

DOMINIKA CZAKON
(UNIwersytet Jagielloński)

CHARLES BAUDELAIRE – KRYTYK SZTUKI, KRYTYK NOWOCZESNOŚCI

Celem artykułu jest przedstawienie myśli krytycznej Charles'a Baudelaire'a odnoszącej się do sztuki. Omówione zostaną podstawowe tezy wyrażone w pismach poety, które razem tworzą spójny obraz jego refleksji estetycznej. Wybrano szereg istotnych cytatów z dzieł Baudelaire'a, które w toku wywodu zostaną zaprezentowane i krótko omówione. W pierwszej części artykułu zostanie postawione pytanie o przyczynę i cel podjętej przez artystę działalności krytycznej. W kolejnej opisany zostanie rodzaj uprawianej przez poetę krytyki. Część trzecia to przedstawienie poglądów estetycznych. Rozważone zostaną kluczowe dla zrozumienia poglądów Baudelaire'a pojęcia, jak piękno, wyobrażenie, *flâneur*¹.

Baudelaire nie został dostrzeżony jako krytyk sztuki przez ludzi sobie współczesnych. Dziś ten wyklęty artysta nazywany jest poetą nowoczesności, a także prekursorem nowoczesnej wrażliwości estetycznej². Za jego sprawą w słownictwie francuskim pojawiło się pojęcie *modernité* – nowoczesność – w znaczeniu, które dziś mu nadajemy. Poeta użył go w tytule eseju o Constantinie Guysie: *Malarz życia nowoczesnego*. W tym samym tekście Baudelaire posłużył się także innym, niezwykle nośnym terminem – *flâneur*. Opisał przy jego

¹ Niezwykle interesujące są uwagi C. Pichois, który wymienia naiwność oraz magię jako kluczowe, często pojawiające się w tekstach krytycznych Baudelaire'a pojęcia. Zob. C. Pichois, *Komentarz i przypisy*, tłum. J.M. Kłoczowski, [w:] C. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, Gdańsk 2000, s. 416-417.

² Do twórczości Baudelaire'a nawiązywali między innymi A. Rimbaud, P. Verlaine, S. Mallarmé. A. Gide i G. Apollinaire napisali wstępy do dzieł poety. W kolejnych latach pisali o nim także: M. Proust, P. Valéry, T.S. Eliot.

pomocy artystę, który przygląda się życiu rozwijającej się metropolii. Termin *flâneur* stał się kluczowym pojęciem dla Waltera Benjamina w jego studiach dotyczących Baudelaire'a i XIX-wiecznego Paryża, gdzie oznacza modernistyczną podmiotowość kształtowaną przez nowoczesne miasto³. Poglądy estetyczne Baudelaire'a zawierają wiele idei, które można uznać za objaw nadzwyczajnej intuicji nadchodzących przemian⁴. Rozważania poety kulminują niejako w figurze *flâneura*, która z powodzeniem jest wykorzystywana przez XX-wiecznych filozofów i która została wyczerpująco przez nich zdefiniowana.

Constantin Guys, anonimowy bohater przywołanego powyżej tekstu, był szczególnie postacią dla Baudelaire'a – artystą, który „przygląda się pejzażom wielkiego miasta, pejzażom z kamienia piaszczonego przez mgłę lub smaganego uderzeniami słońca. [Artystą, którego] raduje piękno pojazdów, wspaniałe konie (...) zwinność lokajów, falujący krok kobiet, uroda dzieci (...), cieszy go życie powszechne”⁵. Guys to malarz „obdarzony zdolnością widzenia” i „darem wyrazu”⁶, który w sztuce stara się ukazywać wdzięk i ulotność powszedniego życia – poprzez urodę kobiet, elegancję dandysa, piękno pędzących powozów. Baudelaire odnajduje w jego rysunkach refleksy współczesnego świata, dlatego stanowią one właściwą ilustrację omawianego tematu.

PO CO KRYTYKA? ARTYSTA I MIESZCZANIE

Rozpoczynając recenzję *Salonu 1846*, Baudelaire zwraca się do mieszczan słowami:

Wy jesteście większością – liczbą i inteligencją; jesteście więc siłą, która jest sprawiedliwością. (...) W waszych rękach są rządy miastem, i to jest słuszne, ponieważ jesteście siłą. Trzeba jednak, abyście byli zdolni do odczuwania piękna (...). A zatem trzeba wam sztuki (...). Sztuka jest dobrem nieskończenie cennym, napojem orzeźwiająjącym i rozgrzewającym, który utrzymuje żołądek i umysł w idealnej równowadze (...), ustanowiliście zarazem większą i bardziej owocną

³ Pojęcie *flâneur* różnorodnie dookreślano w XX wieku. Zagadnieniem zajmowali się oprócz Benjamina między innymi: H. Paetzold (*Polityka przechadzki*), który przechadzkę po mieście interpretuje jako formę polityki; F. Hassel (*Spacery po Berlinie*), uznający ulicę za rodzaj lektury czytanej podczas spacerowania; Z. Bauman, odwołujący się do figury spacerowicza, ale także włóczęgi, turysty i gracza, opisujący nowoczesność i miejskie życie.

⁴ Kijowski napisał o Baudelaire'ze, że „zjawił się w momencie kulturalnym, w którym wszystko było możliwe (...). Wszystko w takich chwilach kryzysowych zależy od intuicji i inteligencji, Baudelaire rozumiał w lot wszystko, co się wokół niego działo”. A. Kijowski, *Grymas Baudelaire'a*, [w:] C. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, tłum. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 24.

⁵ C. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, [w:] idem, *Rozmaitości...*, ed. cit., s. 318.

⁶ Ibidem.

wspólnotę w sztuce. To wy, mieszczenie – królowie, prawodawcy i kupcy – założyliście zbiory, muzea i galerie. Te z nich, które przed szesnastu laty były otwarte tylko dla spekulantów, rozszerzyły swe bramy dla tłumu (...). Jesteście naturalnymi przyjaciółmi sztuk, gdyż jedni z was są bogaci, a drudzy uczeni⁷.

Kontekst wypowiedzi to Francja XIX wieku – czas burzliwych przemian społecznych i politycznych⁸. Artyści często są zaangażowani w teoretyczne spory, dotyczące klasycyzmu bądź romantyzmu, przyjmują rozmaite postawy wobec rzeczywistości: T. Gautier wybiera życie w samotności, Balzac stara się poznać i opisać mechanizmy kierujące rzeczywistością, E. Delacroix – podziwiany przez Baudelaire’a – po okresie oczarowania wolnością odwraca się z nienawiścią od rewolucyjnej ideologii⁹. Baudelaire zajmuje wśród tych twórców wyjątkową pozycję. Rozmyślnie i wytrwale poszukuje nowoczesności i odnajduje ją w akwarelach Guysa, w dziełach Daumiera czy Balzaka. Autora *Salonu 1859* cechuje głęboka świadomość czasu, w którym żyje, i zachodzących w świecie przemian¹⁰.

