

Ryszard Kasperowicz: Od Winckelmanna po Riegla. Archeologia a historia sztuki w XIX w.

Nie ma wątpliwości, że Winckelmann jest jednym ze współtwórców idei estetycznego człowieczeństwa, zmierzającego w kierunku religii sztuki. I jakkolwiek Winckelmann z całą pewnością zachęca nas, byśmy naśladowali starożytnych Greków w takim stopniu, by nikt nie mógł nas naśladować, uwalniając nas tym samym od zarzutu epigonizmu, a zarazem prowadząc ku ziemi obiecanej królestwa „pięknego pozoru”, to przecież jest to jednocześnie droga biegnąca przez studium historii – pisze Ryszard Kasperowicz w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Michałowski. Archeologia pamięci”.

Johanna Joachima Winckelmanna sławiono na różne sposoby: Goethe utrzymywał, że czytając dzieła Winckelmanna, nie tyle się czegoś uczymy, ile kimś stajemy, zdaniem Hegla, Winckelmann ofiarował nam nowy, duchowy *organon* postrzegania sztuki, Fryderyk Schlegel nie wahał się określić go zaszczytnym mianem „świętego Winckelmanna”, dodając, że on pierwszy zdobył sobie „intelektualny ogląd sfery moralnej”, rozpoznając w formach sztuki antycznej „prawzór spełnionego człowieczeństwa”. Nawet Heynse, autor „Ardinghella”, wytykający Winckelmannowi martwość i wewnętrzną pustkę jego ideału formy artystycznej, oddawał mu sprawiedliwość, podnosząc fakt, że w greckich posągach odsłania się człowiek w swojej pełni – co prawda, Heynse wolał mówić nie tyle o „pięknie idealnym”, ile raczej o tym, co „charakterystyczne”. Ale i tak ich wszystkich łączyła, jak to trafnie określił niesławnej pamięci Alfred Baeumler, „Liebe zur

Gestalt”. Innymi słowy, niemal bez wyjątku podkreślano owo niezwykle przenikanie się w postaci Winckelmanna figury estetyka, poszukiwacza beczasowego piękna, i figury historyka, zamierzającego oprzeć studium sztuki antycznej na pogłębionej znajomości tekstów starożytnych autorów i bezpośrednim oglądzie formy artystycznej, rejestrującym formalne różnice jako przejawy pragnienia artystycznej doskonałości.

*Heynse głosił wszem i wobec
pochwałę nieskończonej
różnorodności życia,
indywidualistycznej sztuki
wyprowadzonej z doznania
sensualnego witalizmu,
tęskniąc za epoką, kiedy to
nagość nie była przedmiotem
wstydliwego zakłopotania,
lecz afirmacją natury*

Rzecz jasna, te dążności można było postrzegać jako wewnętrznie sprzeczne, co akcentował choćby Herder, którego, by tak rzec, konsekwentny „historyzm *avant la lettre*” nakazywał mu wątpić w uniwersalność greckiego piękna, tak

sławionego przez Winckelmanna jako jedyny sposób na wydobycie sztuki i kultury z dojmującego kryzysu i marazmu arystokratyczno-rokokowej fanaberii i etycznej pustki, cechującej rzekomo dominujący paradygmat francuskiego odcienia barokowego klasycyzmu. Bardziej obrazowo wypowiedział tę wątpliwość przywoływany już Heynse, ogłaszając, że watykański Apollo nie jest żadnym prawem XII Tablic, dodając konkluzję, wedle której wszelka sztuka jest po prostu „ludzka, a nie grecka”. Heynse głosił wszem i wobec pochwałę nieskończonej różnorodności życia, indywidualistycznej sztuki wyprowadzonej z

