

POGROBOWCY PARADYGMATU? ROMANTYCZNA POLSKOŚĆ MIĘDZY SUBLIMACJĄ A „SUBLIRONIĄ”

Romantyzm był ostatnią zachodnią próbą stworzenia wizjonerskiej polityki na podstawie „wzniosłej koncepcji procesu historycznego” — pisze Hayden White (White, 2010, 24). Jeśli związki romantyzmu, wzniosłości i historii są w istocie tak mocne, jak sugeruje amerykański badacz historiografii, to dla poszukujących *the sublime* w sztuce istotne będzie ustalenie, na ile „wzniosła koncepcja procesu historycznego” oddziałuje na przywoływane przez twórczynie i twórców rozmaitych prac oraz artefaktów wizje polskiej tożsamości i wspólnoty, jak je infiltruje oraz jak bywa w nich „przepracowywana”. Inaczej rzecz ujmując, będzie to pytanie o stosunek do dziedzictwa romantyzmu, który — jak pisały Maria Janion i Maria Żmigrodzka — „nieraz wzniosłość kojarzył z cierpieniem, ale zbawczym, prowadzącym do piękna i harmonii” (Janion, Żmigrodzka, 1996, 21). W rzeczy samej związki tej kategorii estetycznej z formacją romantyczną, a w szczególności jej „kwalifikowanym” nurtem mesjanistycznym są — jeśli o historii mowa — rudymenarne i sięgają co najmniej tak głęboko, jak głęboko mesjanizm stanowi projekcję figur wyobraźni religijnej na procesy historyczne. Truizmem jest przypominanie, że romantycznemu uwzniosleniu historii, pojęć narodu, ojczyzny (Ojczyzny!), a przy okazji także narodowych symboli i patriotycznych pamiątek, zyskujących status bliski relikwii, towarzyszy quasi-sakralizacja, w której doświadczenie polskości, dziejów i martyrologii uzyskuje aurę nieledwie numinotyczną. Opisana genetyczna bliskość romantyzmu i wzniosłości skłania by zastanowić się, jak nieoczywiste losy paradygmatu romantycznego po 1989 r. wpłynęły na formuły wzniosłości w sztuce — czy może szerzej, kulturze wizualnej — kwestia ta zdaje się wręcz domagać głębszej analizy.

W opublikowanym kilka lat temu *Pośmiertnym życiu romantyzmu* Tomasz Plata wczytał się w słowa Marii Janion, by zadać kłam obiegowemu przekonaniu, że niemal trzy dekady temu ogłosiła ona śmierć romantyzmu (Plata, 2017, 12). „To nie jest nekrolog. Przeciwnie, raczej szukanie miejsc, sytuacji, kontekstów, gdzie romantyzm nadal może ujawniać swój inspirujący potencjał” (Plata, 2017, 12). Opinia Platy, zgodnie z którą w paradygmacie romantycznym mniej lub bardziej świadomie tkwią zarówno apologety tradycyjnie pojmowanej polskości, jak i jej różnej maści krytycy, którym marzy się „przewietrzanie [...] romantycznego skansenu”, prowokuje aby zbadać, jak spuścizna sublimicystyczna wybrzmiewa w wypowiedziach twórczych prezentowanych z różnych stanowisk ideologicznych i politycznych. Jak wzniosłość rezonuje tam, gdzie arty-

ści rzeczywiście próbują zaczerpnąć z raz jeszcze opowiedzianego (ale czy tak samo?) romantyzmu inspirację. Pytania te mają istotne znaczenie o tyle, o ile niepewny zdaje się być status wzniosłości po obu stronach podstawowego polskiego sporu — w największym uproszczeniu: obrońcy „romantycznego skansenu” kultywują wzniosłość, która z powodzeniem obywa się bez artystycznego obrazu (przedkładając nań symbol, znak, relikwię, fetysz), a już na pewno do istnienia „nie potrzebuje artystów” (Poprzęcka, 2014), jego krytycy zaś pracują z obrazami wzniosłości, ją samą co do zasady kwestionując. Niekiedy więc można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia ze zmaganiem „wzniosłości bez sublimacji” po jednej stronie, ze wzniosłością pochwycaną w mocny krytyczny cudzysłów lub zneutralizowaną łyżką ironii po drugiej.

O ile więc „ci krytyczni” i „sublironiści” znakomicie odnajdują się w granicach świata sztuki, o tyle już, jak wybrzmiało to np. przy okazji debaty wokół wystawy „Nowa Sztuka Narodowa” (MSN, 2012), domena długiego trwania romantycznej wzniosłości w sferze wizualnej rozlewa się znacznie szerzej po naszej ikonosferze. Nawet jeśli mierzyć nas będzie dość pejoratywny wydźwięk słowa „skansen” na określenie (post)romantycznej rzeczywistości wizualnej, to jednak trudno zaprzeczyć, że istnieje ciągłość między formami dziewiętnastowiecznymi a dniem dzisiejszym: podążając tropem wzniosłej polskość w kulturze wizualnej zauważamy, że zestaw jej figur w zasadniczym zrębie pozostał taki sam (Poprzęcka, 2012, 185), a i sama wzniosłość w kulturze wizualnej okazała się odporna na nowoczesne i ponowoczesne projekty jej przededefiniowania. Wiąże się to oczywiście z pewną ceną. „Przetrwalnikowa” obecność figur romantycznej wzniosłości wydarza się kosztem zawężenia definicji romantyzmu i deklasacji takich realizacji z perspektywy sztuki — czy wręcz ekspulsji poza jej granice. Najczęściej jednak o ekspulsji nie może być mowy, gdyż obcujemy z wizualnymi obiektami, których kontekst, przeznaczenie i ambicja są zgoła inne. Píše o tym Maria Poprzęcka, dodając: „Polskie sanktuaria, nowe kościoły, aranżacje wielkopiątkowych Grobów Pańskich, ołtarze i dekoracje uliczne na procesje Bożego Ciała, oprawa pielgrzymek, ogromny rynek dewocjonaliów, zarówno produkcji chińskiej, jak i lokalnej — to jest rodzima ikonosfera” (Poprzęcka, 2012, 185). A także, można by dodać, rodzimy matecznik wzniosłości, w którym wizualna naiwność i estetyczna nieporadność zagłuszana jest ikonograficzną grandilokwencją i certyfikatem światopoglądowej ortodoksji. Pod pewnymi względami trwanie wzniosłej ikonografii patriotycznej — w której można dojrzeć wyraz, zapożyczając termin od Agaty Bielik-Robson, „romantyzmu niskiego, czyli patriotyczno-użytkowego” (Bielik-Robson, 2008, 11), a więc także „języka obsługującego polskie poczucie bycia ofiarą” (Bielik-Robson, 2011) — może kojarzyć się z losami romantycznych obrazów przyrody, pejzaży i marin, których estetyka — o ile nie została przepuszczona przez nowe spojrzenia, przepisana zgodnie z nowymi kodami *the sublime* — przebyła długą drogę od salonowego uznania do deprecjacji jako

„ludowego” kiczu. Czy zatem sztuka zauważa problem nieodrobionej co do zasady przez „obrońców skansenu” lekcji nowoczesnego języka sublimistycznego?

