

BARTOSZ TARACH

Instytut Historii Sztuki, Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0009-0001-3316-5982

ROMANTYCZNOŚĆ I KLASYCZNOŚĆ W PISMACH WALTERA PATERA

ROMANTICISM AND CLASSICISM IN THE WRITINGS OF WALTER PATER

ABSTRACT [ENG]: The aim of the article is to analyse Walter Pater's historicist vision of the history of art, which emerges from his concepts of classicism and romanticism. With the use of these two terms, the critic aimed to capture the diversity of artistic phenomena. Derived from the notions of form and content, romantic and classical spirits define two tendencies of the artistic efforts in history. The classical spirit, striving for pure form, attempts to show an objective world in art, the shape of which is dictated by supra-individual, transcendental principles. The romantic spirit on the other hand, pursuing infinite content, aspires to reach beyond the boundaries of the empirically perceptible world. Progressing within the boundaries set by, on the one hand, the finiteness of form and, on the other, the infinity of content, Pater's vision of the dialectical history of art captures certain unchanging human attitudes, while explaining, through their mutual interpenetration, the development of art over time.

słowa kluczowe: **WALTER PATER, FORMA, XIX WIEK, HISTORYZM, ROMANTYZM**

key words: **WALTER PATER, FORM, 19th CENTURY, HISTORISM, ROMANTICISM**

Jedną z powracających w krytyce sztuki Waltera Patera par kategorii, poprzez które ujmował on różnorodność zjawisk artystycznych w historii, jest opozycja między romantycznością i klasycznością, oparta na rozważaniach o formie i treści. Utrwalona na początku XIX wieku, opozycja ta ma swoje źródła w XVII-wiecznym francuskim sporze Starożytników z Nowożytnikami¹. W sławnej *Querelle*, rozgrywającej się między *Anciens*, którzy opowiadali się za niezrównaną wyższością kultury starożytnej, a *Modernes*, którzy głosili przewagę bardziej rozwiniętej epoki nowożytnej, poddawano namysłowi dwie zasadnicze kwestie: kształtowania się kultury w ujęciu diachronicznym oraz synchronicznego wyodrębnienia pewnych trwałych ludzkich postaw, odnawiających się w perspektywie antropologicznej. W swojej refleksji Pater zachował oba bieguny dyskusji, zarazem przekształcając jej wymiar, ponieważ z jednej strony

¹ Na temat sporu zob. K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w "Paralelach" Perrault*, Warszawa 1991.

jego stanowisko uwarunkowane jest regułami myślenia historystycznego, z drugiej natomiast wprowadza on elementy naukowego obrazu świata będące następstwem nowożytnej epistemologii Johna Locke'a i Davida Hume'a². Celem niniejszego artykułu jest próba ujęcia wizji dziejów sztuki, wyłaniającej się z rozważań Patera nad pojęciami klasycyzmu i romantyzmu.

Pierwszym i zarazem w swojej formie najbardziej złożonym tekstem, w którym Pater wyraził swoje poglądy na temat procesu dziejowego podejmując problematykę klasycyzmu i romantyzmu był esej *Winckelmann*, początkowo opublikowany na łamach *The Westminster Review* w 1867 roku, zaś 6 lat później włączony do słynnego tomu *The Studies in the History of the Renaissance*³. Pojawienie się osoby Joachima Winckelmanna w miejscu zamykającym tom esejów poświęconych kulturze Odrodzenia może budzić w czytelniku niezaznajomionym z twórczością Patera uzasadnione zdziwienie i zarzut o chronologiczną arbitralność. Jednakże, jak stwierdza w *Przedmowie* krytyk, Winckelmann „jest ostatnim owocem, jaki wydał renesans [i] w uderzający sposób rozjaśnia jego motywy i dążenia”⁴.