Stosunek Baudelaire’a do mieszczanina jest ambiwalentny. Poeta, będąc niezależnym twórcą, nie ma zbyt wielu powodów, by darzyć go nadmiernym szacunkiem; raczej nim gardzi, o czym zdaje się świadczyć dwuznaczny ton przywołanego cytatu¹¹. Wie, że mieszczanin – ze względu na swoją liczebność, ograniczone potrzeby i gusta – jest wrogiem artystów. Równocześnie jednak ten nieprzyjaciel jest bogaty, posiada więc znaczące wpływy, których nie można

⁷ Idem, *Salon 1846*, [w:] idem, *Rozmaitości...*, ed. cit., s. 73.

⁸ Wiek XIX jest we Francji (a następnie w całej Europie) okresem panowania mieszczaństwa, które bogaci się i zdobywa coraz większy wpływ na kształtowanie wielu dziedzin życia. Działalność artystów przestaje być oczywista, co jest skutkiem silnych przemian społecznych. Przystają obowiązywać tradycyjne funkcje sztuki. Rozpoczyna się produkcja obrazów w nieznanej dotąd skali, a artysta-rzemieślnik przestaje być potrzebny. Paryskie Salony stają się dla artystów jedynym właściwym, i w pewnym sensie jedynym praktycznie dostępnym, miejscem przedstawiania publiczności rezultatów twórczej działalności. Zyskują przy tym olbrzymią, masową popularność. Dość powiedzieć, że pod koniec rządów Ludwika Filipa Salon odwiedziło ponad milion osób, więc mniej więcej tyle, ile liczyła ludność całego Paryża! Ta liczna publiczność to nowy masowy widz, który chce oglądać sztukę, rozumieć ją i wzruszać się nią. Stąd także rodzi się zapotrzebowanie na krytykę, bo sztuka nie zawsze jest zrozumiała, nawet więcej, właśnie w XIX wieku przestaje taką być. Częste jest także zjawisko artysty-krytyka, który nie tylko tworzy sztukę, ale także tłumaczy ją lub tłumaczy się z niej. Por. H. Morawska, *W poszukiwaniu nowoczesności*, Warszawa 1977.

⁹ Por. J. Guze, *Nieomylny Baudelaire*, [w:] C. Baudelaire, *Rozmaitości...*, ed. cit., s. 9.

¹⁰ W tytule eseju Joanny Guze, który poświęcony jest krytycznej twórczości poety – *Nieomylny Baudelaire* – nie ma zbyt wiele ironicznej przesady.

¹¹ Fragment recenzji z *Salonu 1859* roku rozwiewa ewentualne wątpliwości dotyczące stosunku poety do mieszczaństwa. Baudelaire stwierdza w nim: „Widzę przed sobą duszę Mieszczaństwa i może mi pan wierzyć, że gdybym nie obawiał się, iż splamię na zawsze ściany mojej celi, cisnąłbym w nią chętnie kałamarzem, i to z siłą, o którą mnie pan nie podejrzewa”. C. Baudelaire, *Salon 1859*, [w:] idem, *Rozmaitości...*, ed. cit., s. 281. Zob. także A. Kijowski, *Grymas...*, op. cit., s. 25.

ignorować. Ponadto „artysta i publiczność są niby dwa terminy współzależne, które działają na siebie z równą siłą”¹², dlatego też Baudelaire uważa, że mieszczanina należy zjednać, kształcąc go, zapoznając z kulturą¹³. Temu między innymi mają służyć pisma krytyczne o sztuce, recenzje z *Salonów*¹⁴.

Opisywane powyżej nieuniknione związki artystów z mieszczaństwem, a także świadomość powstających zależności, nie były łatwe ani przyjemne. We wstępie do *Salonu 1846* Baudelaire wymownie je opisuje, stwierdzając, że „gdyby poeta zażądał od państwa kilku mieszczan do swojej stajni, wszyscy byliby niezmiernie zdziwieni, lecz gdyby mieszczanin zażądał smażonego poety, uznano by to za zupełnie naturalne”¹⁵.

JAKĄ KRYTYKĘ CHCE UPRAWIAĆ BAUDELAIRE?

Krytyczna twórczość Baudelaire’a wpisuje się w nowy typ krytyki, wywodzący się od Denisa Diderota. Są to sprawozdania z wystawy, recenzje, oceny tworzone w oparciu o bezpośredni kontakt z dziełem. Punkt wyjścia dla tej wypowiedzi o sztuce stanowi dzieło – oglądany obraz – a nie teoria¹⁶. Baudelaire już od drugiego *Salonu*, czyli od 1846 r., nadawał swoim recenzjom szeroki i bogaty zakres¹⁷. Tworzył sprawozdania, które cechuje bezpośredniość kontaktu i aktualność wypowiedzi. Dodatkowo pojawiają się w nich anegdoty z życia artystów, które przybliżają i indywidualizują czytelnikom twórców. Baudelaire umieszcza także w pismach krytycznych własne idee i koncepcje, dotyczące tak poglądów estetycznych, jak i sądów na temat aktualnej, szeroko rozumianej kondycji sztuki. Poeta nie poprzestaje na prostej charakterystyce obserwow-

¹² C. Baudelaire, *Salon 1859*, ed. cit., s. 245.

¹³ Por. J. Guze, op. cit., s. 10.

¹⁴ Stefan Morawski określa owo Baudelaire’owskie wyjście ku anonimowemu tłumowi – który jest potencjalnym adresatem poezji i szkiców krytycznych poety – jako „określony sposób samoobrony przed nowym układem kulturowym”. S. Morawski, *Trudny związek flânerie z intelektualizmem (Musil, Sartre, Benjamin)*, [w:] *Pojednanie tożsamości z różnicą*, red. E. Rewers, Poznań 1995, s. 45.

¹⁵ Cyt. za: J. Guze, op. cit., s. 10.

¹⁶ Przyczynę przemian w podejściu do dzieła sztuki J. Guze słusznie upatruje w nowych przestrzeniach wystawienniczych dla sztuki, które konstituowały się na przełomie XVIII i XIX wieku. Guze stwierdza, że „wystawa, to publiczne demonstrowanie malarstwa, rzeźby czy grafiki, stwarza nowe możliwości. Obraz opuszcza pracownię malarza, ale nie idzie do kościoła czy pałacu; umieszczony obok płócien innego pędzla, pozwala na konfrontację i porównanie, zmusza do zastosowania większej ilości kryteriów (ponieważ tendencje i założenia reprezentowane w poszczególnych obrazach mogą być różne, a czasem nawet ze sobą sprzeczne), prowadzi wreszcie do szerszych i bardziej ogólnych wniosków”. Ibidem. cit., s. 6-7.

¹⁷ Na temat *Salonu* jako uznanego w XIX wieku i bardzo popularnego gatunku literackiego oraz na temat widocznej zmiany stylu w tekstach krytycznych Baudelaire’a od roku 1846 zob. C. Pichois, op. cit., s. 407-408.

nych zjawisk artystycznych; stara się określić je we wzajemnym powiązaniu oraz porównując z osiągnięciami przeszłości. Interpretacja dzieła przebiega w oparciu o osobowość twórcy, ale także, co niezwykle istotne, przy uwzględnieniu rytmu epoki, jej klimatu i wymagań¹⁸.