Na wystawie „Późna polskość. Formy narodowej tożsamości po 1989 roku” (CSW Zamek Ujazdowski, 2017) zaprezentowano m.in. pracę Ewy Sadowskiej, która opis obrazu Marka Rothki *Białe nad czerwonym* postanowiła zaśpiewać na melodię polskiego hymnu. Ten dość chłodno przyjęty przez krytykę pomysł w szczególny sposób wskazuje na rozbrat języków wzniosłościowych — tego płynącego wprost z romantycznego rekwizytorium, i tego, który przebył długą i krętą drogę estetycznych redefinicji. Choć wypłynęły z jednego źródła, oddaliły się od siebie na odległość, która pozwala zapomnieć o ich pokrewieństwie. To także rzadki przykład świadomego, krytycznego zderzenia wzniosłości historycznej, narodowej, ze wzniosłością o charakterze niemal czysto estetycznym. Nurt romantyczny, reprezentowany tu przez taktę *Mazurek Dąbrowskiego*, połączony został z sublimowaną abstrakcją płótna, mogącego kojarzyć się odbiorcom z polskimi barwami narodowymi. Obcujący z tą pracą mieli możliwość na własnej skórze sprawdzić, który nurt jest tu mocniejszy, co dla kogo „płynie wierzchem”, a co „dołem”. Czy tak zaserwowana Rothkowska biel i czerwień da się w naszym spojrzeniu wyabstrahować z „obowiązków polskich”? Czy może abstrakcyjny uniwersalizm to mrzonka, a wysublimowane płótna zawsze będziemy skłonni przerabiać na bliższą ciału koszulę? Wreszcie: czy możliwa jest synteza tych rzeczywistości? Oczywiście przyoblekanie tradycyjno-romantycznej treści w sublimistyczny kostium ma swoją długą tradycję. Spośród licznych przykładów architektonicznych i kommemoratywnych można tu wskazać choćby baldachim nad grobem Józefa Piłsudskiego na Wawelu, zaprojektowany przez Adolfa Szyszko-Bohusza (1937) czy Pomnik Ofiar Tragedii Smoleńskiej na placu marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie autorstwa Jerzego Kaliny (2010). Nowoczesne czy wręcz ponowoczesne formy o charakterze cytatów z wzniosłościowego repertuaru zdają się w oczach swych twórców nie kolidować z przednowoczesnym przesłaniem. Choć takie zabiegi mogą zostać przez nieprzychylnych odbierane jako przykłady „kultu cargo”, powracają w niejednej odsłonie, piętrząc poziomy wzniosłości.

W GRUDCE PLASTIKU ZAMKNAĆ BEZMIAR

Trudno zaprzeczyć, że romantyczna mowa wzniosłości to język trwały, w sprzyjających jej (czyli dla Polaków niesprzyjających) okolicznościach wręcz dominujący. Osobie śledzącej bieżące wydarzenia artystyczne, tyrtejskie i mesjanistyczne rezydwa wzniosłej ikonografii mogą się zdawać rzeczywistością dość osobną, choć silnie infiltrującą przestrzeń publiczną (murale, „odzież patriotyczna”). Rozproszone są w miejscach mających ze światem sztuki relatywnie niewiele punktów stykowych, chociaż zdarzają się ewenementy takie jak wystawa „Nowa Sztuka Narodowa”, której

kuratorzy szukali odpowiedzi na pytanie „Czy Polską zawładnął wszechobecny styl, przenikający wszystkie obszary kultury wizualnej?” (*Nowa sztuka*, 2012). Jak pisała o niej Maria Poprzęcka, „Wbrew tytułowi wystawa nie pokazywała sztuki, lecz zjawiska kulturowo-polityczno-religijne” (Poprzęcka, 2012, 184) i zdaje się, że to właśnie tam należy niezmiennie poszukiwać żywego pulsu romantycznej wzniosłości. Nie zawsze są to zresztą dokonania pozbawione ambicji artystycznych, niekoniecznie posługiwać się też będą kodem wizualnym sięgającym zaborów. Przynajmniej niekiedy będzie to kod zainfekowany ponowoczesnością, w którym przepisuje się martyrologiczne dziedzictwo na repertuar popkultury, i — jak można mniemać — świadomie nurza górną tematykę w ikonosferze znanej raczej z produkcji kinowych oznaczanych dalszymi literami alfabetu. *Smoleńsk* Zbigniewa Dowgiałły (2012) prezentowano publicznie co najmniej dwa razy, w kościele na warszawskich Bielanach (2012), oraz na „Nowej Sztuce Narodowej” w MSN. „Jako na źródła obrazowania dla pokaźnych rozmiarów płótna, zasadnie wskazywano na amerykańskie filmy katastroficzne, płonące wieżowce i inne, do czego dorzucić można dyskotekę, w której przedawkowano *extasy*” (Poprzęcka, 2012, 183) — pisała uwypuklając wątki sublimicystyczne Poprzęcka. Wygląda na to, że nikt tak otwarcie — i w zasadzie bezkarnie dla ideologicznego testu poprawności — nie zaprzął popwzniosłości do reprezentacji tej katastrofy. Mimo wręcz ostentacyjnego flirtu z rzeczywistością estetyczną niegodną zdawałoby się wielkiego tematu, płótno Dowgiałły nie zostało bowiem potraktowane jako subwersja — złożyły się na to sama postawa ideowa i wypowiedzi polityczne twórcy, skutecznie jak widać odwodzące uwagę od faktu, że posługuje się on środkami wypowiedzi dla romantycznego uwznioslenia cokolwiek niebezpiecznymi, typowymi raczej dla niecierpianego na ogół przez prawicę postmodernizmu. Mikstura wysokiej treści i często rażąco dosłownej, „naiwnej” formy zdaje się być znakiem rozpoznawczym szerokiego nurtu patriotyczno-religijnego *the sublime*. O takim czy innym stosunku do tego rodzaju twórczości decydują zresztą często przesłanki pozaartystyczne, decydujące dla uzyskania przez nią certyfikatu, „swojskości” lub odrzucania jako „obcej”.

