

Teksty Drugie 2000, 4, s. 167-173



Naśladownictwo Apolla

John Sallis

Tłum. Olgierd Kurowski

John SALLIS

Naśladownictwo Apolla¹

Naturalne dla wszystkich jest również czerpanie przyjemności z dzieł sztuk naśladowczych. Potwierdzają to fakty naszego doświadczenia. Są przecież takie rzeczy, jak np. wygląd najbardziej nieprzyjemnych zwierząt czy trupów, na które patrzymy z uczuciem przykrości, z przyjemnością natomiast oglądamy ich szczególnie wiernie wykonane podobizny.²

Prawie na samym początku *Narodzin tragedii* Nietzsche zdradza swą solidarność z Platonem i Arystotelesem oraz ustanowioną przez nich tradycją myślenia istoty sztuki jako *mimesis*: „każdy twórca jest «naśladowcą»”³ (s. 39). Nietzsche zdradza swą solidarność – to znaczy zarówno ją ujawnia, jak i wskazuje równocześnie pewną rozbieżność z ową klasyczną koncepcją sztuki. Nie tylko twierdzenie jego zawieszone jest w kontekście, który przemieszcza kontekst klasycznej koncepcji – zaś jego rozbieżność podkreśla wtedy cudzysłów, w który ujęty jest „naśladowca” – ale też Nietzsche blisko końca *Narodzin tragedii* niemal bez zastrzeżeń oświadcza, że „sztuka nie jest tylko naśladowaniem naturalnej rzeczywistości” (s. 170). Oczywiście jest to po części kwestia zaopatrywania w suplement metafizycznej koncepcji sztuki, wykazania, że „sztuka nie jest tylko naśladowaniem naturalnej rzeczywistości, lecz stanowi właśnie metafizyczny jej suplement, postawiony obok niej

^{1/} J. Sallis *Apollo's Mimesis*, „Journal of the British Society for Phenomenology” 1984 nr 1 (vol. 15).

^{2/} Arystoteles *Poetyka*, w: tegoż, *Retoryka-Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 319 (1448) (cytat zmodyfikowany).

^{3/} F. Nietzsche *Narodzin tragedii*, przeł. B. Baran, Kraków 1994 (lokalizacja cytatów bezpośrednio w tekście z podaniem numeru strony, cytaty zmodyfikowane oznaczone gwiazdką).

dla jej przezwyciężenia” (s. 170). Lecz jest to również kwestia próby ponownego określenia mimetycznego charakteru sztuki w tekście stanowczo już odwracającym owe klasyczne hierarchie – hierarchie, które zdecydowały o miejscu metafizycznej koncepcji sztuki i niewątpliwie przyczyniły się już do sformułowania takiego ujęcia, które doprowadzić ma do odsłonięcia w *poetike* jej *eidosu* i ukazania go jako *mimesis*⁴. W tej mierze sam tekst Nietzschego porusza się w kręgu, w który wkomponowane jest właśnie to przeciwieństwo, które próbuje on ukazać jako wiodący motyw zachodniej kultury, przeciwieństwo pomiędzy sztuką i nauką, pomiędzy tragedią i Sokratesem.

Ponadto przeciwieństwo to, jeśli rozszerzyć je na opozycję sztuki i prawdy, odgrywa rolę już w klasycznym określeniu sztuki jako *mimesis*. Według Arystotelesa, człowiek w sposób naturalny czerpie przyjemność z naśladowania, ponieważ dana jest mu przez to możliwość nauki: „Przez naśladowanie zdobywa podstawy swej wiedzy, a dzieła sztuk naśladowczych sprawiają mu prawdziwą przyjemność”⁵. Lecz z dzieł sztuk naśladowczych można uczyć się tylko wtedy, kiedy mają one zdolność ujawniania, tylko wtedy, kiedy służą odstanianiu prawdy o tym, co jest naśladowane. Już określenie sztuki jako zasadniczo mimetycznej wprowadza kwestię skrzyżowania sztuki i prawdy.

Chciałbym pokazać, jak takie skrzyżowanie funkcjonuje w *Narodziinach tragedii*, a ściślej w zestawionych przeze mnie fragmentach początkowych paragrafów, w których Nietzsche wyprowadza określenie tego z dwóch filarów sztuki, który nazywa apollińskim. Będę chciał pokazać, w jaki sposób apollińskość określana jest jako złożony system mimetyczny i zwrócić uwagę na odpowiednie skrzyżowania sztuki i prawdy w ramach tego systemu.