doznania sensualnego witalizmu, tęskniąc za epoką, kiedy to nagość nie była przedmiotem wstydliwego zakłopotania, lecz afirmacją natury. W przeciwieństwie do niego Winckelmann, jakkolwiek sam wskazywał na absolutną konieczność wzorowania się na doskonałych modelach rzeźby antycznej, nie wierzył w możliwość odwrócenia igły magnetycznej historii siłą ekstatycznie odczuwanej zmysłowości i przywrócenia antycznej efebii. Lecz to właśnie Winckelmann z całym impetem swojej hymnicznej retoryki połączył na nowo sztukę z życiem Greków, poszukując przyczyn wielkości sztuki greckiej. Można powiedzieć, że jego zdaniem między polityczną wolnością Greków i platońską wystylizowaną apologią przyjaźni, a także charakteryzującą Greków bezpośrednią bliskością z naturą a stylem rzeźby greckiej zachodzi związek konieczny, ujawniający się w stopieniu w wyrazie greckich posągów „szlachetnej prostoty i spokojnej wielkości”. Szlachetnej postawie etycznej Greków, ukazującej się w powściągnięciu emocji i unikaniu deformacji, nawet wtedy, gdy przedmiotem przedstawienia jest cierpienie Laokoona i jego synów, odpowiada szlachetny kontur, daleki krewny renesansowego „disegno”. Rzeźba grecka prezentuje pełnię niepodzielonego człowieczeństwa, które nie zna rozdziału pomiędzy prawdą a pięknem, uczonością a naturą – ta jedność powróci echem w wizji integralnego złączenia osoby i stanu w koncepcji „człowieka pięknego” Schillera. Nie ma wątpliwości, że Winckelmann jest jednym ze współtwórców idei estetycznego człowieczeństwa, zmierzającego w kierunku religii sztuki. I jakkolwiek Winckelmann z całą pewnością zachęca nas, byśmy naśladowali starożytnych Greków w takim stopniu, by nikt nie mógł nas naśladować, uwalniając nas tym samym od zarzutu epigonizmu, a zarazem prowadząc ku ziemi obiecanej królestwa „pięknego pozoru”, jak powiedziała Schiller – estetycznie wystylizowanej krainy wolności – to przecież jest to jedocześnie droga biegnąca przez studium historii.

Nie bez przyczyny Winckelmann jest patronem i historyków sztuki, i archeologów. Kładąc podwaliny pod wielki rozwój tych dyscyplin w XIX wieku, autor „Dziejów sztuki starożytnej”, zastępując zresztą termin „die Historie” terminem „Geschichte”, co samo w sobie jest nader symptomatyczne, nawoływał przede wszystkim do naocznego badania dzieł sztuki antycznej, do przyglądania się i wyławiania różnic w stylu artystycznego kształtowania, nic bowiem nie może zastąpić autopsji formy – źródła i miary estetycznej morfologii: „Na próżno szukać będziemy dociekań i wiedzy o sztuce w ogłaszanych do tej pory wielkich i kosztownych dziełach, zawierających opisy dawnych posągów. Opis posągu winien demonstrować przyczynę piękna tegoż i wskazywać na to, co szczególne w jego stylu: [...]” – przypomina Winckelmann. Co prawda, trudno zaprzeczyć, iż Winckelmann, wyróżniając w dziejach sztuki Grecji styl starszy, następnie wysoki i wielki, dalej piękny i wreszcie styl epigonów, w niemałym stopniu wzorował się na retorycznej koncepcji, dobrze mu znanej choćby z pism rzymskich teoretyków i praktyków krasomówstwa; trudno zaprzeczyć, iż Winckelmann, tworząc swoje rozumienie stylu, kontynuował namysł Belloriego (szczególnie, gdy szło o podkreślenie znaczenia inwencji artystycznej i praktykę „odczytywania” dzieła sztuki w optyce wydobywania z niego intelektualnej idei) i hrabiego Caylusa, nakazującego drobiazgowo studia nad stylem „roboty greckiej” czy stylem „poszczególnych narodów”. Ale to właśnie Winckelmann, bardzo wiele przecież zawdzięczając tradycji literacko-retorycznej (nie tylko przecież dla ukształtowania własnej, „pindaryjskiej” wręcz manieri opisu dzieł sztuki), jak również studiom antykwaryczno-starożytniczym, wydobył refleksję nad dziejami sztuki greckiej z ram narzuconych przez „historię antykwaryczną” i przekształcił ją w swoisty melanż „historii monumentalno-krytycznej”, by posłużyć się określeniami Nietzschego. Możliwie zwięźle i nieco patetycznie