W tym kontekście za sondę zapuszczoną na terytorium wzniosłego spod znaku „niskiego romantyzmu” uznać można wizerunek zmarłego tragicznie prezydenta Lecha Kaczyńskiego, wykonany przez Pawła Althamera w pniu brzozy i ustawiony przed Pałacem Prezydenckim w ósmą rocznicę katastrofy smoleńskiej. Rzeźba w ostentacyjny sposób ukazywała amplitudę między „wielkim wydarzeniem historycznym” a amatorską, ludową rzeczywistością artefaktów polskiego dyskursu wzniosłościowego, wykonanych częściej z porywu serca, niż biegłą ręką. Być może właśnie także dlatego została natychmiast odrzucona, jako intruz z kręgów kultury ironii (mimo że autor zarzekał się, iż nie miała ona charakteru prześmiewczego) i potępiona przez samozwańczych strażników narodowej pamięci, choć estetycznie niewiele dzieliło ją od licznych prezydenc-

kich podobizn, za jednym istotnym wyjątkiem — co do zasady nie wzniosłego, bo drewnianego surowca. Nie doszło tu do udanej „implantacji” wizerunku postaci z polskiego panteonu, a wykonanej z nieholdowniczych pozycji przez postać z „artworldu” — inaczej niż w przypadku fotograficznego portretu Jana Pawła II zaaranżowanego przez Piotra Ukłańskiego z udziałem ponad trzech tysięcy brazylijskich żołnierzy (*nota bene* pracy o mocnych tropach „wzniosłościowych”), pod którym w dniach następujących po śmierci papieża palono znicze. Rzecz jasna rzeźby Althamera, czy w zasadzie performansu z jej udziałem, nie da się interpretować w oderwaniu od ówczesnego sporu o pomnik Lecha Kaczyńskiego na Krakowskim Przedmieściu i ogólnej politycznej polaryzacji społeczeństwa.

Poszukiwaczy wzniosłości wychowanych na monochromatycznych dziełach abstrakcjonistów czy chłodnym rzeźbiarskim minimalizmie nurtować może pytanie, czy mówienie o *sublime* w przypadku artefaktów niekiedy wręcz arcydosłownych, „nieestetycznych”, rozpolitykowanych, nie jest nadużyciem. Czy warsztatowo nieudolna rzeźba lub pamiątka masowo wykonywana z syntetycznego tworzywa może wywoływać uczucie wzniosłości? Przyzwyczajeni do „wzniosłości wysublimowanej”, niewolni od pozostałości estetycznego arystokratyzmu chętnie udzielilibyśmy odpowiedzi negatywnej. Niemniej pamiętając o tym, że wzniosłość wydarza się w mocno zindywidualizowanej sferze afektywnej, jest doświadczeniem osobistym, nader podatnym zresztą na pozaartystyczne impulsy, trzeba by pewnie zweryfikować swoje sądy. Chętnie przystajemy, by jak uczył William Blake absolutnych wielkości upatrywać w rzeczach najdrobniejszych: „Zobaczyć świat w ziarenku piasku / Niebiosa w jednym kwiecie z lasu / W ściśniętej dłoni zamknąć bezmiar” (Blake, 1972, 109). Wystawa w MSN sondowała także, czy jesteśmy w stanie zaakceptować, że poruszenie wobec wartości niepomiarnych niektórzy mogą odczuwać kierując wzrok na plastikową figurynkę.

POLITYCZNA GÓRNOŚĆ MGŁY

Mówiąc o dwóch odruchowo przywoływanych odpowiedziach na pytanie o kondycję polskiego romantyzmu, Tomasz Plata wskazuje, obok przekonania o jego śmierci, stanowisko drugie: „upiór romantyzmu powstał z grobu w 2010 roku, jego zmartwychwstanie było jedną z konsekwencji katastrofy smoleńskiej. To stwierdzenie można przedstawić także w formie bardziej akceptującej, uznając, że katastrofa smoleńska okazała się rodzajem poznawczego skandalu przywracającego nam kontakt z ważnymi wątkami narodowej tradycji, zwłaszcza z tradycją romantyczną” (Plata, 2017, 33). Gwałtowna potrzeba odnalezienia w tragicznym wydarzeniu sensu znajdowała wyraz w procesie uwznioślenia, uchwyconym także oczyma artysty. Film *Katastrofa* Artura Żmijewskiego (2010) rejestruje moment, w którym wydarzenie poprzez rytuały żałoby

wpisywane było w porządek narodowo-religijny. Jednocześnie ukazuje, jak poszukiwanie wymykającego się znaczenia przybiera formę szybko pączkujących teorii spiskowych — to właśnie one zdają się być zdegenerowaną formą pragnienia historycznej wzniosłości. Jeśli przyjąć, że o wzniosłości możemy mówić wówczas, gdy stajemy wobec rzeczywistości, której ostateczny sens pozostaje dla nas nieuchwytny, nie poddaje się reprezentacji, to teoria spiskowa miałaby naturę protekcyjną — wnikałaby tam, gdzie przed chwilą nastąpił kryzys wyobraźni. Przy czym oglądając film Żmijewskiego można odnieść wrażenie, że język sublimicystyczny w swych potocznym rejestrze nader dobrze odpowiada na potrzeby takich narracji, w których o losach kraju decydują niepochwytne, przemożne i złowrogie siły, wobec knowań których nawet prawowierna elita Rzeczypospolitej jest bezsilna, ba, są one w stanie podważyć nawet wyroki Opatrzności. Tożsamość niewidzialnego wroga określana bywa w wypowiedziach zebranych przez Żmijewskiego jako płynna, za nic mająca granice, spowita aurą tajemnicy. Remedium na to infernalne (anty?)sublime zdaje się być odkupieńcza wzniosłość patriotyczno-religijnego wzmożenia.

Interpretację katastrofy idącą w poprzek areny polskiego sporu ideologicznego, mocującą się zarówno ze stanowiskiem konserwatywno-prawicowym, jak i wytykającą głoszenie „ponurych psychoanalitycznych sloganów” intelektualist(k)om krytycznym wobec wpisujących się w tradycję romantyczną form posmoleńskiej żaloby, zaproponował Tomasz Kozak. Zainteresowany teorią wzniosłości artysta przywołuje nienową, acz prowokacyjnie w tym kontekście brzmiącą tezę, że „katastrofy mogą mieć budujący i ożywczy charakter, o ile wrywają społeczeństwa z intelektualnego, fantazmatycznego lub politycznego marazmu. Z pewną ostrożnością powiedziałbym, że ten wstrząs — tę konkretną katastrofę — można analizować przy pomocy niektórych kategorii zaczerpniętych z Kantowskiej analityki wzniosłości” (Kozak, 2013, 137). Według Kozaka, myśląc o żalobie po 10 kwietnia 2010 r. należy uchwycić jej ambiwalentny emocjonalnie charakter, w którym współczucie i żal kontrapunktowane było raczej utajonym komponentem makabrycznego karnawału, reakcji ludu przyjmującego z ekscytacją śmierć władcy; Kozak, przywdziewając maskę demonizującego prowokatora, pisze wręcz o „podnieceniu i radości” (Kozak, 2013, 135–136). Spoglądając na katastrofę z perspektywy wzniosłości artysta eksponuje to, co w powszechnej świadomości pozostaje zwykle skryte: jej wręcz ekstatyczny moment. Przekonuje, że wbrew obiegowym opiniom o bezpośredniości doświadczenia żaloby przeżyliśmy ją w sposób ponowoczesny, raczej jako „świeckie misterium”, z dystansu, przed ekranami telewizorów (Kozak, 2013, 135). W owym momencie ekstatycznym, na negatywnym biegunie padającym ofiarą cenzury i autocenzury, Kozak upatruje (w ramach swojego projektu dialektycznego przepracowania — lecz nie odrzucenia! — romantycznej spuścizny), ładunku transgresywnego, wyzwającego, możliwości wyjścia poza infantylizujące mniemania o samych sobie. Tragedia staje się tu „Wydarze-