Na złożoność jego skrzyżowań wskazują już wersy otwierające *Narodziny tragedii*: „Nasza wiedza estetyczna zyska nader wiele, jeśli uzyskamy nie tylko logiczny wgląd, ale i bezpośrednią naoczną pewność, że rozwój sztuki wiąże się z dwoistością wymiaru a p o l l i Ń s k i e g o i d i o n i z y j s k i e g o” (s. 33). *Narodziny tragedii* rozpoczynają się zatem od wyznaczenia szeregu opozycji oraz ustalenia dla każdej z nich perspektywy pewnego sprzężenia członów opozycji.

Jest to kwestia poszerzenia wiedzy estetycznej. Tekst Nietzschego byłby przyczynkiem do dyscypliny szukającej teoretycznych zasad sztuki, prawdy o sztuce, i sytuującej się poprzez samą swą koncepcję na skrzyżowaniu sztuki i prawdy. W ten sposób wskazany jest, być może tylko wstępnie, *locus* tekstu Nietzschego: owo skrzyżowanie, w którym manifestuje się i konstytuuje p r a w d a s z t u k i.

Ponieważ jest to kwestia p r a w d y s z t u k i, konieczne jest uzyskanie nie tylko wglądu logicznego ale i bezpośredniej naocznej pewności – czyli świadomości prawdy tak naocznej, ażeby korespondowała i zgadzała się ze sztuką w jej estetycznej konkretności. Wobec tego, trzeba również koniecznie zwrócić uwagę na to, co Grecy ujawniają „nie tyle w pojęciach, ile w dogłębnie wyrazistych figurach swego

^{4/} Por. Arystoteles *Poetyka*, s. 315 (1447).

^{5/} Tamże, s. 319 (1448).

Sallis Naśladownictwo Apolla

świata bogów” (s. 33). Jest to kwestia nie tyle pojęć lub zwykłych pojedynczych unaocnień, co figur (*Gestalten*). *Narodziny tragedii* są projektem myślenia figurami, myślenia zharmonizowanego z ujawnieniem figuratywnym.

Trzecim przeciwieństwem jest zatem przeciwieństwo figuratywne, przeciwieństwo pomiędzy figurami bogów: Apolla i Dionizosa. Co Grecy ujawniają poprzez owe figury? Odpowiedź Nietzschego: popędy, z którymi wiąże się rozwój sztuki (*Kunsttriebe*), podstawowe siły artystyczne (*künstlerische Mächte*) (s. 39). Z kolei przeciwieństwo pomiędzy figurami bogów służy do ujawnienia wyrazistego przeciwieństwa pomiędzy dwoma podstawowymi popędami:

Do tych dwu ich bóstw, Apolla i Dionizosa, nawiązuje nasze ustalenie, iż w greckim świecie istnieje zasadnicze co do źródła i celu przeciwieństwo między sztuką plastyczną [*Kunst des Bildners*], apollińską i nieobrazującą sztuką muzyki [*unbildliche Kunst der Musik*] jako sztuką Dionizosa. [s. 33]

Przeciwieństwo zachodzi pomiędzy sztuką, która jest uwikłana w wytwarzanie obrazów, a sztuką, która jest nieobrazująca, która nie wytwarza obrazów – lub raczej podstawowe przeciwieństwo zachodzi pomiędzy dwoma popędami, dwiema siłami artystycznymi leżącymi u podstaw tych dwóch form sztuki.

Z tejsze charakterystyki owego przeciwieństwa wnosić by można, że na samym początku Nietzsche zrywa z klasycznym pojęciem sztuki jako *mimesis*, gdyż popęd dionizyjski, wydawałoby się, wprowadza alternatywę, która jest zdecydowanie niemimetyczna. Taki wniosek byłby jednakowoż przedwczesny, gdyż Nietzsche prawie natychmiast potwierdza jedność pojęcia sztuki jako *mimesis*: „w stosunku do tych bezpośrednich artystycznych stanów [*Kunstzustände*] natury każdy twórca jest «naśladowcą»” (s. 39). Apollińskość i dionizyjskość to zatem przede wszystkim „siły artystyczne, które wydobywają się z samej natury” (s. 39). Twórca, każdy twórca, naśladuje jeden z tych podstawowych popędów, tych artystycznych stanów samej natury. Nawet twórca dionizyjski, chociaż jego sztuka nie jest obrazująca, naśladuje jednak naturę, lub dokładniej, podstawową siłę z niej się wydobywającą. Faktycznie problem sztuki dionizyjskiej (a w końcu nawet i samej tragedii) leży właśnie w tak ustanowionej różnicy pomiędzy naśladownictwem a obrazem. Tutaj musi jednak wystarczyć jedynie zaznaczenie tej różnicy.

