

numer 5 (2/2011)

*perspektywy* **kultury**

**Kultura i hermeneutyka**

Pismo Instytutu Kulturoznawstwa  
Akademii Ignatianum w Krakowie

Wydawca: Akademia Ignatianum w Krakowie

Zespół: Tomasz Gąsowski, Dorota Heck (UWr), Tomasz Homa SJ  
Krzysztof Koehler, Ewa Kosowska (UŚ), Kazimierz Kuczman  
Danuta Quirini-Popławska, Henryk Pietras SJ, Jan Prokop, Stanisław Stabryła  
Stanisław Sroka, Paweł Taranczewski, Krzysztof Wałczyk SJ

Redaktor Naczelny: Andrzej Waśko

Sekretarz Redakcji: Monika Stankiewicz-Kopeć

Asystent Redakcji: Tomasz Tisończyk

Projekt graficzny: Joanna Panasiewicz

Opracowanie techniczne: Jacek Żaryczny

Pismo recenzowane

Recenzent: dr hab. Maciej Urbanowski, prof. UJ

Publikacja dofinansowana ze środków  
przeznaczonych na działalność statutową  
Wydziału Filozoficznego Akademii Ignatianum  
w 2011 roku

ISSN 2081-1446

Adres redakcji: ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków  
e-mail: [perspektywykultury@ignatianum.edu.pl](mailto:perspektywykultury@ignatianum.edu.pl)  
[www.perspektywy.deon.pl](http://www.perspektywy.deon.pl)

Druk: Drukarnia Wydawnictwa WAM, ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków  
Nakład 300 egz.

---

Redakcja zastrzega sobie prawo skracania tekstów i zmiany tytułów. Materiałów nie zamówionych nie zwraca.

*spis treści* numer 5

---

Od redakcji

5

Kultura i hermeneutyka

Krzysztof Korzyk – *Precesja światobrazów, wyobraźnia i interpretacja*

7

Marcin Napiórkowski – *Pożyteczność i szkodliwość Nietzschego dla historii*

25

Artykuły i rozprawy

Monika Ożóg – *„Veritas imaginum”. Wizerunek władzy Teodoryka Wielkiego na przykładzie wybranych numizmatów*

43

Justyna Łukaszewska-Haberko – *Kto powinien zajmować się wizjami? Umiejętność objaśniania oraz teoria interpretacji tekstów średniowiecznych na przykładzie „Scivias” Hildegardy z Bingen*

59

Klaudia Ordzowiały-Grzegorz – *Tomasz Kajetan Węgierski jako świadek narodzin amerykańskiej państwowości*

71

Agnieszka Kowalczyk – *Między nauką a wyobraźnią poetycką. Wizja natury w „Ziemianstwie polskim” Kajetana Koźmiana*

95

Anna Kasperek – *Aksjologiczna koncepcja kultury Henryka Elzenberga*

123

Urszula Tes – *„Otello” Orsona Wellesa*

133

Bogusława Bodzioch-Bryła – *Hermeneutyka cyberpoematu? Kilka pytań o interpretację na marginesie utworu Zenona Fajfera „Ars poetica”*

145

Rozmowa

*O hierarchii w sztuce – z Pawłem Taranczewskim rozmawia Kinga Nowak*  
173

Sylwetki

Tomasz Tisończyk – *Stefan Kołaczkowski (1887-1940)*  
199

Recenzje

Jerzy Gizella – *Z latarką Lacana w labiryncie podświadomości*  
221

Leszek Zinkow – *Pseudonauka – choroba, magia czy biznes?*  
229

Joanna Kołat – *Sacre rappresentazioni – teatr religijny we Florencji XV wieku*  
237

Monika Żarnowska – *Pamięć społeczna a wiedza historyczna*  
241

Paweł Najduch – *Sztuka i artyści w systemie totalitarnym*  
249

Sprawozdania:

Urszula Tes – *VI Festiwal Filmu Filozoficznego*  
253

Sylwia Góra – *Wachlarz artystyczny. Kilka uwag o krakowskim MOCaKu*  
(*Museum of Contemporary Art in Krakow*)  
257

Noty o autorach

261

## Od redakcji

---

Niniejszym numerem rozpoczynamy na łamach „Perspektyw Kultury” debatę nad relacją pomiędzy badaniami z zakresu wiedzy o kulturze a hermeneutyką. Hermeneutyka rozumiana pierwotnie jako swoista metoda poznania humanistycznego narodziła się na gruncie nauk filologicznych i do dziś jest podstawą, lub oczywistym składnikiem różnego rodzaju studiów literaturoznawczych. Problem pojawia się natomiast, gdy hermeneutykę jako metodę i jako zespół tez ontologicznych wypracowanych przez Martina Heideggera i jego wielkich następców próbujemy zastosować do celu, który za Zdzisławem Krasnodębskim określimy jako „rozumienie zjawisk społecznych” (PK nr 4). Hermeneutyka, która pierwotnie bada teksty, zastosowana do badań procesów społecznych wymaga ujęcia tych procesów w kategoriach *sui generis* tekstu, nie może się więc obejść bez semiotyki. Uświadamia to lektura otwierającego ten numer artykułu Krzysztofa Korzyka. Z kolei Marcin Napiórkowski przypomina o krytyce, jakiej założenia szkoły historycznej w humanistyce dziewiętnastowiecznej poddał Friedrich Nietzsche, akcentując niemożliwe do ominięcia znaczenie argumentów autora szkicu *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia* oraz ich współczesny, postmodernistyczny renesans. Artykuły te traktujemy jako zaproszenie do dyskusji, która będzie kontynuowana w następnych numerach „Perspektyw Kultury”, i w której chcemy prezentować różne punkty widzenia.

Na tym teoretycznym tle *Artykuły i rozprawy* ukazują, jak nasi Autorzy rozumieją dziś, i jak stosują w praktyce procedury hermeneutyczne w odniesieniu do bardzo odmiennych dzieł i wytworów kultury. Monika Ożóg zastanawia się, jaki obraz władcy (i władzy) można wyczytać z monet i medali przedstawiających Teodoryka Wielkiego. Justyna Łukaszewska-Haberko analizuje warunki poprawnej interpretacji wizji św. Hildegardy

z Bingen. Klaudia Ordzowiały-Grzegorzcyk i Agnieszka Kowalczyk badają relacje literatury polskiego oświecenia z historią i przyrodoznawstwem tej epoki. Urszula Tes interpretuje wybitną adaptację filmową *Otella* a Bogusława Bodzioch-Bryła zastanawia się nad zjawiskiem „cyberpoematu” czyli aktualnymi skutkami mariażu poezji i Internetu. Już samo to zestawienie tematów, w którym starożytna numizmatyka pojawia się obok nowoczesnych mediów a dwunastowieczna mistyczka spotyka się z oświeceniowymi racjonalistami i ze współczesnym eksperymentem artystycznym, ilustruje współczesną formę istnienia kultury „zdeterytorializowanej”.

Szczegółnej uwadze Czytelników polecamy wywiad z prof. Pawłem Taranczewskim, w którym nasz Znakomity Współpracownik przedstawia swoje filozoficzne i artystyczne credo. Tradycyjnie nie zapominamy też o sylwetkach naszych wielkich poprzedników: Tomasz Tisończyk kreśli więc naukowy portret mistrza „portretu literackiego” prof. Stefana Kołaczkowskiego a Anna Kasperek wyraziście szkicuje aksjologię kultury Henryka Elzenberga.

Z przyjemnością rekomendujemy też ważkie recenzje i sprawozdania. Tym razem znajdziemy tu nie tylko cenne informacje, ale też próby hermeneutycznego zmierzenia się z gorącymi tematami: edukacją i świadomością historyczną młodzieży (M. Żarnowska), postnowoczesną inwazją pseudonauki (L. Zinkow) i znaczeniem psychologicznego „buntu przeciw ojcu” jako podświadomej treści współczesnych zjawisk społecznych (J. Gizella).

Życzymy przyjemnej lektury!

Krzysztof Korzyk

# Precesja światoobrazów, wyobraźnia i interpretacja

---

## 1. Opowieści

Jedną z charakterystycznych cech ponowoczesnej kultury i postindustrialnego społeczeństwa jest rozpad wielkich narracji uprawomocniających, czy inaczej – metanarracji, w ich dwóch podstawowych postaciach, za które uznaje się wszechobecny w starożytności i średniowieczu mit oraz dominującą w poświeceniowej rzeczywistości naukę. Badacze, konstatając ów stan rzeczy, wskazują zwykle na różnorodne, dawniejsze i współczesne ucieleśnienia owych narracji projektujących standardy rozumienia i uprawomocniania pomniejszych dyskursów kultury interpretowanych z ich udziałem. Takim „opowieściom, które naznaczyły nowoczesność” wiele uwagi poświęca Jean-François Lyotard<sup>1</sup>, uznając za nie, między innymi:

opowieść o postępującej emancypacji rozumu i wolności, o postępującej bądź zachodzącej poprzez katastrofy emancypacji pracy (źródło wyalienowanej wartości w kapitalizmie), o bogaceniu się całej ludzkości dzięki postępowi kapitalistycznej, stechnologizowanej nauki, a nawet, jeśli zaliczyć samo chrześcijaństwo do nowoczesności (w tym przypadku przeciwstawionej antycznemu klasycyzmowi), o zbawieniu ludzkich stworzeń dzięki zwróceniu się dusz ku chrystologicznej narracji męczeńskiej miłości<sup>2</sup>.

W interpretacji Lyotarda owe opowieści czy narracje, nie będąc mitami w sensie historii o wydarzeniach zaszłych *in illo tempore* wyrażających

---

1 Por. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997 oraz tegoż *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998.

2 J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 30.

i zarazem organizujących kosmogoniczne czy teogoniczne wierzenia społeczności, służą jednak – podobnie jak rozumiane we wskazany sposób mity – uprawomocnieniu instytucji kulturowych i społecznych oraz związanych z nimi praktyk prawnych, etycznych, religijnych, myślowych etc. Z kolei, inaczej niż mity, narracje owe:

nie poszukują tej prawomocności w źródłowym akcie założycielskim, lecz w mającej nadejść przyszłości, to znaczy w pewnej Idei czekającej na realizację. Owa idea (wolności, „oświecenia”, socjalizmu etc.) ma walor uprawomocniający, ponieważ jest uniwersalna. Organizuje wszystkie warstwy ludzkiej rzeczywistości. Nadaje nowoczesności swą charakterystyczną modalność: jest to projekt, ten projekt, o którym Habermas mówi, że pozostał nie ukończony i że należy go ponownie podjąć, odświeżyć<sup>3</sup>.

Dla Lyotarda ów „nowoczesny projekt urzeczywistnienia uniwersalności” został nie tyle zarzucony, ile raczej zniszczony, czy wręcz „zlikwidowany”. W opinii badacza:

Można przyjąć „Auschwitz” jako nazwę paradygmatyczną, odnoszącą się do tragicznego „niedokończenia” nowoczesności. [...] W „Auschwitz” zniszczono fizycznie nowoczesnego władcę: cały lud. Próbowano go zniszczyć. Ponowoczesność zostaje zainaugurowana przez zbrodnię, zbrodnię obrazy władzy, zbrodnię nie królobójstwa, lecz ludobójstwa (różną od zbrodni na narodzie). Jak w tych warunkach wielkie narracje uprawomocniające miałyby pozostać wiarygodne? Nie znaczy to, że żadna narracja nie jest już wiarygodna. Przez metanarrację lub wielką narrację rozumiem właśnie narracje wyposażone w funkcję uprawomocniającą. Ich schyłek nie przeszkadza miliardom drobnych i mniej drobnych historyjek tkąć nadal osnowy życia społecznego<sup>4</sup>.

W podobnym duchu wypowiada się Arjun Appadurai<sup>5</sup>, przypominając, że „metanarracje, które na ogół kierują dzisiaj etnografią, mają korzenie bez wyjątku oświeceniowe i wszystkie zostały poważnie zakwestionowane”<sup>6</sup>. Konsekwentnie, uważa on, że zadaniem współczesnej, globalnej etnografii

3 Tamże, s. 30.

4 Tamże, s. 32.

5 Koncepcje Appaduraisa są dla prowadzonych tu rozważań ważnym punktem odniesienia, nie tylko ze względu na jego otwartość, lecz także uniwersalność wypracowanego przez badacza instrumentarium. Zob. także: tegoż, *Putting Hierarchy in Its Place*, „Cultural Anthropology” 1988, nr 3 (1), s. 37-50; tenże, *Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger*, Durham and London 2006.

6 A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przekład i wstęp Z. Pućek, Kraków 2005, s. 81.



kosmopolitycznej (często przezeń nazywanej także etnografią ponadlokalną czy makroetnografią) „jest zwłaszcza pilne zajęcie się dolegliwościami powodowanymi przez te liczne postoświeceniowe metanarracje”<sup>7</sup>. Oto zwięzłe wyliczenie trudności związanych, zdaniem badacza, z posługiwaniem się przez współczesną humanistykę różnymi odmianami dyskursu uprawomocnianymi przez owe wzorcowe struktury metanarracyjne:

Przeprowadzona przez Foucaulta zjadliwa krytyka humanistyki Zachodu i jej ukrytych epistemologicznych założeń zasadniczo uniemożliwia wiarę w ideę postępu w większości jej dawnych i nowych przejawów. Podstawowa dla antropologii w Stanach Zjednoczonych metanarracja ewolucji, boryka się z problemem głębokiej przepaści, jaka dzieli jej operujące krótką perspektywą czasową, kulturowo zorientowane wersje (których przykładem jest dzieło Marvinna Harrisa), od stosującej długą perspektywę, bardziej przekonującej, ale mniej antropologicznej w swym charakterze, wersji reprezentowanej przykładowo przez biogeologiczne bajki Stephe-na Jaya Goulda. Metanarrację indywidualnego ludzkiego podważają nie tylko kontrprzykłady naszych głównych dwudziestowiecznych totalitarnych doświadczeń, ale także liczne dekonstrukcje idei jaźni, osoby i podmiotu przeprowadzone na gruncie filozofii, socjologii i antropologii [...] <sup>8</sup>. Metanarracjom żelaznej klatki i postępu biurokratycznej racjonalności zaprzecza stale irracjonalność, sprzeczności i formy czystej brutalności, które prowadzą do coraz wyraźniejszej patologii nowoczesnego państwa narodowego [...] <sup>9</sup>. Wreszcie, większość wersji marksistowskiej metanarracji boryka się z trudnościami, odkąd współczesny kapitalizm przyjmuje coraz bardziej zdeorganizowaną postać [...] <sup>10</sup>, a kulturowe formy jego ekspresji przestały naginać się do wymogów nawet najmniej zaściankowych marksistowskich ujęć <sup>11</sup>.

W zaistniałej sytuacji nie widać możliwości ponownego podjęcia i dokończenia projektu nowoczesności – wielkie opowieści czy światobrazy charakterystyczne dla minionych formacji kulturowych i społecznych straciły wiarygodność, zastąpione wspomnianym „miliardem drobnych i mniej drobnych historyjek”. „Osnowa” życia społecznego nadająca strukturalną jedność systemowi zinstytucjonalizowanych w danej kulturze praktyk

---

7 Tamże, s. 82.

8 Appadurai odsyła tu do publikacji: M. Carrithers, S. Collins and S. Lukes (eds.) *The Category of the Person*, Cambridge 1985; A. Giddens, *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, Berkeley 1979 oraz D. Parfit, *Reasons and Persons*, Oxford 1986.

9 Zob. A. Nandy, *Traditions, Tyranny and Utopias*, Delhi 1987.

10 Zob. S. Lash and J. Urry, *The End of Organized Capitalism*, Madison 1987.

11 A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic*, dz. cyt., s. 81-82.

ustąpiła miejsca swobodnemu dryfowi sensów „odkotwiczonych” od ich „właściwych” niegdyś punktów zaczepienia. W rezultacie, we współczesnym dyskursie nauk społecznych, metaforykę habitusu<sup>12</sup>, w rozumieniu Pierre’a Bourdieu, z jego „trwałością”, „obiektywnością” „regularnością”, „ustrukturuowaniem” i „schematami” coraz częściej wypiera fluktuacyjna idiomatyka<sup>13</sup> o chaotyczno-fraktalnej proveniencji z charakterystycznymi dla niej „przepływami”, „strumieniami”, „kaskadami”, „cyrkulacją” i „dyfuzją”, będąca swoistą deklaracją niesubstancjalności obiektów kulturowych i społecznych oglądanych z deterytorializującej perspektywy postmodernistycznych „prawodawców” i „tłumaczy”<sup>14</sup>. Towarzyszy temu „okulocentryczna” retoryka, która wraz ze wspomnianą idiomatyką i nieodłączną od niej „epistemiką” zjawisk kulturowych uprawomocnia zasadność zglobalizowanego oglądu rzeczywistości z jego wszechobecnym „przenikaniem się” już nie aspektów, lecz zautonomizowanych „krajobrazów”, z wszędobylskimi „migracjami” wszystkich i wszystkiego oraz z wszechogarniającą „mobilizacją” etnicznych, ideowych, medialnych, technicznych i finansowych elementów ponowoczesnej ekumeny<sup>15</sup>.

## 2. Światoobrazy

Charakterystyczny dla owej narracji jest obraz kultury zdesubstancjalizowanej, oderwanej od terytorium i zamieszkujących je jednostek i grup – kultury traktowanej nie tyle jak zespół cech inherentnych, ile raczej jak konfiguracja różnic odzwierciedlających względy, pod którymi świadome własnej odrębności podmioty ujmują porównywane zjawiska. Reifikującą kulturę ontologię substancjalną zastępuje fenomenalno-relacyjna ontologia procesualna. Jak przekonuje jeden z najbardziej wpływowych zwolenników owej opcji:

Największą zaletą pojęcia kultury jest idea różnicy, raczej kontrastowej niż substancjalnej właściwości pewnych rzeczy. [...] Rozpatrywanie kultury jako substancji jest nieużyteczne, lepiej jest ujmować ją jako pewien aspekt zjawisk, aspekt, który umiejscawia i uosabia różnicę. Położenie

12 Por. np.: P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005; tenże, *Medytacje pascaliańskie*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2006; tenże, *Zmysł praktyczny*, przeł. M. Falski, Kraków 2008.

13 Jest tak zwłaszcza w pracach A. Appaduraia, jednak podobną retorykę, metaforykę i idiomatykę można znaleźć również w tekstach innych zwolenników opcji postmodernistycznej, choćby u Zygmunta Baumana, Ulricha Becka, Anthony’ego Giddensa czy Scotta Lasha.

14 Por. Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, przeł. A. Ceynowa i J. Giebułtowski, Warszawa 1998.

15 Por. A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic*, dz. cyt.

nacisku raczej na aspektowość kultury niż na jej substancjalność pozwala nam traktować ją nie jako właściwość jednostek i grup, ale jako heurystyczne narzędzie, którym możemy się posłużyć mówiąc o różnicy. [...] Zakładam, że kulturowy charakter mają tylko te różnice, które albo wyrażają, albo tworzą podstawę dla mobilizacji grupowych tożsamości. [...] Dlatego twierdząc, że kultura stanowi rozpowszechniony aspekt ludzkiego dyskursu, wykorzystujący różnicę do wytwarzania różnorodnych koncepcji tożsamości grupowej. [...] Ogólne określenie kultury może nadal być stosowane w odniesieniu do mnogości różnic charakteryzujących dzisiejszy świat [...], proponuję jednak, by zawęzić termin *kultura* jako termin nacechowany do podzbioru tych różnic, które przywołano w celu jasnego określenia linii ich rozgraniczenia. Kultura, rozumiana jako utrzymywanie linii demarkacyjnej, staje się sprawą tożsamości grupowej, tj. tożsamości ukonstytuowanej przez różnicę, jedną wśród wielu innych<sup>16</sup>.

W myśleniu Appaduraja, „idea kultury, która zakłada jako podstawę tożsamości grupowej naturalną organizację określonych różnic, dokonującą się w toku procesu historycznego, i w następstwie napięcia, istniejącego między działającymi ludźmi a strukturami”<sup>17</sup> przechodzi rozliczne metamorfozy, stając się częścią „teorii dysjunkcji, rozchodzenia się, której dwa główne i wzajemnie powiązane punkty stanowią media oraz migracje”<sup>18</sup>. W rezultacie wzięcia pod uwagę wpływu obu tych czynników na pracę wyobraźni uznanej za „konstytutywną cechę nowoczesnej podmiotowości”<sup>19</sup> otrzymujemy model zjawiska dysjunkcji odwołujący się do związków i zależności między pięcioma wymiarami globalnej cyrkulacji treści kulturowych, które antropolog określa jako (a) *etnoobrazy*, (b) *mediaobrazy*, (c) *technoobrazy*, (d) *finansoobrazy*, i wreszcie (e) *ideoobrazy*. „Obrazowy” element każdego z tych konstruktów ma w intencji ich twórcy podkreślać

płynne, nieregularne kształty tych krajobrazów, kształty charakteryzujące w równie istotny sposób międzynarodowy kapitał, jak i międzynarodowe style ubioru<sup>20</sup>.

Ponadto:

Te opatrzone wspólnym przyrostkiem *-obraz* terminy wskazują także na fakt, że nie chodzi tu o obiektywnie dane relacje, które prezentują się tak

---

16 Tamże, s. 24–25.

17 Tamże, s. 26.

18 Tamże, s. 10.

19 Tamże.

20 Tamże, s. 52.

samo z każdego punktu widzenia, lecz raczej o wrażliwe na specyficzny punkt widzenia konstrukty modyfikowane przez historyczne, lingwistyczne i polityczne usytuowanie różnego typu aktorów w rodzaju państw narodowych, międzynarodowych koncernów, społeczności w diasporze, a także subnarodowych grup i ruchów (religijnych, politycznych i ekonomicznych) czy opartych na zażyłych stosunkach grup typu face-to-face, jak społeczności wiejskie, sąsiedzkie i rodzinne. Na końcu tego perspektywicznego układu obrazów odnajdujemy punkt widzenia indywidualnego aktora. Ostatecznie bowiem sterują nimi ludzkie podmioty, przez które te większe formacje są zarazem doświadczane i konstytuowane, po części w oparciu o własne wyczucie, co te krajobrazy oferują<sup>21</sup>.

Tak scharakteryzowane światooobrazy<sup>22</sup> są wytworem kolektywnej wyobraźni, rozumianej wszakże w pracach Appaduraia nie jako źródło twórczości bądź indywidualna zdolność obdarzania sensem zjawisk, ku którym kieruje się uwaga podmiotu, lecz jako forma aktywności społecznej – proces i zarazem sfera ucieleśniania się społecznych praktyk projektujących kulturowe imaginaria ukonstytuowane z przenikających się nawzajem aspektualnych, interaktywnych wizji rzeczywistości interpretowanej za pośrednictwem owych obrazów. Odpowiednio więc – etnoobraz – to społeczny, imaginatywny produkt uobecniający się jako „stale zmieniająca się ludzka panorama konstytuująca świat, w którym żyjemy”<sup>23</sup>. Technoobraz – to „zawsze płynna globalna konfiguracja technologii”<sup>24</sup>, a finansobraz to „tajemniczy, intensywny i trudny do śledzenia ekonomiczny krajobraz”<sup>25</sup> tworzony przez globalny kapitał. Każda z tych dziedzin podlega własnym ograniczeniom i impulsom, będąc zarazem parametrem ograniczającym funkcjonowanie pozostałych, czego skutkiem „globalne

21 Tamże.

22 O roli światooobraźni w konstytuowaniu rzeczywistości podmiotu pisał już Martin Heidegger – w *Czasie światooobraźni* czytamy: „Tam, gdzie świat czyni się obrazem, byt w całości zakłada się jako coś, na co człowiek się nastawia i co chce zatem poznać przed siebie, mieć przed sobą i w ten sposób w zdecydowanym sensie postawić przed sobą. Światoo obraz w rozumieniu istotnym nie oznacza więc obrazu świata, lecz świat pojmowany jako obraz. W tym ujęciu byt w całości bytuje dopiero i tylko o tyle, o ile postanawia go człowiek, który przedstawia i dostawia, wytwarza. Tam, gdzie powstaje światoo obraz, zapada istotna decyzja o byciu w całości. Bycia bytu poszukuje się i znajduje się je w tym, że jest on przedstawiany [...] To nie światoo obraz zmienia się z niegdyś średniowiecznego w nowożytny, to sam fakt, że świat staje się obrazem, znamienuje istotę nowożytności.” – M. Heidegger, *Czas światooobraźni*, tłum. K. Wolicki, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć*, Warszawa 1977, s. 142-143. Oraz „Podstawowym procesem nowożytności jest podbój świata jako obrazu” – tamże, s. 147.

23 Tamże, s. 52.

24 Tamże, s. 53.

25 Tamże, s. 54.

relacje pomiędzy etnoobrazami, technoobrazami i finansobrazami mają charakter zdecydowanie dysjunktywny i zasadniczo nieprzewidywalny”<sup>26</sup>. Podobną naturę mają inne twory powstałe w wyniku wspomnianego rozszczepiania się „imaginowanej” rzeczywistości – mediaobrazy i ideobrazy. Jakkolwiek tworzą one ściśle ze sobą powiązane układy to jednak pierwsze z nich można powiązać przede wszystkim z elektronicznym rozpowszechnianiem informacji i obrazów świata kreowanych przez media należące do prywatnych i publicznych grup interesów, podczas kiedy drugie, będąc również konfiguracjami obrazów, często mają charakter polityczny i bywają powiązane z ideologiami czy kontrideologiami ruchów nastawionych na zdobycie władzy oraz jej utrzymanie<sup>27</sup>. Biorąc rzecz ogólnie, wspomniane obrazy, czy krajobrazy, są elementami konstrukcyjnymi, które poszczególne podmioty i ich grupy wykorzystują do mniej czy bardziej świadomego tworzenia światów wyobrażonych, w jakich następnie – jeśli wierzyć Appaduraiowi – przychodzi im żyć.

### 3. Wyobraźnia

Zgodnie z taką interpretacją, procesy globalizacji, wraz z towarzyszącymi im zjawiskami powodującymi wyzwalanie się jednostek z tradycyjnych zależności wynikających z uwarunkowań terytorialnych, kulturowych, społecznych, światopoglądowych etc., uruchomiły swobodny przepływ ludzi i treści kulturowych, przemieniając współczesną egzystencję w uczestnictwo w translokalnym spektaklu odgrywanym na wirtualnej scenie powoływanej do istnienia przez wybory zaangażowanych weń uczestników. Wszechobecna migracja jednostek oraz medialnych prefabrykatów projektujących wzorcowe tożsamości dla tych, którzy zechcą się ukształtować na ich obraz, skutkuje wytwarzaniem wciąż nowych, służących doraźnej identyfikacji emblematów lokalnego zakotwiczenia, będących skądinąd, z samej swojej istoty, czynnikiem rozkładu owych lokalności. Samonapędzający się mechanizm spektakularyzacji rzeczywistości, jakkolwiek stymulowany przez media, działa jednak przede wszystkim dzięki wyobraźni. W opinii Appaduraja:

Wyobraźnia nie jest już samą fantazją, marzeniem (opium dla mas, których prawdziwe życie toczy się w innej sferze), nie wystarczy prosta ucieczka (ze świata określonego zasadniczo przez bardziej konkretne cele i struktury), nie wystarczy elitarna rozrywka (nieodpowiednia z punktu

---

26 Tamże.

27 Tamże, s. 55-56.

widzenia możliwości życiowych zwykłych ludzi) i nie wystarczy już sama kontemplacja (zbędna z punktu widzenia nowego rodzaju pragnień i podmiotowości), wyobraźnia stała się zorganizowanym polem społecznych praktyk, formą aktywności (zarówno w sensie pracy, jak i kulturowo zorganizowanej praktyki) i formą negocjacji pomiędzy miejscami usytuowania sprawczej podmiotowej aktywności (jednostek ludzkich) a globalnie określonymi polami możliwości. To uwolnienie wyobraźni łączy grę pastiszem (w pewnych układach) z terrorem i przymusem stosowanymi przez państwa i organizacje z nimi rywalizujące. Wyobraźnia jest obecnie centralnym punktem wszystkich form podmiotowego działania, jest faktem społecznym i kluczowym składnikiem nowego globalnego ładu<sup>28</sup>.