Baudelaire w swych krytykach jest stronnicy, nie stara się być obiektywny – taką postawę uważa za złudzenie, które niczemu nie służy, a może szkodzić działalności artystów. Poeta jest ponadto świadomy zmienności gustów, ocen, kryteriów dotyczących sztuki różnych epok, dlatego uważa, że wydawanie ostatecznych sądów na temat dzieł nie leży w mocy krytyki. Baudelaire wcześniej sformułował zasady sztuki krytycznej. W *Salonie 1846* stwierdza:

Wierzę szczerze, że najlepsza krytyka jest zabawna i pełna poezji, nigdy zaś zimna i algebraiczna, brak miłości i nienawiści osłaniająca pretekstem, że wszystko tłumaczy, i świadomie wyrzekająca się temperamentu. Piękny obraz jest naturą przemyślaną przez artystę; dobrą krytyką będzie ten obraz przemyślany przez umysł inteligentny i wrażliwy. Tak więc sonet czy elegia może być najlepszą relacją z obrazu (...), krytyka, żeby być słuszna, tzn. mieć rację istnienia, powinna być stronnicza, namiętna, polityczna, a więc ukazywać jeden punkt widzenia, ale otwierający najwięcej horyzontów. (...) Toteż szerszym punktem widzenia będzie dobrze rozumiany indywidualizm: żądanie od artysty prostoty i szczerego wyrazu temperamentu, wspomagane przez wszystkie środki, jakie daje mu rzemiosło¹⁹.

Zgodnie z powyższym Baudelaire traktował sztukę w sposób osobisty i wygłaszał śmiało, subiektywne opinie na temat dokonań współczesnych mu twórców. Jego krytyka sztuki jest pełna temperamentu, przez co silnie angażuje czytelnika. Joanna Guze trafnie puentuje działalność Baudelaire'a na polu krytyki artystycznej, stwierdzając, że „miał absolutny słuch na wielkość i absolutny słuch na małość, równie namiętnie szukał pierwszej, jak tępił drugą. Oczywiście, pośrodku była jeszcze poprawność: nie byłby Baudelaire'em, gdyby obejrzał się na nią”²⁰. Autor *Salonu 1846* zauważył i docenił twórczość wielu artystów dziś uznanych i cenionych, niejednokrotnie namiętnie jej bronił i ją popierał, tak było w przypadku E. Delacroix²¹, H. Daumiera, T. Rousseau, J.-B. Co-

¹⁸ Por. J. Guze, op. cit., s. 7.

¹⁹ C. Baudelaire, *Salon 1846*, ed. cit., s. 76.

²⁰ J. Guze, op. cit., s. 16.

²¹ Baudelaire wielokrotnie w pismach krytycznych zwraca się ku twórczości Delacroix. Poświęca mu duże fragmenty recenzji z *Salonów*, a także osobne szkice. Interesujące są uwagi poety, kiedy pisze: „chciałbym ukazać ów kunszt czarodziejski, dzięki czemu mógł [Delacroix] oddać słowo obrazami plastycznymi żywiej i lepiej, niż zrobił to jakikolwiek malarz”. C. Baudelaire, *Dzieło i życie Delacroix*, [w:] idem, *Rozmaitości...*, ed. cit., s. 370. Zob. także idem, *Salon 1846; Dzieło i życie Delacroix; Malowidła ścienne Eugeniusz Delacroix w Saint-Sulpice*, [w:] ibidem, s. 84-99, 369-395, 353-355. Pichois stwierdza dobitnie, że „Baudelaire uczynił z Delacroix swego herosa. Chciał być w poezji tym, kim Delacroix był w malarstwie,

rota. Wbrew dziewiętnastowiecznym gustom zupełnie nie popierał P. Delaroché'a czy H. Verneta. Związany z estetyką romantyczną, nie cenił twórczości J.A.D. Ingresa, a będąc przeciwnikiem realizmu, nie zachwycał się dziełami G. Courbety²² – dostrzegał jednak talent tych artystów i walory ich malarstwa.

Baudelaire mówił o sobie, że „jest przepojony miłością Malarstwa do szpiku kości”²³. Życie i sztukę pojmował w sposób integralny. Kontakt z dziełami niejednokrotnie stanowił inspirację dla jego własnej działalności poetyckiej. Taki twórczy stosunek do sztuki odpowiada nowoczesnej wrażliwości, w której osobowość jednolicie ukształtowana – na wzór dzieła sztuki – stanowi modelowy przykład artysty.

POGLĄDY ESTETYCZNE

PIĘKNO



C. Guys, *Quatre danseuses au repos, assises*
Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques

czyli chciał znajdować odpowiedni wyraz dla opisu swej epoki. Swą teorię, czy lepiej, wycucie współczesności, poeta – w jego własnym mniemaniu – zawdzięcza malarzowi”. C. Pichois, op. cit., s. 410. Na temat E. Delacroix i Baudelaire’a zob. także J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk*, Warszawa 1965.

²² Na temat związków Baudelaire’a z dziewiętnastowiecznymi doktrynami artystycznymi warto zacytować trafną uwagę A. Kijowskiego, który stwierdza, że Baudelaire „wchłaniał wszystkie kolejne doktryny romantyczne, by je potem po swojemu przekształcić i doprowadzić do skrajnych postaci, tak też postępował z doktryną realizmu. Jego poglądy na powieść bliskie były tym, które głosił Balzac, Champfleury, Flaubert, jednakże zabarwiała je szczególnie światło, które od Baudelaire’a padało na wszystko, czego się tknął. Jest to oczywiście światło jego metody, blask jego mistyki”. A. Kijowski, op. cit., s. 23.

²³ C. Baudelaire, *Salon 1859*, ed. cit., s. 306.

Baudelaire był przekonany, że współczesność powinna wypowiadać się w sposób tylko sobie właściwy, nie kopiując tradycyjnych, utartych wzorów, bowiem kryteria piękna zmieniają się w zależności od epoki. Pisał: „skoro wszystkie wieki i narody posiadały swe piękno, i my musimy posiadać nasze”²⁴. Znamienne jest jednak dla poglądów Baudelaire’a, że nie wyrzekął się piękna wiecznego. Sformułował dualistyczną koncepcję piękna, przy pomocy której starał się pogodzić ze sobą założenie o istnieniu piękna wiecznego oraz jego czasowo uwarunkowanej formy²⁵. Projekt ten określał jako racjonalny i historyczny. Twierdził, że:

(...) piękno zawsze i nieuchronnie składa się z dwóch elementów, choć wrażenie, jakie wywiera, jest jedno; (...) piękno składa się z elementu wiecznego, niezmiennego, którego ilość jest nader trudna do określenia, i elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, którym będzie moda, moralność, namiętność, wzięte oddzielnie lub wszystkie razem. Bez tego drugiego elementu, który jest niby opakowanie niebiańskiego przysmaku, zabawne, podniecające i zaostrzające apetyt, pierwszy byłby niestrawny, niedający się ocenić, niewłaściwy i obcy naturze ludzkiej. Wątpię, czy można by znaleźć jakikolwiek przykład piękna nieskładającego się z tych dwu elementów²⁶.

Baudelaire w żadnym znanym piśmie nie sprecyzował elementu wiecznego – jego rozumienie pozostawiał raczej domysłowi czy wyobraźni czytelników. Sztuce nadawał jednak wysoką wartość, określając ją jako „różnorodność w jedności”, „twarz absolutu”²⁷. Z widocznym zainteresowaniem opisywał zmienny

²⁴ Idem, *Salon 1846*, ed. cit., s. 145.