uchwycił to Friedrich August Wolf, pisząc lat kilkanaście po śmierci Winckelmanna: „W każdym razie prawidła historycznych dociekań, identycznie jak krytyka filologiczna, potrzebują podstawy, wyjątkowego przymierza chłodnego umysłu i drobiazgowej, ruchliwej uwagi nakierowanej na setki mniej czy bardziej uzupełniających się faktów z ożywiającym wszystko, pochłaniającym szczegóły płomieniem i darem dywinacji, który dla niewtajemniczonych jest zgorszeniem”.

*Jeszcze w pierwszych
dekadach XX wieku Aby
Warburg czuł się w obowiązku
przypomnieć, iż odkrywane
przezeń oblicze
„demonicznego” antyku i jego
obecności w renesansie
stanowi korekturę wizji
narzuconej przez
Winckelmanna*

Dzieje rozwoju
badań
archeologicznych po
Winckelmannie
można napisać jako
historię odchodzenia
od kluczowych,
estetycznych
przesłanek – czy,
jeśli kto woli –
uprzedzeń autora
„Dziejów sztuki
starożytnej”.

Zdumiewające

odkrycia archeologiczne, metodycznie prowadzone wykopaliska, pogłębienie i rozszerzenie obszarów badań o wszelkie możliwe kultury i światy, wykraczające poza schemat etrusko-grecko-rzymskiej dominacji, nie zdołały wszelako przekreślić ani wyjątkowego statusu przyznanego filologii klasycznej i archeologii klasycznej w paradygmacie XIX-historyzmu i modelu wykształcenia historycznego, ani też zdetronizować mitu Winckelmanna jako najzupełniej wyjątkowej osobowości, mitu nadal wszak żywego w poezji Rilkego czy dysputach o modelach „paidei”, toczonych w kręgu reprezentantów

„trzeciego humanizmu” niemieckiego, szczyłącego się takimi osobistościami, jak (mówiąc nieco umownie) Rodenwaldt, Ernst Robert Curtius, czy sam Werner Jaeger. Choć może to się wydać nieco zaskakujące przez swój anachronizm, jeszcze w pierwszych dekadach XX wieku Aby Warburg czuł się w obowiązku przypomnieć, iż odkrywane przezeń oblicze „demonicznego” antyku i jego obecności w renesansie stanowi korekturę wizji narzuconej przez Winckelmanna – inna sprawa, że owa „restytucja” irracjonalnej, groźnej strony kultury greckiej sięga swymi początkami przecież właśnie schyłku XVIII stulecia. Tym bardziej uderzająca być powinna ocena osiągnięć Aloisa Riegla, ocena jego dokonań tak na polu archeologii, jak i historii sztuki. Doniosłość „Die spätromische Kunstindustrie” Riegla (1901 rok) można porównać do roli, jaką „Das Problem der Form in der bildenden Kunst” Adolpha Hildebranda odegrała w powstaniu „nowej”, formalistycznie zafiksowanej historii sztuki w wydaniu Heinricha Wölfflina, co nie jest w najmniejszym stopniu zaskakujące, zważywszy, jak wiele Riegl zawdzięczał formalno-percepcyjnym polaryzacjiom ujętym w parę pojęć, utrwalonym w pismach Roberta Vischera czy wspomnianego Hildebranda. Analogicznie do Winckelmanna i w zgodzie z metodologicznymi predylekcjami tzw. pierwszej szkoły wiedeńskiej w historii sztuki, Riegl podkreślał zawsze konieczność nieustannego obcowania i wpatrywania się w najmniejszy, najmniej wydawałoby się znaczący i artystycznie pociągający wytwór sztuki dawnych kultur – dla Riegla, aktywnego muzealnika, była to oczywistość *sui generis*, lecz zarazem manifestacja nowego, pozytywistycznie określonego ducha nauki.

