeń i skłonności asocjacionizmu, której koronną odmianą stał się w tym samym okresie angielski portret charakterystyczny. Nie bez powodu w *Eseju I. O pięknie malowniczym* (1770) Gilpin wspomina swobodę Reynoldsa w kształtowaniu „malowniczości obrazu”, choć przecież królewski portrecista ruin nie malował. W nurcie *picturesque* ontologiczny status przedstawianego przedmiotu przestaje się liczyć. Malowniczy *state of ruin* to pewien p a r a d y g m a t w y g l ą d o w y, w ramach którego mieszczą się i „ruiny zamku”, i „spękana skała”, i „piękno starej głowy”, i nawet koń, najlepiej „zniszczony ciężką pracą”. Wśród takich ruinopodobnych czy ruinozamiennych przedmiotów prawodawcy malowniczości wydają się szczególnie cenić rzeczy błahe, bylejakie, estetycznie „niskie” — by wspomnieć „stertę mierzwy” przywołaną przez Burke’a jako wyróżnik tego rodzaju przedstawień²⁸.

Zarówno w swoistym braku respektu dla tradycyjnej hierarchii tematów malarskich, jak w upartym regionalizmie i ciekawostkowej wrażliwości, *picturesque* stanowi paralelę do literackiego zjawiska sternizmu, a także do procedur heroikomicznych. Łatwo też poddaje się redukcji do komizmu i absurdu, z czego zresztą bezwzględnie korzystali polemisi prawodawców malowniczości. Bezwiedny sadyzm wywodów Gilpina, tak oto opisującego czysto wyobraźniowy zabieg „nadania piękna malowniczego” eleganckiej architekturze palladiańskiej: „[...] musielibyśmy użyć drewnianego młota zamiast dłuta [...], obłuc połowę [...] i rozrzucić dokoła zmasakrowane fragmenty w beładnych stosach”[...]”²⁹ etc.; dalej naiwnie formułowane przekonanie, że ogólna wizualna wartość każdego przedmiotu ulega wzmożeniu w miarę nabierania „wyglądu ruiny” — czyli potocznie mówiąc, gdy rzecz lub stworzenie interesująco starzeje się i niszczeje — to wszystko uczyniło z estetycznej szkoły, bardzo doniosłej dla kształtowania się podstaw nowoczesnej percepcji i kreacji artystycznej, częsty w epoce cel parodii.

Do najciekawszych zaliczyć należy popularną serię *Przygód doktora Syntaxa w poszukiwaniu... [kolejno w trzech „podróżach”:] malowniczości, pocieszenia*

²⁷ W. Gilpin, *Esej I. O pięknie malowniczym*, tłum. A. Morawińska [w:] *Teoretycy, artyści...*, dz. cyt., s. 61—70. Stąd wszystkie drobne przytoczenia poniżej.

²⁸ E. Burke, dz. cyt.

²⁹ W. Gilpin, dz. cyt., s. 63.

i żony, wydawaną przez Rudolfa Ackermanna w Londynie w latach 1812—1821. Był to swoisty komiks, powstały z połączenia poemaciku satyrycznego Williama Combe *The Schoolmasters Tour* z publikowanymi już wcześniej na łamach „The Poetical Magazine” rysunkami znanego karykaturzysty Thomasa Rowlandsona (*nb.* także ilustratora utworów Goldsmitha, Sterne’a i Smolleta), bestseller mający pięć wydań pierwszej serii — tej o malowniczości — już tylko w latach 1812—1813; następnie szeroko znany we Francji w wolnym przekładzie M. Gandais z roku 1821 pod znamienne zmienionym tytułem *Don Quichotte romantyczny czyli Podróż doktora Syntaxa w poszukiwaniu malowniczości i romantyczności*³⁰.

Nie miejsce tu na analizę literackiej formuły tego niezwykle oryginalnego jak na owe czasy utworu, w którym badacze dopatrują się ekscentrycznej sagi rodzinnej, komiksu o rzeczywistości bądź ilustrowanego poprzednika cyklu felietonowego w rodzaju *tableaux* Baudelaire’a czy *curiosités* Nerval’a. Dla nas istotny jest dystans komiczny, z jakim autorzy i angielskiej, i francuskiej wersji podróży Syntaxa odnieśli się do estetyki malowniczości — zarówno w jej rudymentach (transformacja wizualna przedmiotu jako warunek uzyskania „piękna malowniczego”), jak i w całej sferze gestów i zachowań tworzących w epoce modę, a nawet swojego rodzaju snobizm (podróż krajoznawcza ze szkicownikiem w rękę w poszukiwaniu charakterystycznych obiektów — źródeł przyjemności wzrokowej i emocjonalnej).

Ruiny zamku są oczywiście w pierwszej *Podróży*.. najważniejszym celem poetycko-malarskiej pielgrzymki starego nauczyciela (podobnie zachowa się w *Panu Tadeuszu* Hrabia, późny rodzimy łowca *picturesque beauty*), który z zachwyty wpada do wody³¹ — ale przede wszystkim stanowią wzorzec całego paradygmatu rzeczywistości zdegradowanej w sposób naturalny przez czas, zużycie i specyficzną brzydotę.