²⁵ W. Benjamin w pismach dotyczących Baudelaire’a i Paryża XIX wieku zawarł interesującą uwagę, którą można odnieść do zagadnienia piękna w twórczości poety. Benjamin stwierdził: „To, co współczesne, było głównym akcentem w poezji Baudelaire’a. Rozszczepia on pod postacią przygnębienia ideał (*Spleen et idéal*). Ale to właśnie moderna ciągle cytuje prehistorię. Wynika to z dwuznaczności, właściwej społecznym warunkom i wytworom tej epoki. Dwuznaczność jest obrazowym przejawem dialektyki, prawem dialektyki w bezruchu (...). Takiego obrazu dostarczają pasaże, które są zarówno domem, jak i gwiazdami. Takiego obrazu dostarcza dziwka, która jest równocześnie i sprzedawczynią, i towarem”. W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, [w:] idem, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 329.

²⁶ C. Baudelaire, *Malarz...*, ed. cit., s. 311. Zob. także idem, *Salon 1846*, ed. cit., s. 145-146. Claude Pichois interpretuje przytoczoną wypowiedź Baudelaire’a jako złaicyzowany pogląd na piękno księdza Lamennais’go. Zob. C. Pichois, op. cit., s. 561.

²⁷ Zob. C. Baudelaire, *Salon 1846*, ed. cit., s. 77. A. Kijowski, opisując poglądy Baudelaire’a, sytuuje poezję naprzeciw nauki, filozofii, działalności społecznej i kulturowej, określając ją jako nienależącą do świata przyrodzonego. Poezja to część porządku nadprzyrodzonego, w którym przebywają idealne odpowiedniki bytów przyrodzonych. Podobnie piękno, które tłumacz pism Baudelaire’a określa jako byt podmiotowy – światło płynące z duszy człowieka na przedmioty świata rzeczywistego. Materiałem tak pojmowanej poezji jest jednak materialny świat codziennego życia człowieka, więc także jego nędza, ból, brutalność, to, co ohydne,

element piękna, warunkowany przez artystyczne tendencje epoki, sytuację historyczną, obowiązującą moralność²⁸.

Poeta ostrzegał ponadto, że sztuka, powstająca w izolacji od świata zewnętrznego, zagrożona jest przez „próżnię piękna abstrakcyjnego”. Dochodzi do niej na przykład poprzez naśladowanie dawnych mistrzów, stanowiące próbę przeniesienia się w minione czasy, w których obowiązywały inne zwyczaje i estetyka. Baudelaire wytrwale podkreślał, że każda współczesność posiada własną mitologię. „Wierzmy w nowe i szczególne piękno, które nie jest pięknem Achillea czy Agamemnona”²⁹.

Akcentowany przez Baudelaire’a zmienny aspekt piękna wyraża się poprzez modę danej epoki. W tym duchu poeta sformułował pochwałę szminki. Dowiadujemy się, że:

Kobieta ma prawo wydawać się czarodziejska i nadnaturalna, a nawet chcąc tego, spełnia pewien obowiązek; powinna zadziwiać i urzekać; jest bóstwem, musi być pozłacana, jeśli chce być uwielbiana. Musi więc zapożyczać od wszystkich sztuk środki, które pozwolą jej wznieść się ponad naturę. (...) Róż i czerń uosabiają życie nadnaturalne i nadmierne; czarna oprawa przydaje głębi i niezwykłości spojrzeniu, bardziej jeszcze upodabnia oko do oka otwartego na nieskończoność³⁰.

U podstaw tych poglądów tkwi przekonanie, że zbrodnia jest czymś naturalnym dla człowieka, natomiast cnota jest sztuczna i wymaga namysłu. Zło, zdaniem Baudelaire’a, popełniamy bez wysiłku, dobro to zawsze owoc pewnej sztuki. Natura została więc w pismach poety zdegradowana – oznacza chaos i nieczystą siłę. „Wszystko, co piękne i szlachetne, płynie z rozumu i rachunku (...), ozdoby są jedną z oznak (...) szlachetności duszy ludzkiej”³¹. Stwierdzenie,

tragiczne. Konsekwencją jest smutna misja poety, który „im wyżej chce się wzbijać w poszukiwaniu ideału, tym niżej musi zejść w nędzę, cierpienie, w farsę, w podłość”. Tak definiowana poezja – która w ujęciu Baudelaire’a oznacza całą dziedzinę pięknego pisania oraz prawdopodobnie także malarstwo, o czym świadczą wyrażone w krytykach poglądy poety na jego temat oraz na temat związków poezji i malarstwa – „jest szukaniem wyjścia z rzeczywistości w nadrzeczywistość; jest sztuką odgadywania związków między tym, co realne, a tym, co idealne; jest wiarą w powszechną analogię, czyli w to, że wszystko, co istnieje, ma byt podwójny: «Poezja jest tym, co najbardziej rzeczywiste, tym, co okazuje się absolutnie prawdziwe dopiero na tamtym świecie. Ten świat – słownik hieroglifów»”. A. Kijowski, op. cit., s. 17. Świat sztuki Baudelaire’a zdaje się istotnie posiadać, o czym pisano, silny rys platoński. Zdaniem Kijowskiego, źródła Baudelaire’owskiego idealizmu tkwią jednak w mistyce Swedenborga i w katolickim wychowaniu. Jest to interesujący problem do analizy.

²⁸ Por. J. Guze, op. cit., s. 10-12.

²⁹ C. Baudelaire, *Salon 1846*, ed. cit., s. 77.

³⁰ Idem, *Malarz...*, ed. cit., s. 339-340.

³¹ *Ibidem*, s. 338. Zob. także A. Kijowski, op. cit., s. 19.

że natura czy prostota upiększają piękno, jest, zdaniem Baudelaire’a, śmieszne i nie przystaje do estetyki ludzi myślących³².

Koncepcja poety na temat niestałego, uzależnionego od okoliczności, elementu piękna oznacza zmieniony stosunek do konkretności, szczegółu³³, a w konsekwencji przewartościowanie rzeczywistości materialnej. Andrzej Kijowski, tłumacz pism Baudelaire’a, artykuł o Guysie komentuje następująco: „Co żyje, jest nieforemne, lecz namalowane, opisane, nabiera waloru estetycznego; piękne jest nie to, co za piękne uznajemy na podstawie wyuczonych uprzednio reguł estetyki, lecz wszystko, co oglądamy z estetyczną uwagą, przeświadczeni, że wszystko istniejące jest nieodczytanym hieroglifem, nierozpoznanym jeszcze znakiem ideału”³⁴. Oznacza to, że kiedy artysta włącza w zakres swojego zainteresowania nowe obszary rzeczywistości, stwarza niejako nowe rodzaje piękna. Jego rola nie polega więc na reprodukowaniu i potwierdzaniu piękna już uznanego, ale na przyłączaniu do kultury nowych wartości³⁵. W zakończeniu swojego pierwszego tekstu krytycznego na temat sztuki młody Baudelaire pisał:

(...) bohaterstwo nowoczesnego życia otacza nas i atakuje. Nasze prawdziwe uczucia dławią nas dostatecznie, żebyśmy je znali. Nie brak ani tematów, ani kolorów do eposu. M a l a r z e m, prawdziwym malarzem będzie ten, kto potrafi wydrzeć życiu dzisiejszemu jego epickość, pokaże ją nam, za pomocą koloru i rysunku pozwoli zrozumieć, jak jesteśmy wielcy i poetyczni w naszych krawatach i lakierowanych butach³⁶.