Przyjmując taką optykę i posługując się reprezentującą ją poetyką czy idiomatyką, można stwierdzić, że pojęta jako fakt społeczny wyobraźnia, zwłaszcza (z)instytucjonalizowana i (za)anektowana przez wytwórców różnorodnych ideologii, realizmów i tożsamości oferujących przy czynnym współudziale mass-mediów bogaty repertuar scenariuszy w różnych możliwościach do wyobrażenia odsłonach życiowych spektakli czy projektów, to zarazem generator interaktywnej rzeczywistości, której potencjał aktualizują poszczególne podmioty, wybierając elementy pożądanego autobiografii spośród różnorodnych treści krążących w dostępnych dla nich informacyjnych kanałach kultury. Przed podłączającymi się do owego *imaginarium* otwierają się wirtualne światy przenikających się wzajemnie, możliwych do zaistnienia wersji zdarzeń, których chaotyczność, (u)porządkowana wedle fantazmatycznej logiki pragnienia, jawi się świadomości jednostki jako zbawcze remedium na pospolitość własnej egzystencji poddanej lokalnym ograniczeniom. Przewodnikiem po owym rezerwuarze zdetyerytorializowanych idei, obrazów i symboli będących atrybutami i zarazem wzorcowymi ucieleśnieniami sposobów uczestniczenia w życiu społecznym stała się w postindustrialnym społeczeństwie fantazja. Jej rozigranie, podniesione (podobnie jak w wypadku wyobraźni) do rangi społecznej praktyki i usankcjonowane przez medialną instytucjonalizację gier w konstruowanie i dekonstruowanie doraźnych tożsamości przybieranych przez podmioty na użytek ich autobiograficznych projektów, jest jednak zjawiskiem, które trudno jednoznacznie ocenić. Jednym z aspektów wspomnianych przemian jest bowiem to, że:

najbardziej nawet nędzne i beznadziejne życie, najbardziej brutalne i dehumanizujące okoliczności, doświadczenie największych nierówności stają się teraz przedmiotem gry wyobraźni. Więźniowie sumienia, pracujące dzieci, kobiety trudzące się na polach i w fabrykach świata oraz inni,

28 Tamże, s. 49.

którym przypadł w udziale ciężki los, nie patrzą już na swoje życie jak na rezultat ustalonego porządku rzeczy, ale widzą w nim często ironiczny kompromis pomiędzy tym, co potrafią sobie wyobrazić, a tym, na co pozwala życie społeczne. Zatem biografie zwyczajnych ludzi są konstrukcjami (czy wytworami), w których ważna rola przypada wyobraźni. I nie polega ona po prostu na ucieczce od rzeczywistości (przy zachowaniu konwencji rządzących resztą życia społecznego), ponieważ w zgrzytających trybach przekładni łączącej niezrealizowane biografie z ich wyobrażonymi odpowiednikami uformowana zostaje różnorodność wyobrażonych wspólnot [...] <sup>29</sup>, społeczności, które wytwarzają nowe rodzaje polityki, nowe typy kolektywnej ekspresji i nowe potrzeby dyscypliny społecznej oraz nadzoru ze strony elit <sup>30</sup>.

W konsekwencji, do wspomnianego wcześniej zadania makroetnografii (czy szerzej – antropologii), którym, według Appaduraja i podobnie myślących, miałyby być „zajęcie się dolegliwościami powodowanymi przez [...] liczne postświeceniowe metanarracje” <sup>31</sup> dochodzi misja opisanie roli wyobraźni i fantazji w życiu społecznym.

Wszak to, [powiada Appaduraj], co jest rzeczywistością zwyczajnego ludzkiego życia jest teraz realne na wiele sposobów, od czystej przypadkowości indywidualnych biografii oraz kaprysów kompetencji i talentu, którymi różnią się ludzie we wszystkich społeczeństwach, po formy realizmu, w ramach których funkcjonują z konieczności jednostki ludzkie i na których opiera się ich codzienne życie.

Te złożone, częściowo wyobrażone biografie muszą stać się teraz opoką etnografii, przynajmniej takiej etnografii, która pragnie zachować uprzywilejowany głos w transnarodowym, zdeterytoralizowanym świecie. [...]

Sugerowany przeze mnie związek pomiędzy wyobraźnią a życiem społecznym ma charakter coraz bardziej globalny i zdeterytoralizowany. Zatem [...] etnografia musi się określić na nowo jako praktyka przedstawiania rzeczywistości, rzucająca światło na władzę sprawowaną przez imaginowane obrazy możliwości życiowych wielkiej skali nad konkretnymi trajektoriami ludzkiego życia. Jest to gęsty opis z różnicą, a różnicę stanowi nowa czujność wobec faktu, że zwyczajne postaci życia znajdują się dzisiaj częściej we władzy nie tyle danego układu rzeczy, co możliwości, które przez media (bezpośrednio lub pośrednio) przedstawiane są jako

---

29 Appaduraj odsyła tu do publikacji: B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1991 [wydanie oryg. 1983].

30 A. Appaduraj, *Nowoczesność bez granic*, dz. cyt., s. 84.

31 Tamże, s. 82.

osiągalne. Inaczej mówiąc, choć idea habitusu Bourdieu (1977) zachowuje częściowo swą ważność, to nacisk powinien padać na ideę improwizacji. Improwizacja bowiem nie ogranicza się dzisiaj wyłącznie do relatywnie wąskiego kręgu przewidywalnych sytuacji, lecz zawsze wyhamowuje i startuje energią wyobrażonych perspektyw generowanych przez mass-medialne metanarracje<sup>32</sup>.

#### 4. Interpretacja

Sugerowany przez Appaduraia „gęsty opis” jako technologia (re)prezentowania rzeczywistości podmiotów kształtowanej przez ich własną wyobraźnię improwizującą w rytmie medialnych projekcji jest dającym do myślenia nawiązaniem do interpretacyjnych poczynań Clifforda Geertz, którego prace są nie tylko wirtuozerskim popisem mistrza owej metody, ale też doskonałą prezentacją jej możliwości<sup>33</sup>. Przejęty od Gilberta Ryle’a<sup>34</sup> i przystosowany do wymogów etnografii „opis gęsty” polega na pieczołowitym odsłanianiu, czy rekonstruowaniu „ustratyfikowanej hierarchii znaczących struktur, w kategoriach których wytwarza się, postrzega i interpretuje”<sup>35</sup> zachowania mające dla przedstawicieli rodzimej kultury i społeczności sens tak dalece oczywisty, że często nie uświadamiany. „Gęstość” odnosi się w tym wypadku zarówno do wielości aspektów, jakie trzeba wziąć pod uwagę, interpretując sploty zależności nadające sens badanym fenomenom, jak i do wielowarstwowości samej etnograficznej narracji utrwalającej to, co zostało „powiedziane” środkami analizowanego, działaniowego czy zachowaniowego dyskursu badanej kultury. Jak przypomina Geertz:

Etnografia oznacza opis gęsty. Tym, wobec czego etnograf staje – oprócz sytuacji, kiedy [...] oddaje się bardziej automatycznym i rutynowym obowiązkom zbierania danych – jest mnogość złożonych struktur pojęciowych, spośród których wiele nakłada się na inne lub też są z nimi w ścisłym

32 Tamże, s. 85-86.

33 Zob. np. C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przekład M.M. Piechaczek, Kraków 2005; tenże, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przekład D. Wolska, Kraków 2005.

34 Zob. G. Ryle, *Thinking and Reflecting*, w: tegoż, *Collected Papers: Volume 2. Collected Essays 1929-1968*, London and New York 2009, s. 479-493 oraz tenże, *The thinking of thoughts: What is 'le Penseur' doing?*, dz. cyt., s. 494-510.

35 C. Geertz, *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, przeł. S. Sikora, w: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, wybór i przedmowa M. Kempny, E. Nowicka, Warszawa 2003, s. 38.



powiązaniu, a które są jednocześnie dziwne, nieregularne i niejasne; co do których musi on najpierw znaleźć sposób, by je pojąć, a następnie przedstawić. [...] Uprawianie etnografii przypomina próbę czytania (w znaczeniu „konstruowania pewnego odczytania”) manuskryptu – napisanego w obcym języku, wyblakłego, pełnego opuszczeń, niespójności, podejrzanych poprawek i tendencyjnych komentarzy, a na dodatek napisanego nie za pomocą konwencjonalnych znaków dźwiękowych [!], lecz ulotnych przykładów ustrukturyzowanych zachowań<sup>36</sup>.

Choć metaforyka przytoczonego fragmentu mogłaby sugerować, iż procedura „konstruowania pewnego odczytania ulotnych przykładów ustrukturyzowanych zachowań” tworzących palimpsest badanej kultury ma wymiar hermeneutyczny, to jednak Geertz jako źródło metodologicznej inspiracji wskazuje przede wszystkim semiotykę. Czytamy więc:

Koncepcja kultury, której pozostaję zwolennikiem [...] jest w swej istocie semiotyczna. Wierząc, wraz z Maksem Weberem, że człowiek jest zwierzęciem zawieszonym w sieciach znaczeń, które sam utkał, pojmuję kulturę jako owe sieci, których analiza nie jest zatem nauką eksperymentalną poszukującą praw, lecz nauką interpretatywną poszukującą znaczenia. To jest rodzaj wyjaśnień, których poszukuję, interpretując pozornie enigmatyczne społeczne ekspresje<sup>37</sup>.

Również i w przypisaniu antropologii statusu „nauki interpretatywnej poszukującej znaczenia” można by się dopatrywać nawiązania do znanych kontrowersji dotyczących różnic między naukami nomotetycznymi i idiograficznymi, między *Naturwissenschaften* i *Geisteswissenschaften* czy wreszcie między *erklären* i *verstehen*, traktując je jako ukłon w stronę hermeneutycznego nurtu badań nad kulturą – w związku z tym warto zauważyć, że dominujące w pracach Geertza rozumienie interpretacji odbiega od standardowej, przyjętej w owym nurcie wykładni znaczenia tego terminu. On sam posługuje się nim na sposób semiotyczny, wskazując zarazem, że:

Celem antropologii jest poszerzenie uniwersum ludzkiego dyskursu. [...] Nie jest [ona] jedyną dziedziną, która do tego dąży. Lecz jest to celem, do którego osiągnięcia semiotyczne pojęcie kultury jest szczególnie dobrze przystosowane. Jako system wzajemnie na siebie działających możliwych do interpretacji znaków (które, ignorując prowincjonalne zwyczaje językowe, nazwałbym symbolami) kultura nie jest siłą, czymś, czemu można

---

36 Tamże, s. 40-41.

37 Tamże, s. 36.

przyczynowo przypisać społeczne wydarzenia, zachowania, instytucje czy procesy; jest raczej kontekstem, czymś, w obrębie czego można je w sposób rozumiały – tzn. gęsto – opisać<sup>38</sup>.

Jak jednak nietrudno się przekonać, opisy, o których mowa, są nie tyle prostym odzwierciedleniem tego, jak mają się sprawy w obserwowanym przez antropologa wycinku rzeczywistości społecznej i kulturowej, ile raczej wielostopniowymi antropologicznymi interpretacjami zorientowanymi na osoby działające w owej rzeczywistości. Skądinąd, swoistość owych interpretacji polega właśnie na tym, że przede wszystkim są one – interpretacjami. Zwracając uwagę na to, „jak wiele mieści się w nawet najbardziej podstawowym opisie etnograficznym – jak niezwykle jest on «gęsty»”<sup>39</sup>, pokazuje Geertz, że:

to, co nazywamy naszymi danymi, to w rzeczywistości nasze konstrukty na temat konstruktów innych ludów, na temat tego, co oni i ich ziomkowie zamierzają zrobić – [i to właśnie] pozostaje niejasne, ponieważ większość tego, co chcemy zrozumieć, określone wydarzenie, rytuał, zwyczaj, idea czy cokolwiek innego, pojawia się jako informacja pochodząca z drugiego planu, nim rzecz sama zostanie szczegółowo zbadana. [...] Nie ma w tym nic niestosownego, a w każdym razie nie da się tego uniknąć. Lecz prowadzi to do postrzegania badań antropologicznych jako czegoś związanego bardziej z obserwacją a mniej z interpretacją, niż jest to w rzeczywistości. U samych podstaw, na twardym gruncie całego przedsięwzięcia, jeśli taki w ogóle istnieje, dokonujemy już objaśnień: gorzej jeszcze, objaśniamy objaśnienia<sup>40</sup>.

W innym miejscu wyraża to jeszcze dosadniej:

Mówiąc krótko, prace antropologiczne same składają się z interpretacji, i do tego interpretacji drugiego i trzeciego stopnia. [...] Są zatem fikcjami: fikcjami w tym znaczeniu, że są „czymś tworzonym”, „czymś ukształtowanym” – takie jest pierwotne znaczenie słowa *fictiō* – nie zaś w znaczeniu czegoś fałszywego, nierzeczywistego czy też jedynie eksperymentów pomyślnych „jak gdyby”<sup>41</sup>.

W związku z tym, na pytanie – „Co robi etnograf”? – odpowiada Geertz krótko – pisze, spisując i zarazem interpretując dyskurs społeczny, czy też

38 Tamże, s. 44.

39 Tamże, s. 40.

40 Tamże.

41 Tamże, s. 45-46.

„zapisując”, to co w nim „powiedziane”, utrwalając je zarazem w formie możliwej do odczytania<sup>42</sup>. Jest to praktyka tyleż rekonstrukcyjna co i konstrukcyjna, bowiem:

choć kultura istnieje na straganie kupieckim, w górskim forcie czy na pastwisku dla owiec, to antropologia istnieje w książce, artykule, wykładzie, wystawie muzealnej, a obecnie czasem też w filmie. Uświadomić sobie ów fakt, to zdać sobie sprawę, że granica biegnąca pomiędzy sposobem przedstawiania a faktyczną treścią jest w analizach kulturowych równie niemożliwa do przeprowadzenia, jak to się dzieje w malarstwie; a fakt ten wydaje się z kolei zagrażać obiektywnemu statusowi wiedzy antropologicznej, sugerując, że jej źródło nie leży w rzeczywistości społecznej, lecz w akademickiej sztuczce.

Zagraża jej, lecz jest to groźba pusta. Domaganie się uwagi dla relacji etnograficznej nie opiera się na zdolności jej autora do uchwycenia jakichś pierwotnych faktów w odległych miejscach i sprowadzeniu ich do domu [...], lecz na tym, do jakiego stopnia potrafi on rozjaśnić to, co dzieje się w owych miejscach, zredukować zakłopotanie [...], które w sposób naturalny wzbudzają nieznanne działania wyrastające z obcego podłoża. [...] Trafność i siłę naszych wyjaśnień musimy mierzyć nie w odniesieniu do niezinterpretowanych danych, radykalnie rozrzedzonego opisu, lecz w odniesieniu do mocy naukowej wyobraźni, która dostarcza nam kontaktu ze sposobem życia innych<sup>43</sup>.

Tak właśnie scharakteryzowany opis gęsty, będący w istocie napędzany mocą naukowej wyobraźni (re)konstrukcją kulturowego kontekstu, w odniesieniu do którego przebiegać ma rozjaśniające interpretowanie dyskursu społecznego, jest narzędziem, którym Appadurai chciałby się posłużyć przy wyjaśnianiu roli wyobraźni i fantazji w życiu społecznym. Zarazem ma to być „gęsty opis z różnicą” pojmowaną jako „raczej kontrastowa niż substancjalna właściwość pewnych rzeczy”, a więc antropologiczna fikcja, we wskazanym wcześniej sensie – opowieść powołująca do istnienia wirtualną rzeczywistość utworzoną z negatywnych, opozycyjnych cech współkonstituujących tożsamość lokalnie pojmowanych fenomenów poszczególnych kultur. Poczesne miejsce przypada w tym opisie wyobraźni, przede wszystkim dlatego, że ta, potraktowana jako siła sprawcza podmiotowego działania, przekształca biograficzne projekty podsuwane przez media jednostkom gotowym ukształtować się na ich obraz i podobieństwo w rzeczywistość podmiotowej egzystencji konstruowanej i przeżywanej zgodnie z owymi wzorcami. Równocześnie, aspekty czy

---

42 Zob. tamże, s. 49-50.

43 Tamże, s. 46.

względy, pod którymi różnią się owe biografie odzwierciedlają charakterystyczne dla analizowanej kultury przejścia pomiędzy systemami wartości współdecydującymi o kształcie społecznego dyskursu i uobecniających się w nim znaczeń. Skądinąd, strategia ta jest wyrazem wskazanej wcześniej, ogólniejszej tendencji do interpretowania globalnie ujętych zjawisk współczesnej kultury z desubstancjalizującej i deterytorializującej perspektywy przyzwalającej na traktowanie ich sensów jako zaledwie momentów w kalejdoskopowo zmieniającym się cyklu następstwa obrazów.

W interesującym nas tu przypadku mamy bowiem ucieleśniającą się w opisie gęstym wyobraźnię antropologiczną usytuowaną naprzeciw wyobraźni podmiotów improwizujących na temat wyobraźniowych konstruktów medialnego spektaklu projektującego wirtualną rzeczywistość kulturową na użytek wspólnot, których tożsamość współtworzą względy, pod jakimi różnią się one od innych wspólnot określających się przez odniesienie do konfiguracji jeszcze innych różnic. Jest to lustrzana rzeczywistość swiatioobrazów wzajemnie się odzwierciedlających, powielających i potwierdzających własne istnienie w swobodnej grze sensów rozgrywanej według reguł wylaniających się z chwilowo uporządkowanego globalnego chaosu, by następnie w owym chaosie zniknąć, czyniąc miejsce dla kolejnych form. Naturalnie, choć zarysowana tu katoptryczna interpretacja procesji swiatioobrazów jest bliższa wizji kultury raczej Appaduraia niż Geertza, niemniej jednak, jeśliby do poczynań obu badaczy odnieść standardy ich własnego systemu uprawomocnień – postmodernistycznego, dysjunkcyjnego (ontologizującego różnicę) i zacierającego granicę między interpretacją a tym, co się w niej uobecnia – nietrudno spostrzec, że głoszone przez nich tezy dotyczące zjawisk charakterystycznych dla współczesnej kultury są nie tyle konstatacjami faktów, ile raczej propozycjami interpretacji tego, co miałyby się za takie „fakty” uważać – są opowieściami fingującymi rzeczywistość, których wątki splatają się w misterne wzory kultury „wynajdywanej” czy „wytwarzanej” przez antropologa w procesie „konstruowania pewnego odczytania”. Ostatecznie bowiem, dla zwolenników antropologii interpretatywnej:

Analiza kulturowa jest (czy też powinna być) domyślanie się znaczeń, oszacowaniem tych domysłów i wyciąganiem konkluzji wyjaśniających na podstawie lepszych domysłów, nie zaś odkrywaniem „kontynentu Znaczenia” i sporządzaniem mapy jego bezcielesnego krajobrazu<sup>44</sup>.

44 Tamże, s. 50.

## 5. Hermeneutyka

W owym „kontynencie Znaczenia” i jego „bezcieleśnym krajobrazie” nie-trudno rozpoznać mityczne terytorium przemierzone przez hermeneutów w poszukiwaniu znaczenia czy sensu, zwykle zaginionego, utraconego, ukrytego czy zapoznanego. Szuka się go, by wzorem Wilhelma Diltheya zrozumieć twórcę lepiej, niż on rozumiał sam siebie. Bądź też, by jak Martin Heidegger, nie tylko umożliwić *Dasein* rozumienie bycia różnych bytów współkonstituujących świat postrzegany jako aspekt jego własnej struktury ontologicznej, lecz przede wszystkim po to, by odsłonić przed owym *Dasein* naturę jego własnej egzystencji pojętej jako bycie-w-świecie konstytuowanym i podtrzymywanym w istnieniu przez jego własną, rozumiejąco-interpretującą aktywność poznawczą. Czy wreszcie, by podążając śladami Hansa-Georga Gadamera i Paula Ricoeura osiągnąć rozumiejącę samopoznanie podmiotu jako będącego-w-kulturze przez interpretację jej symbolicznych wytworów pośredniczących w owym procesie. Każdy z nurtów zapoczątkowanych przez owych filozofów ma do czynienia z interpretacją i rozumieniem – u Diltheya nauka o nim jest epistemologią, u Heideggera i jego kontynuatorów – ontologią pytającą już nie tyle o rozumienie, ile raczej o ontologiczne warunki jego możliwości, jednak w każdym wypadku hermeneutyczne zapytywanie o sens jest dla badacza nie tylko sposobem poznania interesującego go aspektu rzeczywistości, lecz także okazją bądź środkiem do zrozumienia tego wymiaru własnej egzystencji, który odsłania się przy okazji podejmowanych studiów. Refleksyjne, krytyczne i biorące pod uwagę historyczny wymiar interpretowanych zjawisk obcowanie z wytworami kultury jest w tej tradycji sposobem uzyskania wglądu w pracę świadomości podmiotu, zwykle także wglądu w strukturę instytucji społecznych i kulturowych, którym owa praca podlega. Rezultaty owej aktywności są ważne dla podmiotu przede wszystkim dlatego, że „wychylonemu w przyszłość” *Dasein* pozwalają posłużyć się wyobraźnią wdrożoną w urzeczywistnianie wartości, których rola jest w hermeneutycznym przedsięwzięciu nie do przecenienia.

Jakkolwiek wszakże miałyby się sprawy w poszczególnych ucieleśnieniach tej tradycji, interpretatywna antropologia Geertza i nurty wywodzące się z Heideggerowskiej hermeneutyki *Dasein* odmiennie pojmują swoją rolę w dążeniu do uchwycenia sensów symbolicznych wytworów kultury i interpretowanych w odniesieniu do nich zachowań. Antropolog zainteresowany jest przede wszystkim uprzystępnieniem zainteresowanemu znaczeń, które przedstawiciele danej kultury czy społeczności wiążą z interesującymi badacza zjawiskami i zachowaniami, podczas kiedy dla hermeneuty ważne jest raczej umożliwienie danej rzeczy odsłonięcia się taką, jaka jest, niezależnie od modusu jej uobecniania się w jednostkowym

rozumieniu. W rezultacie, owo aletyczne zaangażowanie hermeneutyki odróżnia ją od semiotycznie zorientowanej, wolnej od podobnych zobowiązań antropologii interpretatywnej i pokrewnych jej przedsięwzięć. Zrazem, zdaniem Geertza:

Patrzeć na symboliczne wymiary działania społecznego – sztukę, religię, ideologię, naukę, prawo, moralność i wiedzę potoczną – nie łączy się z odwróceniem od egzystencjalnych dylematów życia w imię empirycznej rzeczywistości odemocjonalizowanych form; jest raczej zagłębieniem się w nie. Istotne powołanie antropologii interpretatywnej nie polega na odpowiedzi na nasze własne najgłębsze pytania, lecz na umożliwieniu nam dostępu do odpowiedzi, których udzielili inni [...] i w ten sposób na włączenie ich do rejestru, z którego można skorzystać jako zapisu, co powiedział człowiek<sup>45</sup>.

Tak pojęta dyscyplina prezentuje się jako „upiśmiennione”, zorientowane empirycznie, spragmatyzowane i wolne od ontologicznych zobowiązań podejście do badania zjawisk kulturowych, świadome wpływu własnych metod i strategii interpretacyjnych na obraz rzeczywistości (re)konstruowanej za ich pomocą. Hermeneutyka zaś, przynajmniej w jej „klasycznych”, wspomnianych wcześniej ucieleśnieniach, występuje jako tradycja antynaturalistyczna, rozwijająca się w obszarze wyznaczonym przez wyraźnie określone zobowiązania ontologiczne i aksjologiczne, w istotny sposób wpływające na charakter jej rozstrzygnięć w kwestii metod badania interesujących ją zjawisk i oceny wyników uzyskiwanych za ich pomocą.

## 6. Opcje

Z kolei, jeśli do oceny zestawionych tu typów aktywności przyłożyć kryteria naturalne dla zwolenników obu opcji, można by stwierdzić, że postmodernistycznemu zwolennikowi makroetnografii czy którejś z wersji antropologii interpretatywnej hermeneutyka wydałaby się przedsięwzięciem roszcującym sobie prawo do bycia narracyjnym systemem uprawomocnień na wzór którejś z „przezwyjęzonych” czy „zniesionych” wielkich opowieści – przede wszystkim z powodu charakterystycznego dla niej aksjologicznego „zakorzenienia”, poszukiwania „ukrytego” sensu oraz dążenia do „odsłonięcia” bytującej w utajeniu, niezmiennej i mającej status samoistnej wartości prawdy. Hermeneucie zaś myślenie postmodernistyczne – z charakterystyczną dla wspomnianej, globalnie pojętej etnografii

45 Tamże, s. 58.

deterytorializacją, desubstancjalizacją i wyzwoleniem dyskursu od meta-narracyjnych zobowiązań kulminującym w interpretacyjnej dezynwolturze antropologicznego „pisarstwa” – zjawiłoby się zapewne jako „wykorenione” i pozbawione „troski”, zatem „jałowe”.

W związku z tym można przypuszczać, że ewentualnego sporu o zasadność angażowania się w obronę wartości podstawowych dla obu opcji nie dałoby się rozstrzygnąć inaczej niż w odniesieniu do metanarracji uprawomocniającej każdą z nich, jednak status tych opowieści i zasięg ich oddziaływania same są przedmiotem kontrowersji. W tej sytuacji, opowiedzenie się po którejś ze stron, byłoby suwerennym aktem wyobraźni.

## SUMMARY

*Krzysztof Korzyk – Precession of worldsapes, imagination and interpretation – Appadurai, Geertz and hermeneutics*

Considering the works of Arjun Appadurai, Jean-François Lyotard, Clifford Geertz and others, the author reflects on the disintegration of metanarrations as a signature of contemporary, postmodern culture and postindustrial society, analyses consequences of this situation for researching cultural phenomena, and addresses the role the imagined realities or “worldsapes” (ethnosapes, mediasapes, technosapes, finansapes, and ideosapes) play in the present-day, globalised, and multifariously mediatized world. Concurrently, elaborating on Appadurai’s and Geertz’s statements concerning the proper method of researching social and cultural phenomena, the autor ponders over the role imagination plays in the very process of creating mediatized realities as well as in the anthropological and hermeneutical construals of those “facts”. And last but not least the author compares the main tenets of Geertzian interpretive anthropology with those found in classical hermeneutics of culture, pointing out that opting for either of these two approaches is in itself an act of imagination linking the enterprise in question with an accepted validating system.

**KEYWORDS:** hermeneutics of culture, worldscape, metanarrations, imagination





Marcin Napiórkowski

# Pożyteczność i szkodliwość Nietzschego dla historii

---

## 1. Historia i pragnienie prawdy

Załóżmy, że doskonała pamięć faktów jest możliwa. Reprezentuje ją nagranie, fotografia, może bezpośrednia pamiątka z przeszłości. Jeśli wierzyć badaniom psychologów, pamięć taka – zwana pamięcią ejdetyczną – jest także udziałem niektórych ludzi, z dowolną praktycznie dokładnością odtwarzających ciągi liter, cyfr czy wyglądy napotkanych przedmiotów<sup>1</sup>. Przyjmując za dobrą monetę definicję Rankego, określającego historię jako dyscyplinę naukową, ukazującą rzeczy *wie es eigentlich gewesen ist*, powinniśmy uznać, że tego rodzaju całkowita obiektywizacja pamięci stanowi największe pragnienie jeśli nie historyków, to przynajmniej historii jako dyscypliny. A jednak historycy poszukiwali „faktów” czy „prawdy” i dążyli do „pełnej obiektywności” zawsze z jakiegoś powodu.

