

WSTĘP

Także w sztukach i poezji przeszłość żyje dla nas na nowo i inaczej niż dla naszych poprzedników: od czasów Winckelmanna i humanistów schyłku XVIII stulecia spoglądamy na całą starożytność innymi oczyma niż najwięksi dawni badacze i artyści.

Jacob Burckhardt, *Studium der Geschichte (Neues Schema)*

Listy Winckelmanna właściwie od chwili jego tragicznej, a w czysto ludzkich kategoriach najzupełniej absurdalnej śmierci w Trieście¹ budziły ogromne zainteresowanie, co dziwić nie powinno, zważywszy na pozycję tej postaci zarówno w kulturze intelektualnej Europy drugiej połowy XVIII stulecia², jak i w rychło powstałym, imaginowanym wizerunku. Praca nad spuścizną epistolograficzną autora *Historii sztuki starożytnej* została zainicjowana między innymi przez Goethego i krąg jego współpracowników i w pewnym sensie zakończona przez Walthera Rehma, świetnego filologa germańskiego, prawie 150 lat później. I dla Goethego, i dla Rehma Winckelmann był kimś więcej niż przysłowiowym już założycielem archeologii³ i historii sztuki, twórcą klasycystycznych manifestów – stał się symbolem neohumanizmu, wcieleniem estetycznego modelu pełni człowieczeństwa, unaocznieniem metody przyswajania starożytnej spuścizny – symbolem nie tylko jako autor wielu ważnych dzieł, ale jako człowiek, którego drogę, podyktowaną przeznaczeniem, odsłaniającą się w kilku mistrzowskich scenach, naszkicował Goethe w swoim niedoścignionym, a będącym potem wzorem dla wielu, esaju⁴.

Nie chodzi tutaj tylko o typową opozycję wyidealizowanego obrazu przeszłości i jakkolwiek pojętej prawdy historycznej. W tak opisanej, banalnej opozycji zmieniały się proporcje, uzyskując, jak się zdaje, chwiejną równowagę w arcydziele XIX-wiecznej biografistyki i historii sztuki, w pracy *Winckelmann und seine Zeitgenossen* Carla Justiego

1. Zob. w literaturze polskiej artykuł: J. Śliwa, *Ostatnia podróż Johanna Joachima Winckelmanna*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAN i PAU w Krakowie” 60: 2015, s. 109–126, tam również dalsza, także nowa, literatura.

2. Zob. o tym ważny tekst: A. Demandt, *Winckelmann und die Alte Geschichte*, w: *Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768*, red. T.W. Gaehtgens, Hamburg 1986, s. 301–313. Por. także obszerną pracę: K. Harloe, *Winckelmann & the Invention of Antiquity. History and Aesthetics in the Age of Altertumswissenschaft*, Croydon–Oxford 2013. A także ważna, wszechstronna praca, przywracająca niejako postać Winckelmanna w piśmiennictwie anglojęzycznym: A.D. Potts, *Flesh and The Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven 1994.

3. Zob. o tym świetny rozdział pt. *Winckelmann*, w: *Ranuccio Bianchi Bandinelli, Archeologia klasyczna jako historia sztuki*, tłum. i posłowie W. Dobrowolski, Warszawa 1988.

4. J.W. Goethe, *Winckelmann*, w: tenże, *Wybór pism estetycznych*, wybór, oprac. i wstęp T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 243–287.

