

## Ryszard Kasperowicz: Idea Początków

Wyprowadzona z siły imaginacji mitologia jest tworzywem poezji – dzięki niej na przykład abstrakcyjne pojęcia zyskują w poezji zmysłową postać. Toteż powinniśmy uczyć się od Greków, lecz ich nie kopiować: mitologia niechaj się stanie narzędziem, a nie celem samym w sobie: uczmy się od Greków tego, w czym osiągnęli niezrównane mistrzostwo, „sztuki alegoryzowania od filozoficznego Homera i poetyckiego Platona” – pisze Ryszard Kasperowicz w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Wiesław Juszczak. Sztuka poznania”.

„Nawet Grecy byli kiedyś dzikusami” – orzekł O. Lafitau, jezuita, podróżnik, który wnikliwie poznał obyczaje Indian zamieszkujących terytorium Kanady. Dopatrzył się w nich zaskakujących analogii ze zwyczajami starożytnych Hellenów, a zarazem wyraził myśl głęboko nurtującą kulturę oświeczonej Europy – pragnienie odkrycia i zbadania, a nawet powrotu do nieskażonych zepsutą kulturą początków.

Idea ta przybierała rozmaite postaci, kultywowano ją w różnych kręgach. Kiedy jeden z krytyków wyraził się złośliwie o przekładzie Homera pióra Aleksandra Pope’a, uchwycił niezwykle istotny wątek: jak zauważył, dzieło Pope’a to świetna poezja, ale to nie Homer. Chęć odzyskania Homera prawdziwego, autentycznego poety natury, nieprzefiltrowanego przez klasycystyczny gust Pani Dacier, tęsknota za Homerem, który przemawia surowym, lecz potężnym językiem pierwotnej poezji, bardzo mocno zarysowała się już w *Enquiry into the*

*W swoich epokowych Dziejach sztuki starożytnej Winckelmann zdradził niejako osobliwą predylekcję do tych momentów w rozwoju rzeźby greckiej, które zapowiadały dopiero wielkość stylu wzniosłego i pięknego*

*Life and Writings of Homer* Thomasa Blackwella z 1735 roku, który już wyprzedzał *adagium* Goethego o konieczności zwiedzania kraju poety po to, by go zrozumieć – zresztą Goethe potem kilkakrotnie utrzymywał, że czytając Homera

obcował z naturą samą. Prawda, że Anglicy mieli wspaniały przekład Homera, pióra Chapmana, ale trzeba było Keatsa, by na nowo docenić wielkość tego przedsięwzięcia – lekturę Chapmana Keats porównał do wyprawy Corteza do Meksyku i odkrycia „nowego świata”. Publikacja Blackwella pociągnęła za sobą prawdziwą modę na eksplorowanie poezji pierwotnej, jak najdawniejszej, niezależnie od tego, czy kierowano wzrok ku Biblii, jak to uczynił Robert Lowth w poczytnych *De sacra Poesi Hebraeorum praelectiones* z 1753 roku, czy ku tradycjom poezji angielskiej – 12 lat później Thomas Percy zaprezentował swoje *Reliques of Ancient English Poetry*; historia *Pieśni Osjana* Macphersona jest zbyt znana, by ją przypominać. Oczywiście z rzędzeniem losu w tym samym czasie Johann Joachim Winckelmann rozpoczął swoją rzymską przygodę, głosząc w swoich *Myślach o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł* nie tylko dobrą nowinę „szlachetnej prostoty i spokojnej wielkości”, syntezy estetycznego zmysłu i moralnej powściągliwości, ujawnionych za pomocą szlachetnego konturu w rzeźbie greckiej, lecz także kult greckiego, naturalnego człowieczeństwa, które kazało mu przywołać figurę chyżo

biegnącego Indianina jako ucieleśnienie greckiej tężyzny i zdrowia. Zresztą nawet w swoich epokowych *Dziejach sztuki starożytnej* Winckelmann zdradził niejako osobliwą predylekcję do tych momentów w rozwoju rzeźby greckiej, które zapowiadały dopiero wielkość stylu wzniosłego i pięknego V–IV w. przed Chr. Jednak w rzeczy samej nie powinno nas to zaskakiwać, zważywszy, że Winckelmann był nade wszystko pilnym czytelnikiem antycznych tekstów i pamiętał zapewne wzmianki u Kwintyliana czy Dionizego z Halikarnasu o kolekcjonerach sztuki, którzy już wówczas przedkładali surowy, monumentalny wyraz wytworów sztuki archaicznej nad idealne piękno okresu klasycznego (posługując się, rzecz jasna, bliższymi nam kategoriami stylistycznymi).