Profesjonalizacja historii – a więc ukonstytuowanie się uprzywilejowanej grupy zawodowych „kapłanów pamięci”, którzy swój monopol na wiedzę w tym zakresie opierali na podporządkowaniu się rygorom naukowości – szła zawsze w parze z jej instrumentalizacją. Historycy nawiedzali wykopaliska archeologiczne i zgłębiali przepastne archiwa, wszystko to w poszukiwaniu obiektywnej prawdy, którą natychmiast wykorzystywali do legitymizacji nie tylko własnych działań, lecz także określonego porządku społecznego i politycznego, w ramach którego były one uprawiane. Niemieckie uniwersytety – jak zwraca uwagę Georg G.

---

1 Najsłynniejszy przypadek stanowi niewątpliwie opisywany przez Aleksandra Lurię Salomon Szereszewski – por. A. Luria, *O pamięci, która nie miała granic*, przeł. J. Przesmycka, Warszawa 1970.

Iggers – ufundowane były przez państwo, a sami historycy byli urzędnikami państwowymi<sup>2</sup>. Paul Connerton w *How societies remember* pokazuje z kolei znaczenie „wynalezionych” świąt, tradycji i ceremonii pamięci w budowaniu dziewiętnastowiecznej tożsamości politycznej<sup>3</sup>. Analiza konkretnych praktyk historyków we właściwym im kontekście pokazuje wyraźnie, jak dziewiętnastowieczny, maksymalnie zobiektywizowany nurt historii nie tyle służył nacjonalizmowi, ile tworzył go i umożliwiał, nie tylko legitymizując, lecz wręcz powołując do życia tożsamości narodowe. (Należy zresztą podkreślić, że odbyło się to z tak wielkim sukcesem, że dziś zazwyczaj uznajemy je za całkiem oczywiste, odwieczne i wieczne).

Oznacza to, że bezinteresowne spojrzenie także jest produktem określonych interesów. Dostrzeżenie tej paradoksalnej sprzeczności między postulowaną obiektywnością a jej instrumentalizacją zawdzięczamy Friedrichowi Nietzschemu i jego „ufundowanej na podejrzeniach” hermeneutyce kultury. Nietzsche, jak zauważa Hayden White w eseju *Brzemień historii*, ustanowił wzorzec krytyki historii kształtujący cały jej dwudziestowieczny paradygmat<sup>4</sup>. Autorowi *Niewczesnych rozważań* zawdzięczamy też, jak się wydaje, konstruktywną propozycję przezwyciężenia tego impasu: dostrzeżenie historii jako hermeneutyki jest zawsze zarazem hermeneutyką historii – pytanie o sensy, których poszukują historycy, jest możliwe tylko jako pytanie o sens samej dyscypliny. Oznacza to, że jedyną szczepionką na manipulację, której zawsze dopuszczać się musi historia, jest świadomość jej natury: uwikłanej w interesy, konteksty polityczne, indywidualne pragnienia i fantazmaty samych historyków. Wydaje się więc, że – mimo ostrych słów, których nie szczędzi historykom – Nietzsche postuluje model krytyki historii, która nie ma charakteru „krytykanctwa”, a więc wytykania błędów i niedoskonałości, lecz raczej podobna jest Kantowskiemu *Krytykom*, próbując ustalić warunki możliwości historii i właściwe jej granice poznania.

## 2. Nietzsche i sens historii

Chcąc zadać pytanie o sens (lub: sensy) historii, musimy wykroczyć poza granice „pamięci ejdetycznej”, a więc poza rozpatrywanie historii

2 Por. G.G. Iggers, *Użycia i nadużycia historii: o odpowiedzialności historyka w przeszłości i obecnie*, przeł. E. Domańska, w: *Pamięć, etyka i historia*, red. E. Domańska, Poznań 2006, s. 109-112.

3 P. Connerton, *How societies remember*, Cambridge 1989, s. 51-52.

4 Por. H. White, *Brzemień historii*, przeł. E. Domańska, w: tegoż, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2010, s. 46-47.

w kategoriach zbioru faktów ocenianych w świetle binarnej opozycji prawdy i fałszu. Ujęcie takie prezentuje w ostatnich latach wielu autorów kojarzonych ze zwrotem narratystycznym. W tym miejscu można by z powodzeniem odwołać się do któregośkolwiek z nich, warto jednak sięgnąć do samych źródeł nowoczesnej wizji historii, których poszukiwać można w myśli Friedricha Nietzschego. Jeśli bowiem podstawowym wyznacznikiem tego nurtu historiografii jest „uprawianie historii uwzględniające pogląd o niereferencjalności języka”<sup>5</sup>, to autor rozprawy *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* okazuje się dla postmodernistów duchem inspirującym niejako podwójnie: jako krytyk historii i ojciec nowoczesnej hermeneutyki<sup>6</sup>.

Aktywna filologia Nietzschego, jak charakteryzuje ją Gilles Deleuze, oznacza więc przyjęcie, że „słowo oznacza coś w tej tylko mierze, w jakiej ten, kto je wypowiada chce coś przez nie powiedzieć”<sup>7</sup>. Skoro zaś język nie jest wyrazem żadnej zewnętrznej w stosunku do niego rzeczywistości, lecz właśnie samą „rzeczywistością”, dualistyczne przeciwstawianie opisu i przedmiotu jawić się musi jako całkowicie bezcelowe. Jest to najważniejszy błąd, w jaki, wedle Nietzschego, uwikłana jest cała post-sokratyczna filozofia. To właśnie w rozmowie Sokratesa z Kratylosem pada rozstrzygnięcie, w którym „język został uznany za znak. Słowo stało się wtórne wobec rzeczy. Uznano, że dostęp do rzeczy jest możliwy bez pośrednictwa słów”<sup>8</sup>. Autoteliczna, retoryczna funkcja języka staje się w ten sposób wtórna wobec jego funkcji semiotycznej. Język zostaje zepchnięty do roli znaku czy narzędzia myśli, tracąc status rzeczywistości *sui generis*.

Odwrót od tego stanu rzeczy to cel, jaki, czerpiąc obficie z Nietzschego, stawia przed sobą współczesna hermeneutyka. Jej pragnieniem jest

odbudować jedność słowa i rzeczy twierdząc, że żadne doświadczenie świata nie jest „przedjęzykowe”, tzn. że słowo nie jest tu tylko narzędziem, lecz stanowi ośrodek, w jakim takie doświadczenie w ogóle może się dokonywać<sup>9</sup>.

W tym sensie hermeneutyka nie poszukuje żadnego ostatecznego sensu. Nie pragnie też relatywistycznego pluralizmu. Za cel obiera jedynie zrozumienie „sytuacji hermeneutycznej”, która zawsze jest zamknięta, całościowa i samowystarczalna. Wedle Nietzschego nie należy więc szukać

---

5 B. Baran, *Postnietzsche. Reaktywacja*, Kraków 2003, s. 187.

6 Por. M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 2001, s. 36-60.

7 G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1998, s. 80.

8 B. Baran, *Postnietzsche. Reaktywacja*, dz. cyt., s. 159.

9 Tamże, s. 160.

sposobu, w jaki język odwzorowuje rzeczywistość, lecz reguł, wedle których jest ona konstruowana wewnątrz niego samego. „Prawda” wówczas objawi się nam, jak autorowi *O prawdzie i kłamstwie w poza moralnym sensie*, jako „ruchliwa armia metafor”<sup>10</sup>.

Zarówno samemu Nietzschemu, jak i przedstawicielom zwrotu narratywistycznego, nie chodzi w żadnym razie o pokazanie, że „nie ma żadnej prawdy”. Skoro bowiem w odniesieniu do każdego niemal wydarzenia historycznego trwają nieustanne spory o prawdziwość poszczególnych faktów, to całkowita rezygnacja z kategorii prawdy pozbawiłaby badacza dostępu do przemożnej większości najbardziej interesującego materiału. Chodzi o to, by zamiast tego wyzwolić pojęcie prawdy z jego moralnego i epistemologicznego uwikłania i pokazać prawdę-wartość jako przedmiot kreacji – obiekt pożądania a zarazem jego produkt; fantazmat, który sami historycy projektują jako ostateczny cel swoich poszukiwań. Nietzsche jako pierwszy demaskuje prawdę jako naczelną regułę dyskursu historii.

Aby zrekonstruować tok myślenia autora *Niewczesnych rozważań* musimy przyjąć najpierw jego punkt wyjścia, którego istotnym elementem jest nierozzerwalny związek historii z metafizycznym modelem człowieka jako istoty potrzebującej sensu<sup>11</sup>. Podstawowy model metafizyki Nietzschego, celnie określonej przez Heideggera mianem „metafizyki ciała”<sup>12</sup>, wyobrazić można w postaci demiurgicznej ilustracji. Człowiek, jako ciało, a więc przede wszystkim jako przedmiot, znajduje się pośrodku pustki bezsensu i wytwarza sens, by się przed nią chronić. Oddzielając światło

10 F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, w: *Pisma pozostałe*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 191. s. 189.

11 Wśród dualistycznych przeciwstawięń, jakich dokonała oparta na Platońskim paradygmacie myśl Zachodu, jednym z najbardziej brzemiennej w skutki jest niewątpliwie rozdział tego, co historyczne, od tego, co metafizyczne. Wyraźne ślady takiego myślenia odnajdziemy już w Oświeceniu, lecz dopiero materializm historyczny Marksa dokonał ostatecznej preparacji historii, likwidując wszelkie jej wewnętrzne sensy i tajemnice poprzez ujawnienie jedyne go prawdziwego sekretu: wzrostu produkcji i wytwórczych sił ludzkości. Tymczasem, jak zauważa Mikołaj Bierdiajew, przeciwstawienie to – wraz z towarzyszącym mu rozdziałem pomiędzy poznającym historię podmiotem a przedmiotem jego poznania – prowadzi nieodwołalnie do zagubienia odpowiedzi na pytanie o sens historii jako takiej i rolę jej w życiu człowieka. „W tym, co «historyczne» – pisze Bierdiajew – w autentycznym sensie ujawnia się istota bytu, a nie tylko zewnętrzne zjawiska” (M. Bierdiajew, *Sens historii*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2001, s. 18). I dalej: „Nie możemy zrozumieć wyłącznie obiektywnej historii. Potrzebny jest nam głębo ki, wewnętrzny, tajemniczy związek z podmiotem historycznym” (tamże, s. 30). Horyzont dostatecznie szeroki, by otwierać możliwość pytania o sens historii dla jednostki, o historię jako źródło sensu, jest jednak domeną metafizyki, którą – jak ubolewa Bierdiajew – myśl Zachodu kategorycznie odseparowała od tego, co historyczne.

12 Por. M. Heidegger, *Nietzsche*, t. 1, przeł. A. Gniazdowski i in., Warszawa 1998.

od ciemności, porządkuje bezkształt wokół siebie, by następnie w stworzonym własnym wysiłkiem kosmosie schronić się przed chaosem świata. Wkrótce dokonuje się także ostatni krok na drodze ucieczki przed bezsen-  
sem: marzenie o rzeczywistości podstawione zostaje pod samą rzeczywistość – twórca wypiera się własnego stworzenia i pragnie widzieć w nim dzieło natury, nie zaś artefakt. Pragnie zapomnieć o arbitralności i interpretacji, którą stworzył. Tak rodzi się świat znaczeń składających się na kulturę – wśród nich zaś szczególnie interesujące z naszego punktu widzenia sztuka, mit i oczywiście historia.

Wychodząc z takiego założenia, Nietzsche przestrzega badaczy historii przed poszukiwaniem absolutnej Prawdy. Poza granicą pozoru jest wszak tylko pustka! Nie ma więc sensu mówienie o „złudzeniach poznania”, gdyż samo poznanie jest złudzeniem, ale złudzeniem koniecznym, bo chroniącym przed grozą dionizyjskiego bezkształtu. „Błąd o życiu konieczny jest do życia”<sup>13</sup> – pisał Nietzsche. Jeśli istnieje jakaś „istota świata”, spuścizna owych fatalnych marzeń o kantowskiej rzeczy w sobie, to jest nią właśnie nieokreśloność: „otwarta istota świata jest pustym punktem”<sup>14</sup>. Mówi się o Nietzschem jako demaskatorze tak często, że można wręcz powiedzieć, że określenie to stało się jego przydomkiem, homeryckim epitetem. A jednak, jeśli za kruchą sferą powołanych do życia znaczeń faktycznie kryje się bezkształtny chaos, to filozof jawi się nie jako demaskator ludzkich wyobrażeń (byłoby to bowiem szkodliwe dla życia), lecz wyłącznie jako ich analityk. Badacz ludzkiej myśli, zwłaszcza zaś historii, który pragnie zrozumieć (i spożytkować) organizujące ją procesy, musi zrezygnować z dążenia do Prawdy na rzecz poznania i zrozumienia prawd. Idąc wyznaczonym przez Nietzschego tropem nie poddajemy bowiem krytyce takich czy innych wersji prawd (szczególnie używając do tego pojęcia fałszywości), lecz Prawdę jako taką: rozumianą jako cel dążeń i wartość absolutną, zwłaszcza zaś jako coś, co by miało jakiegokolwiek oparcie w zewnętrznej rzeczywistości, ta jest bowiem wedle Nietzschego wyłącznie nieuchwytnym bezkształtem<sup>15</sup>.

W ten sposób poszukiwanie transcendentnych wartości, towarzyszące filozofii od Platona, a właściwie jeszcze Kantowskim *Krytykąm*, ustępuje zatem genealogii, rozumianej jako „żywiol różnicujący wartości, z którego wypływa sama ich wartość”<sup>16</sup>. Takie podejście, przejęte między innymi przez historyków zwrotu narratywistycznego czy Michela

---

13 F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 200, s. 35.

14 R. Safranski, *Nietzsche. Biografia myśli*, przeł. D. Stroińska, Warszawa 2003, s. 181.

15 Por. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, dz. cyt., s. 101.

16 Tamże, s. 7.

Foucaulta<sup>17</sup>, otwiera badacza na różnorodność będącą czymś więcej niż wielością interpretacyjnych prawd. Zrywa przyjęty przez filozofię związek poznania z rzeczywistością, czyniąc z tego pierwszego władzę całkowicie autonomiczną. Staje się w ten sposób czymś radykalniejszym niż konstruktivism, który, zakładając wielość rzeczywistości, przyjmuje przecież wciąż związek indywidualnego poznania z każdą z nich. Poznanie u Nietzschego staje się k o n s t r u k c j ą w najczystszy m tego słowa znaczeniu: poznający jest demiurgiem, jego praca zaś aktem woli. Tak odczytanemu autorowi *Wiedzy radosnej* przyznać trzeba palmę pierwszeństwa w przewyżczeniu ciągnącej się nieprzerwanie od Platona narracji, którą Josef Mitterer określa mianem „dualistycznej”<sup>18</sup>. Dzięki uznaniu poznania za kreację, Nietzsche nie pozostawia miejsca na jego związek z Prawdą. Przedmiot poznania nie może być dłużej przeciwstawiany poznaniu, skoro istnieje tylko w jego obrębie, jako immanentna część procesu nadawania sensów. Dla Nietzschego struktura „rzeczywistości” to struktura rządzących nią, wyznaczających sensy sił. Fakt j e s t interpretacją, zaś wszelka prawda wyraża jedynie (lub może: aż?) stojącą za nią wolę.

Można więc powiedzieć, że według Nietzschego za poznawalną rzeczywistością kryje się zawsze c z y j e ś poznanie, organizująca chaos wola. Nasze badanie jest zatem badaniem rzeczywistości społecznej, zaś jego przedmiotem są nie rzeczy lub ich właściwości, lecz właśnie sensy i wartości, jakie rzeczom nadała demiurgiczna władza człowieka<sup>19</sup>. Wyj a ś n i e n i e, rozumiane jako odkrycie związku pewnego poznania z Prawdą, ustępuje tym samym miejsca h e r m e n e u t y c e, pojmowanej jako próba z r o z u m i e n i a prawdy czyjegoś poznania w jej indywidualności i wewnętrznym bogactwie sensów.

### 3. Prawda zawłaszczona i zawłaszczenie przez prawdę

Przed wszystkim genealogia Nietzscheńska to, jak podkreśla wielokrotnie Gilles Deleuze, poszukiwanie stojących za sensami sił. Nietzscheanista odchodzi od sokratejskiego pytania „co?” w kierunku poszukiwania

17 Por. P. Pieniążek, *Suwerenność a nowoczesność. Z dziejów poststrukturalistycznej recepcji myśli Nietzschego*, Łódź 2006, s. 221-270.

18 Dla dualisty zaś „opisy są zawsze opisami czegoś, a według rozumienia dualistycznego owo Coś, co jest opisywane nie jest opisem [...] Przedmiot poznania nie jest poznaniem”, J. Mitterer, *Ucieczka z dowolności*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 2004, s. 28.

19 Por. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, dz. cyt., s. 101.

sprawczej woli („kto?”, „dlaczego?”, a nawet Gombrowiczowskie „przeciw komu?”). Największy zatem pożytek (lub też największa szkoda), jaki spuścizna Nietzschego przynieść może historykom, to zrozumienie i zaakceptowanie faktu, że wszelki język i każdy tekst skażony jest ideologią. W perspektywie nietzscheańskiej nie ma historii – jest jedynie polityka historyczna. Nietzsche demaskuje mity zawłaszczane przez ludzi, lecz pokazuje także, jak łatwo ludzie dają się zawłaszczyć mitom. Język kształtuje i jest kształtowany, kontroluje i podlega kontroli. Poszukując zaś sensu, szukamy siły, która się w nim wyraża i śledzimy jej działanie niczym fizycy analizujący przebieg skomplikowanych pól magnetycznych.

Największa z mądrości Zaratustry to w rzeczywistości stara jak filozofia prawda stoików: afirmacja nieuchronnego czyni nas panami losu. *Amor fati*, miłość do przeznaczonego sprawia, że stajemy się świadomymi twórcami własnego życia. Losem zaś badaczy, zwłaszcza zaś badaczy historii, jest wciąż napotykać kogoś, gdy pragnęłoby się odnaleźć cogoś. Po pierwsze więc, prawdy, które pragnęlibyśmy widzieć absolutnymi, i fakty, w których szukamy obiektywności, okazują się być zawsze czymś i miś prawdami i faktami dla kogoś. Po drugie zaś, co jeszcze więcej wątpliwości wzbudzać musi w każdym refleksyjnym badaczu, nasz własny opis także jest czymś opisem. Jakkolwiek sililibyśmy się na bezstronność, przez sam wybór skończonej ilości faktów z ciągłej materii zdarzeń dokonuje się już ich ideologiczne napiętnowanie. Historiografia nie jest nigdy wyłącznie zapisem wydobytych sensów, lecz nieuchronnie także ich współ-kreacją. Nietzsche uczy kochać to przeznaczenie. Pozwala zredefiniować pracę historyka tak, by przestał on uciekać przed nieuchronnym, afirmując i wydobywając to, co i tak w swoich poszukiwaniach napotka: wolicjonalną i zawłaszczoną strukturę sensów, które są zawsze czymś i sensami.

Jednocześnie zaś, czyniąc z genealogii „tropienie kulturowych petryfikacji”<sup>20</sup> Nietzsche otwiera przed historykami całkiem nowe pole badawcze. Owszem – można za nim powiedzieć – być może wszystko, co odkrywa i spisuje historyk, jest jedynie złudą i efektem naszej własnej kreacji, lecz jest to złuda potężna, obdarzona zdolnością zdobywania umysłów i zawłaszczania kolejnych sensów. Człowiek tworzy mit, lecz – by był on skuteczny – zapomina o jego arbitralności i swej własnej, demiurgicznej przeszłości. Mit poddaje się absolutyzacji i żąda dla siebie miana Prawdy – wyłączności na sens.

„Rzecz posiada tyle sensów, ile jest sił zdolnych nią zawładnąć”<sup>21</sup> – pisał Deleuze o Nietzscheańskiej genealogii, lecz jednocześnie w społeczeństwie

20 B. Baran, *Postnietzsche. Reaktywacja*, dz. cyt., s. 184.

21 G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, dz. cyt., s. 9.

i jednostce tyle jest sprzecznych i konkurujących sił i popędów, ile jest różnych ożywiających ją sensów. Zależność przebiega w obie strony: wola podbija i kształtuje mity, te zaś, w odpowiedzi, chcą zawłaszczyć wolę.

Przekształcenie sensu słowa oznacza, że zawładną nim ktoś inny (inna siła lub inna wola), stosuje je do czegoś innego, ponieważ chce czegoś różnego<sup>22</sup>

– pisze Deleuze gdzie indziej, lecz jednocześnie przekształcenie jednostki czy społeczeństwa oznacza, że zawładnęły nimi nowe sensory. Zmiana władzy oznacza przemianę sensów, przemiana sensów – zmianę władzy.

Nietzsche zdemaskował bezlitośnie marzenia o „niepokalanym poznaniu” oderwanym od woli i jej popędów<sup>23</sup>. Być może więc, ze szkoda dla historyków, odbiera im bezpowrotnie satysfakcję i prestiż, jakich udzielać mogło obcowanie z Prawdą. W to miejsce jednak ofiaruje całkiem nowy świat, w którym zamiast idealizmu napotyka ideologie.

#### 4. Historia

Warto wydobyć techniczne postulaty, które dla pracy historyka można odczytać z dzieła Nietzschego. „Rzeczywistość historyczna” jest strukturą ciągłą, dobór zaś opisywanych faktów z konieczności musi okazać się dyskretny: pewne zdarzenia wybiera się i traktuje jako znaczące w procesie historycznym, inne zaś pomija i uznaje za nieistotne. W roku takim to a takim na świat przychodzi pewien władca, w tym samym jednak czasie w tysiącach miast świata rodzą się przecież niezliczone rzesze innych dzieci. Gdzieś właśnie toczy się wielka i krwawa bitwa, w innym zaś miejscu, w tej dokładnie chwili, motyl trzepoce skrzydłami. Jedne z tych faktów pomijamy, inne zaś traktujemy jako istotne dla historii. Pośrednim dowodem na arbitralność doboru „faktów” historycznych niech będzie chociażby to, jak różne wydarzenia okazują się „znaczące” dla historyka nauki, wojskowości i sztuki<sup>24</sup>. Ma to dla myślenia Nietzschego o historii znaczenie fundamentalne. Oczywiście postępujemy w opisany wyżej sposób dlatego, że pewne zdarzenia wywierają istotny wpływ na „bieg dziejów” inne zaś, z dużym prawdopodobieństwem, nie. Cały problem polega właśnie na zdecydowaniu o owym „istotnym wpływie” i modyfikowanej przezeń

22 Tamże, s. 80.

23 F. Nietzsche, *Takó rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Kęty 2004, s. 89-90.

24 W tej sprawie w imieniu antropologów wypowiedział się już zresztą dawno Claude Lévi-Strauss. Por. *Myśl nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 2001, s. 341.



dziejowej narracji. I nie chodzi tu bynajmniej o popularną tezę, wedle której trzepot skrzydeł motyla w jednym miejscu wywołać może wkrótce huragan w innym. Demaskatorska siła Nietzschego polega na ukazaniu historykom, że badając „fakty”, operują wyłącznie na własnych konstrukcjach, sens i związki przyczynowo-skutkowe nie są bowiem tym, co w „rzeczywistości” historycznej zastajemy, lecz tym, co poprzez swój opis w nią wnosimy. Demonstrując zatem swą satysfakcję, że badając związki między faktami, któreśmy wybrali dla ich istotnego wpływu na bieg dziejów, faktycznie ów istotny wpływ odkrywamy, postępujemy jak ów człowiek, który „schowa jakąś rzecz za krzakiem, a potem szuka jej właśnie tam i tam ją znajduje”<sup>25</sup>

Wartości nadał rzeczom człowiek w potrzebie samozachowawczej – on dopiero stworzył rzeczom treść, treść człowieczą. Dlatego zwie się „człowiek”, czyli: oceniający. Oceniać znaczy tworzyć<sup>26</sup>.

Te słowa Nietzscheańskiego Zaratustry stanowią wyraz jednego z wniosków z rozprawy *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*, najbardziej chyba dającego do myślenia samym historykom. Obnażając kryteria, wedle których dokonany zostaje opis historyczny, Nietzsche – wyrodny syn niemieckiej szkoły filologicznej – podważa tym samym możliwość dotarcia do Prawdy. Ukazuje historię jako k o n s t r u k c j ę narracji, jej odbiór zaś jako tych narracji k o n s u m p c j ę. Każda narracja tym bardziej oddala się od idealnej, im bardziej zdemaskowana zostaje jako ideologiczna. Tym samym, filozofując młotem, Nietzsche rozbija Historię na wiele cząstkowych historii. Historyczne poznanie staje się kreacją, dziejopis – powieściopisarzem. Historii potrzeba do czynu, pisze Nietzsche, „chcemy tylko o tyle służyć historii, o ile służy ona życiu”<sup>27</sup>. Interes kryjący się za historiografią zostaje tym samym zdemaskowany, lecz – w tej samej chwili – wywyższony do rangi nowego ideału.

Historia, jak reinterpretuje ją Nietzsche, przestaje być n a s t ę p s t w e m f a k t ó w i staje się n a s t ę p s t w e m s e n s ó w, kolejno układających narracje i przetwarzających się wzajemnie<sup>28</sup>. Historyk nie ma już dostępu do Prawdy, a jedynie do znaczeń wykreowanych bądź to przez innych (staje się wtedy badającym zmagania sił genealogiem), bądź też tworzonych przez siebie (wtedy przyjmuje na siebie rolę demiurga). Jest to właśnie praktyczny wymiar traktowania zjawisk jako tekstów będących

25 F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, s. 191.

26 F. Nietzsche, *Takó rzecze Zaratustra*, s. 44.

27 F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, s. 63.

28 Por. F. Nietzsche, *Z genealogii moralności*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, s. 53.

kolejnymi interpretacjami nieobecnego pierwowzoru, jaki stanowi pusty punkt centralny. „Wielkie wydarzenia” nie istnieją, świat bowiem obraca się nie wokół tych, co czynią wielki szum, lecz wokół tych, co tworzą nowe wartości<sup>29</sup>.

Stąd krok już tylko do stwierdzenia, że „potrzebny człowiekowi przestęp do historii opiera się na osobistym doświadczeniu jej”<sup>30</sup>. Pamięć ejdetyczna oparta na faktach okazuje się tu wtórna wobec pamięci nostalgicznej celebrującej sensy. Nowego znaczenia nabiera kreacja historii prywatnej i artystycznej, co nie stoi zresztą w sprzeczności ze współczesną praktyką historiograficzną, otwierającą się coraz częściej na nurty takie jak mikrohistoria czy egohistoria. Historiografia staje się badaniem świadomości i samo-swiadomością. Odwracając się od dualizmu tworzy własne, wewnętrzne prawdy zamiast poszukiwać Prawdy na zewnątrz. Tym samym odkryty zostaje autonomiczny charakter pracy historyka, którego tekst:

nie jest opisem referatu, jakiejś pozajęzykowej rzeczywistości, lecz że rzeczywistość ta jest korelatem tekstu, kreacją dziejopisa, zależy od charakteru tekstu. Rzeczywistość-treść jest pochodną stylu, a wizję przeszłości w dziele określa używany przez dziejopisa język<sup>31</sup>.

Jest to właśnie Nietzscheańska filozofia historyczna, nazwana przez niego „chemią wyobrażeń” i wierząca, że „nie ma faktów wiecznych”<sup>32</sup>, są jedynie kolejno odkrywane i konstruowane interpretacje.