Apollińskość jest zatem przede wszystkim siłą artystyczną wydobywającą się z natury jeszcze przed nadejściem twórcy jako takiego: jest to rodzaj bezpośrednio, naturalnego stanu, zakładanego przez sztukę apollińską, która wylaniałaby się właśnie poprzez ten uprzedni stan i jako jego naśladowanie. To tak, jakby sama natura obejmowała lub przynajmniej przygotowywała przejście od natury do sztuki – lub raczej tak, jakby natura i sztuka krzyżowały się w sferze, która nie byłaby po prostu naturą ani sztuką, lecz rodzajem naturalnej proto-sztuki lub proto-artystycznej natury. Tę proto-artystyczną apollińskość Nietzsche utożsamia z twórczym popędem, który przejawia się i działa w marzeniach sennych. Ściślej rzecz ujmując, apollińskość jest siłą, która wytwarza świat snu, świat obrazów sennych

Przechadzki

i stara się wciągnąć śpiącego w ich czystą kontemplację. W ten sposób poprzez charakterystykę marzenia sennego Nietzsche tematyzuje apollińskość.

Owa charakterystyka wprowadzona jest przez zwrot „*der schöne Schein der Traumwelten*”. Charakter obrazów wyrażany jest w szczególności przez słowo *Schein* i powinno się słyszeć je tutaj w pełnym spektrum jego znaczeń: połysk, wygląd, zjawisko, pozór, iluzja. Nietzsche kontynuuje: „Rozkoszujemy się [w snach] bezpośrednio rozumieniem figury, przemawiają do nas wszelkie formy, nie ma nic obojętnego i niekoniecznego” (s. 34). Obrazy senne połyskują w taki sposób, że można się nimi rozkoszować, bezpośrednio rozkoszować się nimi jako formami i figurami. Oto dlaczego ich *Schein* jest charakteryzowany jako piękny. W rzeczy samej można nawet spróbować określić taki *Schein* jako właśnie to, co ustanawia przynajmniej pewne klasyczne pojęcia piękna.

Chociaż sny, skoro przeżywamy je w kontemplatywnym pochłonięciu, nie są tylko grami cieni, to ten stan pochłonięcia ma swoje granice, gdyż szczególna cecha apollińskiego *Schein* wprowadza dystans. Nietzsche określa tę cechę jako: „*die durchschimmernde Empfindung ihres Scheins*”. Zawsze gdzieś świta poczucie, że obraz senny to *Schein* – obraz łśni w taki sposób, jakby zdradzał w nagłym doznaniu, że jest to tylko gra, zjawisko, pozór. *Schein* obrazu sennego skrzy się, co w sposób zarazem nagły i subtelny zdradza, że obraz jest obrazem, a nie „pierwowzorem”. Z powodu tego, że obraz jawi się j a k o obraz, z powodu tego zdradzieckiego skrzenia, obraz senny nie oddziałuje tak, jakby był to jakiś „pierwowzór”, jakaś „surowa rzeczywistość”. Kontemplatywny dystans przynależy stanowi apollińskiemu i przyczynia się do tego, tak dla niego charakterystycznego ograniczenia i wyciszenia. Jest to kwestia „ograniczenia wedle miary” („*massvolle Begrenzung*”), kwestia miary wewnętrznej i samopoznania wymaganego dla zachowania takiej miary:

Jako bóstwo etyczne Apollo wymaga od swoich miary, aby zaś ją zachować – samopoznania. Tak oto estetycznej konieczności piękna towarzyszy postulat „poznaj samego siebie” i „nie za wiele!”. [s. 49]

Ten apolliński wymóg samopoznania wskazuje na skrzyżowanie sztuki i prawdy, skrzyżowanie usytuowane w obrębie proto-artystycznej apollińskości, poprzedzającej nadejście twórcy i sztuki właściwej. Lecz Nietzsche ani nie zaznacza tego skrzyżowania, ani nawet nie czyni aluzji do stopniowego rozkładu – żeby nie powiedzieć wymazania – z konieczności prowadzącego do ostatecznego zatarcia owego przeciwieństwa, tak uporczywie zachowywanego przez *Narodziny tragedii*, przeciwieństwa pomiędzy sztuką i nauką, pomiędzy tragedią i Sokratesem. Czyż i Sokrates nie był niewiernym uczniem Apolla?