Pater przedstawia biografię autora *Opisu torsu belwederskiego* jako proces stopniowego uświadamiania sobie przez tegoż wrodzonego powinowactwa ze starożytnymi. W wizji tej niesłabnące pragnienie zbliżenia się do greckiego ducha dyktuje życiowe wybory uczonego, odrzucającego wszystko to, co staje na przeszkodzie realizacji antycznego ideału⁵. Jego temperament cechuje *heiterkeit*, nienaznaczony wstydem stosunek do zmysłowości. W odczuciu formy Winckelmann kieruje się więc instynktem. Dla Patera tylko on „dotyka pogańskich marmurów czystymi rękoma, bez poczucia wstydu lub straty”⁶, czym nie może poszczycić się człowiek nowoczesny. Zarazem jednak, chociaż w odczuciu zmysłowej formy tak bliski starożytnym Grekom, Winckelmann nie zdołał osiągnąć właściwej im syntezy wszystkich sił duchowych z otaczającą rzeczywistością, pozostając obcym nowoczesnej kulturze⁷.

² P. A. Dale, *The Victorian Critic and The Idea of History*, Cambridge, Massachusetts and London 1977, s. 177.

³ W. Pater, *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, przeł. P. Kopszak, Warszawa 1998.

⁴ Tamże, s. 10.

⁵ K. Harloe, S. Evangelista, *Pater's 'Winckelmann': Aesthetic Criticism and Classical Reception* [w:] *Pater The Classicist. Classical Scholarship, Reception and Aestheticism*, red. Ch. Martindale, S. Evangelista, E. Prettejohn, Oxford 2017, s. 66-67.

⁶ W. Pater, *Renesans...*, s. 157.

⁷ Tamże, s. 158.

Nowoczesność w ujęciu Patera charakteryzuje określona przez scjentystyczny pogląd na naturę wizja człowieka, która doprowadziła do wypracowania nowej, wyjątkowej w dziejach wrażliwości, cechującej się podwyższoną receptywnością, dostrzeganiem najmniejszych jakościowych zmian otaczającej fizycznej rzeczywistości⁸. Jak pisał Pater, „to, co tracimy na precyzji formy, zyskujemy na złożoności wyrazu”⁹. Z jednej strony nowoczesny artysta dysponuje większym materiałem do wyrażenia swojej wizji, stąd jego dzieło potencjalnie zyskuje na ekspresji. Z drugiej zaś ciągła zmienność różnych aspektów rzeczywistości sprawia, że problematyczne staje się ujęcie tej treści w artystyczną formę, która zdołałaby w pełni oddać charakter nowoczesnego doświadczenia.

Tym, co sztuka współczesna może uczynić w służbie kultury, jest takie ułożenie szczegółów, z których składa się współczesne życie, takie ich wyrażenie, które mogłoby zadowolić ducha. A czego potrzebuje duch w obliczu współczesnego życia? Poczucia wolności¹⁰.

W obliczu panowania doktryny naukowego determinizmu, tylko wspomniane poczucie wolności jest w stanie przeniknąć oplatającą współczesnego człowieka „magiczną sieć konieczności”¹¹. Antyczna sztuka dawała poczucie wolności, lecz w okresie kiedy inaczej rozumiano samą konieczność, dlatego też, zdaniem Patera, potrzeba współczesnej mu epoce nowych, oddających aktualny stan samoświadomości kombinacji znaczeń¹². Problem wolności jest zatem bezpośrednio związany z problemem formy. Chociaż Helleni nie mogli oddać treści współczesnego doświadczenia, to mogli wskazać, jak je ująć. To, co pozostało niedostępne Winckelmannowi, stało się jednak później udziałem wszechstronnej kultury Johanna Wolfganga von Goethego, który, osiągając harmonię zarówno ze światem antycznej Grecji, jak i światem współczesnym, zdołał rozwiązać oba nurtujące XIX-wieczną kulturę problemy¹³. Według Patera Goethemu udaje się uchwycić treść współczesnego doświadczenia, zdeterminowanego – jakkolwiek nie całkowicie – przez charakter „nowoczesnej myśli”, a więc „świat drobnych gradacji i subtelnie powiązanych warunków”¹⁴, w antycznej, uniwersalnej i ponadczasowej formie.

⁸ W. Pater, *Coleridge* [w:] tegoż, *Appreciations With an Essay on Style*, London and New York 1899, s. 66-67.

⁹ Tamże, s. 67.

¹⁰ W. Pater, *Renesans...*, s. 162.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 159-160.

¹⁴ W. Pater, *Coleridge...*, s. 67.