niem”, czyniącym nagle wyłom w tym, co artysta określa „kulturą Bezpieczeństwa”, której jednym z symptomów jest skłonność do poszukiwania ekstremalnych doznań w rzeczywistości ekranu, w spektaklu przenikających się grozy i delektacji. W tej logice zmediatyzowana żaloba po katastrofie prezydenckiego samolotu zajmuje miejsce szczególne — lokuje się tam, gdzie dystans jawi się „niemal zbyt krótki”, pozwala na pozór uczestnictwa (które łatwo rozciągnąć na uczestnictwo w narodowej wspólnoty), a jednocześnie wciąż zapewnia bezpieczeństwo. Inaczej niż np. zamachy z 11 września 2001 r. w USA, sama katastrofa smoleńska w zasadzie wymknęła się wizualności, znalazła się „poza obszarem językowej i ikonograficznej reprezentacji. Nie widzieliśmy przecież, jak samolot uderzał w ziemię” (Kozak, 2013, 138). Poza naszym zasięgiem pozostają na zawsze myśli, słowa i uczucia ofiar, a ich głosy „toną w białym szumie” urządzeń rejestrujących, albo też, jak w przypadku bezpośrednio poprzedzającego zderzenie wykrzyknika-przekleństwa pilotów, są przez nas cenzurowane w imię „źle pojętej obyczajności” (Kozak, 2013, 138–139). „[...] tej prawdy nie wolno maskować. Trzeba ją nie tylko ukazać, lecz także twórczo zinterpretować. Po co? Po to, żeby przeciwstawić się czarowi śmierci i dać odpór represyjnej moralności, która mortyfikuje swobodę naszego myślenia” (Kozak, 2013, 157).

Słowo na „k” występuje w polszczyźnie — jeśli wierzyć językoznawcom — w ponad 40 funkcjach, a jak pokazuje rzeczywistość, pojawia się także wtedy, gdy reszta mogłaby być już tylko górnym milczeniem; w sytuacjach skrajnych detonuje niekiedy tam, gdzie oczekivalibyśmy raczej imienia bożego, staje się ostatnią apostrofą i swego rodzaju (anty)modlitwą, raz jeszcze dowodząc bliskości profanum i sacrum, święto-przeklętej natury rzucanego mięsa. Być może właśnie pamiętając o tym — odejźmy na chwilę od refleksji Kozaka — malarz Paweł Boltryk przenosi je na płótno (2028), co ma tu znaczenie, wielkoformatowego obrazu, serwując nam elektrokardiogram XXL polskiego gniewu, z niezbyt starannie zakamuflowanym przekleństwem, osobliwie przypominającym, że u swych początków wzniosłość była pojęciem z dziedziny retoryki. Na pierwszy rzut oka najczęstszy w potocznej polszczyźnie bluzg jawi się na antypodach tego, co jest „czymś szczytowym i najwyższym w mowie”, jak górnosc definiował Pseudo-Longinus. Dla Kozaka jego amputowanie oznaczałoby zarazem wycięcie negatywnego, naładowanego żywą energią, mrocznokarnawałowego bieguna w myśleniu o katastrofie, co unieruchomiłoby ją na zawsze w skamielinie konwencjonalnych form i nie dawało dojść do głosu emancypacyjnemu aspektowi wzniosłości.

Tricksterska w swej istocie strategia Kozaka polegałaby na wykradzeniu kategorii wzniosłości z jej naturalnego, narodowo-romantycznego środowiska, i uczynieniu z niej oręża przeciw owym tradycyjnym rezyduom. W tym celu konieczne jest zwrócenie się w stronę niezbyt akcentowanego zwykle w przypadku patriotyczno-romantycznego *sublime* aspektu rozkoszy, która u Kozaka, na

drodze dość dyskretnego przesunięcia semantycznego, przestaje być kategorią Kantowskiej estetyki, a przemieszcza w stronę przyjemności erotycznej, nabiera cech euforycznych. Czy tricksterska podmiana dokonana w strukturze wzniosłości ma wysadzić w powietrze ją samą? Wygląda na to, że i tak, i nie. Tak — jeśli mowa o wzniosłości zmitologizowanej, *sublime* konwencji i pustego rytuału, której powaga wymuszana jest kosztem tabuizacji i zakazu „nieprawomyślnego” myślenia. Nie — ponieważ zainfekowana karnawalem wzniosłość ma ukazać polskość nie muzealną, a swym rzeczywistym, wydarzającym się naprawdę żywiole. Taka wzniosłość byłaby może w stanie znieść dystans pomiędzy Polską — romantyczną hipostazą, a Polską na co dzień doświadczaną.

GORSZE GATUNKI ORŁA

Artyści krytyczni wobec narodowego paradygmatu romantycznego upatrują w nim niekiedy żyzne podglebie faszyzmu, co nie pozostaje bez reperkusji dla interesującej nas kategorii. W tekście *Rehabilitowanie wzniosłości* Ryszard Nycz wspomina o języku totalitarnym jako o jednym z dyskursów „pasożytujących” na wzniosłości (Nycz, 1996, 3). Intencja gestu oczyszczenia tej kategorii z podejrzeń o immanentne uwikłanie w instrumentarium totalitarnej władzy jest zrozumiała, niemniej trudno zaprzeczyć, że we wzniosłość wpisany jest pewien zespół cech, który sprawia, że jest ona szczególnie podatna na ten typ zawłaszczenia. Jedną z fundamentalnych przyczyn jest tu uwikłanie wzniosłości przez jej kluczowych teoretyków — zwłaszcza Edmunda Burke’a — w grę opozycji męskie/żeńskie na tle przeprowadzonych przez nich dystynkcji pomiędzy wzniosłością a pięknem. Jak zauważa Carolyn Korsmeyer, dla Burke’a abstrakcyjne własności pięknego obiektu są ekstrapolacją kobiecego ciała (Korsmeyer, 2008, 52). W płciowym nacechowaniu kategorii estetycznych, kojarzone z pięknem niewielkie rozmiary, miękkie krzywizny, łagodne kształty i delikatne kolory przeciwstawione są przypisywanym obiektom budzącym wzniosłe uczucia — surowości, nieregularnym kształtom, nieograniczoności, potędze i grozie (Por. Korsmeyer, 2008). W tym binarnym układzie wzniosłość — konotująca siłę, trwanie, twardość i hierarchę — staje się kategorią poręczną dla władzy i wpisującą w zmaskulinizowane, zmilitaryzowane, a niejednokrotnie totalitarne decorum. Ponętność tej kategorii dla kreatorów estetyki totalitaryzmów została zresztą dawno dostrzeżona, Gary Shapiro twierdził, że „wykluczająca poetyka wzniosłości zbyt łatwo mogła być stosowana do irracjonalnej, faszystowskiej polityki” (Shapiro, 1985, 216). Inni badacze podkreślają nie bez racji, że kategorii tej samej w sobie nie można przypisać politycznych afiliacji, ani prawicowych, ani lewicowych — tym bardziej skrajnych. Nie ma wątpliwości, jak przekonywał Jahan Ramazani, że wzniosłość jako wizja historii uprzywilejowuje gwałtowne pęk-

