

Wiesław **JUSZCZAK**  
*fragmenty*  
*szkice z teorii i filozofii sztuki*

*P a ń s t w o w y   I n s t y t u t   W y d a w n i c z y*

## ŚWIĘTY HOMER

W przedmowie do trzeciego wydania swego przekładu *Odysei* Józef Wittlin kilkakrotnie powołuje się na klasyczną już dziś pracę Hugo Rahnera SI, *Griechische Mythen in christlicher Deutung* (1945). Na książkę ukazującą, głównie poprzez teksty greckiej i łacińskiej patrologii, świat pogańskiego antyku, jego mitologię i jego literaturę, otaczane czcią, rozkwitające jakby nowym życiem w kręgach młodego, lecz dojrzałego już Kościoła.

„Nawet Ojcom Kościoła – komentuje to Wittlin – trudno było rozstać się z tym, czym przez wieki karmiono wyobraźnię ich przodków i co weszło im w krew”. Czyżby szło tylko o obronę sentymentów i przyzwyczajęń? Powołując się na autorytety, takie jak Grzegorz z Nazjanzu, Izydor z Peluzjum, Bazyli, Klemens Aleksandryjski, Tertulian i święty Hieronim, Rahner tak streszcza ich pogląd na Homera, czyniąc go zarazem poglądem naszym: „Homer jest dla nas święty w najgłębszym sensie. Ten niewidomy pieśniarz, którego wiódł geniusz poezji, dotykał drżącymi rękami prakształtu prawdy [...]. Wielkie duchy starego Kościoła zawsze witały świętego Homera jako jednego ze swoich, tłumacząc go w świetle Logosu. Oczywiście, że te wielkie duchy wykładały go tak, jak przedtem jedynie stoicy to czynili i neoplatonicy. [...] Homer jest i był dla Ojców Kościoła mądrym mistrzem prawdziwej sztuki życia, był wieszczem, który ślepyimi oczami przewidywał nadchodzące Zwiastowanie Słowa”.

Tracimy tutaj poczucie granicy między sztuką a proroc-  
twem. Problem chrześcijańskiej interpretacji *Iliady* i *Odysei*  
otwiera przed nami bezkresne obszary absolutnych prawd, by  
nie powiedzieć: Prawdy. Jak, przez co, może zbliżyć się do  
niej sztuka? Na ile sam zapis aktu twórczego, dzieło samo,  
rozszerza lub ogranicza zakresy możliwych czy dozwolonych  
sposobów jego odczytywania? Co czyni rzeczywiście  
uprawnioną „symboliczną interpretację” utworu? Albo: co  
w dziele musi być zawarte, by ją wywołać? Pytania pozosta-  
ną. Ale wypada je opatrzyć jednym tu przypisem.

U początków najbardziej złożonego symbolu upatrywać  
można prostej zasady porównywania. Zapewne trzeba tak  
rozumieć jedną ze znanych definicji, w której symbol określa  
się jako żywą analogię. Ale takiego stwierdzenia nie sposób  
pozostawić bez zastrzeżeń. Symbol jest zawsze kompleksem  
porównań. Kilka cech jednego przedmiotu lub zjawiska, kilka  
przedmiotów należących do jednego porządku, ma uzmysła-  
wiać, opisywać, interpretować coś z porządku odmiennego  
i z jakiejś innej sfery. Operacja taka, takie – ogólnie mówiąc  
– przyporządkowanie, ma na celu przede wszystkim mate-  
rializację tego, co niematerialne: pojęć, idei, sądów. Albo,  
kiedy o symbolizowaniu myślimy jako o interpretacji, może  
być ono wydobywaniem na dostępną zmysłom powierzchnię  
wewnętrznych sensów rzeczy i czynności. Może też być  
odkrywaniem znaczeń dotąd ukrytych.

Lecz czytanie, rozumienie symboli rzadko bywa powro-  
tem do ich wyjściowych elementarnych składników. Bo tryb  
powstawania całości symbolicznych, sposób wzajemnego  
łączenia i zderzania owych prostych analogii, jest procesem  
twórczym, prowadzącym do narodzin zespolonych organicz-  
nie jedności, o istocie których stanowi organizacja właśnie,  
a nie poszczególne, dające się nawet wyodrębnić podlegające  
jej czynniki. Symbolizm jest porównywaniem twórczym:  
nieodwracalnym i odkształcającym każdy z zestawianych  
w nim członów.