(tom 1 – 1866, tom 2 – 1872, tom 3 – 1872). Listy Winckelmanna zawsze służyły, jak powiada Goethe, do poznania duchowego kształtu uczonego, *Gestalt*, można by zresztą opisać nieskromną wcale część niemieckiej biografistyki historycznej przez pryzmat budowanej w jej ramach sylwetki Winckelmanna⁵. Punkt ciężkości całego problemu leży w innym miejscu – w pytaniu, do jakiego stopnia Winckelmann, także w swoich wydawałoby się najbardziej intymnych listach, tworzy swoją rolę – to znaczy, czy nigdy nie zapomina o swoistej inscenizacji i autokreacji własnej osobowości. Oczekiwać po czyjejś korespondencji jakiejś niezapośredniczonej, całkowitej przezroczystości i autentyczności, prawdziwości bez pozy, jest rzecz jasna sporym nieporozumieniem – różne epoki mają, by tak rzec, różne miary szczerości i sposoby jej wyrażania – odmiennie definiują granice przemilczenia i stylistykę tego, co istotne. Zresztą nie dotyczy to wyłącznie epistolografii. Któż rozstrzygnie, by pozostać przy epoce Winckelmanna, na ile szczere są *Wyznania* Rousseau. Z pewnością sam Rousseau chciałby osiągnąć efekt bezpośredniości, owej „przejrzystości”, o której pisał Jean Starobinski⁶. Swoista wiwisekcja uczuć, bo one, jak wiemy, nie zwodzą, miałyby się stać gwarantem prawdomówności. Jednak rzut oka na *Kuzynka mistrza Rameau* Denisa Diderota przekonuje, jak dalece prezentacja uczuć może być grą, a cynizm jedynym warunkiem prawdy. Winckelmann nie jest jednak ani nie bywa cyniczny – chociaż wikła się w najróżniejsze relacje na dworze w Dreźnie, na dworach rzymskich kardynałów, przyjmuje zewnętrzne oznaki przynależności, to w mniejszym stopniu jest częścią kultury dworu arystokratycznego, w większym natomiast oświeceniowej kultury uczonych, jakkolwiek te dwie sfery przecinają się wzajemnie i funkcjonują tylko w zdystansowanej symbiozie. Listy ukazują po części starannie skalkulowany w kategoriach „powołania” i „budowy tożsamości”, a po części niekontrolowany, bezwiedny proces tworzenia indywidualności uczonego⁷. Atoli pokazują się tam jeszcze inne

5. Por. J. Rößler, *Winckelmann-Verehrung und Winckelmann-Biographik*, w: *Winckelmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, red. M. Disselkamp, Stuttgart 2017, s. 278–288.

6. J. Starobinski, *Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, tłum. J. Wojcieszak, Warszawa 2000.

7. Por. M. Disselkamp, *Die Stadt der Gelehrten. Studien zu Johann Joachim Winckelmanns Briefe aus Rom*, Tübingen 1993, s. 90–113. Por. także: H. Rüdiger, *Winckelmanns Persönlichkeit*, w: *J.J. Winckelmann 1768/1968*, Bad Godesberg 1968, s. 20–40. W tym świetle istotnego znaczenia nabierają konwencjonalne na pozór oskarżenia wysuwane przez Winckelmanna pod adresem „uczonych pedantów” (powracające echem u Jacoba Burckhardta czy – w innych zgola okolicznościach – u Bernarda Berenсона), a także typowa dla pewnych nurtów oświecenia niemieckiego moralistyczna krytyka kultury rokoka utożsamianej z dominacją kulturową arystokratycznej Francji – stąd apoteoza „chyżo biegnącego Indianina” i osobliwa skłonność ku archaicznej fazie stylowej sztuki greckiej. Jednak stosunek Winckelmanna do oświecenia francuskiego jest daleko bardziej skomplikowany niż optyka prostej opozycji i poniekąd przywodzi na myśl, do pewnego stopnia, postawę Edwarda Gibbona – z jednej strony podziw dla kultury artystycznej i intelektualnej oraz dla możliwości języka francuskiego, z drugiej odmowa uznania absolutyzmu i osobowości „wielkiego monarchy” (wyrażenie Anthony’ego Ashleya Coopera, hrabię Shaftesbury) za warunek rozwoju sztuk i nauk. Por. ważne studia: M. Fontius, *Winckelmann und die französische Aufklärung*, Berlin 1968; P. Griener, *Winckelmann, les langues et l’histoire de l’art (1775–1784)*, Geneve 1998; É. Décultot, *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l’histoire de l’art*, Paris 2000.

obrazy. W swojej korespondencji Winckelmann mówi przecież w różnych rejestrach – pisze w czterech językach (niemieckim, włoskim, francuskim, łacińskim) do różnych korespondentów, zachowując, jak wskazywano bardzo trafnie, odrębność tonu i profilu stylistycznego⁸. Niemniej w listach „ostatniego poganina Europy” na stałe zagościło kilka tematów, które przeplatając się, tworzą tkaninę jego biografii – zmyślonej i prawdziwej⁹. Dwa z nich mają znaczenie *leitmotiv*u, przyjaźń oraz miłość – uwielbienie dla świata starożytnego. Są to wątki, które mienia się najrozmaitszymi odcieniami – od bardzo uproszczonej, konwencjonalnej apologii cnoty i uczucia przyjaźni, dla której wzorca miałyby dostarczać Platońska pochwała przyjaźni i erotycznego dążenia do piękna (*Fajdros*, *Uczta*), poprzez nieustanne poszukiwanie przyjaźni w świecie zainscenizowanych zachowań, aż po wyznania homoerotycznych pragnień – spełnionych i niezrealizowanych – balansujących na krawędzi odwróconego wobec samego siebie voyeryzmu¹⁰. Na tym tle rozwija się drugi temat – wolność, w znaczeniu zarówno indywidualnej samorealizacji i autoekspresji, jak i wolności politycznej i kulturowej. Wątek wolności¹¹ uwytadnia inny jeszcze, poruszony znakomicie w listach, a słabiej w „oficjalnych” tekstach, problem nierozzerwalnego związku pomiędzy życiem w teraźniejszości a poszukiwaniem dłań odniesienia, legitymizacji w historii starożytnej, i na odwrót – wpatrywania się w zwierciadlane odbicie antycznej przeszłości w autokreacji własnego losu – a przynajmniej życia opowiedzianego.