Baudelaire wielokrotnie w pismach krytycznych podkreśla, że „przyjemność oglądania teraźniejszości nie zależy tylko od piękna, które ją stroi, ale również od jej cechy zasadniczej – że jest teraźniejszością”³⁷. Artyści powinni pamiętać o przyjemności, jaka płynie z poznawania własnego czasu, dlatego też autor *Salonu 1845* wysoko cenił tych twórców, którzy poszukiwali piękna ukrytego w nowoczesnym świecie: na zaludnionej ulicy, w wypełnionej gwarem

³² Uwagi Baudelaire’a o pięknie płynącym z rozumu brzmią jak echo poglądów I. Kanta, dla którego wola jest naturą w człowieku – koniecznością przyrodniczą – natomiast wolność związana jest z powinnością, czyli przekraczaniem woli. Dopiero wraz z tak pojmowaną wolnością triumfuje w człowieku jego istota duchowa.

³³ Kijowski zauważa, że „stosunek do konkretności zmienił powieść. Balzak pierwszy wyczuł jej wyczerpanie; zrozumiał, że możliwość jej odnowienia kryje się w lekceważonych dotąd szczegółach; w dokładności precyzyjności i obfitości opisu”. A. Kijowski, op. cit., s. 21.

³⁴ Ibidem, s. 22.

³⁵ Por. Ibidem. Na temat sztuki, która nie jest już tylko przedstawianiem piękna, ale także poszukiwaniem piękna w tym, co obecnie istniejące, więc w nowoczesności zob. A. Hohmann, *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*, tłum. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8-9, s. 339.

³⁶ C. Baudelaire, *Salon 1845*, [w:] idem, *Rozmaitości...*, ed. cit., s. 64.

³⁷ Idem, *Malarz życia nowoczesnego*, ed. cit., s. 309.

głosów kawiarni. Przykładem Constantine Guys – malarz życia współczesnego. Figura *flâneura*, która posłużyła Baudelaire’owi do opisu artysty, w interesujący sposób ujawnia cechy tej nowej rzeczywistości.

WYOBRAŹNIA



C. Guys, *The Dancers*
London, Private Collection Bonhams

Kryterium wyobraźni zastosował Baudelaire do oceny dzieł wystawionych w Salonie w 1859 roku. Rozpoczynając sprawozdanie, stwierdził: „Postanowiłem szukać w Salonie wyobraźni; znajdując ją rzadko, musiałem mówić o nielicznych”³⁸. Twórczość nie polega, jego zdaniem, na naśladowaniu natury, na poszukiwaniu zapisanych w niej wzorów piękna. Artystą jest ten, kto stwarza nowe układy z istniejących w świecie elementów; ten, kto potrafi własne we-

³⁸ C. Baudelaire, *Salon 1859*, ed. cit., s. 306.

wewnętrzne wizje ukazać poprzez doskonałe formy. Wyobraźnia jest, zdaniem poety, królową zdolności. To ona sprawia, że kobiety i mężczyźni dbają o urodę i stroje, ustanawiają prawa i tworzą kulturę³⁹. Czytamy w *Salonie 1859*, że:

Wyobraźnia jest analizą i syntezą. (...) Jest wrażliwością. (...) To ona nauczyła człowieka sensu moralnego barwy, linii, dźwięku i zapachu. Ona, na początku świata, stworzyła analogię i metaforę. Dzieli na elementy wszelką rzecz i posługując się tworzywem zgromadzonym i ułożonym według zasad, których źródło odnaleźć można tylko w głębi duszy, tworzy świat nowy i doznanie nowości. Ponieważ stworzyła świat (sądzę, że wolno tak powiedzieć, nawet w sensie religijnym), jest rzeczą słuszną, że nim rządzi. (...) Wyobraźnia jest królową prawdy, a m o ż l i w e to jedna z prowincji prawdy. Jest rzeczywiście spokrewniona z nieskończonością⁴⁰.

Ujęcie Baudelaire'a jest hierarchizującym rozumieniem wyobraźni, uznającą ją za dominującą i naczelną, prowadzi do wyboru sztuki, która transformuje świat zewnętrzny i jest wyraźnie naznaczona indywidualnością artysty⁴¹. Taki sposób rozumienia twórczości otwiera drogę zagadnieniu estetyzacji zła, problemowi zła jako zagrożenia dla sztuki. Związane jest to między innymi z artystycznym roszczeniem do *creatio ex nihilo*⁴². Zagadnienie jak najbardziej na miejscu w kontekście osoby Baudelaire'a, który przedmiotem wielu swoich poematów uczynił zło, nadając mu określoną postać, przyoblekając w realną formę.

³⁹ Por. A. Kijowski, op. cit., s. 19.

⁴⁰ C. Baudelaire, *Salon 1859*, ed. cit., s. 249-250.

⁴¹ J. Guze, op. cit., s. 13.

⁴² Zob. R. Safranski, *Zło. Dramat wolności*, Warszawa 1999, s. 166-200. Niezwykle interesujące są uwagi niemieckiego filozofa, który w pracy *Zło. Dramat wolności* rozważa problem zła absolutnego, demonicznego, metafizycznego. W osobie markiza de Sade'a, autora *120 dni Sodomy, czyli szkoły libertynizmu*, dostrzega reżysera spektaklu na cześć totalnej destrukcji, który stworzył teorię zła absolutnego. Za kontynuatorów mrocznego markiza uznaje „estetycznych rewolucjonistów jak Baudelaire, Poe czy Rimbaud (...), wszyscy oni podążają w ślady markiza. Wiodą one w samo serce ciemności albo na kraniec świata. Zło staje się estetyczną pokusą dla tych, którzy (...) tego, co nadziemskie, poszukują jedynie pod ziemią”. Ibidem, s. 186. Filozof stwierdza w cytowanej pracy, że twórca, który w swojej artystycznej działalności kieruje się zasadą *poiesis*, nie *mimesis*, ponosi ryzyko związane „z samokwestionowaniem się sztuki – wówczas gdy jej bytowi grozi wchłonięcie przez tkwiący w niej niebyt”. Ibidem, s. 196. Sztuka rozpatrywana jest tutaj jako dramat wolności. Zagrożona podwójnie przez zło: ze strony artysty, który wierzy, że to, co tworzy, nie jest symbolizowaniem ani naśladowaniem natury, ale odrębnym, niepowtarzalnym bytem; oraz ze strony świata, który pozbawiony wszelkiego uprzednio nadanego mu sensu objawia artyście z całą mocą tkwiącą w nim przypadkowość, grozę i absurd. Na temat satanizmu w twórczości Baudelaire'a zob. także W. Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, ed. cit., s. 349-354.

Zagadnienie wyobraźni, kluczowe w twórczości Baudelaire'a, wskazuje także na związki poety z romantyzmem. Utożsamianie jego poglądów z doktryną romantyczną byłoby jednak błędne, ponieważ Baudelaire uważał za konieczne, aby wyobraźnię wspierała rzetelna wiedza, kultura, czytanie i techniczna sprawność artysty. Systematyczna praca oraz wykształcenie stanowią, jego zdaniem, podstawę wszelkiej twórczości⁴³.