Tego rodzaju twórczość nie musi być artystyczna. Wiele dziedzin ludzkiej działalności polega na stwarzaniu symboli lub do niego prowadzi. Życie człowieka – jak się twierdzi czasem – jest niemal bez reszty pogrążone w symbolicznych „systemach”. Od snu po nauki ścisłe. Jak zatem wyróżnić w takiej mnogości system właściwy sztuce?

Każdy typ symbolu, wedle typologii najogólniejszej (która, powiedzmy na marginesie, nie wychwytyuje jego cech istotnych w sztuce), może być na jej gruncie wykorzystany, ale nie każdy pozostanie symbolem w niej i dla niej. Pewne ich rodzaje, zwane poza sztuką konwencjonalnymi, tutaj używają tylko postać alegorii, czyli obrazu o mniejszej nośności, ekspresji, złożeniu sensów. Inne, jak symbole „naturalne”, kształtowane przez powszechne prawa percepcji zmysłowej, lub spontanicznie wynurzające się z „podświadomości”, dostarczać będą jedynie surowego materiału artystycznym procesom symbolizacji.

Poza zdecydowanie już należąca do sztuki kategorią symbolu „idiolektycznego” czy „indywidualnego”, ustalanego arbitralnie dla – na przykład – jednego dzieła, i dającego się nierzadko odczytać dopiero w kontekście całego *oeuvre* danego artysty, przeważającą grupę tworzą tu symbole, których pochodzenie i odrębność określa swoisty tradycjonalizm. One decydują o charakterze właściwego artystycznego symbolizmu.

Jeżeli pojmujemy go jako grę porównań, jako dialog rzeczy i znaczeń, jako łowienie myśli i lotniejszych jeszcze treści duchowych w pułapkę naocznych konkretów, to zawsze co najmniej jeden z czynników owej gry, albo jeden z członów tego porównania, musi być naznaczony wyraźnym kulturowym lub artystycznym dziedzictwem. I musi być w nim zakorzeniony na tyle, by samo przenoszenie go w nową, właśnie kreowaną sytuację, pociągało za sobą konieczność przynajmniej częściowego aktualizowania sieci związków, jakie go łączyły z oryginalnym jego podłożem, jakie ewokowałyby jego pochodzenie. Dowolny przedmiot,

każde niemal zjawisko, wchodząc w zasięg działania i refleksji człowieka, zatrzymuje na sobie ich ślady. Ulega jakiejś antropomorfizacji, co teraz może znaczyć: nabiera „ludzkiej wymowy”. Staje się tym samym nosicielem sensów, uczuć, nastrojów, które się wokół niego skupiły lub skupiają, które się w nim kumulują. Tradycja, utrwalając i mnożąc te przekształcenia, czyni z owych fenomenów potencjalne tworzywo symbolu.

Tworzywem takim jest każde dzieło sztuki i w nim tradycja jest w stanie dalej rozwijać, potęgować, uzewnętrzniać te jego możliwości. Ładunek symbolizmu tkwi więc w nim niezależnie od wpisywanych weń intencjonalnie symbolicznych sensów. Tkwi w samej jego naturze, zespalającej przeciwstawne siły.

Napięcie między materialnym a spirytualnym, między tym, co zmysłowe, a tym co refleksyjne, napięcie będące jedną z istotnych cech gry „wewnątrz” symbolu, jest też zawsze dynamicznym centrum dzieła. Dlatego tak łatwo może ono wędrować przez odmienne dziedzictwa, zachowywać aktualność w warunkach skrajnie różnych, równocześnie doznawać czci we wrogich obozach. Tym się, między innymi, mierzy jego wielkość, dlatego mówi się o jego uniwersalizmie, przez to jego wartość może się uzewnętrzniać w bogactwie i koherencji jego najbardziej wzajem niezgodnych (choć nim uprawnionych) odczytań. I tak, nierzadko dosłownie, tradycja ocala artystyczny utwór przed zniszczeniem dzięki symbolicznej jego lekturze.