Estetyczne postulaty Winckelmanna mogły znaleźć rozmaity wyraz, rozciągający się gdzieś pomiędzy sztywną i bezkrwistą redakcją antycznych tematów w obrazach jego przyjaciela, Antona Raphaela Mengsa, z jednej strony, z drugiej zaś ilustracjami Johna Flaxmana do eposów homeryckich, które zawojowały wyobraźnię Europejczyków – Flaxman sięgnął po czysty, konturowy rysunek, czasem giętki i subtelny, może nie tak „dorycki”, jak u Carstensa, lecz rezygnujący ze wszystkich przestrzennych i światłocieniowych sztuczek, typowych dla późnego baroku. Atoli spór toczył się może nawet o sprawy ważniejsze niżli estetyczny ekwiwalent i artystyczne *Nachbildung* antycznego ducha. Herder, który nie wahał się krytykować historycznej konstrukcji dziejów sztuki i jej estetycznych implikacji Winckelmanna, znalazł się przecież w centrum sporu o mitologię. Jednym z zapalnych punktów okazały się *Epistolae Homericae* Klotza, który zdyskredytował mity jako przejaw niewiedzy i przesądów starożytnych. Przedsięwzięta przez Herdera rehabilitacja mitu miała sens, by tak powiedzieć, historiozoficzny i artystyczny. Otóż mitologia wyrasta z aktywności wyobraźni, kierującej się, tak czy owak, ku zmysłowi piękna –

aczkolwiek rozmaicie ukazywanego. Wyprowadzona z siły imaginacji mitologia jest tworzywem poezji – dzięki niej na przykład abstrakcyjne pojęcia zyskują w poezji zmysłową postać. Toteż powinniśmy uczyć się od Greków, lecz ich nie kopiować: mitologia niechaj się stanie narzędziem, a nie celem samym w sobie: uczmy się od Greków tego, w czym osiągnęli niezrównane mistrzostwo, „sztuki alegoryzowania od filozoficznego Homera i poetyckiego Platona”. W powstałej niemal trzy dekady później *Idunie* Herder porównał wyobraźnię poety do wyobraźni dziecka i wyznaczył jej typową wówczas funkcję łączenia wielości w jedność i upostaciowania owej jedności.

Dokładnie w tym samym roku – 1767 – kiedy w tekście *Vom neuen Gebrauch der Mythologie* Herder przeciwstawiał się poglądom Klotza, w Anglii Gerard Duff wydał *An Essay on Original Genius*, w którym znów w typowy sposób określił imaginację znamienym terminem „plastic power”. Wyobraźnia, będąc źródłem sztuki, tworzy także cały system niezwykłych fikcji, legend, świadczących o sile geniuszu – ten zaś najpotężniej się wypowiada we wczesnych momentach rozwoju społeczeństw, które nie osiągnęły jeszcze wysokiego stopnia cywilizacji. Pierwotność byłaby tutaj gwarantem potęgi wyobraźni, brak konwencji – warunkiem siły zmysłowego przedstawiania.

To wyobraźnia tworzy geniusza, jak zapewniał Alexander Gerard kilka lat później w *An Essay on Genius*, podkreślając zarazem, że łączy się z siłą wyrażania namiętności na podobieństwo „reakcji chemicznej”, której znamieniem z kolei są „szybkość i giętkość”, właśnie – owa plastyczność. W Niemczech Lessing zżymał się na tę podnoszoną przez Herdera jedność poezji i filozofii, pytając zjadliwie, co ma wspólnego Pope z metafizyką. Atoli reakcja Lessinga miała inne jeszcze tło, ujawnione wyraźnie w jego klasycznym tekście o Laokoonie. Jak

*Zwrot ku pierwotności można traktować jako refleks szerszej dyskusji nad początkami języka jako takiego i możliwością odkrycia bądź skonstruowania języka idealnego*

wiadomo, rzecz dotyczyła granic poezji i sztuk plastycznych, zaś sam problem demarkacji możliwości wyrazowych i przedstawieniowych różnych gałęzi sztuk był tak stary, jak przypominana