nięcia, które kojarzymy z rewolucją. Nie jest w swej istocie ani „prawa” ani „lewa”, może być jednak zawłaszczona przez każdą z ideologii (Ramazani, 1989, 173).

Właśnie w kontekście powyżej zarysowanych niebezpiecznych związków wzniosłości spojrzeć można na artystyczną „profanację” narodowej symboliki, jakiej dopuścił się Piotr Uklański w pracy *Deutsch-Polnische Freundschaft* (2011), stworzonej z okazji wystawy „Obok. Polska — Niemcy. 1000 lat historii w sztuce”. Wizerunek Orła Białego, godło państwowe, ale przecież także jedno z polskich mediów uwznioślenia, skontaminowany został przez artystę z rozpoznawalnym i wciąż budzącym grozę emblematem wzniosłości nazistowskiej, orłem Trzeciej Rzeszy (te same domniemane niebezpieczne powinowactwa wybrzmiewały w instalacji łączącej słynnych *Nazistów* z pracą *Dancefloor* w warszawskiej Zachęcie na wystawie „Piotr Uklański, Czterdzieści i Cztery”, 11 XII 2012 — 17 II 2013 — powiększony, wręcz kolosalny Orzeł Biały umieszczony tam został na tle portretów aktorów w hitlerowskich mundurach). Nieuprawnione zestawienie, skandaliczne zbliżenie nieprzystających rzeczywistości? Trudno zaprzeczyć. Można jednak przyznać, że na pewnym poziomie zasugerowane zostało wspólne, romantyczne źródło nazistowskiej wzniosłości (niemiecki nazizm jako zdegenerowany romantyzm) oraz wzniosłości polskiej, „białej”, naznaczonej wizją ofiary i cierpiącej na „obsesję niewinności” (Tokarska-Bakir, 2004). Być może właśnie wiara w apriorycznie nieskalaną — niezależnie od naszych postaw i zachowań — naturę bieli sprzyja prześlepieniu faktu, że sylwetka orła nie jest dana raz na zawsze i może w pewnych okolicznościach przybrać naprawdę niepokojącą postać. Taką, o jakiej ojcom założycielom romantycznego mitu się nie śniło.

Nie od dziś wiemy, że mesjańskie uwznioślenie polskości możliwe jest pod warunkiem założenia czystości ofiary. Owa angelizacja („biel — serce czyste”, jak w aplikowanym niegdyś najmłodszym wierszyku Czesława Janczarskiego) dokonuje się jednak kosztem ocenzurowania w powszechnej świadomości niewygodnych, mrocznych wątków historii. U Grzegorza Klamana biel orła zostaje zastąpiona demonicznym rewersem, prześladowczym cieniem, od którego nie sposób uciec (Daria Skok, Jarosław Wójtowicz, 2019). Pojawia się trzecia, niechciana barwa ojczyzny. *Orzeł czarny* jest mazisty, ściekający ze ściany pod własnym ciężarem i pozostawiający na posadzce smoliste kałuże. To cień, a zarazem plama. Jako taki jest zarazem niematerialny, fantomowy, jak i namacalny, kalający. „Obłoki, opoka, wichry, mgły, góry, a nawet orzeł czy «wielki czarny ptak» uznałby za wzniosłe każdy romantyk, a nawet preromantyk” — pisze badaczka literatury (Cieśla-Korytowska, 1996, 36). U Klamana „wielki czarny ptak” i orzeł dosłownie zlewają się w jedno. Swym antygodłem artysta uruchamia przeciwko jasnemu *sublime* bezpiecznych, stabilnych, wysokich symboli mroczną wzniosłość nieczystego.

Nie do strof Janczarskiego, a *Małego katechizmu* Belzy nawiązuje tytuł pracy polsko-izraelsko-holenderskiej artystki Mai Gordon, prezentowanej na wystawie „Młoda Polska. Powidoki rzeczywistości” w budapesztańskim Ludwig Múzeum. *Kto ty jesteś* (2016) to okazałych rozmiarów „Orzeł w koronie, taki dumny, wielki na ponad trzy metry, ale pełen powietrza... Pusty w środku. Na dodatek co chwilę powietrze z niego uchodzi. Orzeł wiotczeje. Główka mu opada. Męczy się? Zasypia? [...] za chwilę próbuje się podnieść, wraca mu siła, duma. Prostuje się. I znów opada. I tak w kółko” (Ruszczyk, 2019). Patos przekluty zostaje ostrzem ironii. Dynamika uwznioślenia przypomina tu sinusoidę, rozgrywa się ona na fali chwilowego wzmożenia, po której następuje demobilizacja, przejście w stan zwiotczenia. W swej osadzonej w bieżącej polityce realizacji, artystka niekryjąca swej krytycznej postawy wobec rządów prawicy tak w Polsce, jak w Izraelu, nie pozostawia złudzeń — to, na co nas stać, to według Gordon chwilowe porywy, pseudopatriotyczna egzaltacja. Nie stoi za nimi żaden wewnętrzny ogień, którego i sto lat nie wyziębi, to zaledwie krótkotrwały wzrost społecznego ciśnienia, nadejście, a może wręcz wzdęcie. Ma ono tendencję do przybierania domyślnej, „narodowej” formy.

PEJZAŻ BIAŁO-CZERWONY

W refleksji nad historiografią przewija się pogląd, zgodnie z którym wraz z nadejściem nowoczesności, historia zyskuje w doświadczeniu wzniosłości pozycję zbliżoną do przyrody (Moskalewicz, 2006, 200), choć sama historia rozumiana jako zapis dziejów bliższa jest literaturze niż naukom przyrodniczym (Kościeszka, 2012, 129). Wzniosłość historii to dla myślicieli takich jak Frank Ankersmit wzniosłość przeszłości utraconej. Oto przeszłość, do której samej w sobie nie mamy dostępu, staje się przedmiotem oglądu, a „nie ma narracji historycznej wolnej od aspektu wzniosłości”. Narracja historyczna podsuwa nam obrazy, które stają niejako w zastępstwie minionych faktów, tyleż poruszają naszą wyobraźnię, co świadczą o niemożliwości spojrzenia na zdarzenia jako takie. Naturalizacji historii nieodwołalnie towarzyszy mitologizacja: „u historii zawsze towarzyszy mit, rozumiany jako opowieść o przejściu od quasi-naturalnej (prehistorycznej) przeszłości do świata historycznego” (Moskalewicz, 2006 200).