Riegl nieustannie przypominał, że wdarcie się w fenomen formy artystycznej zakłada opanowanie najbardziej podstawowych, elementarnych form tworzenia artystycznego – stąd jego upodobanie do studiów nad ornamentem i rządzącymi jego kształtowaniem i

rozwojem prawidłami – by następnie stopniowo przenosić się w obszar coraz to bardziej złożonych i skomplikowanych konstrukcji formalnych. Niczego się na tej drodze nie traci, a zyskuje wiele, ponieważ wszędzie panuje ta sama zasada formalna, immanentna siła „woli twórczej” (*Kunstwollen*), stopniowo przenikająca wszystkie postaci sztuki i życia z tą sztuką w jakikolwiek sposób powiązanego. *Kunstwollen* daje nam także, jako zasada w równej mierze kształtująca, co jednocząca, możliwość powiązania ze sobą całego zasobu faktów i artefaktów, słowem – czyni faktografię sensowną i zrozumiałą na zasadzie kulturowej izomorfii, a nie prostej kumulacji i paralelizmu zjawisk. Historyczny ogląd „woli twórczej” w działaniu nie jest w żadnym razie tożsamy ani z heurystycznym zabiegiem koordynacji, ani z prostą konstatacją koniecznego *a posteriori* – przynajmniej z punktu widzenia historyka. Odsłaniająca się w formalnym procesie kształtowania „wola twórcza” zdradza swój celowy charakter, podporządkowany wewnętrznej konieczności formowania w zgodzie z określonymi typami widzenia, determinującymi przede wszystkim relację pomiędzy przedmiotem a przestrzenią. Toteż nie ma już szans na to, by w woli twórczej Greków V w. przed Chr. doszukiwać się kryterium doskonałości: w sztuce nie ma upadku; to, co Winckelmannowi jawiło się jako przejaw degeneracji, dla Riegla jest symptomem równouprawnionego działania woli twórczej, wydzierającej dla siebie własne, autonomiczne dominium innego pojmowania formy i odmiennie eksplorowanej ekspresji. Sztuka Rzymu, wcielona w odmienne formacje stylowe reliefów na Łuku Konstantyna, zasługuje na własną, niezależną od greckiego ideału, ocenę: widzeniu bliskiemu, skupionemu na poprawnej proporcji, zamiłowanemu w odtwarzaniu detalu, towarzyszy opozycyjny impuls widzenia dalekiego: zacierającego szczegół, posługującego się sumarycznym uogólnieniem kształtu, lubiącego się w „impresjonistycznej” grze ostrych kontrastów światła i cienia, nie cofającego się przed świadomym zniekształceniem i brutalnym uproszczeniem: późniejsi badacze będą

myśleć o rywalizacji pomiędzy klasycystycznym i naturalistycznym dążeniem a skłonnościami do dysharmonii, kontrastu, dysonansu – odrzuceniu realistycznego porządku na rzecz a-klasycznej ekspresji.