8. Krótko o historii edycji listów Winckelmanna, o badaniach nad epistolografią oświeceniową i ich znaczeniu dla analizy Winckelmanna (historia epistolografii XVII i XVIII stulecia, naśladowanie antycznych wzorów), a także o różnych formułach wykorzystywanych przez niego w korespondencji (np. forma listu otwartego – *Sendschreiben* – jako przykład wypowiedzi naukowej (mniejsze rozprawy Winckelmanna, listy, które były pisane z myślą o ich publicznej lekturze) zob. K. Harloe, L. Russel, *Life and (Love) Letters. Looking in on Winckelmann's Correspondence*, „Publications of the English Goethe Society”, 88: 2019, nr 1, s. 2–7; K. Harloe, *Erotic Affinities: Winckelmann to Usteri*, w: „Dear Friend, You Must Change Your Life”. *The Letters of Great Thinkers*, red. A. Bronowski, London 2020, s. 91–96; Walther Rehm trafnie pisze, że Winckelmann w swoich listach ukazuje się jako wybitny *Schriftkünstler* – trudno nie wspomnieć o studiach Winckelmanna nad stylem pisarzy antycznych i nowożytnych i adaptacją pewnych narzędzi w kontekście doskonalenia własnego języka, który ma się stać jednym z perswazyjnych sposobów przebudowy świadomości estetycznej Niemców – Winckelmann jako samozwańczy i samoświadomy *praeceptor Germaniae*.

9. Wybór listów nie był łatwy, zważywszy na ograniczenia tej edycji, a także rozmiary epistolografii Winckelmanna. Zdecydowano się zaprezentować te listy, które ukazują osobowość ich autora w świetle jego biografii jako moźelnej wędrowni na szczyty w kategoriach „powołania”, jak również jego badawczych zainteresowań i działalności w obszarze uczonego środowiska bibliotekarzy, antykwariuszy, historyków, wreszcie kontaktów z różnymi adresatami odsłaniających mitologię wzorowanej na antycznych przykładach „przyjaźni”. Osobne miejsce przypada listom do Berendisa, które najpełniej chyba ujawniają rysy psychologicznej autorefleksji „ostatniego poganina Europy”, ujęte w ramy literacko-retorycznej, łagodnie się narzucającej perspektywy opisu, i zasługują na możliwie pełną ich prezentację.

10. Ten aspekt omawia m.in.: W. Davis, *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond*, West Sussex 2010, s. 8–18, 24–34.

11. Ma on także swoje znaczenie w konstrukcji estetycznych konceptów i ocen artystycznych Winckelmanna: zob. É. Décultot, *Freiheit: Zur Entwicklung einer Schlüsselkategorie von Winckelmanns Kunstverständnis*, w: *Aufklärung und Hofkultur in Dresden*, red. R. Kanz, Wolfenbüttel 2013, s. 219–233.