## 5. Wiedza wcielona

Zarazem jednak prawdy – choć arbitralnie ustanowione – nie są dla Nietzschego względne czy dowolne. Zgodnie z zasadą, którą odkrył już Thomas Carlyle – mit, by działać, musi ukrywać swą naturę<sup>33</sup>. Tak długo, jak pozostajemy świadomi arbitralności mitu, nie może on właściwie pełnić swojej głównej funkcji, którą stanowi specyficzna mimikra: chronienie nas przed bezsensiem pustki przez udawanie zewnętrznej rzeczywistości.

29 F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, dz. cyt., s. 96.

30 B. Baran, *Postnietzsche. Reaktywacja*, dz. cyt., s. 60.

31 Tamże, s. 188.

32 F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2003, s. 16.

33 Por. T. Carlyle, *Bohaterowie*, Warszawa 1892, s. 8: „Proszę tylko pomyśleć, czy my byśmy chcieli mieć za wiarę – jakąś alegorię, jakąś zabawę poetycką? Nie, żądalibyśmy nie zabawy, lecz czegoś poważnego!”.

Sensy, by nie roztopić się w bezsensowności, przybrać muszą strukturę faktów. Prawdziwe działanie mitu rozpoczyna się dopiero wówczas, gdy nieświadomi jesteśmy jego istnienia.

Tym, co pozwala czytelnikowi nieświadomie konsumować mit, jest niezdolność widzenia go jako systemu semiologicznego [...] znaczące i znaczone pozostają, w jego oczach, w naturalnym związku [...] konsument mitu traktuje sygnifikację jako system faktów<sup>34</sup>.

Dokonyje się zatem *inskrupcja* – wpisanie mitu w codzienność doświadczenia. Treść mitu wydaje się być przezroczysta, staje się jednak soczewką, przez którą spoglądamy odtąd na zewnątrz. Nie musimy już sięgać po zawarte w mie znaczenia, ani uzasadniać ich: towarzyszą nam one jako *wiedza wcielona*. Clifford Geertz opisuje ten proces następująco:

coś, co przynależy do wyobraźni, narasta w naszych umysłach, przechodzi proces transformacji społecznej od czegoś, o czym wiemy, że istnieje lub istniało tu czy tam, do czegoś, co należy do nas *sensu stricto*, do aktywnej siły w naszej potocznej świadomości<sup>35</sup>.

Właśnie takie nieświadomiane systemy sensu – które Geertz za Heinzem Kohutem nazywa „pojęciami bliskimi doświadczeniu”<sup>36</sup> – wyznaczają nasz sposób postrzegania świata, który dla Nietzschego, znoszącego opozycję między postrzeganiem a postrzeganym, jest zresztą samym światem. Uchwycenie i opisanie czyjegoś systemu „pojęć bliskich doświadczeniu”, odnalezienie związków między nimi i organizujących je reguł, to konstytutywne dla hermeneutyki kultury „odkrycie świata Innego”. Podkreślmy raz jeszcze: zrozumienie wewnętrznych związków, nie zaś ocena trafności czyichś wyobrażeń w konfrontacji z zewnętrzną Prawdą!

Cały problem polega jednak właśnie na przezroczystości owych systemów, na fackie, że

ludzie posługują się koncepcjami bliskimi doświadczenia spontanicznie, nieświadomie, jak gdyby potocznie; nie zdają sobie sprawy, prócz wyjątkowych i ulotnych momentów, że jakiegokolwiek «koncepcje» wchodzi tutaj w grę<sup>37</sup>.

---

34 R. Barthes, *Mit i znak*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1970, s. 142.

35 C. Geertz, *Wiedza lokalna*, przeł. D. Wolska, Kraków 2005, s. 56.

36 Tamże, s. 46.

37 Tamże, s. 65.

Tym samym system pojęć bliskich doświadczeniu nie może w żaden sposób wyrażony zostać *explicite*, utraciłby wówczas swą moc oddziaływania na wyobraźnię, stając się czymś zewnętrznym w stosunku do poznającego umysłu. Sens mitu zasadza się na tym, że „pojęcia i rzeczywistość, która za nimi stoi, są ze sobą nierozzerwalnie związane”<sup>38</sup>. Tym samym interesujące nas systemy funkcjonują jedynie jako to, co nazywa się często *common sense*, a co, w ostatecznej instancji, stanowi właściwy przedmiot badań antropologii kulturowej.

W języku Nietzschego prawdy, które uzyskały taki status, nazywa się „wcielonymi”:

Co oznacza wcielenie? Wiemy na przykład, że żyjemy na planecie, która w nocy przestrzeni kosmicznej pędzi wokół słońca. Wiemy także, że od słońca otrzymujemy wszelkie życie i że kiedyś ono wygaśnie, że nastanie koniec całej ludzkości, nawet gdy powracająca epoka świata miałaby od początku zacząć cały teatr życia. To wszystko wiedzą głowy, ale nie ta wiedza jest wcielona. Widzimy nadal, jak słońce wschodzi, nie zauważamy, że żyjemy na ruchomym podłożu, koniec i nowy początek nie mieszczą się w naszym poczuciu. Napinamy wokół siebie wymagowany horyzont świata<sup>39</sup>.

Praca nad wydarzeniem historycznym, jeśli przyjąć, że istnieje ono właśnie jako element świadomości – miejsce w systemie znaczeń związane z konkretnymi sensami – rozpocząć się więc musi od re-konstrukcji wcielonego tekstu lub tekstów. Hermeneutycznej pracy rozumienia Innego, „rozwikływania pojęciowych światów”<sup>40</sup> dokonać można dopiero wydobywszy tekst z jego wcielenia. W tym celu przyjrzyć się musimy historii jako wytworowi kultury: mitowi czy opowieści.

## 6. Kultura

Kultura to, wedle Nietzschego, porządek utworzony z bezładu. Mówimy o Grekach, że stworzyli kulturę, pisze on w rozprawie *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*, gdyż „nauczyli się stopniowo organizować chaos”<sup>41</sup>. Kultura jest wąskim i ciasnym poletkiem uprawnym, jakie wykarczowaliśmy sobie w puszczy natury. Stanowi właściwe środowisko

38 R. Barthes, *Mit i znak*, dz. cyt., s. 66.

39 R. Safranski, *Nietzsche. Biografia myśli*, dz. cyt., s. 271-272.

40 C. Geertz, *Wiedza lokalna*, dz. cyt., s. 31.

41 F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, dz. cyt., s. 121.

naszego życia i, niczym ciepłarnia, chroni nas przed destrukcyjnym promieniowaniem dionizyjskiej pustki.

Traktowanie kultury po nietzscheańsku to zrozumienie, iż jest ona strukturą wyznaczającą doświadczenie nawet wówczas, gdy sama siebie pragnie widzieć jedynie jako formę opisu. Terminy historyczne takie jak „naród”, „zwycięstwo” czy „wojna” stanowią struktury symboliczne, w których rozgrywają się nasze doświadczenia. Przyjrzyjmy się na przykład tej ostatniej. Jak zauważa Clifford Geertz, ogarnięcie wojny wymaga całkowitego przekształcenia jednostkowej i zbiorowej wyobraźni<sup>42</sup>. Dla kultury wojna rozgrywa się właściwie dopiero wówczas, gdy narodzą się struktury symboliczne mogące ją choćby w znikomej części określić i wyrazić. Dopiero w nich (nie „za nimi” lub „za ich pośrednictwem”) realizuje się faktycznie doświadczenie wojny. Wojna nie jest wyrażana przez struktury symboliczne, lecz jest strukturą symboliczną i możliwa jest w doświadczeniu wyłącznie jako taka. Przyjęcie perspektywy hermeneutyki kulturowej, którą Clifford Geertz określa jako

zwrot od wyjaśnień zjawisk społecznych poprzez wplatanie ich w wielki splot przyczyn i skutków ku wyjaśnieniom dokonywanym w wyniku umiejscowienia ich w lokalnych strukturach świadomości<sup>43</sup>,

wyjątkowo doniosłe skutki może mieć właśnie dla historiografii. Traktowanie fenomenów kulturowych jako systemów znaczeń i analiza ich wewnętrznych mechanizmów stanowi faktyczną alternatywę dla dualistycznego dyskursu oddzielającego czyste fakty od ich rzekomo wtórnych kulturowych interpretacji. Analiza lokalnych, subiektywnych sensów może stanowić ożywczą alternatywę dla wszelkiego rodzaju manii demaskatorskich, ślepo podporządkowanych kultowi prawdy, faktu i dokumentu. Jest to ważne zwłaszcza w przypadku wydarzeń uwikłanych w wielopiętrowe, splecione i sprzeczne ideologizacje. Odkrycie lokalnych sensów powstań, wojen czy zbrodni, Geertzowskie „rozumienie rozumienia”, może otworzyć nowe przestrzenie swobody w mówieniu o obszarach historii, gdzie dotychczas za wszelką cenę pragnęło się odnaleźć jedyne, prawdziwe i obiektywne rozstrzygnięcie każdego zagadnienia.

W uzyskaniu takiego podejścia przeszkadza zazwyczaj zaangażowanie, zwłaszcza gdy mowa o wydarzeniach bliskich. Znacznie łatwiej dystans niezbędny dla lokalnego potraktowania sensów odnaleźć podczas badania kultur odległych czy to w czasie, czy przestrzeni. Gdy tymczasem zadanie dotyczy doświadczenia w jakiś sposób angażującego wszystkich

---

42 C. Geertz, *Wiedza lokalna*, dz. cyt., s. 55.

43 Tamże, s. 15.

badaczy, chęć do rozstrzygnięć ostatecznych wydaje się nie do przewyżczenia. Wcześniej czy później praca taka jednak będzie musiała zostać dokonana, a jak pisze Geertz:

Dostrzec w innych tę samą naturę to najwyklesza przyzwoitość. Znacznie trudniej jest postrzegać siebie pośród innych jako lokalnie potraktowany, lokalny przykład form ludzkiego życia, przypadek między przypadkami, świat pośród światów. Lecz właśnie to poszerza horyzonty, a bez tego obiektywność jest samozadowoleniem, a tolerancja – grą pozorów<sup>44</sup>.

## 7. Mit

Mit jest wedle Nietzschego, „obrazowym nadawaniem sensu czemuś, co pozbawione jest sensu”<sup>45</sup>. Mit przekształca chaos w kosmos: świat zrozumiały i nasycony znaczeniem, często groźny, złowrogi, lecz możliwy do ogarnięcia i wyznaczający cele<sup>46</sup>.

Mechanizm działania mitu objawia się najpełniej w sposobie, w jaki Nietzsche postrzega tragedię. Mit staje się w niej zasłoną, chroniącą widza przed zagładą w obliczu dionizyjskiej natury świata ujawniającej się w muzyce.

Mit chroni nas przed muzyką [...] Muzyka za to, odwzajemniając się, używa mitowi tragicznemu tak przenikającego i przekonywającego znaczenia metafizycznego<sup>47</sup>.

Muzyka wskazuje nam pustkę – nieobecny punkt centralny otwartej zasady świata; mit przed tą pustką chroni. Człowiek odarty z mitu staje się niezdolny do funkcjonowania, w rzeczywistości bowiem wszelkie jego działania odbywają się właśnie wewnątrz niego<sup>48</sup>. Mit stanowi widnokrąg wyznaczający granice świata.

44 Tamże, s. 26.

45 R. Safranski, *Nietzsche. Biografia myśli*, dz. cyt., s. 89.

46 Por. tamże: „Człowiek, który poznaje, pragnie być poznany, nie tylko przez drugiego człowieka, lecz także przez nasycony sensem kosmos”.

47 F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, s. 42.

48 Kultura, która straci mit, traci także „zdrową twórczą moc naturalną” (por. tamże, s. 99). Tu właśnie upatrywać należy przyczyn ataku Nietzschego na sokratyzm, skierowany przeciw mitowi, pragnący obalić go i odnaleźć ukrytą za nim Prawdę. Niestety, odarte z mapy Cesarstwo okazuje się w ogóle nie istnieć, produktem zaś sokratycznej demitologizacji staje się człowiek wykorzeniony, postawiony nagle w obliczu bezsensu Pustki. Abstrakcyjna, niekierowana mitem kultura, do jakiej prowadzi platońska filozofia, to kultura „nie mająca żadnej stałej

Jakie pożytki (lub szkody) mogłaby z takiego rozumienia mitu odnieść historiografia? Otóż przede wszystkim jest to ostrzeżenie przed demitologizacją. Za wszelką cenę poszukując ukrytej za mitem Prawdy, zniszczyć możemy jego subtelną strukturę, w zamian nie otrzymując nic. Mit bowiem, wedle rozumienia nietzscheańskiego, nie przesłania sobą jakiegokolwiek rzeczywistości. Alternatywą dla destrukcji mitu jest jego współkonstrukcja: poznanie i wydobywanie struktury, która nie odsyła do Prawdy ani też jej nie skrywa, lecz jest właśnie prawdą samą dla siebie. Zamiast demitologizacji należy, wychodząc od mitu, tworzyć mitologię<sup>49</sup>. Prawdziwe zrozumienie, także w przypadku wydarzenia historycznego, odbyć się może dopiero przez zaakceptowanie i zrozumienie jego mitycznego charakteru. Mitolog, tak jak widzi go Roland Barthes, musi stanąć wobec wydarzenia historycznego wolny od dążenia do poznania Prawdy. W przypadku pracy nad powstaniem warszawskim oznacza to konieczność wyzwolenia zarówno z dyskursu „nurtu martyrologicznego”, jak i „nurtu odbrązowienia”, oba bowiem pokazują jedynie pewną formę mitologizacji, nie zaś same mechanizmy jej działania. Właściwie, jak pisze Barthes, dążenie do odkrycia jednoznacznej, prawdziwej interpretacji, jakie zazwyczaj staje się udziałem wydarzeń historycznych, jedynie wzmacnia siłę mitu, wielość interpretacji utrudnia bowiem „kradzież sensu” i uczynienie historii naturą. Jedyną obroną przed podobną kradzieżą mogłoby być ponowne umitycznienie mitu: przyjęcie za podstawę nie postulowanej historycznej rzeczywistości, lecz właśnie mitów, z pełną świadomością ich ideologicznego charakteru.

## 8. Tożsamość

Podążając za wskazówkami Zaratustry dotrzemy wreszcie także do nowego spojrzenia na pojęcie tożsamości oraz jej związku ze zreinterpretowaną historią. Otóż świadomość, jaką ma o sobie „ja”, okazuje się być, wedle Nietzschego, także tworem zawieszonym w pustce podmiotu-bez-właściwości. „Narzędziem twego ciała jest twój mały rozsądek – rzecz Zaratustra – dusza jest tylko słowem na coś do ciała należącego”<sup>50</sup>. Tym samym także tożsamość i samoświadomość okazuje się być rezultatem

---

i świętej prasiędziby, lecz skazana na wyczerpywanie wszystkich możliwości i czerpanie nędznego pokarmu z wszystkich kultur” (tamże, s. 100). Wykorzenienie, „strata ojczyzny mitycznej” oznacza dla człowieka całkowity zmierzch wszelkich sił życiowych, ich korzenie tkwią bowiem właśnie w sensotwórczym micie.

49 Por. R. Barthes, *Mit i znak*, dz. cyt., s. 141.

50 F. Nietzsche, *Takó rzecze Zaratustra*, dz. cyt., s. 26.

demiurgicznej pracy mającej ochronić nas przed otaczającym bezsenssem. Tożsamość, w przeciwieństwie do ciała, nie poprzedza kultury, lecz jest jej produktem lub też: produkowana jest wraz z nią. Autor okazuje się tym samym pochodny wobec swego tekstu, a człowiek jako taki wobec procesów, w których uczestniczy. Prowadzi to do zjawiska, które Bogdan Baran opisał jako „odwróconą metaforę pajęczyny”:

Pająk występuje u Nietzschego jako symbol subiektywizmu, podmiotu, ja przędącego pajęczynę konstytuowanego przez siebie świata. Odwrócenie relacji między pajakiem a pajęczyną jest dążeniem Nietzschego, które leży u podłoża poststrukturalnej prehistorii postmodernizmu. Odwrócenie czyni pająka wytworem pajęczyny, nie jej źródłem, lecz gruzłem, czymś usuwalnym, wręcz przeszkodą<sup>51</sup>.

Badanie pajęczyny okazuje się zatem badaniem pająka. Człowiek, jakim go znamy, mimo swej demiurgicznej roli, pozostaje częścią stworzonego przez siebie systemu i tym samym uznany może być za poznawalnego w wyniku jego wewnętrznej analizy.

W przypadku pracy nad materiałem historycznym zasadne okazuje się więc zadawanie pytań o organizujące samoświadomość procesy. Co jest tożsamościotwórcze? Dlaczego przedstawiamy się w ten, czy inny sposób, pewne swoje doświadczenia uznając za wyznaczniki tego kim jesteśmy, tworzące nas (esencjonalne), inne zaś jedynie za przypadkowe zdarzenia przydarzające się nam (egzystencjalne)? Za kogo uważają nas na co dzień, a jak opiszą nas w nekrologu? Czy w zdelokalizowanym społeczeństwie funkcjonują jeszcze miejsca decydujące dla tożsamości i tożsamościotwórczy czas?

\* \* \*

Wszystkie te pytania zadać można jedynie przyjąwszy, że aspiracją badacza może być coś innego niż dążenie do Prawdy absolutnej i zewnętrznej w stosunku do postrzegających ją jednostek. Uznać by zatem należało, że pożytki Nietzschego dla historii okazują się większe, niż jego (niewątpliwa) szkodliwość...

51 B. Baran, *Postnietzsche. Reaktywacja*, dz. cyt., s. 185.



## SUMMARY

Marcin Napiórkowski – *The Advantages and disadvantages of Nietzsche for history*

Focusing on the Friedrich Nietzsche's historical thought and also some part of German historicism in the second half of the nineteenth century, the following article presents the advantages and disadvantages of Nietzsche's works for history. The ideal of historians was always to see the past in an objective way. Nietzsche, who wrote his essay *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1874), attacked what he called „the mighty historical orientation of our age” but his aim was not so much to deny the value of history, as to destroy its objectivity. Fact is always construction and interpretation – this sentence creates what he called genealogy. But in spite of all mentioned things the Nietzsche's way of reading history turns out to be more useful than useless.

KEYWORDS:    historicism, myth, tradition, German philosophy,  
F. Nietzsche



Monika Ozóg

*Veritas imaginum*  
Wizerunek władzy  
Teodoryka Wielkiego  
na przykładzie wybranych  
„numizmatów”\*

---

Potęga obrazów oraz ich rola w kreowaniu wizerunków znana jest od czasów najdawniejszych<sup>1</sup>. Przedstawienia pełniły i pełnią funkcję informacyjną, dydaktyczną czy też propagandową, są niejako swoistym językiem wizualnym, językiem przekazu. Co prawda monety są źródłem jednostronnym, ponieważ przekazują to, co nakazuje emitent i to właśnie on jest odpowiedzialny za całą propagandę monetarną. Przedmiotem niniejszego tekstu są wizerunki znajdujące się na wybranych „numizmatach”<sup>2</sup>, którym emitentem był Teodoryk Wielki pochodzący z rodu Amalów, ostrogocki król Italii w latach 493-526.

---

\* W tym miejscu chciałam podziękować Radzie Naukowej Polnische Historische Mission an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, za przyznanie mi stypendium w Würzburgu, podczas którego mogłam zgromadzić niezbędną literaturę przedmiotu.

1 Por. P. Zanker, *August i potęga obrazów*, Poznań 1999.

2 Pod terminem numizmaty rozumiem nie tylko monety ale także medaliony, które mogą być związane z monetami poprzez m.in. swój kształt, kruszec oraz technikę wykonania. W przypadku medalii nie do końca wiadomo, w jaki sposób je postrzegać: czy jako monetę o charakterze medalu czy może jako medalion monetarny. Medaliony od typowych monet zasadniczo odróżnia oprócz ich przeznaczenia m.in. waga będąca najczęściej wielokrotnością podstawowego nominału monetarnego, stąd też ich alternatywne określenie *multipla*. W przeważającej większości medaliony pochodzące z IV wieku mają wartość dwóch solidów i stąd O. Seeck zaproponował określać rzymski medalion terminem *sportula*. Por. O. Seeck, *Zu den Festmünzen Constantins und seiner Familie*, „Zeitschrift für Numismatik” 21 (1898) s. 21-22.

Celem, który sobie postawiłam pisząc niniejszy artykuł było wykazanie, na ile – i czy w ogóle – wizerunki umieszczane na wspomnianych numizmatach mogły mieć związek z ówczesną sytuacją polityczną oraz religijną państwa, którym Teodoryk rządził. Na ile wpływ na te przedstawienia (przy założeniu, że przypiszemy je Teodorykowi) miał sam władca, a na ile musiał liczyć się z opinią innych, czyli w tym wypadku z cesarzem Wschodu? Jedno z pytań, na które chciałabym uzyskać odpowiedź, dotyczy również treści przekazywanych przez monety mówiące nam na temat stosunków Teodoryka z cesarzem i tego, co mogły one komunikować na temat pozycji społecznej Amala. Jak będzie można zauważyć, odpowiedź na to pytanie na razie nie jest do końca satysfakcjonująca, bowiem wiele w tym temacie hipotez i niewiadomych.

Po głębszych studiach nad literaturą przedmiotu okazuje się, że nie można mieć żadnej pewności na temat *mobiliiów* atrybuowanych Teodorykowi, które to z powodu braku innego kandydata zostały mu przypisane<sup>3</sup>. Wiele niejasności związanych jest także z *multiplum* z Senigalii znanym obecnie tylko z jednego znalezionej egzemplarza, który wedle niektórych hipotez wcale nie musi przedstawiać Amala<sup>4</sup>.

W 484 roku z wielkimi honorami Teodoryk został przyjęty przez cesarza Zenona, oraz uznany przez niego za syna. Na jego koszt odbył nawet triumf i został obdarzony tytułem konsula, wystawiono mu także przed pałacem posąg konny<sup>5</sup>, co miało być dowodem uznania Amala w związku z jego pomocą przy zwyciężeniu uzurpatora Bazyliskusa<sup>6</sup>. Pięć lat później<sup>7</sup>,

3 Por. G. Lacam, *La fin de l'Empire Romain et le monnayage or en Italie de 455 à 493*, t. 2, Lucerne 1984, s. 846. Podobna sytuacja przedstawia się także z *Edyktem Teodoryka*. Na ten temat czyt. M. Ożóg, H. Pietras, „*Edykt Teodoryka*”, *przepisy synodalne a prawo azylu*, „Polonia Sacra” 2011 (w druku).

4 J.D. Breckenridge pisze o innej możliwej, co prawda zupełnie pozbawionej podstaw, atrybucji medalionu, powołując się na Sydoniusza Apolinarego (zm. 489 r.), który zostawił opis Teodoryka II (władcy Wizygotów 453-466), sporządzony podczas jego pobytu na dworze w Tuluzie. Por. J.D. Breckenridge, *Three Portrait Gems*, „Gesta” 18 (1979), s. 15; Sydoniusz Apolinary, *Listy i wiersze*, tłum. M. Brożek, Kraków 2004, s. 4-6.

5 Por. Jordanes, *Getica* 289, MGH, AA V pars prior, ed. T. Mommsen, Berolini 1882 (wyd. polskie: E. Zwolski, *Historia gocka, czyli scytyjską Europą*, Lublin 1984); Paweł Diakon, *Historia Romana* (dalej: HR) 15, 13, MGH AA II, ed. H. Droysen, Berolini 1879 (wyd. polskie: *Historia rzymska. Historia Longobardów*, tłum. i oprac. I. Lewandowski, Warszawa 1995).

6 *Anonymus Valesianus* (dalej: *Anon. Vales.*) 11, 49, recensuit J. Moreau, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubnerina, Lipsiae 1961; *Fragmenta Historica ab Henrico et Adriano Valesio primum edita, Rerum Italicarum Scriptores XXIV*, 4, a cura di R. Cessi, Città di Castello 1913 (wyd. polskie: „Excerpta Valesiana. Czasy Teodoryka”, tłum. L. Winniczuk, „Meander” 17 (1962), s. 327-337); por. Jordanes, *Getica* 291.

7 Por. Kasjodor, *Chronica*, MGH AA XI, 159: za konsulatu Probinusa i Euzebiusza „najszczęśliwszy i najmocniejszy pan król Teodoryk wkroczył do Italii”.

w 489 roku, cesarz Zenon wysłał Teodoryka do Italii<sup>8</sup>, który wywiązał się z zobowiązania wobec Imperatora i podbił dla niego Italię. Następnie, dowiedziawszy się o śmierci cesarza, która nastąpiła 9 kwietnia 491 roku, Goci nie czekając na stanowisko nowego władcy Zachodu, zatwierdzili królowanie Teodoryka. Może chodziło o wywarcie presji na następcy Zenona – Anastazjuszu, aby ten nie mógł się wycofać i zgodził się nie tylko na rządy Teodoryka, ale zezwolił na jego koronację, co rzeczywiście nastąpiło w 497 roku. Wcześniej, w 493 roku, Teodoryk zwyciężył ostatecznie i zabił Odoakra umacniając jeszcze bardziej swoją pozycję. Sprzyjający Ostrogotom cesarz Anastazjusz zmarł w 518 roku, natomiast za jego następcy Justyna zakończył życie Teodoryk (30 sierpnia 526).

Wymienione wyżej wydarzenia odgrywają istotną rolę w procesie wybijania monet przez Teodoryka. Podążając za nimi możemy wyodrębnić pewną typologię wizerunków charakterystycznych dla omawianych wyżej okresów, które powstawały w zależności od aktualnie panujących cesarzy oraz stosunków z Cesarstwem Wschodnim.

Teodoryk wybijał różne typy monet: złote solidy (4,5 g), semisy (1/2 solida) i tremisy (1/3 solida); srebrne miliarensy (4,5 g) i silikwy (3,4 g), a także miedziane asy. Korzystał przy tym z kilku mennic: mediolańskiej (489), rzymskiej (490)<sup>9</sup> czy raweńskiej (493)<sup>10</sup>. Pozostałe miejsca zidentyfikowane jako miejsca wybijania jego monet to Pawia i Bolonia. Wiele emisji do dziś nie zostało dokładnie umiejscowionych<sup>11</sup>. Można stwierdzić, że do 495 roku żadna z tych lokalizacji nie miała charakteru uprzywilejowanego, emitowane monety były różnorodne, aczkolwiek ich typ ikonograficzny mieścił się w ramach jednej konwencji. Monety nie posiadały również jednego sztywno obowiązującego wzoru i mogły różnić się między sobą w szczegółach<sup>12</sup>. Teodoryk posiadał prawo emitowania monet w imieniu Imperatora, początkowo nawet niezbędnych specjalistów uzyskiwał z Bizancjum.

Należy podkreślić, co bardzo istotne, że monety władców ostrogockich nie pokazują rzeczywistych emitentów, ograniczają się jedynie do powtarzania stempli cesarskich. W okresie, w którym stosunki między władcami Italii a Wschodu były pokojowe i ci pierwsi uznawali formalnie

8 Na temat stanowiska cesarzy bizantyńskich wobec rządów Teodoryka por. M. Ożóg, *Stanowisko cesarzy bizantyńskich wobec rządów Teodoryka Wielkiego na Zachodzie*, „Polonia Sacra” 2011 (w druku).

9 Z Rzymem związane były prawdopodobnie dwie mennice: jedna poddana senatowi zaś druga, nazywana mennicą połową, zależna od Teodoryka, w której wybijano monety od jesieni 488 do jesieni 489 roku. Por. G. Lacam, *La fin*, dz. cyt., s. 859, 911.