Można by rzec, że podczas kiedy Winckelmann odczytywał sztukę Grecji poprzez aktywność woli piękna, odsłaniającej swoje oblicze w paradoksalnym napięciu pomiędzy sensualistyczno-emocjonalnym odczuciu cielesności przedstawionej postaci (o erotycznym, czy raczej: homoerotycznym natężeniu) i wewnętrznego, niezmysłowego piękna, Riegl postrzegał w sztuce działanie woli kształtowania, zmagającej się z antytetycznie usytuowanymi, na poziomie ekspresji wewnętrznie sprzecznymi formami widzenia. Jeśli rzeczywiście Winckelmann chciał stać się dla Niemców „praeceptor Germaniae”, to pragnął nauczyć ich umiejętności odnajdywania (i reagowania) na czyste piękno, wytopione w procesie historycznego procesu, biegnącego od nieporadności kanciastego, ostrego konturu do przesyconego wdziękiem i siłą (na podobieństwo rąco biegnącego Indianina) naturalnego, swobodnego ruchu, pełnego szlachetnej powściągliwości: forma postrzegana poza kontekstem estetyczno-etycznego modelu, wcielonego przez Greków, byłaby dlań filologicznym ćwiczeniem, pozbawionym sensu – „musisz swoje życie zmienić”, wzywał potem Rilke w „Torso Belvedere”.

Estetyczna antropologia z ducha Winckelmanna czy Schillera nie miała już dla Riegla większego znaczenia, ponieważ o formie dzieła (i jej percepcji historyczno-krytycznej) decyduje nauka widzenia i wewnętrzny pęd „woli artystycznej”, a nie teleologia dobrego smaku. Trzeba nam uczyć się rozumienia zasad formalnego, opartego na spolaryzowanych procesach widzenia, kształtowania – i zaakceptować skonkretyzowane przez nie postaci ekspresji, nawet najodleglejsze od klasycznego poczucia piękna. Erotyczne pragnienie piękna, przedmiotu kontemplacji, odwzorowującej miłosne przywiązanie do umiłowanego

przyjaciela, zastępuje Rieglowska konieczność znalezienia quasi-transcendentalnego tła dla reguł widzenia i sprzęgniętych z nimi reguł tworzenia formalnego.

*Ażeby wyrazić nadziemskie
piękno Apolla Belwederskiego,
Winckelmann apeluje
do czytelnika-widza: „Udaj się
duchem do krainy
beztęlesnego piękna i spróbuj
stać się twórcą jakiejś
niebiańskiej natury, by
napełnić tegoż ducha
pięknościami wynoszącymi
się ponad naturę”*

Zapewne, nic
dobitniej nie
obrazuje ciągłości i
różnicy w
postrzeganiu formy
u Winckelmanna i
Riegla, aniżeli ich
ekfrazy – analizy
dzieł. Ażeby wyrazić
nadziemskie piękno
Apolla
Belwederskiego,
Winckelmann
apeluje do
czytelnika-widza:

„Udaj się duchem do krainy beztęlesnego piękna i spróbuj stać się twórcą jakiejś niebiańskiej natury, by napełnić tegoż ducha pięknościami wynoszącymi się ponad naturę, albowiem nie ma tu nic śmiertelnego ani nic, czego domagałoby się ludzkie ubóstwo. To nie żyły i nie ścięga rozgrzewają i poruszają to ciało, lecz niebiański duch, który rozlewa się niczym delikatny strumień, przepelniając sobą niejako cały zarys postaci”. Wobec takiego piękna oko archeologa, wrażliwość miłośnika, umiejętność pisarza przestają wystarczać – by dorównać temu dziełu, należałoby stworzyć nowe dzieło – arcydzieło poetyckiego opisu. Dlatego też Winckelmann zmienia optykę widzenia i strategię tekstu: od kontemplacji przejdźmy teraz w sferę przeżywania: „Widok tego cudu sztuki sprawia, że zapominam o

wszystkim i sam przybieram wzniosłą pozę, by z godnością nań spoglądać. Moja pierś rozszerza się jakby i unosi ze czcią jak te, które widzę przepełnione duchem wieszczym. Czuję się porwany do Delos, ku gajom licyjskim, ku miejscom, które Apollo zaszczycał swoją obecnością, [...]" (tł. Tadeusz Zatorski). Wyjaśnienie piękna posągu dokonuje się za pomocą aktu przemiany, doświadczenia doskonałej izolacji i zarazem przeniesienia w sferę estetycznego sacrum.