Tak zatem Winckelmann dokonuje swoistej zamaskowanej transgresji norm kulturowych, przyzywając na świadków powierników starożytnych – temu też mogą służyć choćby cytaty z autorów antycznych, które nie są li tylko popisem erudycji. To narzędzia identyfikacji wykraczające poza psychologiczną wspólnotę odczuwania, poza wyobrażoną operację *Einführung*, to raczej kształtowanie mimetycznej odpowiedniości w ramach, by przywołać tutaj termin Kendalla Waltona, *mimesis as make-believe*. To nie jest jeszcze romantyczny kult życia jako sztuki, lecz na pewno preromantyczny gest, który prowadzi do swoistej sakralizacji życia poświęconego sztuce, wypełnionego „niebotycznym uwielbieniem rozkoszy estetycznej” (J. Huizinga), i to do tego stopnia, że nawet doznania erotycznego uniesienia i spełnienia są modelowane (bądź szyfrowane) jako rodzaj kontemplacji formy artystycznej, szczególnie rzeźby¹² – ewokacji budzącego się do pełni zmysłowego doświadczenia młodości, czasu wiosennego dojrzewania, ale jeszcze niedokończonego, niezamkniętego pełnią entelechii formy artystycznej. Przypomnijmy dla odmiany fragment z *Dziejów sztuki starożytnej*: „Cóż ludzkim pojęciom o zmysłowych bóstwach mogło się wydać godniejszym i bardziej pobudzającym dla wyobraźni niż stan wiecznej młodości i wiosny życia, których wspomnienie zdolne jest rozweselić nas samych w późniejszych latach? [...] Wśród bóstw żeńskich Dianie i Pallas przypisywano wieczne dziewictwo, a inne boginie, utraciwszy je, miały jakoby na powrót je odzyskiwać, Junona na przykład – przez kąpiel w źródle Canathos. Dlatego piersi bogiń i Amazoнок to jakby piersi młodych dziewcząt, którym Lucina nie rozwiązała jeszcze pasa i które nie poczęły jeszcze w łonie owoców miłości – chcę przez to powiedzieć, że brodawki na ich piersiach nie są jeszcze widoczne”¹³.

Nic dziwnego, że fraza ta urzekła wielu jego akolitów i komentatorów, szczególnie Waltera Patera i czasu „przepasania lędźwi w młodości” – kontaminacja biblijnego napomnienia o roli młodości w procesie formowania („Weselże się tedy młodzieńcze w młodości twojej, a niech zażyje dobrego serce twe we dni młodości twojej, i chodź

12. Zob. także ironiczną, dość żartobliwą i przewrotną pochwałę zasad sztuki postrzegania świata przez znawcę [konesera – *conoscitore*] w liście do Bianconiego ze stycznia 1763 r.: „Krótki pobyt w Ostii w towarzystwie Jego Eminencji Spinellogo wyjaśnia częściowo moją zwłokę w odpowiedzi, to jest dwie wysyłki później niż powinienem, ale i Pana list dojrzywał *en route*. Nade wszystko chcę złożyć podziękowania za uwagę, jaką zaszczyca Pan moje zdrowie i za przypomnienie mojej osoby Jego Królewskiej Mości, na którego, jak i na Pana, niechaj Bóg zechce złać wszelkie błogosławieństwa teraz i w następnych latach. Przesyłając te życzenia, czynię to w pełnej zgodzie z intencją Jego Eminencji mojego Pana, który łaskawie także przesyła swoje życzenia, podobnie jak czcigodny dom Cheroffinich oraz piękna Vittoria, na którą spoglądam okiem wcale nieobojętnym, jak mógłby Pan przypuszczać, jako że nie jestem zdolny ograniczyć mych emocji podziwu dla piękna jeno do płci przeciwnej. Oko, smak i namiętności znawcy nie mogą być uprzedzone i ograniczone, lecz obejmować wszystko, gdzie natrafia na ślad piękna. Jeżeli wielki mistrz Apollina Belwederskiego podzielał Pański geniusz, który skłania się ku [piękn]u kobiet, skierowałby swoje siły na wyrzeźbienie posągu Wenus; jego wyobraźni nie rozpaliby owe wzniosłe formy doskonalszej natury, a my bylibyśmy pozbawieni owego cudu [sztuki]. Osobliwe sposobności, by ją poślubić, zniknęły”. Vittoria była najstarszą córką kardynała Albaniego i Franceschi Cheroffini.

13. J.J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, oprac. W. Bałus, tłum. T. Zatorski, Kraków 2012, s. 149–150.

drogami serca twego, i według wejrzenia oczu twoich: ale wiedz, iż za to wszystko przywiedzie cię Bóg na sąd¹⁴ – Koh 11,9–10) i pogańskiego uwielbienia piękna posagu nie jest próbą pogodzenia elementów heterogenicznych. Istotnym składnikiem „religii sztuki”¹⁵ jest nie tylko apoteoza piękna Apollina Belwederskiego i quasi-religijny język charakterystyki ekspresji rzeźb antycznych, lecz także przekonanie, iż religijny sentyment może się urzeczywistnić w osobiwym przeżyciu piękna dzieła sztuki. Nie można żywić najmniejszych wątpliwości¹⁶, że religia odgrywała bardzo ważną rolę w życiu Winckelmanna – konwersja na katolicyzm, nieunikniony warunek spełnienia snu o Rzymie, symbolicznym *caput mundi*, świecie starożytnej sztuki i nowożytnej wiedzy, jest przeze mnie interpretowana jako poddanie się woli Bożej, niesprzeciwianie się opatrności – tak ważnej dla luteranów predestynacji. Był to przełom, na pozór posunięcie bez precedensu, ale dramaturgii dodaje mu włączenie go w porządek biograficznego urzeczywistnienia wolności.