10 Por. R. Göld, *Antikę numismatikę*, t. 1, München 1978, s. 124.

11 Por. G. Lacam, *La fin*, dz. cyt., s. 845.

12 Por. tamże, s. 846.

zwierzchnictwo cesarzy bizantyńskich, w legendach monet przez nich wybijanych umieszczane były imiona aktualnie panujących cesarzy. Władcy gocy podkreślali tym samym uznanie dla obowiązującego w systemie rzymskim monetarnego monopolu cesarskiego. Pierwsze monety Teodoryka z lat 488-491, które być może miały celebrować jego zwycięstwo nad Odoakrem, występują z imieniem Zenona, zaś te z lat od 491 do 526 opatrzone są imieniem Anastazjusza i Justyna, analogicznie jak przykładowo monety Atalaryka – imionami cesarzy: Justyna i Justyniana. Widoczna jest przez to świadomość zwierzchnictwa cesarza oraz chęć utrzymania poprawnych stosunków z Bizancjum. Sytuacja zmieniała się w zależności od aktualnych stosunków między władcami, ponieważ kiedy Totila i Teja toczyli wojnę z Justynianem, na awersie swoich monet umieścili wizerunek cesarza Anastazjusza I, który co prawda już dawno nie żył (od 518 roku), lecz za swoich rządów uznał samodzielność władzy Ostrogotów<sup>13</sup>. Tym samym owi Goci niejako wyrazili swój sprzeciw i niechęć do cesarza Justyniana, nie uznając jego zwierzchnictwa.

Ogólny typ ikonograficzny monet Teodoryka przedstawia się następująco: na awersie znajdowało się popiersie cesarza, który w prawej dłoni trzyma berło, zaś w lewej tarczę; na rewersie umieszczano zwróconą twarzą w lewą stronę w pozycji stojącej boginię zwycięstwa *Victorię*<sup>14</sup>, podtrzymującą prawą dłońią wysoki krzyż<sup>15</sup>. Po lewej stronie tej postaci, tuż przy skrzydle na wysokości bioder, znajduje się ośmioramienna gwiazda.

Biorąc pod uwagę okres ich wybijania możemy usystematyzować typologię monet Teodoryka wedle następujących wydarzeń historycznych<sup>16</sup>:

## 1. 488-491 (od wkroczenia do Italii, do śmierci Zenona)

Pierwsze egzemplarze (wybijane przez okres około roku, od jesieni 488 do 489) pochodzą prawdopodobnie z tzw. mennicy polowej, znajdującej

13 Por. J. Strzelczyk, *Goci – rzeczywistość i legenda*, Warszawa 1984, s. 130.

14 Na temat ewolucji wizerunku *Victorii* na monetach czyt.: A.R. Bellinger, M.A. Berlincourt, *Victory as a coin type*, New York 1962.

15 Wspomniany krzyż podtrzymywany przez *Victorię* związany jest z wystawionym przez Pulcherię krzyżem na Golgocie. Por. K.G. Holum, *Pulcheria's Crusade of A. D. 421-422 and the ideology of Imperial victory*, „Greek, Roman and Byzantine Studies” 18 (1977), s. 153-172.

16 Por. E.A. Arslan, *Le monete gli Ostrogoti Logobardi e Vandali. Catalogo delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano*, Comune di Milano 1978, s. 35-42; R. Pardi, *Le monete dei Goti*, w: C. Barsanti, A. Paribeni, S. Pedone (red.), *Rex Theodericus. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Roma 2008, s. 14-16.

się w okolicach Rzymu<sup>17</sup>. Na awersie przedstawiają w pozycji frontalnej popiersie Zenona. W otoku napis: DNZENO PERPAVC lub DNZENO PEPAVC lub DNZENO AVG, na rewersie stojąca frontalnie personifikacja bogini zwycięstwa z napisem w otoku: VICTORIAAAVCCC.

W przypadku monet z tego pierwszego okresu należy zwrócić uwagę na to, iż podstawowym problemem jest ich odróżnienie od tych wybijanych przez Odoakra<sup>18</sup>. Istnieją duże rozbieżności co do ich czasu powstania i emitenta, a także przypuszczenia, iż monety te zostały wybite przez senat tuż po usunięciu Romulusa Augusta<sup>19</sup>, inni przypisują je Odoakrowi<sup>20</sup> bądź Teodorykowi<sup>21</sup>.

Na monetach z wizerunkiem Zenona, na rewersie został umieszczony napis SC: *senatus consulto*. Według niektórych badaczy<sup>22</sup> Teodoryk w ten sposób chciał się przypodobać senatorom w Rzymie. Jednak litery te nie do końca można interpretować w dawnym znaczeniu, ponieważ wraz z całym wyobrażeniem zapewne zostały przejęte jeszcze ze starego stempła. Co ciekawe SC występuje w tym czasie także na monetach srebrnych, których emisja nie leżała w gestii senatu<sup>23</sup>.

## 2. 491-497 (czasy Anastazjusza I do uznania Teodoryka za króla)

W tym okresie Teodoryk wybijał monety gloryfikujące jego zwycięstwo nad Odoakrem. Na awersie widoczne jest popiersie kolejnego cesarza Anastazjusza I, na rewersie *Victoria*. Na monetach srebrnych pojawiają się też litery: VC. W jednej emisji datowanej przez Wolfganfa Hahnana na 493 rok możemy zauważyć na końcu legendy rewersu solidów Teodoryka

---

17 Zachowanych 5 sztuk. Por. G. Lacam, *La fin*, dz. cyt., s. 855.

18 Por. J.P.C. Kent, *The Coinage of Theodoric in the names of Anastasius and Justinus I*, w: R.A.G. Carson (red.), *Mints, Dies and Currency: Essays Dedicated to the Memory of Albert Baldwin*, 1971, s. 67-74: „It is to be expected that some gold coins bearing the name of Zeno were struck by Theodoric’s authority. The distinction between his issues, however and those of Odoakar requires further elucidation”.

19 Por. D.M. Metcalf, *The origins of the Anastasian currency reform*, Amsterdam 1969, s. 354.

20 Por. W. Hahn, *Moneta Imperii Byzantini*, t. 1, Wien 1973, s. 79, 88.

21 Por. J.P.C. Kent, *Zeno and Leo, the most noble Caesars*, „Numismatic Chronicle” 19 (1959) s. 97. Ulrich-Bansa wyszczególnia emisję tzw. 3. okresu który należy przypisać Teodorykowi. Por. O. Ulrich-Bansa, *Moneta Mediolanensis (352-498)*, Venice 1949, s. 35.

22 Np. Guy Lacam.

23 Por. S. Suchodolski, *Moneta i obrót pieniężny w Europie Zachodniej*, Wrocław 1982, s. 72-73.

jego monogram<sup>24</sup>. Z kolei na wcześniejszych triesach rzymskich, w tym samym miejscu, występuje grecka litera<sup>25</sup>. Można przypuszczać, że tymi symbolami Teodoryk chciał w pewien sposób zaznaczyć imię emitenta.

### 3. 497-526 (do śmierci Teodoryka)

Od 497 Teodoryk czuł się pewnie w Italii, tak więc na monetach z tego okresu, zwłaszcza brązowych, podkreślał swą niezależność m.in. przez to, że wyobrażał na nich wilczycę nawiązującą zarówno do Rzymu, jak i do Rawenny. Ponadto na niektórych egzemplarzach stempel związany jest z tym ostatnim miastem, na awersie mamy wówczas popiersie personifikacji Rawenny z napisem FELIX RAVENNA, a na rewersie np. monogram nazwy miasta. Na folisach z tego ostatniego okresu, na jednej stronie występuje także popiersie z imieniem Anastazjusza, po jego śmierci Justyna, zaś na drugiej monogram Teodoryka.

Na obecnym etapie poszukiwań i studiów nad literaturą przedmiotu na temat monet przypisywanych Teodorykowi, nie jestem w stanie przeprowadzić rzetelnych badań, które nie będą opierały się jedynie na wnioskach innych. Dostępne fotokopie nie pozwalają na analizę monet i widoczna jest potrzeba kolejnej kwerendy związanej z tym tematem. Nie chciałabym także wysuwać absurdalnych hipotez dotyczących tejsze ikonografii jak czyni to kolekcjoner Guy Lacam w bogato ilustrowanym katalogu: *La fin de l'Empire Romain et le monnayage or en Italie de 455 à 493*, t. 2, Lucerne 1984. Jedną z zupełnie nietrafionych koncepcji jest analiza ikonograficzna monety z wizerunkiem Anastazego, pochodzącej z mennicy rzymskiej lat około 494-495. Wiadomo, że w tym czasie stosunki Teodoryka z Anastazjuszem były dość chłodne, zaś Stolica Apostolska pozostawała w konflikcie z cesarzem, którego powodem był *Henotikon*, w toku więc była schizma akacjańska<sup>26</sup>. W 494 roku papież Gelazy napisał do cesarza Anastazjusza list, w którym dowodził, że autorytet papieża jest wyższy od autorytetu cesarza. Biorąc pod uwagę te okoliczności Guy Lacam pisze, odnosząc się do wspomnianej wyżej monety, że

być może ten solid jest wybitny pod kontrolą Stolicy Apostolskiej, gdyż charakterystyczny jest tu krzyż z wyraźnie zaznaczonymi ramionami,

24 Por. W. Hahn, *Moneta*, dz. cyt., s. 77-91; 128-131, 140-141.

25 Por. tamże, s. 80-82.

26 Na ten temat czytaj. R. Kosiński, *The Emperor Zeno. Religion and Politics*, Cracow 2010.



w kształcie trójkątów. Miałyby to podkreślać istnienie Trójcy Świętej i stać w przeciwieństwie do monofizytów popieranych przez Anastazjusza<sup>27</sup>.

Taka interpretacja nie może być wiarygodna, ponieważ monofizyci nie mieli nic przeciwko Trójcy Świętej, zaś chodziło im o jedną naturę Chrystusa, wbrew ustaleniom Soboru Chalcedońskiego o dwóch naturach. Na awersie solida zauważamy, że obecna na innych monetach ośmioramienna gwiazda z prawej strony została przeniesiona na stronę lewą i w tym przypadku ma ona sześć ramion. Gay Lacam ponownie tłumaczy to tym, że:

papież w ten sposób nie uznaje cesarza Wschodu, zaś to, że gwiazda ma 6 ramion oznacza, że sprzeciwia się monofizytom i w ten sposób podkreśla swoją wiarę w dwie osoby Chrystusa w łonie Trójcy Świętej<sup>28</sup>.

Jest to kompletne nieporozumienie, gdyż papież wierzący w dwie osoby w Chrystusie zostałby uznany za heretyka, a poza tym nawet heretycy nigdzie nie mówili o dwóch osobach Chrystusa w łonie Trójcy. Interpretacja przeniesienia gwiazdy na lewą stronę jako oznaki postponowania cesarza ze Wschodu również jest nie na miejscu, ponieważ Wschód leży na prawo od Zachodu tylko na nowożytnych mapach, podczas gdy stare były „orientowane”, czyli zwrócone na wschód. Podobna sytuacja dotyczy monety znajdującej się w Muzeum w Sztokholmie, na której podobno znajduje się chryzma. Otóż miałyby być ona widoczna na rewersie i to w powiększeniu, na którym podobno widać, że ów symbol nie jest kwiatem tylko chryzmą<sup>29</sup>. Z dostępnych fotokopii przedstawiających ową monetę uważam, że kwiat jest kwiatem.

Zupełnie inne rozważania dotyczą *multiplum*<sup>30</sup> odnalezionej w zespole grobowym w grudniu 1894 roku w Senigalli<sup>31</sup> (starożytna Sena Gallica, obecnie prowincja Ancona). Zabytek obecnie znajduje się w Museo Nazionale Romano

---

27 G. Lacam, *La fin*, dz. cyt., s. 916.

28 Tamże, s. 917. Prawdopodobnie chodzi mu o fantastyczny rachunek: 2 (osoby) x 3 (Trójca Święta) = 6 (ramion gwiazdy).

29 Por. tamże, s. 923.

30 Na temat terminu medalion i jego funkcji czyt. np. A. Bursche, *Złote medaliony rzymskie w Barbaricum. Symbolika prestiżu i władzy społeczeństw barbarzyńskich u schyłku starożytności*, Warszawa 1998, s. 10-16.

31 Pierwszy artykuł dotyczący medalionu opublikował Francesco Gnechi, *Medaglione d'oro di Teoderico*, „Rivista Italiana di Numismatica” 8 (1895), s. 149-165. Por. także A. von Sallet, *Münzen und Medaillen (Handbücher der Königl. Museen zu Berlin)*, Berlin 1898, s. 101; P. Grierson, *Una moneta d'argento inedita di Teoderico il Grande*, „Numismatica” 1 (1960), s. 113-115; P. Grierson, *The Date of Theoderic's Gold Medallion*, „Hikui” 11 (1984), s. 19-26.

Jest to złoty medalion<sup>32</sup> o średnicy 33 mm, wadze 15, 32 grama, czyli około trzech solidów, wybity w Italii: w Rzymie lub Rawennie, aczkolwiek zgodnie z napisem COMOB<sup>33</sup> na rewersie, należy bardziej skłaniać się ku mennicy rzymskiej<sup>34</sup> – jedyny egzemplarz złotej monety, na której widnieje wizerunek Teodoryka Wielkiego.

Na przedstawienie swojej osoby na złotych przedmiotach (chodzi o władców barbarzyńskich), nie licząc medalionu Teodoryka, odważyli się Childeryk (na sygnecie) i Alaryk II (na pierścieniu). Są to dzieła indywidualne, które znamy jedynie z jednego egzemplarza oraz, jak pisze Aleksander Bursche, mogły one być osobistą własnością personifikowanych władców<sup>35</sup>. Kiedy w połowie VI w. Teodebert I (534-548) z Austrazji wybił złotą monetę z własnym obliczem, będącą wyrazem opozycji wobec Wschodu, bardzo zdenerwował tym wszystkich w Bizancjum. Zostało to powszechnie odebrane jako nadużycie. Nawet Prokopiusz w *De bello gothico* pisze o tym ze wstrętem:

Byłoby niemożliwe dla jakiegoś króla barbarzyńskiego wybić na złotej monecie swój portret, nawet gdyby miał dużo złota, gdyż nie mógłby użyć akceptacji jej używania nawet wśród barbarzyńców...<sup>36</sup>.

- 
- 32 Dominika Długosz podaje jakoby ów medalion był wykonany z brązu i pozłacany (sic!), podczas gdy w całej literaturze przedmiotu funkcjonuje on jako trójsolidowy medalion, zdaniem wszystkich badaczy wykonany ze złota. Por. D. Długosz, *Barbarzyńcy w północnej Italii. Ostrogoci i Longobardowie*, Warszawa 2011, s. 109; por. <<http://www.panorama-numismatico.com/rex-theodericvs-il-medaglione-d%E2%80%99oro-di-morro-d%E2%80%99alba/>>.
- 33 Znanе są przypadki używania przez prowincjonalne mennice tego samego znaku mennicznego co w Rzymie. Forma skrócenia napisu dotyczącego miejsca emisji nie musi być identyczna (np. mennica rzymska: R, ROM, ROMA). W przypadku numizmatów wykonanych ze szlachetnego kruszcu występował na nich skrót COMOB, który należy czytać: COM(ES) OB(RYZIACI) lub OB(RYZAE), odpowiedzialnego za czystość złota w solidzie (*comes sacrarum largitionum*). Bardzo często obok tytułu urzędnika – *obryza*, występuje także określenie miejsca emisji. W IV/V wieku solidy z cechą: COM bito w Mediolanie; na tremisach z Thesalonik zaś widnieje napis: COMOB. Tak też uważa Georges Depeyrot, *Le trésore de Dortmund et les solidi milanais (COM et M/D/COMOB: l'apport de la mesure)*, „Histoire & Mesure” 1 (1986), z. 3/4, s. 229-238. Z zasady w dolnej części rewersu solida (tzw. *exargium*), znajduje się skrót nazwy mennicy (np.: MD – Mediolan) w połączeniu ze skrótem OB.
- 34 Por. W.W. Wroth, *Catalogue of the coins of the Vandals, Ostrogoths and Lombards: and of the empires of Thessalonica, Nicaea and Trebizond in the British Museum*, London 1911, s. 54; E. Bernareggi, *Il medaglione d'oro di Teoderico*, „Rivista Italiana di Numismatica” 71 (1969), s. 96. Jednakże jak wynika to z powyższego przypisu znak menniczny nie daje gwarancji, co do miejsca w którym moneta została wyprodukowana.
- 35 Por. A. Bursche, *Złote medaliony rzymskie*, dz. cyt., s. 220.
- 36 Prokopiusz, *De bello Gothico* III, 33, Procopii Caesariensis Opera Omnia, recognovit Jacobus Haury, vol. I, De bellis libri I-IV, editio stereotypa correctior addenda et corrigenda adiecit Gerhard Wirth, Lipsiae 1963, s. 442-443.

Medalion na awersie przedstawia popiersie króla Teodoryka w pozycji frontalnej. Z widocznych elementów garderoby zauważamy lśniący pancerz łuskowy, na który narzucone jest paludamentum, spięte na prawym ramieniu spinką. Włosy są długie i bujne, elegancko ułożone, twarz okrągła z wyraźnie zaznaczonymi podpuchniętymi oczami. Twarz gładka ogolona, brwi złączone, nos długi, usta wydatne, głowa bez nakrycia, szyja zaznaczona. Król prawą rękę unosi w górę, zaś w lewej dłoni trzyma kulę (glob), na której stoi statuetka ukoronowanej *Victorii* trzymającej w prawej dłoni wieniec laurowy, a w lewej gałązkę palmy. W otoku napis: REXTHEODERICVS SPIVSPRINCIS<sup>37</sup>.

Na rewersie, pośrodku kompozycji umieszczona została *Victoria* przedstawiona z profilu, stojąca prawą stopą na globie. Prawa ręka z wieniec laurowym podniesiona, w lewej trzyma opierającą się na ramieniu palmę<sup>38</sup>. W otoku tekst: REXTHEODERICVSVICTORGENTIVM COMOB, czytany jako REX THEODERICVS VICTOR GENTIVM<sup>39</sup>. W odcinku napis: COMOB. Na rewersie, w jego środkowym polu przylutowano w poziomie zapięcie broszki<sup>40</sup>.

Technika wykonania oraz epigrafika świadczą o jednym wykonawcy dwóch stron medalu.

- 
- 37 Magdalena Mączyńska podaje zupełnie inną treść napisu, zresztą nieprawdopodobną i niezrozumiałą wobec faktu, że napis zarówno na awersie jak i rewersie ustalony jest od dawna, mianowicie: REX THEODERICH. Por. M. Mączyńska, *Wędrówki Ludów. Historia niespokojnej epoki IV i V wieku*, Warszawa-Kraków 1996, s. 219. Istnieje wiele hipotez dotyczących interpretacji tego napisu. Trzy pierwsze człony inskrypcji nie podlegają dyskusji, są to: REX THEODERICVS PIVS, problem dotyczy ostatniego słowa, które E.A. Stückelberg interpretuje nie tylko jako PRINCIS, lecz jako abrewiacja od *princeps*, i wtedy litery I oraz S należy interpretować jako: *juventutius senatus, juvante salvatore, inclitya stirpe, imperator salutatus*. Por. E.A. Stückelberg, *Les titres de Théodoric*, „Rivista Italiana di Numismatica” 11 (1898), s. 63-66. T. Allara PRINC uważa za abrewiację od *princis*, literę I tłumaczy: *iustus, illustrissimus, indulgentissimus, invictus, invictissimus*, zaś S: *santissimus, serenissimus, sempiternus*. Proponuje także by napis czytać: *pius princeps imperator salutatus*. Por. T. Allara, *Ancora sui titoli di Teoderico*, „Rivista Italiana di Numismatica” 11 (1898), s. 67-74.
- 38 Warwick William Wroth zauważa podobieństwo tej *Victorii* na rewersie do wizerunków *Victorii* występujących na srebrnych i brązowych monetach Teodoryka i m.in. na tej podstawie medalion przypisuje mennicy rzymskiej. Por. WW Wroth, *Catalogue of the coins*, dz. cyt., s. 54.
- 39 Alessandra Serra uważa, że napis IVS GENTIVM należy łączyć z triumfalnym charakterem wjazdu Teodoryka do Rzymu w roku 500. Niestety nie ma na to żadnych dowodów. Por. A. Serra, *Una riflessione sul Medaglione di Teoderico*, w: C. Barsanti, A. Paribeni, S. Pedone (red.), *Rex Theodericus. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Roma 2008, s. 21-25.
- 40 Na temat adaptacji monet na zawieszki bądź broszki czyt. J.M. Fagerlie, *Late Roman and Byzantine solidi found in Sweden and Denmark*, New York 1967, s. 4; E. Konik, *Roman suspension-coins found in Silesia*, „Eos” 54 (1964), s. 307-309.

Niestety, dopóki nie odnajdziemy źródeł mówiących o tym medalionie to, co go dotyczy jest zespołem hipotez. Jako pierwsze w tym przypadku powinno pojawić się pytanie: w jakim celu został on wybity?

Większość badaczy jest zdania<sup>41</sup>, że medal został wybity, aby ofiarować go senatorom, co miało nastąpić w roku 500, kiedy odbył się triumfalny *adventus* Teodoryka w Rzymie. I rzeczywiście, na monecie Teodoryk jest młody, co oczywiście może być tylko artystyczną idealizacją. Wątpliwe jest dla mnie, żeby król dał wszystkim senatorom jeden medalion, oczywiście przy założeniu, że został wybity jeden, czego zresztą nie wiemy. Jeśli sam Teodoryk wybiłby złoty medalion z własnym obliczem to musiał posiadać już wysoką pozycję. A może było odwrotnie? Może to senat w dowód wdzięczności dla Teodoryka podarował mu ów medalion? W każdym razie można połączyć wręczenie medalu z rokiem 500 – nawet gdyby został on ofiarowany jednej bądź drugiej stronie, gdyż Teodoryk w owym czasie przebywał w Rzymie pół roku – z podwójnym przedstawieniem na medalu *Victorii*.

Interesujący może także być napis rozdzielony czubkiem głowy Teodoryka (napis nie jest ciągły) umieszczony w legendzie awersu (REX-THEODERICV SPIVSPRINCIS). Maciej Salamon pisze:

W odróżnieniu od napisu ciągłego legenda przerwana nad głową postaci jest w IV w. oznaką większego szacunku, a więc i wyższej pozycji, choć bywają odstępstwa od tej reguły (...) gdy cesarze nosili równorzędne tytuły, zróżnicowanie legend pozwala zorientować się w stosunkach między współwładcami<sup>42</sup>.

Co prawda w tym przypadku mamy koniec wieku V, mamy króla barbarzyńcę i cesarza Wschodu, lecz być może jest to jedna z przesłanek akcentująca aktualną pozycję Teodoryka.

Jak wiemy, tradycja związana z ofiarowaniem statuetki *Victorii* przez senat rzymski sięga roku 238. Nie ma reguły w użyciu tego symbolu: czasem *Victoria* przedstawiana jest z imperatorem w stroju militarnym, innym razem w cywilnym. Konstancyn kazał się przedstawiać z nią w czasie swoich dwóch wizyt w Rzymie w latach 312 i 315, jego synowie czynili podobnie. Na medalu Konstancjusza II mała statuetka *Victorii* trzymana jest w dłoni Tyche konstanyntynopolitańskiej. Od końca IV w. mała *victoriola*

41 Por. P. Grierson, *The Date of the Gold Medallion of Theoderic the Great*, „Hikui” 11 (1984), s. 19-26.

42 M. Salamon, *Numizmatyka*, w: E. Wipszycka (red.), *Vademecum historyka starożytnej Grecji i Rzymu*, t. 3, Warszawa 1999, s. 568.

jest symbolem senatu rzymskiego<sup>43</sup>. Statuetka *Victorii* nie jest jednak przedmiotem moich rozważań. Możemy przypuszczać, że senat ofiarował Teodorykowi statuetkę jako królowi Italii na znak wierności i przywiązania do króla, zresztą podobnie jak czynił to wobec cesarza. W ten sposób senat nie występował przeciwko cesarzowi, gdyż Teodoryk tytułowany był REX. Termin ten stosowany był jedynie w odniesieniu do barbarzyńców<sup>44</sup>, co dla niektórych badaczy jest dowodem na to iż legenda medalionu musiała być dziełem germańskiego grawera na zamówienie i odzwierciedlać *interpretatio barbarica* zakresu władzy rzymskich cesarzy przez barbarzyńców<sup>45</sup>. Według mnie należy ostrożnie łączyć termin REX z przeświadczeniem o wykonaniu medalu przez nie-Rzymian. Nie znaczy to przecież, że rytownik nie mógł być Rzymianinem i nie mógł dostać zamówienia z gotowym wzorem zarówno ze środowiska Teodoryka jak i senatu, czy jeszcze kogoś innego – bo tego nie wiemy. Pytaniem pozostanie to, czy jeśli by senat podarował Teodorykowi statuetkę *Victorii* to nie mógł tego zrobić także ze złotą pamiątkową monetą, sporządzoną tylko w jednym egzemplarzu dla podkreślenia jej wyjątkowości? Solidy bowiem można było wybijać tylko w imieniu Imperatora.

Kolejnym elementem spajającym medalion, osobę Teodoryka i wydarzenia z roku 500 jest *palm a*, powtórzona zresztą dwukrotnie na *multiplum*. Anonymus Valesianus tak pisze o Teodoryku i wydarzeniach rzymskich roku 500:

Kiedy wreszcie przybył do miasta, przyszedł do senatu i przemówił do ludu przy Palmie i obiecał, że zachowa i będzie przestrzegał wszelkich rządzeń, jakie poprzednio wydali władcy<sup>46</sup>.

Miejsce *ad Palmam* znajdowało się na *Forum Romanum*, blisko siedziby senatu. Akurat wtedy przebywał w Rzymie Fulgencjusz z Ruspe, gdy *fuit in Urbe maximum gaudium*, jak pisze jego hagiograf, i mógł przysłuchać się przemówieniu Teodoryka w miejscu zwanym „złotą palmą”, przemówieniu skierowanym do ludu rzymskiego, ale z całą pompą i w obecności

43 Por. M.R. Alföldii, *Il Medaglione d'oro di Teoderico*, „Rivista Italiana di Numismatica” 80 (1978), s. 136-139.

44 Por. A. Alföldii, *Materialien zur Klassifizierung der gleichzeitigen Nachahmungen von römischen Münzen aus Ungarn und den Nachbarländern, III, Nachahmungen römischen Goldmedaillons als germanischer Halschmuck*, „Numizmatikai Közlöny” 28-29 (1929-1930), s. 15-17; M.R. Alföldii, *Il Medaglione d'oro*, s. 138-140; M. Reydellet, *La royauté dans la littérature latine de Sidoine Apollinaire à Isidore de Séville*, „Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome” 243 (1981), s. 22-46; A. Bursche, *Złote medaliony rzymskie*, dz. cyt., s. 219.

45 Por. tamże, s. 221.

46 *Anon. Vales.* 12, 65-66.

całej Kurii Rzymskiej<sup>47</sup>. Nazwa „złota palma” pochodzi prawdopodobnie od stojącej tam statui *Victorii*, właśnie ze złotą palmą w ręku<sup>48</sup>. Hagiograf potwierdza wiadomość Anonima, że chodziło o przemówienie raczej pochlebne, w dzisiejszych czasach można by powiedzieć „przedwyborcze”, pełne obietnic, nad którymi nikt się później nie będzie roztkliwiał – nazywa je *favores*. Być może właśnie wtedy i w tym miejscu został przez Ostrogotę ogłoszony *Edictum Theoderici*<sup>49</sup> – jeśli przychylić się do opinii, że on jest jego autorem. Anonimus Valesianus wspomina o obietnicy zachowywania praw cesarskich<sup>50</sup>, jak widzimy w cytowanym powyżej zdaniu, co można interpretować również jako aluzję do ich potwierdzenia na piśmie. Oczywiście może być to tylko zbieżność wydarzeń.