Winckelmann był ostatnim, który za sprawą niezmaconego przez spirytualistyczne piętno temperamentu był w stanie uzyskać swobodny stosunek do zmysłowej formy artystycznej cechującej antycznych Greków, a który odczuwali jeszcze artyści odrodzenia¹⁵. Sylwetka jednego z ojców historii sztuki ujawnia tym samym tradycję stłumioną we współczesnej Paterowi epoce, a przenikającą całą zachodnią kulturę, kierując nas ku jej źródłom – antycznej Grecji. Helleńska sztuka wyrasta według Patera bezpośrednio z doświadczenia religijnego, uzasadnianego antropologiczną koniecznością. Podstawą każdej religii jest dla krytyka wrodzona człowiekowi potrzeba przeciwstawienia się destrukcyjnym siłom natury, którą nazywa „pogańskim sentymentem”¹⁶. Pater posuwa się przy tym do stwierdzenia, iż „myśli Greków o samych sobie i ich stosunek do świata zawsze znajdowały się w stanie radosnej gotowości do przemienia się w przedmioty zmysłowe”¹⁷. Tylko w Grecji sztuka mogła wznieść się do ideału, gdyż pierwotną ludzką potrzebę wyrazu wyrastającą z wspomnianego pogańskiego sentymentu realizowała w zmysłowej formie stanowiącej centrum ich (Greków) egzystencji. Stąd idealną formą sztuki greckiej była rzeźba. Jako reprezentatywny jej przykład, nieprzypadkowo artykułujący destrukcyjne działanie upływu czasu, Pater poddaje analizie *Wenus z Milo*, przy której oglądzie „umysł zaczyna i kończy pracę w skończonym obrazie, lecz nie traci ani odrobiny pierwiastka duchowego. Nie jest on jedynie luźno związany z formą zmysłową tak jak alegoria i jej znaczenie, lecz przenika ją i jest z nią identyczny”¹⁸.

Wraz z wewnętrznym rozwojem ludzkiego ducha, stopniowo wychodzącego poza skończoną naturę ku nieempirycznemu ideałowi (wyrażonemu w chrześcijańskiej koncepcji Boga) pojawiła się potrzeba wypracowania nowego wzorca sztuki. Ten nowy, średniowieczny ideał artystyczny reprezentuje w tekście Patera *Koronacja Matki Bożej Fra Angelica*, dla którego „wszystko, co zewnętrzne i zmysłowe w jego dziele, jest tylko symbolem i typem świata w rzeczywistości niewyraźnego, ku któremu pragnie skierować on nasze myśli”¹⁹. Sztuka średniowieczna staje się w ujęciu Patera niejako negatywem klasycznego procesu artystycznego. Wychodząc od nieskończonej idei w podmiocie, artysta średniowieczny stara się ją ująć w, z konieczności

¹⁵ W. Pater, *Renesans...*, s. 156.

¹⁶ Tamże, s. 145.

¹⁷ Tamże, s. 147.

¹⁸ Tamże, s. 148.

¹⁹ Tamże, s. 143.

nieprzystającej, skończonej formie zmysłowej. Stąd wyrasta potrzeba wyrazu w odmiennych od klasycznej rzeźby formach artystycznych.

O ile artysta klasyczny dąży do czystej formy, eliminując w dziele wszystko to, co nie przynależy organicznie do jego wizji w „umyśle wyobrażeniowym”²⁰, o tyle artysta średniowieczny stara się wyszukać taki układ treściowy, który w najlepszy sposób będzie w stanie wyartykułować nieskończony charakter idealnego przedmiotu wewnętrznego. Rozpatrując następujące po sobie w czasie formy autoekspresji ducha, Pater uznaje heglowski schemat i charakterystykę dominujących dla danego okresu historycznego sztuk – od architektury, przez rzeźbę, do malarstwa, muzyki i poezji²¹. W ujęciu tym historia jawi się jako proces postępującej indywidualizacji ducha ludzkiego, pogłębiania się wewnętrzałości, a tym samym wyzwiania od panowania natury. W klasycznej rzeźbie wyraża się moment równowagi ducha i świata zmysłowego, gdzie człowiek nie przekroczył jeszcze natury na drodze refleksji. Sztuki romantyczne, a więc malarstwo, poezja i muzyka, ukazują złożoność wewnętrzałości, której samopoznanie zerwało więzy z naturą²².