Listy bowiem świetnie odślaniają to, że Winckelmann wcale nie należał do grona tych, którzy cierpią na *Schwärmerei* własnej duszy. Świadom doskonale swojego pochodzenia, swojej pozycji, nie żywi złudzeń i detalicznie opisuje ludzkie zachowania,

14. Wszystkie cytaty z Biblii według tłumaczenia ks. Jakuba Wujka (*Biblia w przekładzie Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 1999).

15. Por. np.: E. Müller, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004, s. 33–77.

16. Dobrym przykładem głębokiej przemiany w rozumieniu postaci Winckelmanna jest właśnie kwestia jego konwersji i stosunku do katolicyzmu (traktowanego, jak się zdaje, po trochu instrumentalnie, po trochu z powagą, a po trochu z ironicznym dystansem, np. w podejściu do form kultu, rytuału czy pobożności), nawet szerzej – do chrześcijaństwa. Justi poświęca cały obszerny rozdział problemowi konwersji, jest to także jeden z kluczowych problemów w *Tragödie des Humanismus* Herberta Weinstocka (1954), dziś raczej nie przywiązuje się do tego wagi tak znaczącej, jak np. do homoerotyzmu Winckelmanna. Warto przypomnieć, że w procesie mitologizacji postaci Winckelmanna pod kątem jego konwersji na katolicyzm swoją rolę odegrał – szybko zresztą zapomniany – obszerny, rozbudowany poemat Alfreda Austina *The Conversion of Winckelmann* (1897), utrzymany w duchu monologów dramatycznych, doprowadzonych do perfekcji przez Roberta Browninga, wymieszanych w swojej warstwie narracyjnej z reminiscencjami napięcia pomiędzy kultami pogańskimi i chrześcijaństwem z *Mariusza Epikurejczyka* Patera. U Austina Winckelmann zostaje sportretowany jako człowiek drażony, wręcz wstrząsany wyrzutami sumienia z powodu swojej apostazji, lecz z drugiej strony szukający usprawiedliwienia swojego pragnienia piękna antycznego. Na łożu śmierci, raniony przez Arcangellego, Winckelmann oddaje ducha ze słowami: „When am I going thither? Ganymede! / Lift me aloft, that I may banquet where / They chant the music of Cecilia! / Beauty is everywhere! (Kiedyż tam podążę? Ganimedzie! / Dźwignij mnie w górę, abym mógł ucztować / Gdzie słyhać muzykę Cecylii! / Piękno jest wszędzie!). Naiwny ekumenizm estetyczno-religijny, a raczej, by tak rzec, estetyczno-quasi-religijny odpowiada tutaj mniej więcej artystycznej wadze całego poematu, skądinąd bardzo interesującego jako obraz napięć pomiędzy sztuką i świadomością estetyczną epoki schyłkowego *aesthetic movement*, zderzonego z dylematami religijnymi – chociaż bardziej chyba czysto moralnej natury. Tak czy owak, Winckelmann pozostaje tutaj symbolem owego napięcia, całkiem jak u Waltera Patera. Inna rzecz, że Winckelmann Austina, nakreślony z historyczną precyzją, jest bardziej reprezentantem skonfrontowanych dążeń niż postacią z krwi i kości – Austiniowi brakuje trochę owego zmysłu dramatycznego, który jest tak dominujący w poezji Roberta Browninga.