Długie życie dzieła, w którym taka – niezależna od zamierzonego symbolizmu – symboliczna potencja jest szczególnie silna, mnoży rozbieżne warianty jego interpretacji nie naruszając ani ogólnego sensu w nim zawartego, ani nie gubiąc jego tożsamości. Tradycja niejako sprawdza i wykorzystuje to, co nazwać wypada p o j e m n o ś c i ą dzieła. Pojemnością treściową, znaczeniową obrazu. „Obrazu” dosłownie i przenośnie, dzieła jako całości obrazowej, i poszczególnych obrazów składających się na nią.

W posłowie do wspomnianej trzeciej edycji *Odysei* (za wydaniem londyńskim powtórzonej w kraju w 1982 roku), Zygmunt Kubiak zwraca uwagę na pewną osobliwość stylu Homera. Na swoisty brak pośpiechu. Dla jego bohaterów – i, dodajmy, dla ich twórcy zarazem – „każda chwila życia jest ważna i godna zastanowienia. Wszystko, co widzą wokół siebie, skupia ich czujną uwagę: czy to będzie wielka burza gromadząca się nad szczytami gór, czy kunsztowna sprzączka u pasa. [...] Materia poetycka, z jakiej opowieść jest utkana, ma we wszystkich miejscach eposu jednakową intensywność”. Jest w tym znamienne dla wielkiej sztuki, tak jak dla postrzegania dziecięcego, a także i dla postawy filozoficznej, dziwienie się światem. Odkrywczą penetracją, zatrzymującą i obejmującą z tą samą mocą każdy szczegół nieobjętej różnorodności istnień i wytworów. Cel Homera, mówił Fryderyk Schiller, „znajduje się już w każdym punkcie jego ruchu”.

Można spojrzeć na to z innej jeszcze strony. Często zwraca się uwagę na jakby rozrzutne, pozornie automatyczne używanie przez poetę przymiotnika „boski”. Przyjmujemy go z dobrą wiarą jako epitet Achilleśa, Odysa lub Hektora. Ale razi nas w pierwszym momencie niezrozumiałe wyrażenie „boska Charybdis”, „boski Polifem”, lub takie określanie najbardziej nikczemnych spośród zalotników Penelopy. Jednak nic dalszego, niż to, od mechanicznej retoryki. Homer wyraża w ten sposób swój najgłębszy stosunek do wszelkich przejawów egzystencji. Wszystko, co żyje, jest dla niego święte. Niezróżnicowanej intensywności patrzenia odpowiada tu zatem niesłabnące na moment napięcie uczuciowe. I dokonuje się to wszystko w ustawicznym „teraz”. Jak pisał Erich Auerbach, „styl ten zna wyłącznie plan pierwszy, zna wyłącznie terażniejszość równomiernie oświetloną i równomiernie zobiektywizowaną”.

Można by też powiedzieć: „równomiernie subiektywną”. Bo przecież mamy tu do czynienia z rzeczywistością i terażniejszością do końca przetworzoną, zdeformowaną przez

sposób widzenia i przeżywania zjawisk, przez stale i wszędzie aktywny tutaj żywioł tradycji. „Obiektywizm” albo „realizm” Homera, to tylko niewzruszona konsekwencja iluzji. To obraz świata na tyle niezhierarchizowany, o tak wyrównanym napięciu (niektórzy twierdzą: pozbawiony napięcia), że ludzi nas w nim nieobecność artystycznego działania, nieobecność osoby zarówno, jak nieobecność jej sztuki. Jak w ogrodach Armidy, by przypomnieć Tassa: *l'arte, che tutto fa, nulla si scopre*.

Wobec takiego obrazu stajemy jak wobec natury. Złudzenie każe nam zapomnieć, że jest on już „analogią”. I w tym tkwi jedna z tajemnic jego „pojemności”. Skłania nas on do takich interpretacyjnych zabiegów, otwiera przed nami takie możliwości „rozumiejącego” ujmowania, jakie prowokuje rzeczywistość sama, niezależna od człowieka rzeczywistość rzeczywista. Ale zarazem to wszystko, czego na owym wizerunku świata dokonujemy, dokonywane jest na materii już przepojonej ludzkim przeżyciem i poznaniem, na materii – w przywoływanym uprzednio sensie – „symbolicznej”. Urobionej tak, że jest nam w niej przybliżone nie tylko podobieństwo zmysłowe rzeczy, ale i element transcendencji, w doświadczeniu potocznym przesłonięty zwykle i stłumiony.

wiosna 1984