Estetyka Baudelaire'a oparta jest na dwóch filarach, których zgodność może wydawać się problematyczna. Pierwszy stanowi kryterium osobowości, drugi to konieczność respektowania surowych zasad artystycznego rzemiosła i żądanie wewnętrznej dyscypliny dzieła. To drugie kryterium sprawiało, że Baudelaire zdobywał się na sprawiedliwą ocenę dzieł sztuki niezgodnych z jego własnym gustem, jak w przypadku Ingresa lub Courbета.

Znaczenie pojęcia wyobraźni u Baudelaire'a nabiera właściwej ostrości, kiedy przeciwstawimy je czynności, zdaniem artysty, wyłącznie odtwarzającej – fotografii. Poeta zdecydowanie przeciwko niej występował⁴⁴, pisząc w *Salonie 1859*:

Otóż nasza publiczność, szczególnie niezdolna do odczuwania szczęścia płynącego z marzeń lub z zachwyty (cecha małych dusz), pragnie, aby ją zadziwiano, posługując się środkami obcymi sztuce, a posłuszni artyści stosują się do jej upodobań (...). W naszych oplakanych czasach pojawił się nowy przemysł (...). Bałwochwalczy tłum wysunął ideał godny siebie i odpowiadający jego naturze. (...) «wierzę w naturę i tylko w naturę (są po temu słuszne racje). Wierzę, że sztuka jest i może być tylko dokładnym odtworzeniem natury». (...) Bóg zemsty wysłuchał prośby tego tłumu. Daguerre był jego mesjaszem⁴⁵.

⁴³ Por. J. Guze, op. cit., s. 16.

⁴⁴ W. Benjamin, prowadząc rozważania na temat dziewiętnastowiecznego Paryża, analizował także moment pojawienia się fotografii. Stwierdził: „Fotografia prowadzi do zniszczenia dużej grupy zawodowej, znikają malarze portretów miniaturowych. (...) Wczesna fotografia przewyższała artystycznie miniaturę. (...) Na wystawie światowej 1855 pojawia się po raz pierwszy osobna ekspozycja, *Fotografia*. W tym samym roku Wiertz ogłasza (...) artykuł o fotografii, w którym wyznacza jej zadanie filozoficznego oświecenia malarstwa”. W. Benjamin, *Paryż...*, ed. cit., s. 322. Filozof stwierdza ponadto, że malarstwo, w odpowiedzi na osiągnięcia fotografii, zaczyna akcentować kolorowe elementy obrazu. „Gdy impresjonizm ustępuje miejsca kubizmowi, malarstwo zdobywa dla siebie dalszą krainę, gdzie fotografia na razie nie jest w stanie mu towarzyszyć”. Ibidem, s. 323. Uwagi te pozwalają spojrzeć na refleksję Baudelaire'a w szerszej perspektywie.

⁴⁵ C. Baudelaire, *Salon 1859*, ed. cit., s. 245-246.

FLÂNEUR



C. Guys, *La promenade*
London, The Redfern Gallery, Edward Barkes Esq

Baudelaire pisał o Guysie:

Obserwator, dyletant, *flâneur* – nazwijcie go, jak chcecie; żeby jednak scharakteryzować tego artystę, trzeba go obdarzyć epitetem, którego niepodobna zastosować do malarza tematów wiecznych lub przynajmniej bardziej trwałych, bohaterkich, religijnych. Niekiedy jest poetą, częściej zbliża się do powieściopisarza czy moralisty; jest malarzem okoliczności i tego, co w niej wieczne⁴⁶.

Według francuskiego słownika z 1808 roku, *flâneur* to próżniak i szlifi-bruk, cierpiący na nieznośną beczynność, który nie ma pojęcia, dokąd się udać ze swoją nudą⁴⁷. Ta zdecydowanie pejoratywna definicja zmieniała się jednak i nie odnosi się już do *flâneura*-artysty opisywanego przez Baudelaire'a. W bardziej ogólnym sensie *flâneur* oznaczał osobę niespiesznie przechadzającą się po dziewiętnastowiecznych paryskich galeriach, pasażach, bulwarach, parkach⁴⁸.

⁴⁶ Idem, *Malarz życia nowoczesnego*, ed. cit., s. 312-313.

⁴⁷ Za: B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 89.

⁴⁸ W. Benjamin w niezwykle interesujący sposób opisuje Paryż jako stolicę dziewiętnastego wieku. O pasażach czytamy, że „pełnią rolę centrum handlu towarami luksusowymi. Poprzez ich wyposażenie sztuka wstępuje w służbę u kupca. Nie było końca podziwom, wyrażanym

Flâneur to przede wszystkim mieszkaniec miasta, ktoś z nim związany, dobrze je znający⁴⁹. *Flâneur*, o czym pisze Baudelaire i co wyraża tematyka rysunków Guysa, przygląda się wielkiemu miastu, którego codzienny gwar go cieszy. Ulice i pasaże dynamicznie zmieniającego się Paryża stają się dla *flâneura* tym, czym był salon dla dandysa, więc właściwym miejscem przebywania – spacerowania⁵⁰. Przechadzka ulicą, stanowiąc skuteczne lekarstwo na nudę⁵¹, staje się także nową przestrzenią estetycznego postrzegania świata. Istotna jest w tym kontekście kategoria tłumy oraz *flâneur* jako anonimowy i niezauważony w owym tłumie, a w konsekwencji pozbawiony tożsamości. Kreśląc figurę *flâneura*, Baudelaire przywołał opowiadanie E.A. Poe'go *Człowiek tłumy*. Jest to relacja rekonwalescenta, który „zerka przez zaparowane szyby na ulicę”, po której „ludzki tłum przelewa się w świetle ulicznych latarni dwiema potężnymi falami”, aby „studiować w ten sposób cizbę ludzką niczym otwartą księgę”⁵². Opowiadanie Poe'go stanowi interesujący kontekst dla refleksji francuskiego poety. Tłum uosobiony jest tutaj w postaci nieznanego, złowrogiego

przez współczesnych (...). Jeden z *Ilustrowanych przewodników po Paryżu* podaje: Pasaże, ostatni wynalazek przemysłowego luksusu, to pokryte szkłem i wyłożone marmurem przejścia, biegnące przez skupiska domów, których właściciele zjednoczyli się dla spekulacji. Po obu stronach tych przejść, oświetlanych z góry, ciągną się najelegantsze sklepy. Taki pasaż jest więc bez wątpienia miastem, ba, światem na niewielką skalę”. W. Benjamin, *Paryż...*, ed. cit., s. 318. Zwracają także uwagę refleksje Benjamina na temat miasta oświetlonego lampami gazowymi. Filozof stwierdza, że „obrazu ulicy jako wnętrza, w którym streszcza się fantasmagoria *flâneura*, nie sposób prawie oddzielić od oświetlenia gazowego”. Następnie dodaje: „Pierwsze lampy gazowe zapłonęły w pasażach. Pierwsza próba ich wykorzystania przypada na okres dzieciństwa Baudelaire'a (...), zapewnia to większe bezpieczeństwo w mieście, powoduje, że tłum również nocą czuje się na otwartej ulicy swojsko, oraz usuwa niebo gwiaździste z obrazu wielkiego miasta bardziej skutecznie, aniżeli czynią to wysokie domy”. Ibidem, s. 377-378.