Motyw wysłużonej szkapę, na której grzbiecie podróżuje ten heroikomiczny prowincjonalny Donkiszot doby romantycznej i wielkoprzemysłowej, jest w *Podróżach Syntaxa* czymś więcej niż tylko sygnałem intertekstualności. Przywołuje wspomniany wyżej, kluczowy dla teorii *picturesque*, ale obecny też w angielskim portrecie charakterystycznym, asocjacyjnym łańcuch przedmiotów świata naznaczonych przez „stan ruiny”.

Zabawna, choć poważna, dyskusja przy obiedzie podczas pierwszej podróży bohatera, zakończona konkluzją, że wychudzony koń jest jeszcze dobrym tematem dla malarza, zaś befszytk (z powodu monotonnej płaskości) już nie; bezwiedne skojarzenia Syntaxa ruin ze szkapą i powracająca wtedy automatycznie tęsknota za starą małżonką Teresą — wbrew pozorom nie składają się wyłącznie na

³⁰ Korzystam z obu edycji oryginalnych, angielskiej: [W. C o m b e, T. R o w l a n d s o n], *The Tour of dr. Syntax in a Search of the Picturesque*, London 1812 — i francuskiej: *Le Don Quichotte romantique, ou voyage du docteur Syntaxe à la recherche du pittoresque et du romantique. Poème en XX chants, traduit librement en français par M. Gandais*, Paris 1821, *passim*.

³¹ Na najbardziej chyba znanej z całego cyklu rycinie Rowlandsona, którą zamieszczam w *Terytorium ruin...* (dz. cyt., il. 17).

tonację buffo. Trudno oprzeć się wrażeniu głębokiego pokrewieństwa przesyconego ironią dialogu z I aktu *Fantazego* z tą odmianą komizmu i z tym zakresem problematyki, jaki obejmują *Podróże Syntaxa*.

Zakłócenie *decorum* jest w obydwóch tekstach drugorzędne — w *Fantazym* niemal nieistotne, „zleksykalizowane” już w formie konwersacyjnego żartu rodem jak ze wspomnianych słowników anegdota i dziwactw. Liczy się obraz świata rozegrany w kilku rejestrach jednocześnie, hybrydyczny, „kolażowy”. Dziwne sąsiedztwa sytuacji i metafor ze świata wielkoprzemysłowej rewolucji, pełnych patosu ruin Rzymu oraz królestwa natury są tu czymś więcej niż nowocześnie już rozumianą groteską.

Relacja *Fantazego* z „polskiego sezonu” w Rzymie w przytoczonym fragmencie sceny XIII pokazuje znakomicie to dynamiczne nakładanie się — czy rozrastanie — heterogenicznych obrazów, wprawianych w ruch przez mechanizm salonowej plotki. „Portret” Idalii jest przewrotny znacznie bardziej ze względu na procedury kreacji wizerunku niż na intencje (uwrażliwionego artystycznie!) złośliwca. Naraz bowiem mamy tu do czynienia z przedstawieniem rzeczywistej postaci, określanej przez konkretny, wyraźny zespół cech wyglądowych i charakterologicznych, zachowaniowych, środowiskowych *etc.* (jako ‘długowłosa, błąda i ciemnooka hrabina Idalia, pobożna przyjaciółka hrabiny Respektowej i namięt-na epistolografka’); dalej — z rodzajem żywego artefaktu, odwzorowanego z niejednorodnych ontologicznie modeli („rodzaj pani Staël — machina parowa pisząca listy”, „[...] dwie czarne plamy atramentu/ Na prześcieradle białym”); nieco wcześniej — z reprezentatywnym ogniwem całego łańcucha bytów pozostających w permanentnym *state of ruin* (utworzonego przez „ruiny kobiet”, „wód stalaktyty” i „zgasłe Wezuwiusze”); wreszcie — ze swoistą hybrydą zestawioną kumulacyjnie z innymi wizerunków, pozornie niezależnych, ale połączonych dyskretną nicią insynuowanych powiązań („A w każdym włosie pierścieniu ukryty/ Albo kanonik, albo monsignore”).

Przejścia między obrazami, bardzo płynne, niemal bez Hugoliańskiej „estetycznej pauzy”, tworzą wizerunek świata godny epoki — by tak rzec — postarcimbaldiańskiej, postpiranezjańskiej i postbibbieniowskiej. Pokazują literacką odmianę nowej wizualizacji rzeczywistości, z jej wieloogniskowością, asocjacyjnym antropomorfizmem, zniekształceniami perspektywy, a niekiedy „rebusową” płaszczyznowością³². Wszystko to, co w plastyce przełomu XVIII i XIX w. składało się na przekraczanie gatunków przez obraz, w tekście poetyckim przekłada się na łączenie rejestrów w jednym dziele — także, jak w tym wypadku, różnych modalności komizmu. Ten komizm u Słowackiego: i w *Beniowskim*, i w *Fantazym*, jest przeciwieństwem na usługach dramatycznej, a w ostatecznym rozrachunku nawet „śmiertelnej”, powagi.

Czy rzeczywiście więc „*nikt* — inaczej — z *ruin nie korzysta...*”?

[Artykuł oparty na badaniach przeprowadzonych w ramach Projektu Badawczego Nr IHO1CO4712 finansowanego przez KBN w l. 1987—2000].

³² Na ten temat por.: J. Claya, *Le romantisme*, Paris 1980, zwł. s. 26—27 i 98—99.