Jednakże przyjęcie przez Patera heglowskiego schematu dziejów sztuki bynajmniej nie oznacza akceptacji filozofii dziejów niemieckiego filozofa – nakreśliwszy dwa odmienne ideały sztuki, krytyk podnosi kwestię pogodzenia ich w perspektywie historycznej:

Sztuka pogańska i chrześcijańska często są sobie przeciwstawiane, zaś renesans jest określany jako moda, która pojawiła się w określonym okresie. To bardzo powierzchowny pogląd, głębszy sąd zachowuje tożsamość kultury europejskiej. W rzeczywistości istnieje ciągłość jednej i drugiej, w pewnym sensie można stwierdzić, że to, że renesans miał miejsce, było efektem nieprzerwanych dążeń średniowiecza. [...] Przyspieszając upadek sztuki, osłabiając zainteresowanie nią, a zarazem przekazując nieprzerwaną nić tradycji, [duch średniowiecza] przynosił odpoczynek ludzkiemu umysłowi, aby ten, przebudziwszy się, mógł w odpowiedniej chwili na nowo skierować wzrok ku starożytnym, idealnym kształtom²³.

Pater znacznie oddala się w tym momencie od stanowiska Hegla – czy wcześniej Friedricha Schillera – w którym opozycja sztuki starożytnej i romantycznej była rozwiązywana przez

²⁰ Tamże, s. 151.

²¹ W. Iser, *Walter Pater. The Aesthetic Moment*, Cambridge 1987, s. 71-81.

²² W. Pater, *Renesans...*, s. 162.

²³ W. Pater, *Renesans...*, s. 159.

podporządkowanie wyższemu oglądowi filozofii dziejów²⁴. W ramach niego określony w czasie ideał ludzkości wyznaczał właściwy cel artystyczny, zaś warunki możliwości jego realizacji determinowały sposób i środki artystycznego wyrazu. Dla Patera przeciwnie, o rozwoju sztuki i jej formie w danej epoce decyduje już nie jakieś ponadhistoryczne kryterium, lecz immanentne dziejom przeciwstawne siły. Dlatego w tym ujęciu sens tychże dziejów nie może realizować się za sprawą teleologicznie zorientowanej idei, lecz wypływa z rzeczywistego przebiegu działań kolejnych pokoleń w świecie. Jako fundatorka dialektyki dziejów sztuki, antyczna kultura grecka staje się niejako odpowiedzialna za kształt całej późniejszej sztuki, a tym samym ośrodkiem zapewniającym tożsamość kultury europejskiej²⁵. Sztuka średniowieczna jawi się w tej perspektywie jako siła reakcyjna, dążąca do zmiany tego, co zastane. Renesans, a także dziewiętnasty wiek, stanowiące momenty równowagi, harmonijnego połączenia, czy też przenikania się wspomnianych ideałów, wyznaczają punkty kulminacyjne dialektycznego ruchu dziejów. Jak podsumowuje swoją wizję historii sztuki Pater: „Najdoskonalsze dzieła sztuki kolejnych generacji tworzą w ten sposób szereg wzniesień, nawzajem odbijających od siebie dziwne światło, którego źródło nie znajduje się w powietrzu wokół nas i ponad nami, lecz w oddalonym od naszego społeczeństwie”²⁶. Metafora historii sztuki jako „szeregu wzniesień” (a co za tym idzie także dolin), wskazująca na ciągłe nawroty pewnych form duchowych w dziejach, z konieczności historycznej zawsze materializujących się w odmienny sposób, domaga się wyprowadzenia z nakreślonego wcześniej jakościowego rozróżnienia epok antycznej i średniowiecznej.

Zadanie to realizuje Pater w eseju *Romantyzm*, który rozpoczyna od zdefiniowania terminów *klasyczny* i *romantyczny* „jako określających dwie realne tendencje w dziejach sztuki i literatury”, oraz „przydatnych o tyle, o ile umożliwiają dostęp do charakterystycznych właściwości obiektów”²⁷. Duch klasyczny dla Patera realizuje się w oparciu o pewien ustalony autorytet – idealne antyczne piękno. Stąd artysta-klasyk dąży w swoich dziełach do harmonijnego

²⁴ Ch. Taylor, *Hegel*, Cambridge 1975, s. 477-478. Na temat stanowiska Schillera zob. H. R. Jauss, *Replika Schlegla i Schillera na „Querelle des anciens et des modernes”* [w:] tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 78-80.