Kolejną koncepcją wybicia medalu w tym samym roku 500 była uroczystość obchodów trzydziestolecia panowania czy też „aktualnego zwycięstwa nad nieznanymi z imienia barbarzyńcami”<sup>51</sup>. Jak można zauważyć, na omawianym medalionie nie ma napisu informującego o fakcie uczczenia jakiegoś jubileuszu związanego z trzydziestolecie panowania, którego się tylko możemy domyślać, bądź innej okrągłej rocznicy związanej z takimi uroczystościami. Gdyby *multiplum* wybito z okazji trzydziestolecia zapewne umieszczono by na nim napis: VOT XXX bądź ANNO XXX. Nie można przyjąć sugestii, że wykonawcy stempla nie wiedzieli lub też nie potrafili wykonać takiej inskrypcji. M. R. Alföldi sądzi, co wydaje mi się wysoce nieprawdopodobne, że medalion mógł należeć do wysokiego rangą gockiego dowódcy z bezpośredniego otoczenia Teodoryka, pełniącego służbę w jednostkach ochrony wybrzeża, i który to został pochowany w jednym z najważniejszych portów floty wojennej, o czym ma świadczyć jego znalezienie w zespole grobowym<sup>52</sup>. Finalnie miał być on przeznaczony na prezent. Jest to jednak hipoteza w zupełności pozbawiona podstaw. Owszem, medaliony pełniły szczególną rolę

47 Por. Acta Sanctorum, Januarius, t. 1, 37 (in 1 Januarii, cap. XIII), PL 65, 130-131.

48 Por. M. Vitiello, *Teoderico a Roma. Politica, amministrazione e propaganda nell' „adventus” dell' anno 500. Considerazioni sull' Anonimo Valesiano II*, „Zeitschrift für Alte Geschichte” 1 (2004), t. 53, s. 76.

49 W *domus ad palmam*, który znajdował się na Forum Trajana przy *Porticus Qurva* publicznie ogłaszano cesarskie edykty, m.in. *Kodeks Teodozjusza*. Zaś mieszkańcy mówią o Forum Trajana mieli na myśli Forum Romanum. Por. S. Ball Platner, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London 1929, s. 187.

50 *Anon. Vales.* 66.

51 H. Wolfram, *Historia Gotów*, Warszawa 2003, s. 350.

52 Por. M.R. Alföldi, *Das Goldmultiplum Theoderichs des grossen neue Überlegungen*, „Rivista Italiana di Numismatica” 90 (1988), s. 371. W podobnej konwencji powtarza to R. Pardi, *Le monete dei Goti*, w: C. Barsanti, A. Paribeni, S. Pedone (red.), *Rex Theodericus. Il Medaglione d'oro di Morro d'Alba*, Roma 2008, s. 14-15.

w polityce zagranicznej Imperium i były wręczane przez cesarza jako prezenty, również w formie trybutów (*largitiones*) na terenach Barbaricum<sup>53</sup>. Grzegorz z Tours pisze, że Chilperyk w 581 roku otrzymał od cesarza Tiberiusza II Konstantyna złoty medalion wagi rzymskiego funta (327 g), co miało być utożsamiane z orderami nadawanymi wodzom barbarzyńskim za zasługi dla cesarza<sup>54</sup>. Niestety informacje dotyczące podarunku medalionu przez cesarza dla obcego władcy pojawiają nam się jedynie w *Kronice* Grzegorza<sup>55</sup>. Czy podobnie mógł uczynić król Teodoryk? Koncepcja podarunku dla gockiego dowódcy pozostaje na razie również hipotezą<sup>56</sup>.

Przyjmując, że to jednak Teodoryk był inicjatorem wybitcia medalu można też zaproponować inne lata jego wybitcia: 505-515<sup>57</sup>, kiedy stosunki z Bizancjum były i tak nie najlepsze. W tym przypadku można by przyjąć lata 508-509, jako okres zwycięstwa nad Burgundami i Frankami jako dobry moment na wybitcie złotej monety z własnym wizerunkiem i napisem: VICTORGENTIUM. Niektórzy z badaczy twierdzą z kolei, że najbardziej prawdopodobnym okresem na powstanie *multiplum* byłby czas tuż przed śmiercią Teodoryka, czyli rok 526. Nie wiadomo jak się do tego faktu ustosunkować, ponieważ jednakże i tu możemy mieć pewne wątpliwości, które pośrednio związane są z tremisem króla Burgundów Gundobalda (473-516), datowanym na lata 510-516. Otóż istnieją podejrzenia, że Gundobald polecił skopiować wzór na swojej monecie z medalionu Teodoryka<sup>58</sup>, co musiało nastąpić przed śmiercią Gundobalda w 516 roku, więc potencjalna datacja *multiplum* na 526 rok byłaby bezzasadna.

53 Por. M.R. Alföldi, *Il Medaglione d'oro di Teoderico*, s. 213-214.

54 Por. Grzegorz z Tours, *Historie (Historia Franków)*, VI, 2, tłum. K. Liman, T. Richter, Kraków 2002; S. Skowronek, *Z życia dawnej monety*, „Meander” 15 (1960), s. 300-301; A. Bursche, *Złote medaliony rzymskie*, dz. cyt., s. 38.

55 Por. E. Konik w 1968 roku napisał iż Tacyt miał zanotować fakt obdarowywania obcych naczelników i władców plemiennych medalionami przez Rzymian. Por. E. Konik, *Kryzys Imperium a barbarzyńcy na północ od Dunaju*, Pamiętnik X Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich w Lublinie 17-21 września 1968 r., Referaty I, Sekcje I-VI, s. 54. Jednakże J. Wielowiejski jest innego zdania i twierdzi, że w żadnym z dzieł Tacyta nie ma potwierdzenia takiej informacji. Por. J. Wielowiejski, *Uwagi o rozmieszczeniu znalezisk i funkcji rzymskich medalionów oraz monet adaptowanych do zawieszania*, „Wiadomości Numizmatyczne” 14 (1979), z. 3, s. 137. Por. także J. Iluk, *Aspects économiques et politiques de la circulation de l'or au bas-empire*, Moneta Weteren 2007.

56 Na temat podarunków w postaci medalionów czyt. J. Wielowiejski, *Uwagi o rozmieszczeniu znalezisk*, dz. cyt., s. 137-140.

57 Kontakty cesarza z Teodorykiem zaogniły się, gdy król w 504 roku wysłał wojska do Ilirii, by odeprzeć inwazję Gepidów, którzy zapuścili się aż po Sirmium w Panonii; w czasie tej kampanii jego dowódca wdał się w bitwę z Sabinusem, wodzem wojsk cesarskich i wygrał.

58 Por. P. Grierson, M. Blackburn, *Medieval European Coinage: With a Catalogue of the Coins in the Fitzwilliam Museum, Cambridge. The Early Middle Ages (5<sup>th</sup>-10<sup>th</sup> centuries)*, Cambridge 1986,

Portret cesarski pełnił funkcję symbolu, który utożsamiał źródło władzy. Teodoryk, wychowany przecież w Konstantynopolu<sup>59</sup>, dobrze znał potęgę wizerunku, wiedział także, jaką rolę odgrywała propaganda monetarna.

Obraz władcy na medalionach utożsamiany był z charyzmą i majestatem panującego. Niektóre insygnia cesarskie czy elementy stroju były u schyłku antyku oznakami prestiżu u Germanów<sup>60</sup>. Władcy ostrogoccy często przejmowali wiele atrybutów związanych z władzą cesarską, następowała swoista immobilizacja wyobrażeń na monetach. Nie znaczy to, że celem Teodoryka była uzurpacja znaków cesarskich, o czym świadczy m.in. to, iż zawsze kazał się tytułować REX<sup>61</sup>.

Na omawianym *multiplum* Teodoryk przedstawiony jest z *Victorią* w dłoni. Statuetka stoi na globie, więc niejako można to utożsamiać z symbolem władzy. Wszak Teodoryk długo zabiegał o przysłanie mu z Konstantynopola odesłanych przez Odoakra insygniów władzy, a Victoria, być może, pełni tu symboliczną funkcję berła, i poświadcza to, że uzyskał od cesarza Anastazego potwierdzenie królestwa wraz z insygniami władzy, zwanymi przez Anonima enigmatycznie *ornamenta palatii*<sup>62</sup>. Wśród nich mógł znajdować się także purpurowy płaszcz pełniący rolę *insignium* władzy. Na podstawie tego co pisze Jordanes, w trzecim roku po inwazji na Italię Teodoryk przestał żyć jak człowiek prywatny i jako władca Gotów i Rzymian zmienił strój gockiego naczelnika na strój królewski<sup>63</sup>.

Wracając do medalionu, Teodoryk na prawym nadgarstku ma *bransoletę*, zaś dłoń unosi w geście pozdrowienia. Możemy się przez to dopatrywać naśladownictwa rzymskich cesarzy jako *pacator orbis*<sup>64</sup>. Z kolei na germańskich brakteatach często występuje motyw pierścienia-bransolety, posiadającej również charakter insygnialny<sup>65</sup>. Childeryk także nosił złotą kolbowatą bransoletę na prawym nadgarstku, symbolizującą przynależność do rodu królewskiego, zgodnie z tradycją germańską<sup>66</sup>.

s. 34-35. W monogramach umieszczanych na swoich monetach przez Gundobalda i Teodoryka także możemy zauważyć bardzo bliskie podobieństwo.

59 Por. A. Garzya, *Teoderico a Bisanzio*, „Sileno” 20 (1994), s. 241-251.

60 Por. N. Fettich, *Der zweite Schatz von Szilágysomlyó*, „Archaeologia Hungarica” 8 (1932), s. 21-23.

61 Por. Prokopiusz, *De bello gotico* I, 29.

62 Por. *Anon. Vales.* 12, 64.

63 Por. Jordanes, *Getica* 295.

64 Por. P. Bastien, *Le buste monétaire des empereurs romains*, t. 2, Wetteren 1993, s. 559-572.

65 Por. H. Vierck, *Religion, Rang und Herrschaft im Spiegel der Tracht*, w: C. Ahrens (red.), *Sachsen und Angelsachsen. Ausstellung des Helms-Museums*, Hamburg 1978, s. 276-278.

66 Por. A. Bursche, *Zlote medaliony rzymskie*, dz. cyt., s. 206.



Podobnie i długie włosy wśród Germanów były swoistym atrybutami władzy o rodzimym rodowodzie<sup>67</sup>.

Kolejnym elementem związanym z insygniami władzy jest przedstawiona na *multiplum* z a p i n k a z pendyliami, która niczym *sacra insignia* spina paludamentum Teodoryka. W tym przypadku zauważalne jest, że owa spinka jest fibulą tarczową<sup>68</sup>, będącą wyłącznym atrybutem cesarza, zaś w czasach bizantyńskich także cesarzowych. Niczym wspomniane *sacra insignia* zarezerwowana była tylko dla Imperatora<sup>69</sup> będąc oznaką godności<sup>70</sup>. Można więc stwierdzić, że medaliony pełniły rolę *sacra insignia* i *regalia insignia*, odgrywały rolę protoregaliiów symbolizując i łącząc cztery źródła władzy: ideologiczne, ekonomiczne, militarne i polityczne<sup>71</sup>.

W świetle powyższych przypuszczeń i rozważań sędzę, że owszem, przedstawiany obraz bardziej lub mniej realnie odzwierciedla zastaną rzeczywistość, czy raczej dane wydarzenia mają duży wpływ na to, co jest wytworem sztuk plastycznych prezentując monetę czy medalion jako produkt artystyczny.

W przedstawionych „numizmatach” widoczny jest wpływ cesarza na Teodoryka, tudzież jego szacunek dla Zenona, Anastazjusza czy Justyna. Teodoryk nie wypracował własnej ikonografii monetarnej, której skromnym przykładem byłby złoty medalion. Jednak jak można zauważyć, król Gotów i Rzymian też usiłował, i to z powodzeniem, zaznaczać swoją pozycję na terenie Italii. Może oprócz jednego przypadku, nie były to jego wizerunki, legendy monet z wrytym imieniem THEODERICVS, ale proste symbole i monogramy, podkreślające w pewien sposób jego pozycję. Widoczne jest również to, że Got – barbarzyńca, król i tyran – liczył się ze zdaniem Imperatorów. Niniejszy tekst, ze względu na potrzebę kolejnych kwereń oraz wymagania wydawnicze, jest jedynie próbą zasygnalizowania problemu mennictwa Teodoryka Wielkiego. Aby w pełni zbadać poruszany temat niezbędne jest wcześniejsze kompleksowe opracowanie całościowego, przypisywanego Amalowi mennictwa, według kruszcu, z którego owe monety były wykonane. Niestety dopóki nie będziemy mieli takiej wiedzy, czy też nie znajdziemy źródeł mówiących o *multiplum* z Senigalli, które choć trochę przybliżyłyby nam faktyczne,

67 Por. tamże, s. 207.

68 Noszone przez innych władców złote fibule cebulaste np. na dyptychu Stylichona, tylko w nielicznych przypadkach występują na wizerunkach cesarzy.

69 Por. Themistius, *Oratationes* XI, ed. H. Schenkel, corr. G. Downey, A.F. Norman, t. 1, Bibl. Teub., Lipsiae 1965, s. 216.

70 Sardonyksowa gemma, na której nadawana jest godność *nobilissimus* młodemu Walentynianowi III, Konstancjusz przypina Walentynianowi zapinkę na prawym ramieniu, zaś Honoriusz trzyma nad dzieckiem gałązkę palmową.

71 Por. A. Bursche, *Złote medaliony rzymskie*, dz. cyt., s. 223.

a nie domniemane mennisstwo Teodoryka, będziemy na etapie nieustających poszukiwań.

#### SUMMARY

Monika Ożóg – „*Veritas imaginum*”. *The image of Theodoric the Great on the basis of selected numismatic specimens*

The paper presents iconographic images of selected coins emitted by Theodoric the Great, the Ostrogothic king of Italy. It contains the analysis of the images found on selected coins and aims at finding the answers to the following questions: Could these images be related to a religious status of the state those days? Do they convey information about Theodoric's social position and his political relations with the Emperor?

KEYWORDS: numismatics, 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> century, Byzantium, Theodoric the Great

Justyna Łukaszewska-Haberkowa

# Kto powinien zajmować się wizjami? Umiejętność objaśniania oraz teoria interpretacji tekstów średniowiecznych na przykładzie *Scivias* Hildegardy z Bingen

---

W niniejszym artykule zamierzam krótko przedstawić wymagania, którym należy sprostać, by zrozumieć literaturę wizyjną Hildegardy z Bingen. Postaram się zwrócić uwagę na ważne, hermeneutyczne aspekty zagadnienia (wyjąwszy osobowość mistyczki, która pozostaje niezależna od czasu, okoliczności i środowiska jej życia): epokę, w której żyła benedyktyńska, problem innych objawień, wreszcie kwestię miniatur i tekstu, które wzajemnie się dopełniają w dziełach Hildegardy. Ograniczę się do zbioru *Scivias*, który pozostaje najważniejszym i pierwszym dziełem benedyktyнки.

Hildegarda z Bingen była nieprzeciętna pod każdym względem: obdarzona niespotykaną siłą woli, wyobraźnią i talentami wywarła wpływ nie tylko na swe najbliższe otoczenie, ale również na wydarzenia XII wieku<sup>1</sup>. Nawet sama biografia tej benedyktyнки, jak zauważył Jerzy Strzelczyk<sup>2</sup>, w pełni uzasadnia zainteresowanie jej osobą. Życie Hildegardy znamy dość dobrze dzięki zachowanemu źródłu: jej *Vita* spisana przez Wiberta

---

1 Por. F. Beer, *Kobiety i doświadczenie mistyczne w Średniowieczu*, przeł. A. Branny, Kraków 1996, s. 23-73; także J. Strzelczyk, *Pióro w wągłach dłoniach. O twórczości kobiet w dawnych wiekach*, t. 2, Warszawa 2009, s. 195-270.

2 Por. J. Strzelczyk, *Pióro*, dz. cyt., s. 196.

z Gembloux<sup>3</sup>. Urodziła się w roku 1098 jako ostatnie, dziesiąte dziecko w rodzinie arystokraty z Bermesheimu w Nadrenii. Wcześniej została oddana na wychowanie do klasztoru w Disibodenbergu, gdzie przyjęła habit benedyktyński. W 1136 roku Hildegarda została *magistra*, czyli przełożoną wspólnoty. Po upływie pewnego czasu, na początku lat 50. XII wieku, wraz z grupą siostr przeniosła się do nowego klasztoru, który wybudowała w Ruperstbergu. W ciągu swego długiego życia (zm. w 1179 r.) miała odwagę, by głośno wypowiadać się w wielu ważnych sprawach kościoła: przeciw Fryderykowi Barbarossie, przeciw katarom, w sprawie wyboru papieża. Trudna osobowość spowodowała, że Hildegarda popadała w konflikty, nie tylko we własnej wspólnotie zakonnej, ale także ze zwierzchnikami kościelnymi.

Zainteresowanie zarówno jej biografią, jak i spuścizną literacką wynika przede wszystkim z tego, iż twórczość mistyczki należy do niewielu pism, których autorkami były kobiety (obok dzieł np. Gertrudy Wielkiej, Mechtyldy z Magdeburga), przetrwały próbę czasu i znane są również dzisiaj.

Nie jest łatwo scharakteryzować osobowość Hildegardy ani w krótkiej formie spisać wszystkie treści poruszane przez nią w pismach. Te zaś stanowią zbiory wizji, dotyczą medycyny, muzyki, ziołolecznictwa, teologii i przyrody. Przede wszystkim dzieła Hildegardy należy rozpatrywać i czytać w odniesieniu do kultury XII wieku, w którym żyła. Przy czym trzeba zwrócić uwagę, że najbliższe jej było środowisko monastyczne: wszak była benedyktynką, mistyczką i księżną klasztorów<sup>4</sup>. Z tego punktu widzenia najważniejsze wydają się zbiory wizji, które stanowią literacki zapis objawień Hildegardy<sup>5</sup>. Ona sama za swoje powołanie uznawała przede wszystkim głoszenie i wyjaśnianie tajemnic Bożych. Sposób opisanie wizji mistycznych Hildegardy z Bingen<sup>6</sup> odpowiada dwunastowiecznej metodzie przedstawiania treści objawionych w widzeniach: by wyjaśnić pojęcia i prawdy wiary, autorka posługuje się porównaniem.

Po pięciu latach od przyjęcia funkcji przełożonej, w roku 1141, Hildegarda otrzymała nakaz, by spisywać swoje widzenia<sup>7</sup>. Pierwszym zbiorem wizji, które przygotowała przy pomocy swego sekretarza, Wolmara, są

3 Por. M. Klaes (oprac.), *Vita Sanctae Hildegardis*, Turnhout, Brepols 1993.

4 Por. Ch. Meier, hasło: *Hildegard von Bingen*, w: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, t. 1-5, Berlin-New York 1977, t. 3 – 1981, kol. 1257-1280.

5 Por. P. Dronke, *Women writers of the Middle Ages*, Cambridge 1984, s. 144-201.

6 Wizje Hildegardy zawarte zostały w kolejnych zbiorach. Są to *Scivias*, *Liber vitae meritorum* oraz *Liber divinorum operum*, znany także jako *Liber de operatione Dei*. Napisała także *Physica* i *Causae et Curae*, por. J. Strzelczyk, *Pióro*, dz. cyt., s. 263-270.

7 F. Beer, *Kobiety*, dz. cyt., s. 23-73.

*Scivias*. Zbiór powstawał długo, przez dziesięć lat: od 1141 do 1151 roku<sup>8</sup>. *Scivias* to forma skrócona od *sci vias Domini – poznaj drogi Pana*<sup>9</sup>. W tytule te słowa mają znaczenie sentencjonalne, choć ujęto je w jedno słowo<sup>10</sup>. Ten monumentalny zbiór w 3 księgach zawiera 26 wizji o różnej długości i tematyce. Pozostał najbardziej znanym i najważniejszym dziełem wizyjnym Hildegardy. Objawienie zostało uznane przez papieża Eugeniusza III na synodzie w Trewirze.

*Scivias* mają prostą konstrukcję: kolejne trzy księgi zawierają sześć, siedem i trzynaście wizji. Naturalnie zgodnie ze średniowiecznym sposobem widzenia świata, kompozycja dzieła ma znaczenie symboliczne: trzy księgi oznaczają trzy Osoby Trójcy Świętej. Ponadto pierwsza i druga księga zawierają w sumie 13 wizji, czyli tyle samo, co księga trzecia. Ostatnia, trzecia, jest też najobszerniejszą częścią dzieła. W związku z tym, że opisuje uświęcenie świata i paruzję, należy ją uznać za najważniejszą, choć wszystkie trzy księgi stanowią nierozłączną całość. Pierwsza księga opisuje porządek stworzenia, druga odkupienie, trzecia uświęcenie świata. Zawartość wizji sprawia, że są bardzo różne pod względem długości, jak i sposobu przedstawienia kolejnych elementów widzenia. W całym jednak dziele Hildegarda starała się zachować jedną, wspólną metodę zapisu objawień. Stosunkowo skomplikowaną pod względem budowy wizję otwiera opis obrazu, który stanowi najważniejszy element widzenia. Po nim następuje szereg rozdziałów komentujących kolejne elementy wizji. Te *capitula* odnoszą się do cytatów z Pisma Świętego, niektórych postaci, autorów chrześcijańskich, niekiedy również pojęć i ówczesnych

8 Włączając pracę nad miniaturami.

9 Wśród wielu interpretacji tytułu tylko niektóre opracowania proponują imperativus praesentis dla drugiej osoby od *scio*, *scire*: *scī* lub *scii* (por. M.M. Davy, *Initiation à la symbolique romane (XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris 2003; także M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983). Przeważa, niesłuszny moim zdaniem pogląd, iż *sci-* w złożeniu *Scivias* pochodzi od imperativu futuri *scito* (por. C. Hart, J. Bishop (przeł.), *Hildegard of Bingen: Scivias*, New York 1990). Forma futuryczna trybu rozkazującego jest niezwykle rzadka, tak dla drugiej, jak i dla trzeciej osoby (w tym wypadku zapewne drugiej) oraz odbiega od prostego stylu formularnego Hildegardy z Bingen, która wyraźnie unikała form rzadkich i niejasnych. Podobnie niewłaściwie interpretuje się *sci-* jako skrót od *nosce*.

10 Por. A. Fürkötter, A. Carlevaris (wyd.), *Hildegardis Scivias*, w: *Corpus Christianorum: Continuation Mediaevalis* (CCCM), t. 43 i 43a, Turnhout 1978; „In ihrem Brief an den Mönch Wibert von Gembloux aus dem Jahre 1175 *De modo visionis* suae spricht Hildegard ausführlich über ihre Visio. Eine in Brüssel liegende Hs., die diesen Brief enthält, hat u.a. auch einen Zusatz, der sich ausdrücklich auf den Titel *Scivias* bezieht. *In uisione etiam uidi quod primus liber uisionum mearum Scivias diceretur, quoniam per uiam luminis prolatus est, non de alia doctrina.* (...) Es się noch auf die Benediktusregel hingewiesen, durch die Hildegard in hohem Maße geistig geprägt und charakterlich geformt wurde. An zehn Stellen hebt die Regula die Bedeutsamkeit des rechten Weges hervor. Die *uia uitae, angusta uia, oboedientiae* uia ist der Lebensweg gemäß der Regula”.

zwyczajów. Do zbioru powstały również iluminacje, które przedstawiają sam obraz widzenia.

Wśród innych cech wspólnych wizji warto wymienić to, iż każdy opis wizji właściwej kończy się w charakterystyczny sposób, który jest wspólny dla poszczególnych ksiąg. To formuła, sentencjonalne zdanie, po którym następuje rozwinięcie obrazu wcześniejszego widzenia. Zwykle benedyktyńska rozpoczyna swe wyjaśnienia od przedstawienia symboliki najważniejszych elementów (postaci, zjawisk, przedmiotów, sekwencji wydarzeń) objawienia. Niekiedy, gdy pojawiają się po raz kolejny, odwołuje do ich znaczenia symbolicznego, które przedstawiła w poprzedniej części *Scivias*. Następne rozdziały – *capitula* – wyjaśniają doktrynę Kościoła, prawidła świata ziemskiego i to, co zostało wcześniej opisane w obrazie wizji<sup>11</sup>. Niekiedy Hildegarda wplata elementy o charakterze pouczeniowym, alegorycznym, historycznym<sup>12</sup>. Zwykle stanowią one odrębne *capitula*. Przyjęty przez Hildegardę sposób wyjaśnienia widzeń pozostaje zgodny z interpretacją tekstu Pisma Świętego, którą przyjęli pisarze monastyczni. Wreszcie każdą z wizji kończy wspólna dla każdej księgi formuła – druga, obok zdania wieńczącego opis widzenia właściwego.

Opisanie wizji mistycznej pozostaje zawsze niekompletne wobec samego doświadczenia. Wszakże ze względów religijnych, niekiedy także literackich, wielu ludzi, którzy doświadczyli tego rodzaju przeżycia, zdecydowało się, by przedstawić najważniejszy element widzenia, czyli jego obraz. Nie ograniczając się tylko do niego, opisywali również treść przekazu i symboliczny wymiar wizji, jeśli objawienie taki posiadało. Literackie przedstawienie wizji, jako przekaz słowny, nie może ukazać całego doświadczenia. Podobnie każda inna forma przekazu: plastyczna, muzyczna, etc., pozostanie wobec niego niepełna. Widzenie dokonuje się w czasie, wobec konkretnej osoby – obdarzonej swoistą osobowością, zdolnością pojmowania, wiedzą, itd. Ponadto ze względu na charakter wizji (wydarzenia, zjawiska rozgrywającego się w określonej przestrzeni i w określonym czasie), wydaje się, że należy posłużyć się fenomenologią, by przedstawić je w sposób możliwie najpełniejszy. Należy pamiętać, że wizje średniowieczne nie są wyłącznie zapisem literackim widzenia, którego doświadczył dany człowiek, ale także w wielu przypadkach stanowią wynik pewnej redakcji tekstu (dokonanej np. przez sekretarza). W wypadku Hildegardy, choć jej dzieła spisywał sekretarz, nie ma wątpliwości, iż stanowią autorskie przedstawienie i dzieło literackie, a osoba spisująca

11 Por. K. Kraft, *The German Visionary – Hildegard of Bingen*, w: *Medieval Women Writers*, K.M. Wilson (red.), Athens 1984, s. 109-130.

12 Por. tamże.

pełniła jedynie funkcje mechaniczne, nie dodając do tekstu niczego od siebie<sup>13</sup>.

Literatura mistyczna wymaga bardzo specyficznego podejścia. W wypadku Hildegardy wyjątkowość tekstu polega na tym, iż jej wizje zawierają dwie formy przekazu. Z jednej strony mamy tutaj suchy, konkretny opis wizji właściwej oraz szczegółowe i barwne miniatury, które ilustrują obraz danej wizji<sup>14</sup>. Zarówno jedne, jak i drugie stanowią efekt redakcji, jednak to Hildegarda nadzorowała ich powstanie<sup>15</sup>.

Jak można wnioskować z krótkiej charakterystyki *Scivias* i pism Hildegardy, interpretacja każdego jej tekstu, nie tylko omawianej tutaj literatury wizyjnej, wymaga od czytelnika kilku umiejętności. Nie da się zrozumieć w pełni twórczości tej benedyktyнки, jak tylko poprzez lekturę jej tekstów w oryginale. Dostępne przekłady, przede wszystkim francuskie i angielskie, ale po części również niemieckie<sup>16</sup>, nie są w stanie oddać charakterystyki, sformułowań, zawiloci gramatycznych, słowem wszystkiego, co stanowi o swoistym stylu literackim autorki.

Trudność dodatkowa dotyczy już samej Hildegardy. Ona sama wyrosła w klasztorze, jako mniszka odnajdywała swoje miejsce w tradycji Kościoła: Ojców Kościoła, a nawet idąc dalej: tradycji starotestamentalnej. We wstępie do *Scivias*, Hildegarda zaznaczyła, że wszystko, co opisuje, przedstawia nie tylko samo widzenie, ale odnosi się również do spraw ziemskich. Jako mistyczka i benedyktyнка spisywała swoje wizje zgodnie z Bożą wolą: tutaj, jako człowiek, stała się nie tylko jej wyrazicielem, ale także przedmiotem<sup>17</sup>.