wielokrotnie uwaga Simonidesa z Keos czy sławny fragment ze *Sztuki poetyckiej* Horacego. Rzeczywiście, ten zwrot ku pierwotności można traktować jako refleks szerszej dyskusji nad początkami języka jako takiego i możliwością odkrycia bądź skonstruowania języka idealnego. Niemniej jednak koncepcja powrotu do samych początków, gdziekolwiek by się owych „źródeł” nie dopatrywać, czasami krystalizowała się w ogólniejszej, filozoficznej koncepcji, odnoszącej się do źródeł i warunków tworzenia artystycznego jako takiego. Określa się czasami ową koncepcję trafnym mianem idei „organicznego wzrostu” i w rzeczy samej mogła ona sugerować stopniowe przejście do idei dzieła jako autonomicznego wytworu, utrzymującego się w istnieniu, by tak powiedzieć, mocą wewnętrznej energii i spójnością wewnętrznych relacji formalnych. Do pewnego stopnia pomysł ten pociągał choćby Goethego, którego olśniła, podczas pobytu na Sycylii, idea „pra-rośliny” i „metamorfozy”. Podziwiając nieskończone i niewyczerpane bogactwo twórczej natury na południu Europy, niemiecki poeta dostrzegł, że u podłoża tych wszystkich zjawisk musi leżeć niejako pre-formatywny kształt, „pra-roślina”, z której niezawodnie rodzą się i rozwijają wszystkie formy natury; co więcej, można by na jej podstawie wymyślać nowe formy – których natura nie

zrealizowała. Nieskończona metamorfoza kształtów odnosi się także do działań artysty – w jego wyobraźni dzieło, rządzące się własnymi, nieugiętymi prawami – wzrasta w sposób konieczny i organiczny na podobieństwo żywego organizmu.

Rzecz jasna, fascynacja krystalografią, meteorologią, geologią i botaniką jako swoistymi wzorami dla opisu procesu formowania się dzieła sztuki nie była wyłączną domeną Goethego w owym czasie, a i później, dodajmy, choć u Ruskina, dla przykładu, miała inne nieco motywacje oraz uzasadnienie. Tym razem jednak natura przestaje być potrzebna jako fundament mimetyczności – natura to immanentna siła, dostarczająca nie tyle wzoru do naśladowania, ile raczej wektora samoczynnej, artystycznej ekspresji. Raczej należałoby mówić tutaj o zawsze pierwotnie się jawiącym i odradzającym życiu, które nie może zostać pojęte inaczej, jak tylko poprzez wytwory artystyczne o symbolicznym wymiarze: prawda bowiem, jak zauważa Goethe, identyczna z tym, co boskie, ukazuje się nam zawsze w odbiciu, w symbolu, nigdy wprost – tylko w nieskończenie się przekształcających zjawiskach.

Goethe zresztą nie zawsze spoglądał na klasyczną starożytność. Fascynującym przejawem zwrotu ku pierwotnym formom kultury było odkrywanie dawnych mistrzów, malarzy działających przed Rafaelem – apostołami owego kultu „prymitywów” byli bracia Sulpiz i Melchior Boiserée, z którymi w bliskim kontakcie pozostawał Fryderyk Schlegel. Tym razem motywacje bywały także różnorodne, lecz nierzadko podziw dla przed-rafaelowskiej sztuki kojarzono z powrotem do źródeł religijnej wiary; tak stało się właśnie w przypadku Augusta Schlegla, który, jak pamiętamy, ostatecznie przeszedł na katolicyzm i wysławiał artystów „pierwotnej, nieskażonej, czystej” pobożności, tak po części

było w przypadku pierwszej fazy ruchu niemieckich Nazareńczyków. Goethe i jego „foederati” z czasów *Propyläen* wyśmiewali, co prawda, ową estetyczną modę „nowoniemieckiej, patriotycznej” sztuki, ale i oni nie potrafili się koniec końców oprzeć urokowi „prymitywów”. Inna rzecz, że bez tych adoratorów sztuki z epoki przed Rafaelem trudno byłoby sobie wyobrazić radykalną rewolucję gustów, której współsprawcą okazał się, u schyłku XIX stulecia, Bernard Berenson, głoszący wyższość urzeczywistnionych w sztuce Piera della Francesca czy Cosima Tury „wartości dotykowych”. Dodajmy na zakończenie, że „bezosobowa” twórczość Piera, ukazująca się w „trwałych jak wieczne skały” monumentalnych postaciach tego mistrza, odzywa się echem w idei „impersonal theory of poetry” T.S. Eliota, podziwiającego w towarzystwie Ezry Pounda malowidła w grocie w Lascaux w latach 20-tych ubiegłego stulecia. Ale na ten proces złożył się także XIX-wieczny powrót do korzeni, poszukujący pełni i jedności artystycznego doświadczenia w pierwotnej jedności sztuki, mitu i rytuału. Eliot zauważa w pewnym miejscu, że:

Zaryzykuję twierdzenie, że początek poezji to rozlegające się w dżungli uderzenia w bęben i że poezja zachowuje w sobie zawsze owo jądro uderzenia i rytmu. Hiperbolicznie można by powiedzieć, że poeta jest starszy od wszystkich ludzi.

Te słowa zawsze pozostały żywe w myśli i filozofii sztuki śp. prof. Wiesława Juszcza. Ale to już inna historia.

*Ryszard Kasperowicz*

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego

Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.