O pozycji Winckelmanna jako przedmiotu pamięci, nie uczonego, ale osoby zasługującej na podążanie jej śladami, świadczy choćby wzmianka w *Pamiętnikach* Hansa Christiana Andersena, który notuje, iż w Rzymie szkicuje miejsca, w których przebywał Winckelmann.

interesy, małości, słabości, lękając się najbardziej tego, że na powrót, tak jak w Niemczech, stanie się zakładnikiem czyjejś dobrej woli, narzędziem w czyimś ręku, nieświadomym rzecznikiem czyichś interesów. Jednym z najważniejszych instrumentów obrony są dla Winckelmanna jego wykształcenie oraz status, o który zabiega, który osiąga i przekuwa w poczucie misji. Niewątpliwy sukces i sława, stające się jego udziałem, wynikają poniekąd z językowego aryzmu ekfraz i uderzającego wrażenia bezpośredniego zaangażowania, rozmyślnie skontrastowanego z pełnym wycucia dystansem, stosownym dla rozprawy naukowej¹⁷. Jednak ważniejszym czynnikiem było coś, co można by określić mianem „przemiany z opóźnianym efektem wyzwajającym” – z jednej strony Winckelmann, co potwierdza m.in. katalog dzieł przezeń wykorzystywanych, sporządzony przez jego przyjaciela i korespondenta Franckego, nie tylko świetnie znał nowożytnie piśmiennictwo historyczne i historyczno-artystyczne, lecz także wykorzystywał je wedle zasad antykwarycznego sposobu uprawiania nauki historycznej, by tak to sformułować. Z drugiej strony Winckelmann powoli zrzuca z siebie skórę historyka-humanisty i przedzierzga się w oświeceniowego dziejopisa¹⁸. Innymi słowy, Winckelmann przeprowadza operację, inna rzecz, czy udaną, przerzucenia mostu między historią pojmowaną jako sekwencja exemplów artystycznych i etycznych a historią jako przedmiotem dociekań nad przyczynami, implikującą relatywistyczny już ogląd *Zeitgeistu* – dosyć przy tym niekiedy bliskich XIX-wiecznemu historykowi¹⁹.

W rzeczy samej, Winckelmann nie tyle odkrył „nowy świat” – Goethe przyznaje mu tytuł i godność równą Kolumbowi – ile raczej wynalazł metodę jego opisu. Najważniejsze elementy całej układanki były znane już wcześniej: wywodząca się ostatecznie od Plotyna koncepcja piękna idealnego (co nie musi być wcale tożsame z Plotyńskim przejawem idei piękna w rzeczy jako jej racji zarodkowej i ontologicznej doskonałości), skoliigacona z powtarzanym *ad nauseam* „motywytem wyboru” najdoskonalszych fragmentów natury celem ich powiązania w całość dzieła sztuki²⁰, wpływ klimatu

17. Zob. dołączone tutaj oceny Meyera i Wolfa, już wtedy dosyć zgodnie bardziej podnoszono ducha, a nie literę dokonań Winckelmanna.

18. Istotną rolę odgrywa tutaj rozwinięty, choć czasem umyślnie powściągnięty, zmysł krytyczny Winckelmanna, w pewnej mierze wykształcony m.in. pod urokiem *Słownika Bayle'a*. Por. A. Grafton, *The Footnote. A Curious History*, London 1997, s. 193–195. Zob. także: M. Käfer, *Winckelmann – Pierre Bayle: „das Neuere mit dem Alten verbinden”*, w: *Die Freiheit und die Künste*, red. V. Riedel, Stendal 2001, s. 147–162, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, T. 20. O zasadach historiografii humanizmu zob. przede wszystkim: U. Muhlack, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung. Die Vorgeschichte des Historismus*, München 1991. O kryzysie humanistycznej *ars historica* zob. A. Grafton, *What is History? The Art of History in Early Modern Europe*, Croydon 2007, s. 189–193.

19. Por. L. Gossman, *Between History and Literature*, Princeton 1990, s. 243–245. O pojmowaniu historii i jej związku z estetyką przez Winckelmanna zob. bardzo ważny tekst: H.C. Seeba, *J.J. Winckelmann. Zur Wirkungsgeschichte eines „unhistorischen” Historikers zwischen Ästhetik und Geschichte*, „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 1982, nr 56, s. 168–201. Por. z nieco starszym ujęciem: E.H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1987, s. 39–57 [pierwsze wydanie w języku angielskim z 1971 r.].

20. U Winckelmanna przywołany za Baldinuccim, wywiedziony z historii Zeuksisa u Pliniusza Starszego.

i topografii na temperament, kompleksję ludów i tworzoną przez nie kulturę, symbioza wolności politycznej i wielkości artystycznej²¹. Autor *Dziejów sztuki starożytnej* zdołał jednak na nowo je skoordynować, osiłą owej operacji czyniąc z jednej strony intensywność doznawania i przeżywania formy dzieła, prowadzących do *quasi*-religijnego uwielbienia piękna, z drugiej chłodną, lecz nieneutralną i niebezpieczną rejestrację znamion stylu.