13 Por. P. Dronke, *Women writers*, dz. cyt., s. 144-201.

14 Wizje Hildegardy należą do typu, który P. Dinzelbacher scharakteryzował jako emocjonalne, przeładowane obrazami i symboliką, wymagającymi interpretacji alegorycznej i egzegetycznej; por. J. Sokolski, *Pielgrzymi do piekła i raju. Świat średniowiecznych łacińskich wizji eschatologicznych*, Wrocław 1995, s. 39.

15 Por. *Illuminations of Hildegard of Bingen*, M. Fox (com.), Mexico 1985, s. 10. Właściwy rękopis zawierający *Scivias* nie zachował się do naszych czasów: zaginął w czasie II wojny światowej i nigdy nie został odnaleziony. Zawierał on 35 kolorowych miniatur, które niezwykle dokładnie ilustrują wizje *Scivias*. Co do autorstwa i miejsca powstania rękopisu istnieją pewne wątpliwości, jednak niewątpliwie powstał zaraz po wstępnym spisaniu dzieła, być może w latach 70. XII w. (ok. 1165 r.). Dzisiaj ilustracje i tekst znamy dzięki kopii wykonanej przez benedyktyнки w latach 1927-1933. Na tej edycji opiera się edycja krytyczna *Scivias* wydana w serii CCCM.

16 *Hildegard von Bingen: Wisse die Wege. Scivias*, przeł. i oprac. M. Böckeler, Salzburg 1955; H. von Bingen, *Scivias. Wisse die Wege. Eine Schau von Gott Und Mensch in Schöpfung und Zeit*, przeł. i wyd. W. Storch, Augsburg 1997; C. Hart, J. Bishop (przeł.), *Hildegard of Bingen: Scivias*, New York 1990; H. de Bingen, *Scivias „Sache les voies” ou livre des visions*, przeł. P. Monat, Paris 1996; *Hildegarda z Bingen. Scivias*, przeł. J. Łukaszewska-Haberkowa, Kraków 2011.

17 Por. S. Flanagan, *Hildegarda z Bingen. Żywoć wizjonerki*, przeł. R. Sudół, Warszawa 2002, s. 76 n.

W największym uproszczeniu można stwierdzić, że Hildegarda zajmuje się objawieniem wzajemnych zależności między światem widzialnym i niewidzialnym, który jako niewiasta głęboko zakorzeniona w średniowieczu, pojmowała jako makro- i mikrokosmos<sup>18</sup>. Przy czym wszechświat w opisie Hildegardy to nie tylko jego postać współczesna dla autorki, ale także wydarzenia, zjawiska i postaci zaistniałe od stworzenia aż do końca świata. Druga księga *Scivias* opisuje np. Kościół. W kolejnych siedmiu wizjach właściwych tej części dominuje postać kobiety: Kościoła *Ecclesiae* (po łacinie jest on rodzaju żeńskiego). Hildegarda w rozdziałach komentujących omawia sakramenty dotyczące odkupienia: chrzest, bierzmowanie, kapłaństwo, sakrament pokuty i eucharystii. Wszystkie one związane są z Kościołem i tylko w nim mogą się spełnić (fizycznie mieć miejsce). Małżeństwo, czyli sakrament stworzenia, został opisany w pierwszej księdze *Scivias*, która w całości dotyczy powstania świata. Z kolei w trzeciej księdze dzieła Hildegarda przedstawiła budowlę zbawienia – zamysł odkupienia, który wypełni się w Sądzie Ostatecznym. Wówczas nastanie koniec czasów, a świat przybieże postać doskonałą – obraz niebieski<sup>19</sup>. Ta księga ma charakter najbardziej historyczny, jednocześnie zawiera najwięcej pouczeń moralnych. Można zatem stwierdzić, iż *Scivias* zawierają pełny wykład doktryny chrześcijańskiej oraz wskazówkę dydaktyczną dotyczącą życia<sup>20</sup>. Mimo tego, iż Hildegarda zwraca się do „człowieka”, czyli ogółu wiernych, niektóre z jej słów skierowane są do określonych grup społecznych (np. księży w drugiej księdze *Scivias*).

Jak wspomniałam wyżej, Hildegarda posługiwała się stylistyką plastyczną i literacką XII wieku. W niej wyrosła i ten kanon był jej najbliższy. Jednak nie wyjaśnia to jeszcze powodów, dla których jej dzieła są tak trudne w odbiorze. Poza problemem języka i stylistyki właściwej autorce, pojawia się specyfika tekstu wizyjnego. Tutaj, w symbolicznym obrazie wizji, przedstawiono niektóre z tajemnic Bożych, a Hildegarda przyjęła metodę wyjaśniania polegającą na analogii obrazowej. Bardzo często pojawiające się w *Scivias* porównania odnoszą się do tych elementów objawienia, które były zrozumiałe dla mistyczki, natomiast najgłębsze poznanie i zrozumienie spraw boskich nie jest dane żadnemu człowiekowi, tylko Bogu.

18 Por. M. Kowalewska, *Bóg – Kosmos – Człowiek w twórczości Hildegardy z Bingen*, Lublin 2007.

19 Por. C. Hart, J. Bishop, *Hildegard of Bingen, Introduction*. Ostatnia wizja zbioru, trzynasta z III księgi, zasługuje na osobną uwagę, gdyż stanowi pierwowzór *Ordo uirtutum*, pierwszego moralitetu liturgicznego, por. J. Łukaszevska, *Ergo et nunc militemus – o trzynastej wizji z trzeciej księgi Scivias Hildegardy z Bingen*, *Terminus* r. V, zeszyt I, Kraków 2003, s. 243-248; oraz Hildegarda z Bingen, *Zachęta cnót i sprzeciw wobec diabelskiego zwodzenia (Scivias III, 13, 9)*, *Terminus* r. V, zeszyt I, Kraków 2003 (przekład), s. 248-265.

20 Por. S. Flanagan, *Żywot wizjonerki*, *passim*.



Poza tym w opisie obrazu widzenia trudno niekiedy określić, gdzie przebiega granica między przedmiotem widzenia i refleksją na jego temat. W ten sposób, zlewają się w jeden element: widzenie i jego przedmiot (przecież na tym ma polegać objawienie), oba nazwane przez Hildegardę słowem *visio*. Zwykle mistyczka doświadczała widzenia, w którym dostrzegała pewien obraz, niekiedy jedynie światło i wydobywający się z niego głos. W niektórych wizjach przemawiały postaci. W egzegezie Hildegarda nie posługiwała się przypowieścią, obraz widzenia pozostawał niedopowiedziany.

Dzieła Hildegardy miały wyjaśniać tajemnice Boże, ona sama nie uważała się za osobę wykształconą, inaczej pojmowała swą rolę. Z tego względu *Scivias*, jakkolwiek poruszają ważne kwestie, nie odnoszą się do historii filozofii<sup>21</sup>. Jak wielokrotnie podkreślała, poznanie i rozum ludzki są, jak wszystko, dane od Boga<sup>22</sup>. Zatem, jej zdaniem, nie wpływają na zrozumienie zjawisk transcendentnych. Dusza, nie mądrość, wiedza lub zdolności, pozwalają dotrzeć do Boga – to spojrzenie daleko wyprzedzające *Summę* św. Tomasza z Akwinu.

Sama Hildegarda uważała, że zna łacinę dość słabo. Nie chodziło jej jednak o znajomość podstaw gramatycznych, tylko brak regularnego wykształcenia w ramach studiów *artes liberales*<sup>23</sup>. Wedle średniowiecznych standardów za człowieka prawdziwie wykształconego należało uznać tego, kto ukończył studia z zakresu właśnie sztuk wyzwolonych – Hildegarda nie odebrała takiej edukacji, gdyż została wychowana w klasztorze<sup>24</sup>. Ponadto w owym czasie studia akademickie były dostępne jedynie dla mężczyzn. Jak można się przekonać na podstawie lektury *Scivias*, Hildegarda bardzo dobrze poznała język łaciński, a nawet posiadała pewną swobodę słowotwórczą, która świadczy o wyższym stopniu znajomości gramatyki łacińskiej<sup>25</sup>. To cecha jej twórczości zupełnie niezależna od redakcji pism: pewne cechy języka tej benedyktyнки widać w pismach spisanych przez różnych sekretarzy. Ponadto łacina była dla Hildegardy językiem sprawowania liturgii, kontaktów oficjalnych, także indywidualnej

21 Por. L. Kuc, *Z historii poglądów na człowieka w wieku dwunastym – święta Hildegarda z Bingen*, *Roczniki Filozoficzne KUL* nr 2/3, Lublin 1949/50, por. także M. Kowalewska, *Prophetissa teutonica – święta Hildegarda z Bingen; życie i dzieło*, w: *Duchowość i religijność kobiet dawniej i dziś*, Poznań 2000.

22 Por. E.A. Matter, *The undebated debate: gender and the image of God in medieval theology*, w: *Gender in debate from the early Middle Ages to the Renaissance*, eds. T.S. Fenster, C.A. Lees, Palgrave 2002.

23 B. Newman nazwała to *docta ignorantia*, por. B. Newman, *Hildegard of Bingen: Visions and Validation*, w: *Church History*, t. 54 (1985), s. 163-175, s. 170.

24 Por. P. Dronke, *Women writers*, s. 160 n; także Ch. Meier, *Hildegard von Bingen*, ibidem.

25 B. Newman, *Hildegard of Bingen*, dz. cyt., s. 164.

lektury, z tego względu widać w jej twórczości specyficzny, m o n a s t y c z - n y rys.

Codzienna, rzecz można nieustanna lektura Pisma Św., dzieł Ojców Kościoła, Reguły św. Benedykta i *divinum officium* sprawiły, że Hildegarda nie tyle posługiwała się sformułowaniami zaczerpniętymi z konkretnych utworów, co sama pisała jak ci autorzy. Łacina, którą zostały spisane wizje Hildegardy nie różni się od innych tekstów dwunastowiecznych autorów<sup>26</sup>.

Niekiedy prawidła gramatyczne traktuje jako sposób wyrażenia prawd pozagramatycznych. Zwykle *consecutio temporum* pozwalało jej określić zależności pozaczasowe, np. we wstępie do *Scivias* dowiadujemy się, że w czterdziestym trzecim roku życia Hildegarda doświadczyła wyjątkowego widzenia (całość opisuje w formie dokonanej, przeszłej, zwykle w *perfectum* i odpowiednich trybach zdań podrzędnych). Głos, który usłyszała, skutecznie ją zachęcił do spisywania wizji mistycznych (wypowiedź została przytoczona w sposób bezpośredni, w czasie teraźniejszym). Hildegarda opisuje następnie, w jakich okolicznościach wszystko się wydarzyło (znowu *perfectum*). Wyjaśnia także, że nie znała prawideł gramatyki – użycie *imperfectum* wskazuje na pewien stan. Należy zatem rozumieć, iż nie znała gramatyki w czasie spisywania wizji, czyli przez prawie dziesięć lat. Hildegarda podobnych widzeń doświadczała także wcześniej, nawet w bardzo młodym wieku (*plusquamperfectum*), natomiast zachowała to w tajemnicy, którą poznali nieliczni ludzie z jej otoczenia. Do innych wyrazistych przykładów można zaliczyć znaczenie rzeczownika *virtus*. Ze względu na fenomenologiczne pojmowanie zjawiska rzeczownik ten oznacza nie tylko cnotę, ale również łaskę daną od Boga, która, oczywiście, zasadza się również na różnych przejawach tejsze cnoty<sup>27</sup>. Podobnie w niektórych fragmentach dzieła (wizja IV z I księgi) *animus* i *anima* są używane zamiennie.

Powyższe cechy charakteryzują właściwie tych wszystkich autorów literatury łacińskiej, którzy opisywali zjawiska duchowe, a okres ich działalności przypadł na wiek XI i XII. Swoisty sposób wypowiedzi – bogaty w rzeczowniki abstrakcyjne, przymiotniki wyrażające różne stopnie natężenia tej samej cechy, nawet zdania zależne od *participium* (w greckich tekstach tzw. *participium coniunctum*) – jest próbą oddania greckiej terminologii teologicznej. Z punktu widzenia gramatyki zdania są poprawnie skonstruowane, nie ma powtórzeń ani nieścisłości. Właściwie jedyna trudność dotyczy warstwy znaczeniowej słów i zwrotów – nie ma stosownych przykładów do porównania.

26 Por. P. Dronke, *Hildegard of Bingen as Poetess and Dramatist*, w: *Poetic Individuality in the Middle Ages*, Oxford 1970.

27 Por. tamże.

Analizę wizji Hildegardy można realizować na kilku płaszczyznach, jednak zawsze w tekście trudno jest znaleźć granicę pomiędzy znaczeniem symbolicznym i dosłownym zwrotów (i obrazów). Wprawdzie mistyczka opisuje czasami znaczenie danej rzeczy, nie da się jednak określić, czy opisywany element oznacza jakąś rzecz lub zjawisko, czy nią jest w sensie fizycznym. Rozdzielenie tych dwóch rzeczywistości jest zadaniem raczej teologów niż literaturoznawców<sup>28</sup>, natomiast wydaje się konieczne dla właściwego zrozumienia tekstu. Dwoisty charakter opisu wpływa w znaczący sposób na tekst i ilustracje. Hildegarda była dzieckiem swego stulecia, które jako zasadę teologiczną przyjęło prawdę o duchowym symbolizmie świata materialnego. Każdy z istniejących elementów i każde stworzenie odbija w sobie, na swój własny sposób, obraz Stworzyciela<sup>29</sup>. Zadaniem człowieka jest owo odbicie znaleźć i, stosując metodę anagogiczną, to znaczy wznosząc się od elementów ziemskich ku coraz bardziej duchowym, docierać do tajemnicy Boga. Kwiaty, minerały, zwierzęta, przedmioty mogą mieć znaczenie symboliczne<sup>30</sup>. Także człowiek staje się symbolem, i to symbolem wyjątkowym, gdyż jako mikrokosmos zawiera w sobie znaczenie całego wszechświata. Człowiek połączył w jedną osobę elementy materialne i duchowe<sup>31</sup>.

Wśród bardzo wielu opracowań poświęconych Hildegardzie, warto wspomnieć dwa, które odnoszą się do symbolicznego odczytania jej pism. Pierwsze powstało stosunkowo dawno, ale nie straciło wagi naukowej. W wydanym w latach 30. ubiegłego wieku studium, Hans Liebeschütz<sup>32</sup> przedstawił zasadnicze elementy i ich symboliczne znaczenie w pismach Hildegardy. Nie wdając się w ich szczegółowe wzajemne zależności, wyznaczył zestaw podstawowych pojęć oraz ich realizacje (w większości pierwszy raz pojawiające się w *Scivias*, w pozostałych zbiorach wizji powtórzone z drobnymi zmianami). Natomiast w nowszym artykule, Christel Meier dokładnie opisała symbolikę koloru w pismach Hildegardy z Bingen. W artykule, który poświęciła temu zagadnieniu, podkreśla, że wątpliwości nie budzi znaczenie przypisywane barwom, ale teologiczne ujęcie tematu<sup>33</sup>.

28 Por. L. Kuc, *Z historii poglądów na człowieka w wieku dwunastym – święta Hildegarda z Bingen*, „Roczniki Filozoficzne KUL” nr 2/3, Lublin 1949/50.

29 R. Kearney, *Hermeneutics of the Possible God*, „Revista Portuguesa de Filosofia” 60, f. 4 (2004), s. 929-952.

30 Por. B. Newman, *Hildegard of Bingen*, dz. cyt., s. 166-167.

31 Por. M. Kowalewska, *Bóg – Kosmos – Człowiek*, passim.

32 H. Liebeschütz, *Das Allegorische Weltbild der Hildegard von Bingen*, Berlin 1930.

33 Por. streszczenie artykułu: Ch. Meier, *Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen*, „Fruhmittelalterliche Studien” 6 (1972), s. 245-355.

Powraca wcześniejsza myśl: Hildegarda była w pełni ukształtowana przez kulturę czasów, w których żyła. To stwierdzenie dotyczy nie tylko szeroko rozumianego sposobu życia, ale także konkretnych dzieł sztuki i rzemiosła, przedmiotów i zwyczajów, z którymi miała do czynienia. Sztuka romańska odzwierciedla myśl teologiczną, a w niektórych sytuacjach wykorzystuje elementy życia świeckiego, by te posiadały charakter sakralny<sup>34</sup>. Pewnym odzwierciedleniem sztuki, z którą obcowiała Hildegarda, jest kodeks zawierający *Scivias*. Maria Rzepińska nazwała go jednym z niewielu rękopisów Zachodu należących do wschodniego nurtu „filozofii światła”<sup>35</sup>. Według niej na szczególną uwagę zasługuje specyficzne ujęcie koloru w dziele Hildegardy: elementy tekstu i ilustracji (tutaj przede wszystkim kolor), są równoległe. Należy jednak podkreślić, że obserwacja Rzepińskiej powinna się odnosić do większości zjawisk, osób i przedmiotów opisanych przez mistyczkę. Elementy, które Hildegarda najpierw zobaczyła, a następnie opisała, mają odmienną naturę, ale można je podzielić w specyficzne grupy. Wszystkie przedmioty i osoby stanowiące jedną grupę, zarówno pojęć abstrakcyjnych, jak i rzeczywistych, na miniaturach namalowano tym samym kolorem. Np. wiele elementów wizji Hildegardy związana, choć każda w swoisty sposób, jest ze światłem<sup>36</sup>. Charakterystyczne jest także to, iż wszystkie odznaczają się rodzajem światła podobnym do ognia (określenie Marii Rzepińskiej)<sup>37</sup>. Niezależnie od tego, czy ich graficzne przedstawienie ma jakikolwiek związek z ogniem, na miniaturach namalowano je złotem lub żółcią, jeśli odnoszą się do dobra a czernią, jeśli ich symboliczne znaczenie odnosi się do zła. Tak jest np. z chmurą, która w II wizji z I księgi *Scivias* symbolizuje Ewę (żółto-zielona), jak i ogniem z wizji III z I księgi, który oznacza zamysł Szatana, by zwieść człowieka (czarny i czerwony). Ta równoległość wykracza niekiedy poza wymiar tekstowy wizji: nie zawsze elementy widzenia opisano

34 Por. M.M. Davy, *Initiation à la symbolique romane (XII<sup>e</sup> siècle). Nouvelle édition de l'«essai sur la symbolique romane»*, Paris 2003.

35 M. Rzepińska, *Historia koloru*, Kraków 1983, s. 101: „Blask złota i blask światła spotykały się tutaj (mowa o Bizancjum) w sposób zamierzony dla wyrażenia filozofii metafizycznej epoki. W kręgu kultury łacińskiej brak wielkich dzieł sztuki będących tak dosłowną i jednoznaczną interpretacją „filozofii światła”. Istnieją natomiast przykłady w iluminatorstwie książkowym, a jeden z nich jest szczególnie interesujący jako bezpośrednia ilustracja tekstu całkowicie mistycznego i wizjonerskiego. Jest to mianowicie miniatura (malowana ok. lat 1160-80), pochodząca z kodeksu zwanego *Liber scivias* (*Sci vias Domini* – poznaj drogi Pana). (...) Jest to więc ilustracja całkowicie dosłowna, choć całkowicie anaturalistyczna. Taka równoległość tekstu i obrazu pod względem wymowy barw jest jednak zjawiskiem bardzo rzadkim.

36 Por. H. Liebeschütz, *Das allegorische Weltbild*, dz. cyt., s. 12 n.

37 Por. D. Forstner, *Światło symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska i in., Warszawa 1990, s. 92: „Światło, jako najbardziej niematerialne zjawisko całego stworzenia, jest szczególnie odpowiednim symbolem duchowości Boga”.

jako związane ze światłem, czasami dopiero na miniaturze z ich barwy (np. złotej), można wywnioskować ich charakter.

Jak widać, świadome czytanie wizji Hildegardy z Bingen wymaga kilku podstawowych umiejętności. Zacznijmy od tych, które są bliższe dziełu stopniowo przechodząc do tych, które wiążą się z szerszym kontekstem. Niejako najważniejsza, podstawowa umiejętność, to zrozumienie w warstwie językowej. Naturalnie w wypadku utworów Hildegardy można posłużyć się którymś z dostępnych tłumaczeń, jednak w takim przypadku, należy rozważyć jeszcze wszystkie problemy związane z niedoskonałością *per se* tłumaczenia<sup>38</sup>. Druga z umiejętności jest trudna do nazwania: chodzi tutaj o świadome wyodrębnienie elementów wizji właściwej: przedstawionych osób, przedmiotów i zjawisk, a także wyjaśnienie ich symboliki. Pierwsza i druga umiejętność są ze sobą ściśle związane. O ile czytanie w tym szczególnym wypadku wydaje się trudne, to chciałabym podkreślić, że każde, nawet bardzo niedoskonałe tłumaczenie dzieła Hildegardy na język ojczysty, w znacznym stopniu ułatwia pełne zrozumienie tekstu. Także w kontekście oddzielenia elementów wizji, o których była mowa wcześniej. Wreszcie pozostałe umiejętności odnoszą się do szerszego kontekstu wizji: mowa o intertekstualnym odczytaniu zbiorów, w ich odniesieniu do innych utworów kultury monastycznej, Pisma Świętego, Reguły św. Benedykta wreszcie literatury średniowiecza (w tym także wizyjnej). Wizje Hildegardy można interpretować jako tekst i jako miniatury ilustrujące odpowiednie widzenia, zatem poza wymienionymi umiejętnościami związanymi z tekstem *par excellence* dochodzi jeszcze interpretacja przedstawień graficznych, łącznie z ich symboliką.

Z powyższych obserwacji wynika zatem, że nie tylko badanie, ale nawet sama interpretacja i zrozumienie wizji Hildegardy wymaga nie lada aparatu naukowego: trzeba po trosze być filologiem klasycznym (najlepiej), historykiem sztuki, historykiem, literaturoznawcą, mediewistą, zwłaszcza znać teologię i filozofię XII wieku oraz symbolikę charakterystyczną dla epoki. To ogromne wymagania i zapewne mało kto jest w stanie im sprostać. W największym jednak uproszczeniu sprowadzają się one do możliwie najdoskonalszego poznania kultury, w której powstały *Scivias* Hildegardy z Bingen. A to wymaganie stawia się każdemu, kto zajmuje się jakimś dziełem, autorem, wydarzeniem – niezależnie od tego, kiedy ono powstało.

---

38 Por. E. Tabakowska, *O przekładzie na przykładzie. Rozprawa tłumacza z „Europą” Normana Daviesa*, Kraków 2008.

## SUMMARY

Justyna Łukaszewska-Haberko – *Who should deal with visions? The skill of explanation and the theory of interpretation of mediaeval texts on the basis of „Scivias” by Hildegard of Bingen*

In the paper I have tried to present the way a reader should prepare him/herself to read *Scivias* by Hildegard of Bingen. First of all, s/he must be able to understand and interpret the Latin text of the original. Moreover, s/he must be familiar with the circumstances in which this work was created as well as the complex personality of the author. Because of the fact that Hildegard was a Benedictine nun, it is important to have at least basic knowledge of the monastic life and culture. The illustrations in Hildegard's *Scivias* help to understand the content of the visions. Both the interpretation and understanding of the work require good command of Latin, the knowledge of the history of art, the knowledge of history (Middle Ages in particular), the theory of literature, philosophy and theology of the 12<sup>th</sup> century.

**KEYWORDS:** the mysticism of Middle Ages, monastic culture, the Benedictine Order

Klaudia Ordzowiały-Grzegorzcyk  
Tomasz Kajetan Węgierski  
jako świadek narodzin amerykańskiej  
państwowości

---

Uwagi wstępne

Epoka oświecenia to czas „wielkiej ruchliwości”<sup>1</sup>. Wybitny badacz kulturowego fenomenu podróży, Antoni Mączak, jednemu z rozdziałów swej książki, dotyczącej oświeceniowych peregrynacji, nadał tytuł „Stulecie wielkiej turystyki”<sup>2</sup>, gdyż to właśnie oświecenie rozpoczyna okres masowych ruchów podróżniczych. Natomiast wedle Paula Hazarda to epoka intensywnej eksploracji świata, podczas której nowożytni uczestniczą w wielkiej lekcji względności. Ustawiczne wojaże ściśle wiążą się z obserwacją innych narodów, pozwalają na swobodną wymianę idei i poglądów pomiędzy przybyszami a tubylcami. Podróżowanie to doskonała okazja do dyskusowania o ideach politycznych, religii, filozofii, obyczajach czy zasadach moralnych, a także sposobność do porównywania przez podróżników tych kwestii z doświadczeniami zdobytymi we własnym kraju<sup>3</sup>.

Jednym z kierunków podróży oświeceniowych odkrywców jest Ameryka Północna. Ten kontynent stanowi cel wędrowki należącej do młodszej generacji poetów stanisławowskich, nazwanego przez Juliusza Wiktora Gomulickiego „młodym gniewnym polskiego oświecenia”<sup>4</sup>, Tomasza Kajetana Węgierskiego.

Starościc korytnicki wyjechał z Polski na zawsze w 1779 roku. W ciągu ośmiu lat swej wędrowki zwiedził sporą część świata. Mieszkał w Londynie, Rzymie i we Francji. W maju 1783 opuścił, prawdopodobnie z położonego nad Atlantykiem Nantes, Francję i udał się do Stanów

---

1 Cyt. za: J. Ryba, *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*, Wrocław 1993, s. 7.

2 Por. A. Mączak, *Peregrynacje, wojaże, turystyka*, Warszawa 1984, s. 135.

3 Por. P. Hazard, *Kryzys świadomości europejskiej 1680-1715*, Warszawa 1974, s. 27-46.

4 Zob. J.W. Gomulicki, *Młody „gniewny” polskiego oświecenia*, w: K. Węgierski, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1974, s. 5-54.

Zjednoczonych. Po około czterdziestu dniach żeglugi, 24 czerwca, statek, na którym płynął Węgierski, dotarł do St. Pierre na Martynice. W *Listach do przyjaciółki w Paryżu* podróżnik zanotował: „Ziemię ujrzeliśmy 24 czerwca we wtorek o wschodzie słońca i, pozostawszy przez trzydzieści sześć godzin w pobliżu przystani, gdyż nie mogliśmy do niej wejść, wyładowaliśmy wreszcie nazajutrz w południe. Ja w godzinę potem opuściłem okręt”<sup>5</sup>. Dnia 1 lipca 1783 roku wędrowiec udał się do stolicy wyspy Fort Royal. Natomiast 14 lipca popłynął statkiem wzdłuż wybrzeży Puerto Rico do San Domingo, gdzie przybył popołudniu dnia 22 lipca. Na Haiti spędził kilka tygodni, a następnie udał się do Stanów Zjednoczonych i na początku września przybył do Filadelfii. Węgierski swą wędrówkę po Ameryce rozpoczął od zwiedzania Filadelfii, ówczesnej stolicy, oraz miasta Princeton. Świadectwem amerykańskiego wojażu jest pisany w języku francuskim dziennik: *Voyage dans l’Amerique Septentrionale (en 1789). Journal d’un voyage fait sur la riviere du Nord jusqu’au lac George et Champlain—retour a Boston par Connecticut*.

