

## Nieskończoność

„Swim in the white free abyss, infinity is before you”  
(„Płyn przez białą nieograniczoną otchłań, przed tobą – nieskończoność”).

To nie Goethe. Nie Schiller. Nie Byron. Nawet nie „poeta światła” Juliusz Słowacki. Więc może to nie żaden z poetów romantyzmu, lecz któryś z jego filozofów: Schlegel, Schelling, Spinoza? Nic bardziej mylnego. To malarz, jeden z bardziej znanych twórców artystycznego przewrotu z początków XX stulecia, któremu zawdzięczamy (lub który ma na sumieniu) rewolucję estetyczną, zmieniającą definicję i kształt sztuki najnowszej.

Nieskończoność to temat, który nie przynależy do żadnej konkretnej epoki ani też do żadnego z wiodących stylów artystycznych. To zagadnienie, z którym twórczość plastyczna zмага się od przysłowiowego „zarania dziejów”. Tu spoiler – malarstwo proponuje rozwiązanie, które w zasadzie nie zmieniło się, odkąd mamy świadomość potencjalnego istnienia czegoś „poza” znanym nam światem materialnym. Od kiedy rozróżniamy, intuicyjnie bądź systemowo, między „materią” i „duchem” i zdecydowaliśmy się wyrazić tę domniemaną dychotomię wizualnie. Nie wdając się w szczegóły opisane w licznych pracach naukowych: „nieskończoność”, rozumianą różnorodnie, niemniej zawsze w kontraście do skończonej ziemskiej egzystencji, ograniczonego poznania zmysłowego, materializmu i empiryzmu, niezależnie od czasu historycznego, sztuki plastyczne zwykły definiować w jeden sposób, a mianowicie poprzez symboliczne lub realistyczne wyobrażenie światła widzialnego.

O przynależności do obszaru transcendencji zaświadczały więc złote tła w obrazach z epoki średniowiecza, świetliste aureole nad głowami świętych, złocenia detali architektonicznych, a także wiązki padających z niebios promieni w scenach licznych zwiastowań, nawiedzeń, zesań, wniebowstąpień i oświeceń. Złociste „halo” towarzyszy też – bez względu na epokę – scenom transfiguracji. Te proste i ogólnie zrozumiałe rozwiązania europejska sztuka sakralna pożyczyła zresztą od grecko-rzymskiej starożytności, a ta od poprzedzających ją cywilizacji egipskiej i tej z obszaru Mezopotamii. Dyski słoneczne to jeden z najbardziej popularnych symboli wszystkich kultów solarnych, a bodaj wszystkie kulty przedchrześcijańskie centrum swoich wierzeń czyniły właśnie słońce.

Żadna z zapisanych w kodzie antropologicznym naszej kultury dychotomii nie wydaje się aż tak powszechnie zrozumiała i oczywista jak kontrast światła i cienia, symbolizujący wszystkie pozostałe elementarne pary przeciwieństw tego rodzaju: ziemskie – niebiańskie,

śmiertelne – wieczne, dobre – złe, piękne – brzydkie, doczesne – transcendentne, wreszcie ludzkie – boskie i skończone – nieskończone. Wystarczyło sięgnąć po te uniwersalne rozwiązania, co też uczyniła europejska sztuka starożytna, po niej średniowieczna, a następnie nowożytna oraz pionierski w dziedzinie realizmu wizualnego i zainteresowania obszarem bezpośrednich doświadczeń zmysłowych... romantyzm.

Malarstwo epoki romantyzmu historycznego, czyli z pogranicza wieków XVIII i XIX, było bowiem, po raz pierwszy w dziejach sztuki europejskiej, „realistyczne” zarówno w formie, jak i w ujęciu – nazwijmy to – treści, w rozumieniu prezentowania konkretnych fragmentów rzeczywistości. Dotyczy to zwłaszcza malarstwa pejzażowego, które z umownych „kulis” dla scen historycznych, batalistycznych czy rodzajowych właśnie wtedy awansowało do godności osobnego gatunku i zyskało cechy swoiście portretowe. Mniej lub bardziej wiernie przedstawiało określone, zazwyczaj opisane w tytule okolice.