Rzecz jasna, tkwiła w tym osobliwa sprzeczność, którą od razu spostrzegł Herder czy inni krytycy: powiązanie sztuki z określonymi czynnikami natury historycznej, społecznej i geograficznej niejako wyklucza pretensje Greków doby Peryklesa do tego, by utrzymać pozycję depozytariuszy uniwersalnego i absolutnego, bo uwolnionego z więzów czasu i przestrzeni, wzorca piękna²².

Czy była to sprzeczność w oczach samego Winckelmanna? Można podejrzewać, że wcale nie musiał jej dostrzegać albo też za taką uznawać. Kanoniczny charakter rzeźby starożytnej nie zostanie zdezawuowany, jeśli owe uwarunkowania nie zyskają statusu przyczyn, ale raczej koincydencji ułatwiających odkrycie zasad tworzenia (w pięknie), które są niezmiennie. Dlaczego zatem sztuka się zdegenerowała? Trudno znaleźć odpowiedź na to pytanie, ale równie niepokojące będzie zjawisko renesansu – dlaczego Rafael ponownie odkrył właściwą ideę tworzenia?

Zdaje się, że Winckelmann nie bardzo się o to kłopotał. Celem jego reformatorskiego zelotyzmu jest wszak naśladowanie starożytnych, a można się podjąć tego zadania, zbadawszy uprzednio, co gnębi świat nam współczesny, i zarazem odkrywając utajoną, lecz konieczną więź między zewnętrznym kształtem formalnym dzieła a jego ekspresją, czyli wewnętrzną zasadą moralną charakteru. Kontur posagu greckiego jest piękny i szlachetny dzięki powściągliwości wyrazu, staje się zarazem miarą ekscesów nowożytności, uosobionych przez Berniniego.

Ten lament nad światem współczesnym ma, jak wiadomo, charakter nader retoryczny – i przez retoryczne okulary ogląda sztukę Winckelmann. Ascetyzm formy, nawet jeżeli zostaje wyniesiony do najwyższych granic intensywności zmysłowego doznania, wywodzi się z retorycznego *est modus in rebus* łacińskiego poety i jest podbudowany nie tylko zasadą stosowności, lecz przede wszystkim przekonaniem o dominacji pierwiastka intelektualnego – *Gedanke*, co dostrzec można w analizach sztuki nowożytnej Winckelmanna. Oprócz umiejętności rozróżniania epok artystycznych, zwłaszcza sztuki antycznej i nowożytnej, należy przede wszystkim studiować „myśli” – „idee” – *Gedanken*, ukryte w różnych dziełach, a są one trudniejsze do uchwycenia i wymagają subtelnej osądy, są bowiem jak „kosztowne perły w naszyjniku” – sąsiadują

21. Zob. o tym ważny tekst: N. Müller, *Winckelmann und der Griechenstreit. Überlegungen zur Historisierung der Antike-Anschauung im 18. Jahrhundert*, w: J.J. Winckelmann 1717–1768, red. T.W. Gaehtgens, Hamburg 1986, s. 239–264.

22. Zob. o tym także ważne uwagi: W. Balus, *Nowy systemat wiedzy*, w: J.J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, oprac. W. Balus, tłum. T. Zatorski, Kraków 2012, s. XXI–XXIV.

z perłami pośledniego gatunku i łatwo je przeoczyć²³. Tak się rzeczy mają w wypadku Poussina, którego koloryt „nie pociąga oka” i może przyczynić się do pominięcia tego, co najważniejsze, czyli właśnie owych *Gedanken* – umiejętności wyrażenia złożonej intelektualnej treści. O Correggiu z kolei dowiadujemy się, że jego sławne mitologiczne wyobrażenie Io zawiera „szlachetną myśl” w figurze „spragnionej łani” przy źródle wody, wzięte ze słów psalmisty o „łani pragnącej wody ze strumieni” (Ps 42,2).

Malarz właściwie powinien postępować jak poeta, dostosowując swoją inwencję do potrzeb powściągliwej, czytelnej ekspresji. Tam, gdzie Homer stawia przed oczy wzniosły obraz wyczarowany za pomocą jednego słowa, tam Kallimach potrzebuje całego wiersza, a mimo to nie dostaje mu owej wzniosłości. Postaciom Rafaela wystarczy jeden gest ciała – jest w stanie powiedzieć więcej aniżeli wszystkie powykręcane pozy Zuccariego.