Chociaż apolliński obraz łśni w taki sposób, jakby zdradzał, że jest obrazem, a nie pierwowzorem, to jest on, z drugiej strony, powiązany z pierwowzorem – jest obrazem pierwowzoru właśnie: śni się zawsze o c z y m ś. Lecz owo powiązanie obrazu z pierwowzorem jest dość szczególne. Jest to odwrócenie zwykłego, piętrowego, platońskiego uporządkowania obrazu i pierwowzoru. Ważniejszy jest

Sallis Naśladownictwo Apolla

właśnie apolliński obraz, a nie pierwowzór, który on obrazuje; dlatego też Nietzsche może pisać o „wyższej prawdzie, doskonałości tych stanów, w przeciwieństwie do fragmentarycznie rozumianej rzeczywistości, a następnie głębokim poczuciu uzdrawiającej i pomocnej we śnie i sennym marzeniu natury” (s. 35). Realne pierwowzory, rzeczy z życia powszedniego są doskonalone w obrazach apollińskich – w stanie apollińskim prześwieca doskonałość, „wyższa prawda”. Zaledwie wskazałem tutaj jeszcze jedno, nie podkreślane przez Nietzschego, proto-artystyczne skrzyżowanie sztuki i prawdy.

Teraz na scenę wkracza twórca i zarządza całkowicie przygotowane już przejście od proto-artystycznej natury do sztuki jako takiej. Twórca apolliński, naśladując naturalny stan apolliński, tworzy obrazy podobne do obrazów naturalnie wytwarzanych w stanie snu. Tworzy obrazy, które lśnią i które w swym lśnieniu zdradzają, że są obrazami – są obrazami, których lśnienie może dawać kontemplatywną przyjemność. Są obrazami, w których lśnieniu lśni doskonałość, wyższa prawda. Teraz takie ujawniająco lśniące obrazy jak te, które naturalnie wyłaniają się w stanie snu, są tworzone na nowo i doskonalone przez sztukę. W greckiej sztuce apollińskiej te stworzone na nowo i podwójnie udoskonalone obrazy pojawiły się jako bogowie olimpijscy – a więc świat snu został stworzony na nowo i udoskonalony jako świat olimpijski.

Spostrzegamy tu najpierw wspaniałe o l i m p i j s k i e figury bogów, stojące na jej [budowli kultury apollińskiej] szczytach; jej fryzy zdobią czyny tych bogów, przedstawione na promieniejących w dal płaskorzeźbach. Niech nas nie zmyli, jeśli pośród nich stoi też Apollo jako bóstwo obok innych i bez pretensji do pierwszego miejsca. Popęd umysłowiony w figurze Apolla zrodził też cały świat Olimpu, i w tym sensie można uznać Apolla za ojca tego świata. [s. 43]

Apollińskie naśladownictwo jest też, w jego osi poziomej, naśladownictwem Apolla. Apollińska sztuka jest naśladownictwem Apolla (w podwójnym znaczeniu tego dopełniacza).

Na osi pionowej zaś, obrazy olimpijskie odbiegają mimetycznie od życia powszedniego poprzez doskonalenie niedoskonałego – powszednich pierwowzorów. Ta doskonaląca rozbieżność służy raczej wzbogacaniu niż tłumieniu życia, a Nietzscheańskie jej celebrowanie kształtuje pozytywny odpowiednik jego późniejszej polemiki z chrześcijaństwem:

Tu nic nie przypomina ascezy, uduchowienia czy powinności; tu przemawia do nas tylko bujne, triumfalne nawet istnienie, w którym ubóstwione zostało wszystko, co istnieje, niezależnie od tego, czy jest dobre, czy złe. I stoi poruszony widz przed tym nadmiarem życia, zadając sobie pytanie, z jakim to czarodziejskim trunkiem w ciele zażywali ci zuchwali ludzie życia, że gdziekolwiek spojrzeli, uśmiechała się do nich Helena, „słodką zmysłowością unoszony” idealny obraz ich własnej egzystencji. [s. 43]

Olimpijscy bogowie, obrazy stworzone w naśladownictwie Apolla, służą jako przemieniające zwierciadła (*verkündende Spiegel*), w których życie ujawnia się

Przechadzki

w wyższej chwale. Zatem obrazy Apolla odbijają się z powrotem w powszednich pierwowzorach w sposób, który przekształca i usprawiedliwia życie:

Ten sam popęd, który powołuje do istnienia sztukę jako uwodzące do dalszego życia uzupełnienie i dopełnienie bytowania, pozwolił też powstać olimpijskiemu światu, w którym helleniska „wola” zasłania się przemieniającym zwierciadłem. W ten sposób bogowie usprawiedliwiają ludzkie życie, gdy sami nim żyją – jedyna wystarczająca teodycea! Bytowanie w jasnym słonecznym blasku takich bogów jest odczuwane jako cel godny sam w sobie. [s. 45]

A przecież nie jest to tylko kwestia przemiany mętności i niezupełności życia powszedniego. Za stworzeniem pięknego świata olimpijczyków stoi coś o wiele bardziej potężnego, jakaś głębsza potrzeba. Nietzsche odnajduje wyrażenie tej potrzeby w głęboko pesymistycznych słowach, które Sylen skierował do człowieka w *Edypie w Kolonie* – że „najlepsze jest dla ciebie zupełnie nieosiągalne: nie narodzić się, nie i s t n i e ć, być n i c z y m. Najlepsze zaś po tym jest dla ciebie – prędko umrzeć” (s. 44). To właśnie mądrość Sylena stoi za stworzeniem bogów olimpijskich:

Teraz otwiera się przed nami niejako czarodziejska góra Olimpu i ukazuje nam swe korzenie. Grek znał i odczuwał grozę i obrzydliwość bytowania; aby w ogóle żyć, musiał on ustawić przed nim świetlany Olimp zrodzony ze snu. [...] Aby żyć, Grecy z najgłębszej potrzeby musieli owych bogów stworzyć. [s. 44]

Apollinińska sztuka służy nie tylko ukazaniu życia w owych przemieniających zwierciadłach, bogach olimpijskich, w których ono lśni, „otoczone wyższą chwałą” (s. 45); służy również zamaskowaniu życia, zamaskowaniu grozy i obrzydliwości bytowania, zatajeniu, że samo ich ujrzanie uniemożliwiłoby życie i wywołało jego zaprzeczenie.

W ten sposób wyraźnie nakreśliłem zasadnicze struktury systemu mimetycznego, który ustanawia sztukę apollinijską. Jako całość, system ten jest naśladowaniem owego – przedstawionego na przykładzie snu – naturalnego stanu proto-artystycznego. Lecz jest on, w charakterystyczny apollinijski sposób, ważniejszy od swego pierwowzoru. System artystyczny dopełnia i doskonali stan naturalny, tak jak obrazy olimpijskie w obrębie owego systemu dopełniają i doskonałą ich realne pierwowzory. Lecz tym, co zasadniczo strukturuje system artystyczny i ustanawia go jako system mimetyczny, są szczególne cechy mimetyczne, które dołączają się do przynależących mu obrazów. Cztery takie cechy charakterystyczne wyłoniły się z tekstu Nietzschego i należy je teraz tylko wyraźniej zarysować. Jest to, po pierwsze, piękny *Schein* obrazów, takie ich lśnienie, że można bezpośrednio rozkoszować się ich formami i figurami. Ale, po drugie, jest to *Schein*, któremu przynależy skrzywienie zdradzające, że jest to (zaledwie) *Schein*, że obraz jest obrazem, a nie pierwowzorem. Po trzecie, te obrazy, lśniące w ten sposób jako figury Olimpijczyków (które same w płaszczyźnie horyzontalnej obrazują właśnie Apolla), również dostarczają życiu przemieniające zwierciadło. Są one obrazami, w których dosko-

Sallis Naśladownictwo Apolla

nałość, wyższa prawda, ujawnia się w taki sposób, ażeby odbić ją z powrotem w powszedni pierwowzór i przemienić go. Lecz w końcu te odbijające obrazy służą zamaskowaniu, zatajeniu otchłani leżącej u podstaw i zagrażającej życiu. Właśnie w owej funkcji maskowania apolliński świat obrazów służy tej najgłębszej potrzebie. I właśnie w owej funkcji system apolliński odsyła poza siebie, do innego, ograniczającego go systemu, od którego jest w pewnym szczególnym sensie zależny. To oczywiście Dionizos lokuje się na granicy naśladownictwa Apolla. To oczywiście on, na skraju apollińskiego pola widzenia, powołuje otchłań, którą wizja ta ma zatajać.

Przełożył *Olgierd Kurowski*