²⁵ W. Pater, *Renesans...*, s. 144.

²⁶ Tamże.

²⁷ W. Pater, *Romantyzm*, przeł. M. Szuster, „Literatura na świecie”, 9-10, 2009, s. 55-56.

zjednoczenia idei z przedmiotem artystycznym, rozwijając takie walory jak umiar, porządek, czystość czy powściągliwość. Ostatecznym rezultatem ma być dzieło uniwersalne, wiecznie aktualne²⁸. Jako kluczowe elementy ducha romantycznego Pater podaje umiłowanie piękna oraz nieodpartą ciekawość, która nie może zaspokoić się tym, co zastane. Jak pisze w duchu Charlesa Baudelaire'a (i Edgara Allana Poe'go): „Uzupełnienie piękna o pierwiastek niezwykłości jest tym, co nadaje sztuce charakter romantyczny”²⁹. Dlatego artysta romantyczny zwraca się ku temu, co niezwykłe, dziwne; jest bardziej skłonny do groteskowości, deformacji. Jego cel jest w istocie pozaartystyczny – jest nim odnowa ludzkiego ducha, przywrócenie żywego, niezapśredniczonego stosunku do rzeczywistości. Stąd wynika empatyczny charakter romantycznej sztuki, a w konsekwencji jej subiektywizm.

Istnieją urodzeni klasycyści, którzy wychodzą od formy; którzy pomijać będą treści niemieszczące się łatwo w gotowych ramach. Z drugiej strony istnieją urodzeni romantycy, którzy wychodzą od niewypróbowanej, wciąż jeszcze płynnej treści; którzy wyobrażają sobie tę treść wyraziście i trwają przy niej jako esencji swojego dzieła; którzy, mocą wyrazistości i żaru owego wyobrażenia, prędzej czy później oczyszczają rzecz ze wszystkiego, co nie przynależy do niej organicznie, aż całość domyka się w klarownej, uporządkowanej, proporcjonalnej formie³⁰.

W ujęciu tym, podobnie jak we wspomnianym wcześniej esej o Winckelmannie, romantyk zaczyna od treści i dąży do wypracowania formy, zaś klasyk zaczyna od czystej formy i dąży do wypełnienia jej treścią. Rozwój ducha klasycznego w dziejach może się zrealizować tylko za sprawą rozwoju ducha romantycznego, i odwrotnie. W takiej perspektywie udaje się Paterowi zachować w planie dziejów sztuki równowagę treści i formy. Jednocześnie, tak zdefiniowana dialektyczna relacja pozwala na równe współlistnienie przeciwnych ideałów sztuki w historii. Kategorie romantyczności i klasyczności określają immanentne dziejom siły, kształtujące kulturę, tym samym opozycja między nimi ulega w ostateczności relatywizacji.

²⁸ Tamże, s. 58.

²⁹ Tamże, s. 58-59.

³⁰ Tamże, s. 66-68.

Prześciowość epok i form duchowych uczynił Pater centralnym motywem *Mariusza Epikurejczyka*, powieści, której akcja rozgrywa się w II wieku naszej ery w Rzymie, a więc w okresie schyłku pogańskiej starożytności i progu chrześcijańskiego średniowiecza³¹. W rozdziale zatytułowanym *Eufuizm* narrator opisuje skutki, jakie w Mariuszu oraz jego przyjacielu Flawianie wywarła lektura *Metaformoz albo Złotego osła* Apulejusza. Wspomniane dzieło rozbudziło w drugim z wymienionych, młodym poecie, literackie ambicje, stając się przyczynkiem do prowadzenia wzmożonych badań nad zawiłościami artystycznego wyrazu. Stąd tak dużo uwagi zaczął bohater poświęcać słowom, pragnął bowiem przywrócić ich pierwotne znaczenie, naturalną i bezpośrednią relację między myślą a ekspresją, zniekształconą przez upływ czasu. Tak rozumiane dążenia poety Pater określa mianem eufuizmu, „manifestującego się w każdej epoce, w której świadomość literacka budziła się do zapomnianych obowiązków wobec języka, narzędzia ekspresji”³².