U Winckelmanna retoryka powściągliwości warunkuje retorykę analogii, chętnie wykorzystywaną nie tylko jako stylistyczny ornament, ale również jako narzędzie argumentacji. Owe analogie występują najczęściej pomiędzy sztukami plastycznymi a literaturą – w obszarze artystycznej aksjologii bądź między pięknem formy i ekspresją a tworam natury. Tak zatem Michał Anioł i Rafael pozostają do siebie w takim stosunku, jak Tukidydes do Ksenofonta; pod zmarszczoną czy wzburzoną powierzchnią głębin morza pozostają nieruchome, podobnie jak wielka, stateczna i szlachetna dusza pod zewnętrznymi oznakami bólu.

Zrozumienie tych spraw wymaga jednak długotrwałej nauki, ćwiczenia oka na najlepszych wzorach, umiejętności rozróżniania i doskonalenia pamięci – wszak nowożytni naśladowali starożytnych. Nie chodzi wszelako o *Nachahmung* – bezwiedne kopiowanie, lecz o *Nachmachen* – rozumne podążanie śladami starożytnych celem osiągnięcia czegoś, co posiada własną, odrębną naturę: „Domenichino, malarz rzeczy powabnych, jako wzory wybrał tzw. głowę Aleksandra z Florencji i Niobe z Rzymu. Można je rozpoznać w jego postaciach, a przecież nie są identyczne. Na kamieniach [tj. gemmach i kameach] i monetach znaleźć można wiele przedstawień z obrazów Poussina; jego Salomon w scenie sądu to Jupiter z macedońskich monet, u niego atoli są jak przesadzone rośliny, które już od samego początku pokazują się inaczej”²⁴. Te praktyki można odbyć tylko w krainie dzieł oryginalnych – nie dostrzeże właściwego wyrazu, mądrości malarza, jego inwencji, erudycji i ekspresji ten, kto obcuje z „cieniami” – kopiami i graficznymi reprodukcjami²⁵. I w tym miejscu Winckelmannowi w sukurs

23. J.J. Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben*, w: *Winckelmanns Werke in einem Band. Ausgewählt und eingeleitet von Helmut Holtzhauer*, Berlin–Weimar 1982, s. 162.

24. Tamże, s. 39–40.

25. Problematyka ta jest dziś przedmiotem bardzo intensywnych studiów. Jako dobre wprowadzenie można potraktować: P. Grenier, *La république de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paryż 2010 (zwłaszcza rozdziały VIII i IX).

przychodzi „cudowna różdżka analogii” – w obcowaniu z dziełami rzeźby i malarstwa jest tak jak z Homerem – żaden przekład nie odda wielkości poety.

Jeśli tak jest, to rzeczywiście tutaj rodzi się pewien model historii sztuki, wyprowadzonej z drobiazgowego studium literatury i filologii, wspartej na retorycznych narzędziach analogii i modulacji znaczeń pomiędzy sztuką słowa i sztuką wizualną, której potrzeba zdolności widzenia. Doświadczenie estetyczne i wiedza historyczna to współczesna Winckelmannowi odpowiedź na kryzys sztuki, a zarazem odwrócenie dynamiki klasycznej relacji między sztuką, pięknem i wiedzą – mądrością. Hegel już niedługo potem, uznając słusznie, jakkolwiek tylko ze swojej perspektywy, Winckelmanna za twórcę nowego *organonu* postrzegania sztuki, sformułuje myśl o profetycznej wręcz mocy: miejsce twórczej siły sztuki w rozwoju ducha zajmie wiedza o sztuce, historyczna nad nią refleksja. Tej zdolności do metamorfozy doświadczenia piękna w historyczny namysł, przybierający formę mitu kultury jako propozycji dla utopijnej przyszłości²⁶, Winckelmannowi, także w listach, odmówić nie sposób.

W przygotowaniu niniejszego wyboru listów Winckelmanna ogromnej i wszechstronnej pomocy udzielił mi Pan Profesor Andrzej Pieńkos – oprócz udzielenia wskazówek bibliograficznych podjął się wyboru ilustracji do tego tomu. Chciałbym Mu złożyć w tym miejscu serdeczne podziękowania i wyrazy wdzięczności.

26. Zob. o tym niezastąpioną analizę: R. Assunto, *L'antichità come futuro. Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano 2001 [liczne wydania wcześniejsze].