Tę ewolucję zawdzięcza sztuka romantyczna swoim filozofom i poetom, którzy zainicjowali małą rewolucję mentalną w dziedzinie kognitywistyki, a także – w konsekwencji – zainteresowań sztuk plastycznych. Rozwijane wówczas koncepcje indywidualizmu i kluczowego znaczenia emocji jednostki w procesie poznania oraz odwrót od oświeceniowego racjonalizmu i empirii spowodowały dowartościowanie osobistego doświadczenia w relacji ze światem widzialnym.

Ta sama filozofia zmieniała też sposób postrzegania natury, której panteizm romantyków przywrócił zdolność do reprezentacji wartości i pojęć pozamaterialnych. W ten sposób krajobraz stał się równoprawnym ze sztuką sakralną czy martwą naturą (w kontekście pojęcia *vanitas*) sposobem kontemplacji tego wszystkiego, co przekracza perspektywę doczesności, a nawet więcej niż równoprawnym, bo zaczerpniętym wprost z codziennego doświadczenia świata. Natura – zgodnie z romantyczną filozofią panteizmu – reprezentuje bowiem, symbolizuje, zawiera i odsłania zawarty w niej w akcie stworzenia „pierwiastek boski”. Odbija się w niej – po platońsku – tajemnica stworzenia. Jej kontemplacja pozwala więc na obcowanie z duchowym wymiarem rzeczywistości, niesie szansę „dotknięcia” nieskończoności. Mało tego, to właśnie w pejzażu filozofia i literatura z poezją dostrzegły potencjał dla doświadczenia transcendencji. Sposób, by w stosownych okolicznościach zajrzeć przezeń – jak przez magiczne zwierciadło – w odmętę wszechświata i zgłębić jego tajemnice.

Nieujarzmiony ludzką dłońią (i w ten sposób przeciwstawiony cywilizacji) krajobraz miał też być miejscem, w którym bezpośrednio objawia się człowiekowi prawdziwa natura wszystkich rzeczy. Jak? Otóż, niezależnie od stojącej za tym przekonaniem filozofii i literatury romantyzmu, tak samo jak od zarania dziejów samej sztuki – poprzez... światło. Jakże by inaczej, przecież wiadomo: „Jam jest światłość świata, kto idzie za mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światłość życia” (J 8,12). No i jeszcze: „Niech się stanie światłość. I stała się światłość. (...) I oddzielił Bóg światłość od ciemności” (Rdz 1,3–4).

W 2025 roku nowojorskie Metropolitan Museum pokazało niezwykle wartościową wystawę. Znalazły się na niej wszystkie najważniejsze i najbardziej znane dzieła malarza

z epoki niemieckiego romantyzmu i zarazem tegoż romantyzmu światowego symbolu w malarstwie – Caspara Davida Friedricha, twórcy licznych symboli i alegorii nieskończonego czerpiących z natury. Lista tych alegorii obejmuje dalekie horyzonty, za którymi znikają żaglowce, samotnych wędrowców podziwiających z osnutych mgłami szczytów górskich lub nabrzeży oceanu zachody słońca, opuszczone cmentarze, ruiny klasztorów, kruszące się bramy, nad którymi wstaje tęcza.

Gdzie w tym wszystkim transcendentja? W świetle, w świetle naturalnym, bo Friedrich portretuje przesycone złocistym lub czerwonym blaskiem wschody i zachody słońca oraz promienie słoneczne przedzierające się dramatycznie przez sklepienia szarych chmur, przeglądające się w wodach górskich potoków, gasnące nad spróchniałymi krzyżami, czerwieniejące nad dachami opuszczonych gotyckich kościołów. Z nostalgią, grozą, przerażeniem, wzruszeniem lub tęsknotą (albo wszystkim tym naraz) przyglądając się tym spektaklom natury samotni wędrowcy lub małe grupki ledwo widocznych świadków, ukryte gdzieś na obrzeżach kompozycji.

Człowiek i Natura są tu ujęte w typowych dla romantycznego pojmowania obu tych kategorii proporcjach. Ten pierwszy może być tylko nieruchomym, drobnym i niemym uczestnikiem tak rozumianej epifanii. Niemniej, choć prezentowane w zupełnie odmiennej ikonografii, romantyzm pozostawił twórcom prawo, przyznane im zresztą przed całymi tysiącletkami, do pośrednictwa w procesie transcendencji. Do rozsuwania przed człowiekiem zasłony wieczności. Romantyczny landszaft, jak wcześniej malowana na ścianach świątyni i ich ołtarzach Biblia pauperum, był jak wrota prowadzące w stronę innego świata. Takie rozumienie artystycznego posąnnictwa i pozaestetycznej roli pejzażu okazało się zresztą charakterystyczne dla tamtej epoki.