Eufuizm jest terminem określającym ozdobny i wyrafinowany styl, wykorzystujący celowy nadmiar środków literackich; swoją nazwę wzięt od dzieła Johna Lyly'ego, *Euphues* z 1580 roku i był szczególnie popularny na dworze elżbietańskim³³. W charakterystyczny dla siebie sposób Pater uogólnia XVI-wieczne zjawisko i rozciąga je w czasie, czyniąc z niego występującą w każdej epoce formację artystyczną. Stylowa dystynkcja, popadająca niekiedy w zmanierowanie, jest w ujęciu autora *Mariusza* rezultatem konsekwentnego dążenia do wypracowania nowych efektów artystycznych na drodze rozbicia utrwalonych form wyrazu. Zasada eufuizmu zbliża się tutaj do opisanego wcześniej ducha romantycznego. Nieprzypadkowo literacki program Flawiana zostaje skonfrontowany z punktem widzenia klasyka, pytającym: „Dlaczego nie wyrażać się jasno i prosto, jak dawni pisarze greccy?”³⁴. Jak zauważa narrator powieści, Helleni wydawali się Flawianowi równie odlegli, co dla dziewiętnastowiecznego artysty. Sztuka starożytnych Greków, stając się ideałem, wzniosła się niejako ponad wszelką czasowość – prezentując się tym samym jako nieprześcigniony wzór artystyczny, autorytet w kwestii smaku, który nieuchronnie oddziałuje na kolejne pokolenia. Źródłem eufuizmu Flawiana, który jako reakcyjna siła za wszelką

³¹ W. Pater, *Marius the Epicurean: his sensations and ideas*, ed. G. Monsman, Kansas City 2008.

³² Tamże, s. 64.

³³ L. Østermark-Johansen, *The Death of Euphues: Euphuism and Decadence in Late-Victorian Literature*, „English Literature in Translation, 1880-1920”, 45 (1), 2002, s. 4.

³⁴ W. Pater, *Marius...*, s. 65-66.

cenę poszukiwał nowości zaznaczającej się w rozwiązaniach stylistycznych, było przekonanie o tym, że antyczny ideał piękna, wyrażający jedność kultury greckiej, stał się dla dążeń współczesnej mu epoki anachroniczny.

Reprezentowaną przez Flawiana koncepcję stylu, który przestaje służyć ornamentacji rozwinął Pater w słynnym eseju *Styl* z 1888 roku³⁵. Podejmując ruskinowski wątek rozróżnienia na sztukę „prostego relacjonowania faktów” i „ujęcia faktów za pomocą wyobraźni”, krytyk uznaje za istotę sztuki subiektywne przetworzenie tego, co dane w przedmiotowości³⁶. Zadaniem artysty jest w tym ujęciu jak najwierniejszy, najbardziej adekwatny dobór środków wyrazu, służących obiektywizacji wewnętrznej treści. Znaczenie stylu opiera się na adekwatności jej przekładu na to, co zewnętrzne. Pater przeprowadza w tekście „problematyczne z punktu widzenia filozofii”, a „realne z punktu widzenia praktyki” rozróżnienie na dwie instancje stylu – umysł i duszę³⁷. Ten pierwszy odpowiada formalizującej tendencji w podmiocie, określa strukturę, dzięki której artysta ujmuje wielość i różnorodność fenomenów w jedną całość. Ujawnia się tutaj kantowska podstawa myśli Patera – w akcie percepcji podmiot w istotnym stopniu formuje, czy też formalizuje doświadczaną rzeczywistość³⁸: „do naszego umysłu artysta przemawia za pośrednictwem statycznych, obiektywnych wyznaczników struktury dzieła, które są czytelne dla wszystkich”³⁹. Powszechna ważność tak rozumianego umysłu wynika z tego, że jest on dany każdemu człowiekowi niejako przed wszelkim doświadczeniem. Drugą instancją stylu jest dusza – wyraża ona piętno subiektywności, uczuciowe akcenty zaznaczające się w treści ujmowanej w strukturze dzieła, i oddziałuje na odbiorcę siłą osobowości artystycznej. Stąd najlepszą ilustracją duszy jest sztuka wyrażająca zainteresowania teologiczne oraz uczucia religijne, jak pisma Emanuela Swedenborga czy Williama Blake’a. Dusza dąży do wyrażenia tego, co nie daje się w pełni uchwycić w poznaniu intelektualnym. Jak pisał Pater: „[...] dusza odpowiada za barwę (a może zapach?), umysł za formę, przy czym forma jest w zasadzie

³⁵ W. Pater, *Styl*, przeł. M. Szuster, „Literatura na świecie”, 9-10, 2009, s. 104-133.