Na marginesie uwag o związkach pojęć historii, przyrody i wzniosłości można by zapytać, czy do barw narodowych można przyłożyć pojęcia zwykle aplikowane do opisu doświadczenia krajobrazu? Od razu przychodzi na myśl praca konceptualisty Leszka Przyjemskiego *Mój ulubiony krajobraz* (1971), w której tytułowe słowa pojawiają się napisane czarną czcionką na horyzontalnej (w metaforycznym, ale i ścisłym znaczenia tego słowa) linii między pasami białym i czerwonym. Zaprezentowana podczas IV elbląskiego Biennale Form Przestrzennych — „Zjazdu Marzycieli” (1971), stanowi przewrotny i niejednoznaczny komentarz do nadreprezentacji symboliki narodo-

wej w przestrzeni publicznej w epoce PRL, gdy dyskurs patriotyczny był instrumentalizowany przez poszukującą szerszej, także patriotycznej legitymizacji władzę. *Mój ulubiony krajobraz* staje się wizualną metaforą rzeczywistości, w której aparat państwowy dokłada starań, by widziano wokół nie wiosnę, a Polskę — Polskę Ludową rzecz jasna. Rzeczywistość polityczna jawi się tu jako rzeczywistość totalna, w której zanurzony jest podmiot. Jest to także rzeczywistość całkowicie zuni-formizowana; wobec jej jednorodności jakiegokolwiek próby kadrowania, Simmlowskiego wydzielenia spojrzeniem fragmentu „natury” nie mają większego sensu — gdziekolwiek nie skierujemy wzroku, wynik zawsze będzie taki sam. Absolutyzowana polskość (w swym socjalistycznym, przynajmniej nominalnie, wydaniu), nie tyle naznacza rzeczywistość, ona się tą rzeczywistością staje. Zatopiony w niej podmiot nie może ustawić się w żadnym „bezpiecznym”, zdystansowanym punkcie obserwacyjnym. Chyba że za taki uznamy pozycję ironiczną — jeśli dopatrzmy się tonu ironii we wspomnianym napisie na „fladze”.

Pewnej „pejzażyzacji” dopatrywano się także w wystawianej w innym kontekście politycznym *Polonii* Piotra Ukłańskiego (2005): „Dwa barwne pasy Polonii oglądane z odległości sprawiają wrażenie krajobrazu przedstawionego w skrajnie reduktywny sposób” — komentowała Krystyna Borkowska w „Obiegu” pierwszą publiczną prezentację pracy w galerii Gagosian w 2008 r. (Borkowska, 2008). Efekt krajobrazowy potęgowany był rozmiarami instalacji (3,5 metra na 6), a także tym, że w nowojorskiej galerii była ona jedynym obiektem w sali. Byłby to jednak krajobraz szczególny. Autorka tekstu w „Obiegu”, nieświadoma oczywiście, jak słowa te wybrzmiały po 10 kwietnia 2010 r., przywołuje *à propos* realizacji Ukłańskiego wcześniejszą uwagę Zofii Kulik o barwach narodowych: „Biel i czerwień? To krew i mgła” (Borkowska, 2008), potwierdzając „domyślny” status języka wzniosłościowego w micie narodowym, w którym historyczne i naturalne przenika się i nie może być rozdzielone. Odwiedzający wystawę „wędrowiec” (daleki potomek wędrowca z obrazu Caspara Davida Friedricha) mógł więc odnieść wrażenie, że znalazł się nad morzem mgły i krwi. Figura mgły lokuje się oczywiście wyjściowo po stronie „naturalnego”, krew to historia: ofiarnicza, odkupieńcza, nasza. Krew bywa abiektualna; można powiedzieć, że jej pojawienie się tutaj — oczyszczonej, wyabstrahowanej, sublimowanej — rekompensuje jej nikłą reprezentację w tradycji malarstwa historycznego. Przejście od krwi fizjologicznej do „idealnej” może znajdować analogię w strukturze doświadczania historii, w którym sam fakt przynależności wydarzeń do przeszłości decyduje o ich sublimacji, oddala od cielesności szczegółu, każe oczyścić z chropowatości i tak przetworzony umieszcza w historycznej narracji. Fakt historyczny zawsze będzie niejako „wyabstrahowany” ze swojego oryginalnego kontekstu. W pracy Ukłańskiego istotny jest oczywiście dystansujący cudzysłów, oddzielający widza od narodowej opowieści. Zasugerowany jest on choćby przez połyskliwą, lakierowaną powierzchnię „flagi”, która tym

samym w jakiś sposób „komercjalizuje się”, ulega fetyszyzacji w świecie zdominowanym przez prawidła rynku. To „nowy” patriotyzm glamour, polyskliwy i laminowany. Być może właśnie tak uczudysłowiony miał szansę zaistnieć w przestrzeni międzynarodowej galerii Gagosian. Oto flaga jakości eksportowej, polskość ze znakiem *made in Poland*.

POLSKOŚĆ LICZB WIELKICH

Poszukiwacze wzniosłości matematycznej zwrócą zapewne uwagę na liczne realizacje, w których państwowe, narodowe czy wspólnotowe przesłanie wyrażane jest poprzez mnogość, masę. Widowiskowa magia wielkich liczb jako nośników wielkich idei znana jest od dawna, by przywołać tylko takie jej przejawy, jak defilady, procesje i pochody, manifestacje czy aranżowane stadionowe pokazy gimnastyczne. Wiara we wzniosłość wielokrotnie pomnożonej symboliki jest wciąż żywa. Dowodem są choćby takie inicjatywy sprzed kilku lat, jak zorganizowana przez państwową spółkę wydobywającą gaz ziemny i ropę naftową „Iskra pamięci”, polegająca na zapaleniu ponad 20 tysięcy zniczy ułożonych w kształt orła w holdzie ofiarom mordów katyńskich (wrzesień 2019), czy wypełnienie konturu granic Polski na krakowskich Błoniach 10 tysiącami białoczerwonych flag, z inicjatywy jednej z komercyjnych rozgłośni radiowych (2 maja 2019).