Zrozumieć to tyle, co poddać się, ulec, niepowtarzalnemu pięknu formy musi odpowiadać niepowtarzalny eskapizm przeżywania. A oto wyimek z ekfrazy-analیزی Riegla, mającej za swój przedmiot relief z sarkofagu Muz z Villa Mattei w Rzymie: „Charakterystyczną cechą tego typu sarkofagu, [...], jest wprowadzenie nie półkolumn, ale pełnych kolumn wzdłuż ścian. Postacie rozdziela się między te kolumny. [...] Tu usunięto już właściwie jakiegokolwiek tło. Smukłe postacie są płasko traktowane, a na krawędziach głęboko podcięte, zwrócone do siebie w przemiennym stosunku, tak że cielesnie i duchowo grożą rozsądzeniem przyznanego im interkolumnium. [...] Identyczność późnoantycznego rozwiązania problemu przestrzeni w rzeźbie figuralnej z tym, co skonstatowaliśmy w architekturze (budowla centralna), uderza wprost w oczy. [...] Tutaj także dochodzi do głosu krystaliczna prawidłowość każdej formy materialnej, linijsie zrytmizowana, ale już nie w piramidalnej budowie i trójkątnych przecięciach poruszonych członków postaci – lecz w zamkniętych ramach czworobocznych, których piony są tylko umiarkowanie łamane przez ukosy spirali. Staje się teraz jasne również znaczenie kolumn: mają one umocnić wrażenie gramatycznie jasnej regularności równoległoboków i równocześnie stworzyć dodatkowy kontrast dla niespokojnego mżenia kolorystycznie traktowanych szczegółów” (tł. Ksawery Piwocki). Tym razem opis skierowany jest raczej do **widza**-czytelnika: Rieglowi nie idzie o uzyskanie efektu werbalnego ekwiwalentu dla procesu doznawania formy wizualnej, lecz o skorelowanie zasad przestrzennej konstrukcji dzieła z odbieranymi efektami natury wizualnej, które dyktują na

odczytywanie znaczenia formalnych rozwiązań. Wyjaśnić dzieło sztuki tak od nas odległej, jak reliefy późnorzymskie, oznacza skorelować jej wolę twórczą z naszymi nawykami i przyzwyczajeniami artystycznymi: przy czym owa korelacja może mieć czysto negatywny sens.

Stara łacińska maksyma, pomysł Wergilego, o której warto pamiętać w tym wyścigu porównań na obszarze archeologii i historii sztuki, powiada: „Si parva licet componere magnis”. Od archeologii nikt z pewnością nie oczekuje, pamiętając także ostrzeżenie płynące z badań nad kulturami pradziejowymi, ocierającymi się o kulturowy imperializm i nacjonalistyczny fanatyzm, że stanie się przepustką do estetycznych utopii – ale nie wolno zapominać, że idee samego Winckelmanna przybrały złowrogą, rasistowską postać w XIX stuleciu. Aksjologiczny pluralizm form, w ujęciu Riegla, stał się „lingua franca”, chociaż trudno podejrzewać, by przyświecała nam wiara w logikę form i ich optyczno-haptycznych efektów; inna sprawa, że analizy Riegla uderzają dziś swoistym dogmatyzmem, ale też świeżością widzenia, której brakuje choćby zwolennikom Gestaltpsychologie. Na pewno jednak archeologii winna na nowo przemyśleć swoje początki: ową „Liebe zur Gestalt”, która wszak nie może się ostać bez życzliwego choćby spojrzenia na formę. Historyczna erudycja ani jej nie wyruguje, ani nie usprawiedliwi jej zaniku.

Ryszard Kasperowicz

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.