⁴⁹ Por. B. Frydryczak, op. cit., s. 86.

⁵⁰ Por. Ibidem, s. 93. Benjamin, opisując pasaże jako coś pośredniego pomiędzy ulicą a wnętrzem, dochodzi do wniosku, że dla *flâneura* wnętrzem stała się sama ulica. „Dla *flâneura*, żyjącego pomiędzy frontami budynków niby *bourgeois* w czterech ścianach swego domu, ulica staje się mieszkaniem. W jego oczach błyszczące emalią szyldy firm są równie dobre (a nawet lepsze) jako przystrojenie ścian, co obraz olejny w mieszczańskim salonie. Mury są dla niego pulpitem, o który opiera swój notes; kioski z gazetami służą mu za biblioteki, a kawiarniane tarasy to wykusze, z których po zakończonej pracy spogląda na swój dobytek”. W. Benjamin, *Paryż...*, ed. cit., s. 365.

⁵¹ Na temat nudy jako szczególnego stanu, który uległ demokratyzacji w dziewiętnastowiecznym Paryżu, oraz na temat związku nudy z figurą *flâneura* zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura*, red. A. Rewers, Poznań 1999. Badaczka przywołuje refleksje Siegfrieda Kraucera zawarte w studium pt. *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*.

⁵² E.A. Poe, *Człowiek tłumy*, [w:] idem, *Wybór opowiadań*, tłum. S. Studniarz, Warszawa 2009, s. 107, 111. Na temat figury *flâneura* w twórczości Poe'go oraz kategorii tłumy zob. W. Benjamin, *Paryż...*, ed. cit., s. 376-383.

starca, który bez końca błąka się po ulicach Londynu⁵³ i zdaje się ukrywać jakąś tajemnicę. Takich elementów nie napotkamy w Baudelaire'owskich opisach *flâneura*. Poeta stwierdza natomiast, że:

(...) tłum jest królestwem G., jak powietrze królestwem ptaka, woda królestwem ryby. Posiąć tłum – oto jego namiętność i powołanie. Wielka rozkosz dla prawdziwego *flâneura* i rozmiłowanego obserwatora: zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone. Być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem, takie są drobne przyjemności tych umysłów niezależnych, namiętnych, bezstronnych, które słowo tylko nieudolnie potrafi scharakteryzować. Obserwator – to książę, który wszędzie zachowuje incognito. (...) Człowiek zakochany w życiu wchodzi w tłum niby do olbrzymiego zbiornika elektryczności. Można by go też porównać do lustra, równie ogromnego jak ten tłum; do kalejdoskopu obdarzonego świadomością, przy każdym poruszeniu odsłaniającego wielorakie kształty życia i zmienny wdzięk wszystkich jego elementów. Jest to ja wiecznie niesyte wszelkiego nie-ja, w każdej chwili oddające je i wyrażające w obrazach bardziej żywych niż życie, zawsze niestałe i ulotne⁵⁴.

Flâneur, opisywany przez Baudelaire'a, pozostaje w nieustannym ruchu. Nie ma w nim jednak pośpiechu, nerwowej gonitwy bez celu ani napięcia, które pojawiają się u Poe'go. *Flâneur* raczej stara się spowolnić bieg czasu, stworzyć sytuację jego nieadekwatności. Modne w XIX wieku w Paryżu spacerowanie z żółtymi zdają się symbolizować tę tendencję, aby zatrzymać nieustanny ruch ulicy nowoczesnego miasta, zmanifestować swój sprzeciw względem niego. *Flâneur* jawi się jako mistrz zwlekania i oporu, podkreślający własną osobowość, nierezygnujący na rzecz tłumy i ulicy z indywidualnego sposobu życia⁵⁵.

⁵³ Wyraz twarzy owego starca na tyle przykuł uwagę narratora opowiadania (wspomnianego rekonalescenta, mile spędzającego czas w kawiarni), że pospiesznie rzucił na siebie płaszcz, porwał łaskę i kapelusz i ruszył w ślad za nim. Tak relacjonuje owo wrażenie: „Pamiętam, iż na jej widok [twarzy starca] pomyślałem, iż Retzch z pewnością przedłożyłby ją ponad swe własne przedstawienia diabła. Przez tę krótką chwilę próbowałem dociec znaczeń, jakie niosło ze sobą to oblicze, i w umyśle mym powstał spreczny, paradoksalny obraz wielkiej siły umysłu, przezorności, nędzy, chciwości, zimnej krwi, morderczego instynktu, triumfu, wesołości, zgrozy i bezmiernej, niewysłowionej rozpacz”. E.A. Poe, op. cit., s. 111. Po dwudniowej wędrówce za nieznanym, który „chodził tam i z powrotem i przez cały dzień nie opuszczał ciżby rojącej się na ulicy”, znużony bohater-narrator stwierdza: „Starzec ten (...) to wcielenie i duch zbrodni. Nie znosi samotności. To człowiek tłumy”. Ibidem, s. 115. Miejsce Baudelaire'owskiego *flâneura* nie jest, jak w przypadku opisywanego starca, wśród tłumy, ale poza nim. *Flâneur* zdaje się utrzymywać elegancki obserwacyjny dystans, który manifestuje powolnym krokiem lub skupionym spojrzeniem. Nie jest to także obserwacja zza okna. Baudelaire'owski *flâneur* zamieszkuje się wraz z tłumem.

⁵⁴ C. Baudelaire, *Malarz życia...*, ed. cit., s. 317.

⁵⁵ Por. B. Frydryczak, op. cit., s. 90. Z. Bauman uważa przy tym, że *flâneurowi* brak stabilnej tożsamości i ukształtowanego projektu życia. Jest nastawiony na przypadkowość, a przechadzanie się jawi się tutaj jako przestrzeń zabawy. Możliwe jest zastosowanie pojęcia gry, w znaczeniu pola gry, do interpretacji figury *flâneura*. Zob. ibidem, s. 94; Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996.

Baudelaire w *Malarzu życia nowoczesnego* głosi pochwałę takiego *flâneura*-artysty. Zdaje się dostrzegać w nim, i z jego pomocą, istotne cechy nowoczesnego Paryża, a także nowego sposobu odbierania sztuki. *Flâneur*, spacerując, przygląda się miastu, a to, co widzi, zapamiętuje i przy pomocy wyobraźni twórczo przekształca. Jest zainteresowany światem zewnętrznym, jego materiał poddaje jednak krytycznej i sensotwórczej aktywności. To, co *flâneur* obserwuje, uruchamia pracę jego wyobraźni, a w ten sposób służy późniejszej sztuce. Opisuując nowoczesnego artystę, Baudelaire wskazuje na jego ciągłą gotowość do poetyzowania. Odzwierciedlone jest to w rysunkach Guysa, które powstają szybko, szkicowo, przy pomocy kilku pociągnięć pędzla. Taka praktyka staje się, zdaniem poety, koniecznością wynikającą z natury współczesnego życia, które cechuje ruch i płynność. Baudelaire stwierdza: „szybki ruch życia, codzienna metamorfoza zjawisk żąda od artysty równej szybkości wykonania”⁵⁶. Nowoczesny artysta, w ujęciu Baudelaire’a, ma wiele twarzy: jest *flâneurem*, ale także dandysem, dziwką, gałganiarzem. Pozwala to dostrzec w nim z jednej strony uważnego obserwatora i kronikarza otaczającej go rzeczywistości, z drugiej świadomego jej krytyka.