³⁶ J. Ruskin, *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, przeł. i opr. Jakub Szczuka, Gdańsk 2011, s. 44.

³⁷ W. Pater, *Styl...*, s. 120.

³⁸ P. A. Dale, *The Victorian Critic...*, s. 222.

³⁹ W. Pater, *Styl...*, s. 120.

skończona, barwa zaś niewyraźna i nieskończona, tak jak praktycznie nieskończony jest wpływ osoby żyjącej”⁴⁰.

To właśnie w stylu – a więc w człowieku, parafrazując za Paterem słynne słowa hrabiego Buffona i później Gustave’a Flauberta – ujawnia się podmiotowe źródło ducha klasycznego i romantycznego. O ile ten pierwszy, dążąc do czystej formy, stara się ukazać w sztuce obiektywny świat, którego kształt dyktują ponadindywidualne, transcendentalne zasady, o tyle drugi, podążając za nieskończoną treścią, pragnie wykroczyć poza granice empirycznie uchwytne go świata. Postępująca w granicach wyznaczonych przez z jednej strony skończoność formy, z drugiej nieskończoność treści, wizja dialektycznych dziejów sztuki Patera ujmuje pewne trwałe, niezmiennie ludzkie postawy, wyjaśniając zarazem, poprzez ich ścieranie się, rozwój sztuki w czasie. Słynne stwierdzenie Patera, mówiące, że „każda sztuka bezustannie usiłuje zaistnieć na sposób muzyki”⁴¹ – będącej doskonałym utożsamieniem treści i formy – może zostać tym samym odniesione do samych dziejów sztuki, bowiem ich punkty zwrotne, momenty kulturalnego przebudzenia, zawierają się w zjednoczeniu ducha romantycznego i ducha klasycznego.

⁴⁰ Tamże, s. 121.

⁴¹ W. Pater, *Renesans...*, s. 103.

BIBLIOGRAFIA

- Dale P. A., *The Victorian Critic and The Idea of History*, Cambridge, Massachusetts and London 1977.
- Harloe K., Evangelista S., Pater's 'Winckelmann': *Aesthetic Criticism and Classical Reception* [w:] *Pater the Classicist: Classical Scholarship, Reception and Aestheticism*, ed. Martindale Ch., Evangelista S., Prettejohn E., Oxford 2017, s. 63-80.
- Iser W., *Walter Pater: The Aesthetic Movement*, Cambridge 1987.
- Jauss H. R., *Replika Schlegla i Schillera na „Querelle des anciens et des modernes”* [w:] tegoż, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. Łukasiewicz M., Warszawa 1999, s. 59-92.
- Østermark-Johansen L., *The Death of Euphues: Euphuism and Decadence in Late-Victorian Literature*, „English Literature in Translation, 1880-1920”, 45 (1), 2002, s. 4-25.
- Pater W., *Coleridge* [w:] *Appreciations With an Essay on Style*, London and New York 1899, s. 64-106.
- Pater W., *Renesans. Rozważania o sztuce i poezji*, przeł. Kopszak P., Warszawa 1998.
- Pater W., *Romantyzm*, przeł. Szuster M., „Literatura na świecie”, 9-10, 2009, s. 55-70.
- Pater W., *Marius the Epicurean: his sensations and ideas*, ed. Monsman G., Kansas City 2008.
- Pater W., *Styl*, przeł. Szuster M., „Literatura na świecie”, 9-10, 2009, s. 104-133.
- Ruskin J., *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, przeł. i opr. Szczuka J., Gdańsk 2011.
- Secomska K., *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991.
- Taylor Ch., *Hegel*, Cambridge 1975.