Rozważając kwestie wzniosłego bezliku i narodowej symboliki, warto cofnąć się o prawie trzy dekady i przywołać cykl *Polacy formują flagę narodową* Włodzimierza Pawłaka (1997). To swego rodzaju obrazy liczone, na których biel i czerwień farby zostały przez artystę naznaczone mnogością kresek — żłobień ołówkiem nawiązujących do kreślonych w celi przez osadzonych, rachujących dni do wyjścia na wolność. W tych pracach abstrakcyjna formuła wypowiedzi została w bezkolizyjny sposób powiązana z romantyczną wizją wielkiej, zbiorowej ofiary, która została — i winna być złożona na ołtarzu ojczyzny. Pierwszy obraz z tej serii powstał w 1989 r., co pozwala na interpretację cyklu z perspektywy schyłku PRL, postrzeganego tu jako miejsce opresji i zniewolenia, i upatrywanie w nim brzmienia etosu „Solidarności”, której legenda czerpała wprost z języka romantyzmu, a dla Marii Janion była wręcz, w czasach swego „karnawału”, jego kulminacją (Janion, 2000, 7). „«Solidarność» przejęła i po swoim rozbudowała romantyczną kulturę emocjonalną, jej patetyczny patriotyzm i wierność niepodległościowym idealom. Stan wojenny pogłębił tę romantyczną emocjonalność: manifestacje tożsamości narodowej wykorzystywały symbole, gesty i rytuały kultury romantycznej, zwłaszcza zaś martyrologicznego mesjanizmu” (Janion, 2000, 7). U Pawłaka owa zbiorowa ofiara składa się z ogromnej liczby pojedynczych, indywidualnych poświęceń i cierpień — to właśnie owa masowość współtworzy wielką transcendentną, a zarazem bardzo konkretną i bliską ideę. Jeśliby szukać łączności z na poły kpiącym [„A może i kpi, i adoruje?” pisał Jerzy Pluta (cyt. za: Borkowska, 2008)] „krajobrazem” Przyjem-

skiego, można by uznać, że naznaczona cierpiętnicznymi gestami flaga odkupuje i symbolicznie oczyszcza barwy narodowe, które zostały „zbrukane” przez zawłaszczenie ich przez totalitarny system.

Samozwańcym testerem semantyki znaku „Solidarności”, bądź co bądź jednego z polskich symboli narodowych, a także międzynarodowo rozpoznawalnego „logotypu”, uczynił się Piotr Uklański. Wykonał fotografie na terenie Stoczni Gdańskiej z lotu ptaka — a więc z perspektywy, z której nie widać już pojedynczych ludzi, a masę (w odróżnieniu od zamysłu autora logo, Jerzego Janiszewskiego) — znak uformowany przez kilka tysięcy ubranych na biało albo czerwono żołnierzy. W ujęciu Franka Ankersmita „doświadczenie historyczne jest doświadczeniem bez podmiotu (indywidualność w tym momencie zatracą się, a my stajemy się samym uczuciem czy doświadczeniem)” (Ankersmit, 2005, 299). Wymaga ono trudnego aktu dysocjacji, tj. odłączenia się od tego, co uznajemy za własną istotę. „W takich chwilach umieramy częściowo — pisze Ankersmit — gdyż wszystko, czym jesteśmy, zostaje zredukowane do tego jednego uczucia czy doświadczenia” (Ankersmit, 2005, 299).

Zdjęcia są dwa: na pierwszym z nich kształty liter są wyraźne, a postaci formujące poszczególne litery „solidarycy” stoją w zorganizowanym szyku, na drugim porządek się rozsypuje, ludzie rozchodzą się spontanicznie w nieokreślonych kierunkach. Dyptyk powstał w 2007 r., a więc w dacie pozwalającej już spojrzeć na fenomen niezależnego samorządnego związku zawodowego z czasowego dystansu, po latach, które przyniosły nie tylko wolność, ale także triumf wolnego rynku, wraz z całym spektrum społecznych i ekonomicznych zagrożeń. Zarówno połączona wielką ideą wspólnota, jak i masa mogą być dwójako — mocą idei i liczebności — wzniosłe, choć wyczuwamy, że natura tej wzniosłości będzie odmienna. Rozproszony, wielowektorowy tłum wzniosły już raczej nie będzie. Anonimowi bohaterowie zdjęć Uklańskiego oddalają się od doświadczenia historycznego, porzucają je na rzecz historii i interesów partykularnych. Powiada się, że tuż po przełomie 1989 r. myślenie o wspólnocie ustąpiło postawie indywidualistycznej. Jak to ujął cytowany przez Platę Dariusz Karłowicz: „Obowiązująca wtedy [w latach 90. XX w.] diagnoza była taka, że w Polsce wspólnoty jest za dużo i to wspólnota miała być zagrożeniem dla nowoczesności” (Plata, 2017, 47). Realizacja Uklańskiego w artystycznym skrócie ukazuje proces dekompozycji wzniosłej idei; jej niosącego wiele zagrożeń, ale niewątpliwie też szans rozproszenia jej w chmurze pojedynczych aktorów, którzy, owszem, wchodzą w stan grożący powszechnym chaosem i agresją, ale też na pewnym poziomie odzyskują podmiotowość.

Niemniej pobrzmiewająca w pracy nostalgia za unifikującym, wielkim znakiem równie wielkiej idei w pewnych punktach zgrzyta: można by zapytać, dlaczego, nie licząc powodów ściśle pragmatycznych, Uklański powierzył zadanie uformowania znaku wojsku, hierarchicznej i z defi-

nicji siłowej strukturze, dalekiej od dobrowolności, napędzanej rozkazem, a raczej niekoniecznie technieniem idei? Czy przypadkiem na dalszym planie nie prześwitują tu defilady czy toksycznie wzniosłe masowe widowiska ku chwale genseków i wodzów? Czy ceną za partycypację we wzniosłej idei musi być utrata indywidualności? Wreszcie, czy gest Ukłańskiego nie jest nadużyciem także i dlatego, że sugeruje „Solidarność” zaaranżowaną przez jakiegoś zewnętrznego reżysera, podczas gdy jej istotą z czasów „karnawału”, było — jak chcemy wierzyć — spontaniczne, „oddolne” poruszenie? Trudno zaprzeczyć, że świadomość wykorzystania mundurowych do tej realizacji (podobnie zresztą, jak do wizerunku papieskiego) zmienia w istotny sposób wymowę fotografii. Ów militarystyczny rys został zresztą mocno wyeksponowany w pracy Grzegorza Klamana *Solidarność made in China* (2007), w której znak ruchu tworzą „żołnierzyki z masy plastikowej produkcji chińskiej” w pozycjach bojowych. Pośród wielu różnych ścieżek interpretacyjnych wskazać można tę, która prowadzi do Chin jako emblematu globalnego turbokapitalizmu, powiększających swoją gospodarkę w ramach neoliberalnego porządku ekonomicznego świata. W oczach wielu to właśnie ów porządek zagłuszył postulaty pierwszej „Solidarności” i wypełnił agresywną treścią hasła demokratycznej transformacji, która miał być właśnie zwycięstwem międzyludzkiej solidarności, przypominała bardziej wojnę wszystkich przeciwko wszystkim.