PODSUMOWANIE

Baudelaire’owska koncepcja sztuki i artysty-*flâneura* powstawała w momencie narodzin nowoczesnego świata⁵⁷. Figura *flâneura* ujawnia nowy rodzaj doświadczenia i doświadczania rzeczywistości, który warunkowany jest przez inny świat zewnętrzny: „pełen wstrząsów, niespodzianek i dynamicznej bezpośredniości, ulotności spotkań i wrażeń”⁵⁸. *Flâneur* ukazuje się w tym świecie jako estetyzująca osobowość, która próbując krytycznie obserwować zmieniający się świat, sytuuje się wewnątrz jego nieustającego ruchu. Model życia kontemplacyjnego jest dla *flâneura*-artysty niedostępny. Ulica potraktowana jako przestrzeń estetyczna, także przestrzeń wystawiennicza, musi oznaczać zupełnie nowy sposób doświadczania sztuki. Co znaczy to obserwowanie rzeczywistości (w tym na przykład witryn sklepowych) przez *flâneura*? Jak wpłynęło na przemiany, które miały miejsce w sztuce na przełomie stuleci? To tylko niektóre z interesujących pytań, które generuje lektura pism Baudelaire’a.

⁵⁶ C. Baudelaire, *Malarz życia...*, ed. cit., s. 312.

⁵⁷ W. Benjamin spojrzenie Baudelaire’owskiego *flâneura* określa następująco: „Jest to spojrzenie *flâneura*, którego sposób bycia przydaje jeszcze pojedynczego blasku nadchodzącemu ponuremu życiu mieszkańców metropolii. *Flâneur* stoi jeszcze na progu: zarówno wielkiego miasta, jak i burżuazji. Ani jedno, ani drugie nie wywarło jeszcze na nim większego wrażenia”. W. Benjamin, *Paryż...*, ed. cit., s. 328.

⁵⁸ B. Frydryczak, op. cit., s. 88.

Ulica jako estetyczna przestrzeń spotkania opisana została przez artystę w wierszu *Do przechodzącej*⁵⁹. Jest to przestrzeń, której urok tkwi w wiecznym niezrealizowaniu. Czas staje się oczekiwaniem, które wypełnia nadzieja spotkania. Dochodzi jedynie do niby-spotkania przechodzącej z *flâneurem*, którego miejscem jest zaledwie – lub aż – przestrzeń estetyczna. Nie jest to przestrzeń moralna ani poznawcza, funkcjonujemy bowiem w obszarze wyobraźni. Nie może być także mowy o jakimkolwiek spełnieniu, a opisywane przez poetę zdarzenie istnieje w czasie nigdy niewypełnionym⁶⁰. Jest to zupełnie inna optyka niż na przykład H.-G. Gadamera, w którego hermeneutycznej koncepcji sztuka jest świętem i jako taka odznacza się świętym czasem, a to znaczy – czasem spełnionym.

Figura *flâneura* (ale nie tylko ona, bo także opisywane refleksje estetyczne poety, jego uwagi na temat piękna, sposobu podejścia artystów do sztuki) zdaje się obrazować zmianę podejścia do świata, szczególnie kultury, która znamionuje człowieka nowoczesnego⁶¹. Rysują się tutaj interesujące pola badawcze dla sposobu ujęcia przemian sztuki w XIX wieku, a także dla Gadamera, który starając się zrozumieć sztukę współczesną, nawiązywał do ujęć starożytnych.

⁵⁹ W piekielnym zgiełku miasta roily się tłumy.
Smukła, szczupła, w żalobie, jak posąg cierpienia,
Minęła mnie kobieta, ręką od niechcenia
Unosząc tren i welon ruchem pełnym dumy.
Gdy zrzecznie i poważnie przechodniów wymija,
Patrząc na nią skulony, niby obłąkany,
Piłem z błękitu ócz jej, gdzie śpią huragany,
Tę słodycz, co czaruje, rozkosz, co zabija.
Błyskawica... noc potem! Zniknęłaś piękności,
W której spojrzeniu nowe mi zabłysły zorze!
Czyliż ujrzę cię znowu dopiero w wieczności?
Gdzie indziej, stąd daleko! Późno! Nigdy może!
Ja nie znam twojej dróg, tyś mojej nie znała,
Ty, którą byłbym kochał, ty, coś to wiedziała!

C. Baudelaire, *Do przechodzącej*, tłum. J. Opęchowski. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.wiersze.annet.pl/w/,10260> [20 czerwca 2011].

⁶⁰ Przywołanym wierszem Baudelaire'a zajmował się także Benjamin. W kontekście utworu francuskiego poety filozof mówi o miłości od ostatniego spojrzenia i pozornie udaremnionej namiętności. Zob. W. Benjamin, *Paryż...*, ed. cit., s. 372-373.

⁶¹ Na temat różnych rodzajów doświadczenia, które możliwe są podczas kontaktów ze sztuką współczesną, oraz na temat ich związków z postawą starożytnych myślicieli zob. F. Chmielowski, *Sztuka i doświadczenie*, „Estetyka i Krytyka” 2005-2006, nr 9/10.

ABSTRACT

The subject of the article is the Charles Baudelaire's critical thought on art. I describe main issues dealt with in poet's works. I choose crucial quotations which constitute the coherent view exposed in the Baudelaire's aesthetic theory. Firstly, I present the reasons of poet's activity as an art critic. Secondly, I characterize the way in which Baudelaire performed his criticism. Part III addresses specifically Baudelaire's aesthetic ideas. I describe his theory and present an analysis of his definition of beauty, imagination and flâneur. In conclusion, I provide a summary putting the subject in a broader context.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA (CHARLES BAUDELAIRE)

1. *Rozmaitości estetyczne*, tłum. J. Guze, Gdańsk 2000.
2. *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, tłum. A. Kijowski, Warszawa 1971.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Bauman Z., *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996.
2. Benjamin W., *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, tłum. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996.
3. Chmielowski F., *Sztuka i doświadczenie*, „Estetyka i Krytyka” 2005-2006, nr 9/10.
4. Frydryczak B., *Świat jako kolekcja*, Poznań 2002.
5. Morawska H., *W poszukiwaniu nowoczesności*, Warszawa 1977.
6. Morawski S., *Trudny związek flâneurie z intelektualizmem (Musil, Sartre, Benjamin)*, [w:] *Pojednanie tożsamości z różnicą*, red. E. Rewers, Poznań 1995.
7. Poe E.A., *Człowiek tłumy*, [w:] idem, *Wybór opowiadań*, tłum. S. Studniarz, Warszawa 2009.
8. Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.
9. Zeidler-Janiszewska A., *Dryfujący flâneur, czyli o sytuacjonistycznej transformacji doświadczenia miejskiej przestrzeni*, [w:] *Przestrzeń, filozofia i architektura*, red. E. Rewers, Poznań 1999.