W Nowym Jorku romantyzm w malarstwie krajobrazowym ma dokładnie taką samą reprezentację, jak w Starym Świecie. W osiem lat po tym, gdy w 1840 roku Friedrich odszedł w Dreźnie do swojej własnej nieskończoności, w Catskill w stanie Nowy Jork zmarł Thomas Cole, współtwórca pierwszej w dziejach amerykańskiej „szkoły malarzkiej” – Hudson River School. Rzeka Hudson znalazła się w nazwie stowarzyszenia nie bez przyczyny. Szkoła propagowała malarstwo pejzażowe z natury, portretując malowniczą, porośniętą lasami Dolinę Hudsonu i towarzyszące jej pasmo gór Catskill Mountains. *Spiritus movens* ruchu i jego nieformalnym teoretykiem był Ralph Waldo Emerson. Jego esej *O naturze (Nature)* okazał się najpowszechniej znaną, najszerzej komentowaną i najbardziej kulturotwórczą publikacją nieliteracką w Stanach Zjednoczonych Ameryki XIX stulecia. Tezy autora sprowadzały się do przekonania, że człowiek sam dla siebie stanowić może źródło wiedzy, pochodzącej z bezpośredniego doświadczenia, a to z kolei jest mu dostępne poprzez kontemplację nieskażonej cywilizacją natury oraz za pośrednictwem portretujących ją wiernie przedstawiń malarskich.

Mało tego, jedynie wyprawa w porośnięte lasami góry (lub oglądanie landszaftu z wyobrażeniem gór porośniętych lasami) daje możliwość zrozumienia aktu kreacji i przeznaczenia człowieka, ponieważ właśnie w naturze najlepiej reprezentuje się boski pierwiastek przenikający całe dzieło stworzenia. Toteż jedynie kontakt z dzikim,

nieujarzmionym krajobrazem daje szansę, by wejrzeć w istotę wszechrzeczy, przeczuć nieskończoność, dotknąć tajemnicy istnienia.

Tam, w monumentalnych górach, wśród nieprzebytych lasów, nad brzegami majestatycznych rzek, można odnaleźć swoją ścieżkę ku wieczności. Dla Emersona natura to nie kulisy. Nie sceneria. To manifest stworzenia, spisany ręką samego stwórcy. I to z niej, jak wcześniej ze świętych ksiąg, można i należy czerpać wiedzę o świecie i duchową inspirację. Obrazy twórców reprezentujących Hudson River School tym się (w sensie tematu, nie warsztatu, bo ten był „realistyczny” jak u Friedricha) różniły od prac niemieckiego romantyka, że zamiast Karkonoszy wyobrażały Catskill Mountains i okalającą Nowy Jork pierwotną puszcę w malowniczej Dolinie Hudsonu.

Brakło też na nich bram cmentarnych, zrujnowanych opactw gotyckich i krzyży w górach, ale zapewne tylko z uwagi na nieobecność tych detali w amerykańskim krajobrazie. Jedyne średniowieczny klasztor w okolicy powstał w latach dwudziestych... XX wieku. Został sprowadzony z Europy w kawałkach przez Johna D. Rockefellera i – w roku 1924 – złożony na nowo na wzgórzu w Riverside Park.