PODSUMOWANIE

Spojrzenie na krajobraz sztuki „wobec polskości” pozwala na konstatację, że w wielu wypadkach sprawowanie straży przy ołtarzu polskiej tradycji romantycznej pociąga za sobą niejako w pakiecie celebrowanie wzniosłości, a z drugiej strony zmagania z formą polską siłą rzeczy muszą być zarazem zmaganiem ze wzniosłością. W tym pierwszym przypadku fascynować może długie trwanie repertuaru figur wzniosłości, które aktualizują się w sytuacjach historycznego kryzysu (powstania i zrywy, „Solidarność” i stan wojenny, katastrofa smoleńska). Istotną cechą tego zjawiska jest jego tylko okazjonalne łączenie się z głównym nurtem sztuki; pod tym względem dzieli ono raczej los twórczości religijnej i dewocjonalistów (to właśnie w tych dwóch sferach, narodowej i religijnej, artyści muszą się mierzyć w największym stopniu z rezyduami historycznej wzniosłości). „Romantyzm niski” to także wzniosłość nasza powszednia. Ów popularny rejestr czasem zaplata się z popkulturą, czego skutkiem stają się dość perwersyjne (mez)alianse. Artyści krytyczni wobec spuścizny romantycznej mierzą się ze wzniosłością niejako mimochodem, bo nie sposób inaczej (jak chyba Artur Żmijewski w filmie *Katastrofa*), w wyjątkowych wypadkach przywołując ją otwartymi słowy lub wręcz próbując ją przejąć, przeformułować i zatrudnić do swoich celów (jak Tomasz Kozak w swoim tricksterskim projekcie fundamentalnej korekty duszy polskiej). Zainteresowanie twórców pracujących narodową tradycję sublimicystyczną kierowa-

ło się często, co dość (może niekiedy zbyt) oczywiste, w stronę wizualnych symboli polskości: flagi, Orła Białego, znaku „Solidarności” i innych. Niektóre z artystycznych zamysłów w tym względzie da się przeczytać, jak zaproponowano powyżej, jako zderzenie polskiej romantycznej tradycji sublimicyzycznej z innymi rejestrami wzniosłości: m.in. wzniosłym idiomem sztuki nowoczesnej czy spotworniałą wzniosłością nazistowskich Niemiec, co odbierane było jako bluźniercza prowokacja i podsycalo spór o symbole. Przegląd powstałych w ciągu ponad trzech ostatnich dekad artystycznych wypowiedzi na temat polskości i polskiej historii skłania, by uznać je za mieszczące się tak czy inaczej, wprost lub krytycznie, w paradygmacie romantycznym — „pośmiertne życie romantyzmu” w tej sferze sztuki zdaje się toczyć w najlepsze. A jeśli nasza romantyczna tożsamość jest wciąż żywa, to raczej nie można w jej przypadku mówić o „wzniosłym odłączaniu się od przeszłości”, jak je definiował Ankersmit.

Bibliografia

- Ankersmit, Frank; 2005, Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii, Ewa Domańska (red.), Kraków: Universitas
- Bielik-Robson, Agata; 2008, Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje, Kraków: Universitas
- Bielik-Robson, Agata; 2011, Koniec polskiej cywilizacji. Z Agatą Bielik-Robson rozmawia Adam Puchejda, w: Znak, 671, <http://www miesiecznik.znak.com.pl/6712011agata-bielik-robsonkoniec-polskiej-cywilizacji/>, dostęp: 21 X 2018
- Blake, William; 1972, Wróżby niewinności, w: Poezje wybrane, przeł. Zygmunt Kubiak, Warszawa: PIW
- Borkowska, Krystyna; 2008, Biało-czerwona Ukłańskiego na Manhattanie, w: Obieg, <http://archiwum-obieg.ujazdowski.pl/recenzje/4216>, dostęp: 28 IX 2019
- Cieśla-Korytowska, Maria; 1996, O wzniosłości „Dziadów”, w: Teksty Drugie, 2–3, s. 24-49
- Janion, Maria, Maria Żmigrodzka; 1996, Gorzkie arcydzieło, w: Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja, 2/3 (38/39), 14-23
- Janion, Maria; 2000, Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś, Gdańsk: Wydawnictwo Znak
- Korsmeyer, Carolyn; 2008, Gender w estetyce, przeł. Anna Nacher, Kraków: Universitas
- Kościeszka, Iwona; 2012, Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań, w: Pamięć i Sprawiedliwość, 11/2 (20), s. 115-137
- Kozak, Tomasz; 2013, Wytepić te wszystkie bestie?, Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 malarzy
- Moskalewicz, Marcin; 2006, Franka Ankersmita wzniosłe doświadczenie przeszłości, w: Kultura Współczesna, 2 (48), s. 191-201
- Nycz, Ryszard; 1996, Rehabilitowanie wzniosłości, w: Teksty Drugie, 2–3, s. 2–4
- Plata, Tomasz; 2017, Pośmiertne życie romantyzmu, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Teatralnego
- Poprzeczka, Maria; 2014, Sztuka, która nie potrzebuje artystów, w: Dwutygodnik, 143, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/5462-kultura-srodka-sztuka-ktora-nie-potrzuje-artystow.html>, dostęp: 28 IX 2019

- Poprzęcka, Maria; 2012, Nowa sztuka narodowa na lewicowej platformie, w: Herito, 3 (8), s. 180-188
- Ramazani, Jahan; 1989, Yeats: Tragic Joy and the Sublime, „PMLA”, vol. 104, 2, s. 163-177
- Ruszczyk, Joanna; 2016, Ja się nie znam na polityce, ale wściekam się! Rozmowa z Mają Gordon, w: Szum, <https://magazynszum.pl/ja-sie-nie-znam-na-polityce-ale-wsciekam-sie-rozmowa-z-maja-gordon/>, dostęp: 9 III 2024
- Shapiro, Gary; 1985, From the Sublime to the poetical, w: New LiteraryHistory, vol. 16, 216
- Skok, Daria, Jarosław Wójtowicz; 2017, Poza strukturami nie istnieje żadna tożsamość, <https://ownetic.com/magazyn/2017/daria-skok-jaroslaw-wojtowicz-poza-strukturami-nie-istnieje-zadna-tozsamosc>, dostęp: 9 III 2024
- Tokarska-Bakir, Joanna, 2004, Obsesja niewinności. w: Rzeczy mgliste: Eseje i studia. Sejny: Pogranicze, s. 13–22.
- White, Hayden; 2010, Polityka interpretacji historycznej. Dyscyplina przeciw wzniosłości, przeł. Emilia Kledzik, w: Porównania, 7, s. 7-32
- Nowa sztuka narodowa realizm narodowo-patriotyczny w sztuce XXI wieku, 2012, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/nowa-sztuka-narodowa>, dostęp: 9 III 2024