Większość elementów krajobrazu budujących atmosferę grozy zmieszanej z podziwem i zachwytem nad potęgą oraz majestatem natury, równoznacznym tu z samym dziełem stworzenia, zdradza jednak bliźniacze podobieństwo z ikonografią obrazów Friedricha. Natomiast formalnie czerpie całymi garściami z dzieła innego europejskiego malarza, popularnością dorównującego słynnemu Niemcowi – Williama Turnera. Rocznica jego śmierci zbiega się zresztą z odejściem zarówno Friedricha, jak i Thomasa Cole’a, który, jak Turner, pochodził z Anglii, a opuścił ją na rzecz Ameryki dopiero jako siedemnastolatek. Sam Turner uchodzi, podobnie jak jego niemiecki kolega po pędzlu, za jednego z najwybitniejszych malarzy w ogóle i także reprezentuje romantyzm w tym, co stanowi największy wkład epoki w dzieje sztuki – krajobrazie. Podobnie jak u innych romantyków, jest to oczywiście krajobraz metaforyczny. Opowiada on zresztą tę samą historię o miejscu (niepozornym) człowieka w konfrontacji z Naturą, o jego bezradności względem wyroków Opatrzności, lęku wobec tajemnicy bytu i samotności istnienia. To wszystko u Turnera w sposób więcej niż oczywisty symbolizuje obecny również w ikonografii obrazów Friedricha żaglowiec, samotnie zmierzający ku bezkresnym, zanurzonym w rozproszonym, złocistym świetle horyzontom.

Najważniejsze jest tu jednak znowu światło, światło tak intensywnie emanujące z dalekich planów, że niepokojąco zbliżone do estetyki złotych tęg z obrazów z epoki średniowiecza. Tak wszechobecne, że niemal namacalnie przenikające strukturę płócien. Tak mocne, że wprost definiujące kierunek percepcji i narzucające interpretację. Nie bez przyczyny naturalną ewolucją malarstwa amerykańskiego z połowy wieku był luminizm. Ale to już zupełnie inna kwestia.

Nurt symbolizmu transcendentnego, za jaki wypadatoby uznać dorobek romantyków z Hudson River School, okazał się w sztuce amerykańskiej tak ważny, znaczący i nośny kulturowo, że wywarł wpływ nie tylko na lokalne malarstwo XIX stulecia, lecz także nawet na... sztukę współczesną. Niektórzy pionierzy artystycznej awangardy okazali się w tym sensie pełnoprawnymi, „emersonowskimi” z ducha romantykami.

Jednym z nich był niewątpliwie Kazimierz Malewicz, którego przytoczona na wstępie wypowiedź na temat nieskończoności dotyczy konkretnego płótna, stworzonego w 1918 roku. To słynny *Biały kwadrat na białym tle*, który uważa się nie bez racji za „ostatnie” dzieło tradycyjnego malarstwa, wyczerpujące dotychczasowe możliwości jego uprawiania. Cóż można by jeszcze namalować po „białym na białym”? W tej kompozycji malarstwo doszło do kresu. Zostało postawione pod (białą) ścianą. Artysta, który był pierwszym krytykiem i teoretykiem swoich prac, nie zamierzał jednak deprecjonować sztuki i zaprzeczać sensowi jej istnienia. Wręcz przeciwnie. Był w tym swoim dziele kontynuatorem romantyków, uznających obraz za jedyne skuteczne medium w kontakcie z rzeczywistością „wyższego rzędu”, za obiekt pośredniczący w odkrywaniu Prawdy przez duże „P”, tej dotyczącej samych podstaw istnienia. Jego biały pigment zastępował w *Białym na białym* średniowieczne złoto transcendencji i metafizyczne złote światło romantyków. Teraz to biel miała symbolizować Nieskończoność. Biel nirwaniczna, buddyjska z proveniencji, ale mająca też swoje miejsce w podręcznikach fizyki, w rozumieniu „światła białego”, które zawiera w sobie wszystkie możliwe barwy światła widzialnego. Malewicz pojmował ją, co wiemy z jego bezpośrednich wypowiedzi, jako unieważnienie wszelkich dychotomii, kres wszystkich rzeczy doczesnych i ostateczne zjednoczenie Wszechświata w jego aspektach materialnym i duchowym.

To obietnica wieczności czy zapowiedź nicości?

Wystarczy spojrzeć w tę biel...

Bodaj najbardziej oczywistym przykładem kontynuacji romantycznego mistycyzmu światła w malarstwie współczesnym jest jednak obraz wiszący w nowojorskim Museum of Modern Arts. Płótno z 1951 roku noszące tytuł *Vir Heroicus Sublimis* (*Człowiek bohaterski i wzniosły*), o rzadko spotykanych rozmiarach, niemal 2,5 na 5,5 metra, zajmuje całą ścianę ekspozycji i wygląda jak zamalowane na gładko gęstym olejem o różnych odcieniach intensywnej czerwieni... podobrazie. Nic nad materialny konkret. To warsztat malarski w swej technologicznej oczywistości.

Ale to nie wszystko. Na mniej więcej jednej trzeciej szerokości ta przytłaczająca i nużąca swoją materialną oczywistością ściana czerwieni została podzielona wąską wertykalną linią. Białą, ale na tym tle robi ona wrażenie złociście promieniującej. Nieco dalej są jeszcze dwie inne. Jedna bordowa. Kolejna bladoczerwona. Ale najważniejsza jest ta pierwsza. Wygląda jak szczelina, przez którą sączy się... światło. Jak szpara w drzwiach, zza których emanuje złocisty blask. Przez kontrast z namacalną obezwładniającą materią gęstej, mulącej czerwieni ta złocista kreska jest jak obietnica i zaproszenie zarazem na drugą stronę obrazu, a może do innego świata, bo widz stoi przecież po tej samej, „lewej” stronie rzeczywistości. Ogląda ją jedynie od strony „podobrazia”. Od podszewki. Nie wie i nigdy się nie dowie, co kryje się na awersie płótna, rzeczywistości, Wszechświata, nieskończoności. A może to po prostu moralitet, rozpisany na czerwoną „materię” oraz trzy kreski – Niebo, Czyściec i Piekło? Można to tylko przeczuć, wpatrując się, dostatecznie długo, w złociste, choć tak naprawdę białe światło przenikające z tamtej, nieznannej i niepoznanej strony przedstawienia. Malarz też tego

– chyba – nie wie. Nie wiadomo zresztą, czy – w przeciwieństwie do swoich poprzedników z Hudson River School – wierzy w transfiguracyjną, epifaniczną moc swojego obrazu. Też przecież pozostaje bezradny, uwikłany w materię, po tej stronie płótna. To uwikłanie przywodzi na myśl ostatnią frazę Zachodu Bolesława Leśmiana: „By iść do tamtych stron / Odzyskać trzeba zgon / Zagubiony w tym bycie / Co narzucił się światu / Nic nie mów tylko patrz / I nie patrz, ale płacz / Bo już nie ma dla duszy wyjścia z tego szkartatu”. To zapewne nie przypadek. Alegorie uwięźnięcia duszy w materii i pytanie „co dalej jest?” to wspólne dziedzictwo wszystkich romantyków, tych z epoki i tych ze wszystkich innych epok. Nie bez powodu, jakim jest dość oczywista dla wszystkich symbolika, płótno Newmanna w MoMA to jedyny taki obraz, o którym wiadomo, że ludzie często stoją przed nim dłużej niż zazwyczaj. I – zdarza się – płaczą.

Ten efekt był chyba zresztą założony przez malarza, o czym świadczyć może lekko patetyczny (pretensjonalny?) tytuł płótna i jedna z najbardziej znanych wypowiedzi twórcy na temat malarstwa: „The problem of a painting is physical and metaphysical, as I think life is physical and metaphysical” („Proces malarski ma naturę fizyczną i metafizyczną zarazem, tak jak życie, które też jest jednocześnie zjawiskiem fizycznym i metafizycznym”).

Po tym, co powyżej, można by nabrać przekonania, że w malarstwie współczesnym, przynajmniej tym amerykańskim reprezentowanym przez Malewicza czy Newmana, romantyzm epoki romantyków, zachowując część ich symboliki wizualnej, zmienił się w... egzystencjalizm? Świetlisto-złota Nieskończoność stała się Białą Nicością? Jednak nie do końca, bo nawet czarne jak smoła obrazy artysty z pokolenia Newmana, ekspresjonisty Ada Reinharda, oglądane z bliska emanują wewnętrznym blaskiem, którego źródło jest „gdzieś tam”, po „tamtej stronie”. Istnieją bowiem – jak pisał o tym ich twórca – różne rodzaje czerni. W tym taka ozłocona słońcem.

Ciemność materii w amerykańskiej sztuce najnowszej zatrzymała się więc gdzieś na progu wyznaczonym dawno temu przez romantyzm. Na granicy, za którą zza chmur naukowego fizykalizmu ciągle da się dostrzec metafizyczną „złocistą podszewkę” jakiejś niezdefiniowanej już przez żadną filozofię nieskończoności.