Podczas swego półrocznego pobytu w Ameryce Węgierski podróżował po prawie wszystkich stanach republiki od granicy kanadyjskiej do Charlestonu w Karolinie Południowej. Zwiedził również część Kanady oraz niektóre wyspy na Morzu Karaibskim w grupie Wielkich i Małych Antyli, jak Santo Domingo (Haiti) oraz Martynikę<sup>6</sup>. Trasę wyprawy wskazuje już sam tytuł dziennika: *Dziennik podróży odbytej po Rzece północnej do Saratogi, a stamtąd do Jeziora Jerzego i Champlain – powrót do Bostonu przez Connecticut*. Rzeką północna to oczywiście rzeka Hudson, leżąca w północno-wschodniej części Stanów Zjednoczonych. Węgierski odbył statkiem z Nowego Jorku wyprawę rzeką Hudson na północ do Jeziora Jerzego i Champlain. Ostatnia eskapada po Stanach Zjednoczonych to podróż z Nowego Jorku drogą morską aż do Stonington w stanie Connecticut. Stamtąd Węgierski udał się drogą lądową do Bostonu, gdzie przybył 18 listopada. Dwa dni później zanotował w swym dzienniku: „Oto jestem przy końcu mojej podróży po

5 Cyt. za: T.K. Węgierski, *Listy do przyjaciółki w Paryżu, pisane w formie dziennika podczas podróży do Martyniki w r. 1783*, w: S. Kossowski, *Z życia Kajetana Węgierskiego. Pamiętniki i listy*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1908, z. 1-12, s. 172. W pracy cytuję też: T.K. Węgierski, *Dziennik podróży odbytej po rzece północnej do Saratogi, a stamtąd do jeziora Jerzego i Champlain – powrót do Bostonu przez Connecticut*, w: S. Kossowski, *Z życia Kajetana Węgierskiego. Pamiętniki i listy*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1908, z. 1-12, s. 466-1031. Następnie podaję listy Węgierskiego ze źródła: T.K. Węgierski, *Listy do różnych osób*, w: S. Kossowski, *Z życia Kajetana Węgierskiego. Pamiętniki i listy*, „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1908, z. 1-12, s. 1121-1149. Te fragmenty zostały przeze mnie w miarę możliwości poprawione (między innymi pod względem stylistycznym), po uprzednim porównaniu z tekstem francuskim. W tekście głównym w nawiasie zaznaczam cyfrą arabską stronę i umieszczam adnotację: *Dziennik podróży* – DP, *Listy do przyjaciółki* – LP lub informację o adresacie listu.

6 Zob. W. Ślabczyński, *Polscy podróżnicy i odkrywcy*, Warszawa 1988, s. 250.



Ameryce. Zamierzam wsiąść na okręt do Europy, uczyniwszy jeszcze wycieczkę do Portsmouth i Castle Bay” (DP, s. 1030). W grudniu 1783 roku polski podróżnik opuścił Amerykę i udał się do Europy<sup>7</sup>.

Węgierski wędrował po kontynencie północnoamerykańskim w tak zwanym okresie krytycznym istnienia Stanów, obejmującym czas od zakończenia wojny o niepodległość do lat 90. XVIII wieku<sup>8</sup>. Jego amerykański dziennik oraz listy dotyczące wyprawy, obok wspomnień z podróży do Ameryki Juliana Ursyna Niemcewicza, są jednym z najwcześniejszych polskich, ale zapewne i europejskich, świadectw pobytu w nowopowstałych Stanach Zjednoczonych<sup>9</sup>.

## Lektury Węgierskiego i źródła informacji o Ameryce w XVIII-wiecznej Rzeczpospolitej

Węgierski przybył do Ameryki z jasno wyrażonymi w dzienniku i w listach oczekiwaniami, które kształtowały się zapewne pod wpływem jego lektur.

W liście do Julii z dnia 8 czerwca podróżnik dzieli się swoimi refleksjami na temat książki Michela Guillaume St. Jean de Crevecouera pod tytułem *Letters from an American Farmer*, wydanej w Londynie w 1782 roku, a w rozszerzonej wersji francuskiej w 1783 roku<sup>10</sup>. Dzieło to, będące w istocie sielankowo-agrarystyczną wizją idealizującą życie Amerykanów, zachwyciło starościca i wpłynęło na kształt jego dziennika podróży do Ameryki. W formie krótkiej, entuzjastycznej recenzji podróżnik pisze:

Mam ochotę, aby uczynić mój dziennik bardziej zajmującym, skreślić kilka ustępów z zachwycającej książki, którą obecnie czytam, a która nazywa się *Letters from an American Farmer*. Jest to zachwycający obraz szczęśliwego życia mieszkańców Ameryki angielskiej, a szczególnie robotników pensylwańskich, nakreślony z prostotą godną lepszych czasów i jakiej nigdzie jeszcze nie znalazłem. Nie pamiętam, bym kiedykolwiek był tak poruszony, tak przekonany o prawdzie opowieści i nigdy obraz mnie tak nie

---

7 Por. *Ameryka w pamiętnikach Polaków*, wybór i komentarze B. Grzełowski, Warszawa 1988, s. 13-14.

8 Zob. T. Żyro, *Ideologia Americana. U źródeł przekonań politycznych*, Warszawa 2002, s. 128-129.

9 Por. B. Rok, *Obraz Ameryki w polskim piśmiennictwie geograficznym XVIII wieku*, w: *Studia z dziejów kultury i mentalności czasów nowożytnych*, pod red. K. Matwijowski, B. Rok, Wrocław 1993, s. 136.

10 Por. P. Kaczyński, *Niedokończona podróż. Proza Tomasza Kajetana Węgierskiego*, Wrocław 2001, s. 170-171.

zachwycił. Nie ma tu wyszukanych kolorów, ani przesadnego tonu naszych deklamatorów. (...) Żadnych nauk moralnych (...). To prawdziwy farmer, ale uprzejmy, ale szlachetny, szczególnie wielki przyjaciel własności i niezależności (LP, s. 61).

Węgierski wiele informacji o Ameryce zawdzięczał wspomnianemu przez siebie na kartach diariusza Raynalowi: „Ażeby wam uczynić to miejsce bardziej zajmującym, możecie je widzieć na mapie Martyniki w atlasie księdza Raynala” (LP, s. 168). Pod datą 29 października podróżnik zanotuje:

Zwiedziliśmy w naszej drodze kilka wysp, między innymi jedną, gdzie republika bobrów miała swoje siedlisko. Odsyłam was do księdza Raynala, abyście w nim przeczytali historię tego przemysłowego społeczeństwa (...) (DP, s. 816-817).

Wspomniany przez wędrowca Guillaume Thomas Raynal był autorem znanego dzieła pt. *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Europeens dans les deux Indes* (1772), w którym przedstawił rządony przez despotię Stary Świat i, ostatecznie zwyciężający nad tym pierwszym, Nowy Świat<sup>11</sup>. Być może starościc znał też książkę Raynala *Revolution de l'Amérique* oraz niemieckie opracowanie przetłumaczone przez P. Kollacza pt. *Rewolucja teraźniejsza Ameryki...*

Poza tym w liście z dnia 7 września 1783 roku starościc prosi Johna Dickinsona o podarowanie mu egzemplarza książki *Letters from a Farmer in Pennsylvania to the Inhabitants of the British Colonies*:

Byłem u kilku księgarzy, aby nabyć listy osadnika z Pensylwanii (...), ale losem dobrych utworów jest to, że są sprzedane natychmiast po wydrukowaniu (...). Jakąkolwiek jednak wartość mogłoby mieć wasze dzieło, największą byłoby otrzymać je od samego autora (...) (Dickinson, s. 1121).

Zbiór esejów Dickinsona pozwolił poznać Węgierskiemu kontrowersje dotyczące prawa brytyjskiego parlamentu do wprowadzania podatków obciążających kolonistów. Poza tym to Dickinson po raz pierwszy sformułował, obowiązującą w federacyjnej strukturze Stanów Zjednoczonych, zasadę solidarności<sup>12</sup>.

Polski podróżnik nawiązuje również do angielskiego tłumaczenia utworu Szweda Petera Kalma *Travels into North America* oraz cytuje dosyć

11 Zob. T. Żyro, *Ideologia*, dz. cyt., s. 159-160.

12 Więcej na temat dzieła Dickinsona zob. Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej. Era tworzenia 1607-1789*, Warszawa 2009, s. 512-513.

rozległe części dwóch innych dzieł. Pierwsza książka to historia Connecticutu anonimowego duchownego, wydana w Londynie w roku 1781. Natomiast drugi cytat, relacja z wydarzeń pod Saratogą generała Johna Burgoyne'a, pochodzi z dzieła tegoż generała zatytułowanego *State of the Expedition from Canada*, wydanego w 1780 roku.

Zapewne informacje na temat wydarzeń za oceanem Węgierski czerpał jeszcze w kraju z doniesień „Gazety Warszawskiej” oraz „Monitora”, gdyż wiele informacji z czasów rewolucji amerykańskiej Węgierski przywołuje bez zbędnych analiz, jako znane wszystkim fakty<sup>13</sup>. Zresztą w szkołach jezuickich i pijarskich młodzież szlachecka otrzymywała wiele wiadomości na temat Ameryki, o czym świadczą chociażby ówczesne podręczniki szkolne<sup>14</sup>. Zaś dzieje Ameryki sprzed czasów wojny o niepodległość Węgierski poznał zapewne z dzieła Johna Knoxa pod tytułem *Historical Journal of the Campaigns in North America 1757-1760*.

W XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej źródłem informacji o Ameryce Północnej było piśmiennictwo geograficzne. Już Marcin Bielski w *Kronice wszystkiego świata* z XVI wieku zawarł pierwsze opisy tego kontynentu. Pracą, w której znalazły się rozmaite informacje o Ameryce, było przetłumaczone na język polski pod tytułem *Relatiae powszechnie abo nowiny polspolite* dzieło Giovanniego Botera z końca XVI wieku. Obszerny opis Ameryki zamieścił Władysław Aleksander Łubieński w swym kompendium geograficznym z 1740 roku pt. *Świat we wszystkich swoich częściach większych i mniejszych*. Również Benedykt Chmielowski w encyklopedii *Nowe Ateny* zawarł interesujący rozdział dotyczący właśnie Ameryki.

Ponadto jezuita Karol Wyrwicz opisał Amerykę w swym kompendium pod tytułem *Geografia czasów terażniejszych albo opisanie naturalne i polityczne Królestw, Państw, Stanów wszelakich... ku pożytkowi młodzi wydana*. U schyłku XVIII wieku powstało jeszcze dzieło Franciszka Starczyńskiego, w którym autor wspominał jedynie o Ameryce przy opisie europejskich imperiów kolonialnych. Ponadto w XVIII wieku kilkakrotnie wydane zostały medytacje duchowe jezuitę J. Drewsa zawierające informacje o środowisku i historii obu kontynentów amerykańskich. Warto jednak dodać, iż mimo licznych opracowań dotyczących Ameryki, czytelnicy tegoż piśmiennictwa geograficznego otrzymywali dosyć lakoniczny opis interesującego ich kontynentu<sup>15</sup>.

13 Por. P. Kaczyński, *Niedokończona podróż*, dz. cyt., s. 168-173.

14 Zob. B. Rok, *Obraz Ameryki w polskim piśmiennictwie geograficznym XVIII wieku*, dz. cyt., s. 135-146.

15 Zob. też: A. Grzeskowiak-Krwawicz, *Rara avis czy wolni wśród wolnych? Obraz krajów wolnych w polskiej literaturze politycznej XVIII wieku*, w: *Trudne stulecia. Studia z dziejów XVII i XVIII wieku*, pod red. Ł. Kądzieli, W. Kriegseisena, Z. Zielińskiej, Warszawa 1994, s. 174-175.

## Różne oblicza amerykańskiej rewolucji

W relacji z podróży do Ameryki Węgierskiego pojawia się kilka różnorodnych aspektów wojny o niepodległość. Sama geneza rewolucji amerykańskiej związana jest z obroną wolności gospodarczej. Stopniowo przetransformowała się ona w wojnę o wolność polityczną<sup>16</sup>. Na początku 1776 roku ukazał się słynny pamflet Thomasa Paine'a *Common Sense*, którego recepcja ostatecznie ugruntowała hasło niepodległości wśród mieszkańców kolonii<sup>17</sup>, a rzeczywistym początkiem wojny o niepodległość było przyjęcie dnia 4 lipca 1776 roku Deklaracji Niepodległości<sup>18</sup>.

W amerykańskim dzienniku Węgierskiego wojna jest przede wszystkim przedstawiona jako pogwałcenie naturalnego porządku<sup>19</sup>. W opisie kraju „uprawianego bardzo starannie” (DP, s. 555), gdzie „domy, osady, młyny napęłniają dolinę i ozdabiają pagórki” (DP, s. 555) pojawia się obraz, który zakłóca spokój tej Arkadii: na jednym ze wzgórz ustawiono wielki stos suchego drewna, który ma być znakiem ostrzegawczym w razie ataku armii angielskiej. W dolinach toczy się spokojne życie rolników, a na wyżynach wciąż istnieje niebezpieczeństwo wojny. Minione dzieje zdają się piętnować cały krajobraz. Węgierski w notatce z 22 października zaznacza: „zagłębiający się w kraj mniej znany, chociaż sławny przez ważne wypadki” (s. 649). Dnia 17 listopada Węgierski opisuje wygląd miasteczka New Post, jednocześnie nawiązując do wydarzeń z 1778 roku. Wędrowiec z zadumą patrzy na wojenne zniszczenia. Teraźniejszość przenika się z przeszłością, jak w opisie zniszczeń wojennych okolic Fortu Ticonderoga: „Fort ten jest obecnie zupełnie zburzony i tylko kilka kominów sterczy spośród gruzów” (DP, s. 814).

Zwiedzany przez Węgierskiego obszar to terytorium, na którym wciąż jeszcze znajdują się twierdze, jak ta, gdzie przechowywana jest broń, amunicja i zapasy wojsk Stanów Zjednoczonych:

Na jednej z najwyższych gór ujrzelśmy wielki stos suchego drewna, pomieszanego z różnymi palnymi materiałami i dowiedzieliśmy się, że takie środki ostrożności ciągną się do Albany i miały służyć jako sygnały na wypadek jakiegokolwiek poruszenia się armii lub floty angielskiej (DP, s. 555).

Natomiast 17 października podróżnik zanotuje:

16 Zob. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej*, dz. cyt., s. 505-527.

17 Tamże, s. 558-562.

18 Tamże, s. 573.

19 Por. P. Kaczyński, *Niedokończona podróż*, dz. cyt., s. 186-187.

Po śniadaniu poszliśmy zwiedzić twierdzę, gdzie jest przechowywana broń, amunicja i zapasy Stanów Zjednoczonych. Jest to Pandemonium Ameryki. Ujrzelśmy tam ogromne, pękające bomby, które Burgoyne przywiózł ze sobą, a które Amerykanie zyskali traktatem w Saratodze. Wryto starannie złotymi literami miejsce, rok i dzień, w którym każda sztuka została zdobyta (...) (DP, s. 560).

Szlak podróży Węgierskiego wiedzie poprzez przestrzeń, która była widownią dramatycznych wydarzeń związanych z rewolucją amerykańską. Podczas tej wędrówki Węgierski odwiedza chociażby miejsca związane z fortyfikacjami Kościuszki, takimi jak West Point czy Saratoga Springs. Już na początku swej wyprawy nawiązuje do potyczki pod Trenton, która była pierwszym zwycięstwem wojsk dowodzonych przez Waszyngtona<sup>20</sup>. Pisze również o Long Island<sup>21</sup>: „Ziemia części południowej jest nieurodzajna i kamienista. Była ona widownią pierwszych kroków wojennych” (DP, s. 549-550).

W tej wędrówce poprzez obszar, na którym toczyła się jeszcze niedawno krwawa wojna, towarzyszą podróżnikowi zaduma, a często również przerażenie. Wedle Węgierskiego obszar w pobliżu Freeman's Farm<sup>22</sup>, to miejsce najsmutniejsze, jakie spotkał w swym życiu:

Wyobraź sobie teren pagórkowaty, pokryty smutnym lasem jodlowym, który spalony do połowy i obrany z gałęzi, pokazuje tylko zakopcone pnie. Wszędzie ślady strasznego zniszczenia, drapieżne ptactwo na próżno szuka pożywienia, przypatrując się kościom, które czas jeszcze zachował, i gwizd wiatrów uderza o uszy dźwiękiem przenikającym i nieprzyjemnym (...) (DP, s. 662-663).

Wojna podstępnie wkrada się w niewinną przestrzeń i pozostawia po sobie wyraźne ślady, czyli kości i czaszki zmarłych:

Wody, które byłyby godne ze względu na swą czystość służyć za kąpiel delikatnym członkom bogini Wenus albo czystemu ciału Diany, służyły tylko do omywania ociekających krwią czaszek (DP, s. 756).

Przedstawiony przez podróżnika krajobraz amerykański jest równocześnie rzeczywisty, dotykany, a z drugiej strony mistyczny, przesycony pamiętkami przeszłości, którymi są szczątki zmarłych<sup>23</sup>.

---

20 Więcej na ten temat pisze: Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej*, dz. cyt., s. 591-593.

21 Tamże, s. 578-579.

22 Tamże, s. 595.

23 Zob. A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 62-72.

W tej perspektywie czas kolisty natury i czas linearny historii zderzają się ze sobą. Podróż starościca staje się wędrówką w głąb historii, obejmującej nie tylko niedawną wojnę, lecz i wydarzenia wcześniejsze:

Przechodziliśmy obok małego jeziora zwanego Bloody Pound, gdzie w 1755 roku generał Johnson pobił i wziął do niewoli barona Dieskau. Stary Henryk, sławny wódz indiańskiego plemienia Mohocks, zginął w tej bitwie, a walka była tak krwawa, że wody jeziora były zabarwione krwią przez długi czas (DP, s. 752).

Okrucieństwa dawnych walk zdają się odchodzić w przeszłość i przestaczają się w na poły legendarne wydarzenia. Ruiny, które na swej drodze spotyka Węgierski, są wymownym, ale i nietrwałym zapisem przeszłości. Stanowią one coś przejściowego między cywilizacją a naturą. Są również symbolem przemijania i nietrwałości kultury<sup>24</sup>:

(...) gruzy najpiękniejszych popalonych budynków, obalone i potłuczone posągi króla i lorda Chatham, próżne i opustoszałe domy oraz sklepy uzupełniały pośpność obrazu (DP, s. 479).

W swych refleksjach Węgierski często ukazuje tę historyczną Amerykę jako miejsce opustoszałe, zrujnowany dom przodków. Odczucie pustki towarzyszy podróżnikowi podczas wędrówki na północ:

Wszystkie forty i granice, od strony Kanady są opuszczone i nie ma żywej duszy do ich obrony. (...) Wszystkie domy, wszystkie osady tej części kraju, zostały zniszczone albo spalone podczas przejścia armii angielskiej. Spotyka się tam zaledwie, od czasu do czasu, kilka chat, które dają mieszkańcom schronienie. Z trudnością rozpoznaliśmy miejsce dawnego Fortu Edwarda (DP, s. 749-750).

Co ciekawe, motyw pustki pojawi się później w twórczości Chateaubrianda, a za nim u Tocqueville'a<sup>25</sup>. Również Julian Ursyn Niemcewicz przedstawi tę amerykańską nową ziemię jako pustynię<sup>26</sup>.

Należy też podkreślić, iż podróżnik pisze o przyrodzie obejmującej niejako w posiadanie cywilizację:

24 Zob. H. Bem, *Zapomniane podrózpisarstwo. Europa w XIX wieku*, „Kwartalnik Opolski” 2003, nr 2-3, s. 6.

25 Zob.: I. Grudzińska-Gross, *Piętno rewolucji. Custine, Tocqueville i wyobrażenia romantyczna*, Warszawa 1995, s. 133-142.

26 Por.: I. Grudzińska-Gross, „*Jedź do Francji, jedź do Europy*”. *Niemcewicz i Ameryka*, w: *Julian Ursyn Niemcewicz. Pisarz, krytyk, świadek epoki*, pod red. J. Wójcickiego, Warszawa 2002, s. 85.

Wszystkie te fortyfikacje znajdują się w nędznym stanie, ale sama przyroda przyczyniła się obficie do ich obrony. Piętrzące się ze wszystkich stron skały czynią je niemalże niezdobytymi i najmniejsza garstka, umięcinnie kierowana, jest w stanie zatrzymać wielką armię (DP, s. 561).

Równocześnie wojna, która wybucha z powodu poczynań człowieka, jest krzywdą wyrządzoną samej ludzkiej naturze<sup>27</sup>. O okrutnym sposobie prowadzenia wojny diarysta napomyka opisując zdobywanie fortu Edwarda:

(...) gdy twierdza sama się poddała, dzicy, którzy towarzyszyli naszemu garnizonowi, pozbawieni dzięki kapitulacji łupów, rzucili się z wściekłością na załogę i wymordowali z niej połowę. (...) Ten straszny sposób prowadzenia wojny, które obie strony tolerowały i stosowały bardzo długo, bardzo źle świadczy o ich ludzkości (DP, s. 818-819).

Wojna jest także spektaklem niszczącym indywidualność, wyjątkowość istoty ludzkiej, w którym główne role przypadają bezwolnym żołnierzom – marionetkom:

Ujrzeliśmy dwóch nieprzyjacielskich wartowników rozmawiających ze sobą spokojnie. Czy jest na świecie większe podobieństwo niż to, jakie istnieje między żołnierzami a marionetkami? Poruszani jakby jakąś sprężyną tajemną, której nie przeczuwają, zadają sobie ciosy, ranią się, zabijają, lecz skoro tylko ręka, która nimi porusza, odsunie się, stają się nieruchomi i piją z nieprzyjacielem, którego jeszcze nie zgładzili. Zadają śmierć bez gniewu, są okrutni bez zapalczywości. Oszczędzają sobie życie bez wspaniałomyślności, a w największym zapale czy w najbardziej błyskotliwych wyczynach nie odczuwają ani wewnętrznego zadowolenia, które towarzyszy heroizmowi, ani przyjemności zemsty” (DP, s. 553-554).

W teatrze wojny nieważne są poczynania pojedynczego żołnierza lecz ostateczny wynik walki. Wojna ogranicza i niszczy wolność jednostki skazując ją na posłuszne wykonywanie rozkazów przełożonych. Z tego nieubłaganego prawa zdaje sobie sprawę Węgierski, który chce ocalić od zapomnienia choć kilka pomniejszych postaci, biorących udział w rewolucji amerykańskiej. Przywołuje więc obszerną relację generała Burgoyne’a o nietypowym bohaterze tej wojny: Henryce Ackland, która bohaterko opiekiwała się swym mężem przebywającym w amerykańskiej niewoli<sup>28</sup>.

---

27 O tym pisze: P. Kaczyński, *Niedokończona podróż*, dz. cyt., s. 180.

28 Tamże.

Jednocześnie Węgierski zdaje sobie sprawę z tego, iż cokolwiek napisze o minionej wojnie będzie tylko zapośredniczoną relacją ze zdarzenia, w którym nie uczestniczył. Dlatego, by przywołać zdarzenia spod Saratogi, decyduje się na oddanie głosu generałowi Burgoyne'owi, opisującemu walkę z punktu widzenia człowieka, biorącego udział w tej strasznej szamotaninie dziejów:

(...) Od czasu do czasu widziano rannych oficerów, opartych o kule albo o ramiona swych służących, schodzących z pagórka i opuszczających namioty szpitala (DP, s. 743).

Z wielką empatią Węgierski przedstawia zarówno Amerykanów, jak i Brytyjczyków<sup>29</sup>. W taki sposób pisze na przykład o generale Burgoyne, który poniósł klęskę pod Saratogą i był wielokrotnie krytykowany przez samych Brytyjczyków i Amerykanów<sup>30</sup>. Ze współczuciem odnosi się do sytuacji torysów w Ameryce porewolucyjnej:

Nie ma bowiem wcale większego nieszczęścia, jak gdy się jest zmuszonym porzucić własną ojczyznę, rozłączyć się z rodzicami, z przyjaciółmi, z codziennymi przyzwyczajeniami, opuścić dom, który się zbudowało, ziemię, którą się uprawiało, rząd, z którego się było zadowolonym, by udać się do kraju nieznanego, uprawiać ziemię niewdzięczną i stać się obywatelem poddanym (DP, s. 478).

Skomplikowaną sytuację lojalistów Węgierski przedstawia na przykładzie historii jednego ze swoich towarzyszy podróży, pana Apthorpe'a. Został on oskarżony o toryzm i musiał wytłumaczyć się z tego posądzenia w Albany. Poza tym starościc snuje refleksje nad smutnym losem pułkownika Philipse'a, właściciela najlepiej uprawianej w stanie Nowy Jork ziemi, który jako lojalista musiał opuścić Amerykę. Jak pisze Paweł Kaczyński, być może Węgierski rozmawiał na temat trudnej sytuacji lojalistów z Alexandrem Hamiltonem, który niedługo później jako adwokat i dziennikarza stanął w ich obronie<sup>31</sup>.

29 Tamże, s. 181.

30 Zob. Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej*, dz. cyt., s. 594-595.

31 Por. P. Kaczyński, *Niedokończona podróż*, dz. cyt., s. 183-185.



## Kontakty z twórcami amerykańskiej niepodległości

Polski podróżnik podczas swej eskapady spotyka się z wieloma wybitnymi osobowościami amerykańskiej wojny o niepodległość:

Zdarzało mi się często prowadzić kilkogodzinne rozmowy w kwestiach nader subtelnych z pierwszymi osobami państwa. Zaledwie mogłem wybełkotać coś po angielsku, jednak jeden wyraz wystarczał często do przedstawienia myśli i, gdy po moim powrocie powtarzałem sobie rozmowę, dziwiłem się, jak taki mały zasób słów, zgromadzony w mojej pamięci, mógł wystarczyć dla tylu myśli (DP, s. 467).

Poprzez charakterystykę czołowych postaci rewolucji, Węgierski w swym dzienniku legitymizuje ten ruch. Podkreśleniu znaczenia rewolucji służy także antykizacja zdarzeń i osób, podróżnik np. generała Green'a nazywa „nowożytnym Marcellusem”<sup>32</sup>. Co znamienne, opinie Węgierskiego na temat przywódców amerykańskich są zupełnie inne od propagowanego przez brytyjską prasę negatywnego wizerunku rewolucjonistów<sup>33</sup>.

Duże wrażenie na polskim podróżniku wywiera spotkanie z najpopularniejszym w Polsce w czasie trwania wojny, przywódcą nowego państwa<sup>34</sup>, generałem George'em Waszyngtonem:

(...) jestem pewien, że zobaczenie Waszyngtona (...) będzie dla mnie tak zajmujące, jak gdybym ujrzał Fabrycjusza albo Cyncynata (Waszyngton, s. 1125).

Starościc podkreśla niesłychaną grzeczność i uprzejmość generała:

Wszystkie portrety generała Waszyngtona, jakie widziałem w Europie, nie są prawie nic do niego podobne. Jest to jeden z najpiękniejszych ludzi, jakich kiedykolwiek spotkałem: jego postać jest szlachetna, mina wojownicza, a maniery swobodne (DP, s. 472).

Podczas rozmowy z Węgierskim, późniejszy pierwszy prezydent Stanów Zjednoczonych, omija tematy związane z ostatnią wojną, nad czym polski podróżnik wyraźnie ubolewa. W ostateczności rozmowa ta staje się dla wędrowca okazją do refleksji o sławie i skromności. Węgierski stwierdza, iż ta ostatnia jest cechą ludzi przeciętnych, pozwalającą ukryć zwykłe

---

32 Tamże.

33 Tamże.

34 Por. Z. Libiszowska, *Opinia polską wobec rewolucji amerykańskiej w XVIII wieku*, Łódź 1962, s. 85-91.

niezbyt wielkie zasługi. Ci, którzy naprawdę się zasłużyli dla sprawy, nie odrzucają pochwał<sup>35</sup>.

W notatce z listopada znalazła się natomiast informacja o rychłym ustąpieniu Anglików z Nowego Jorku. Waszyngton wystosował więc do wojsk amerykańskich list, w którym pisze o rozwiązaniu armii:

Oto więc Stany Zjednoczone, złączone na kongresie, oddawszy pełne szacunku świadectwo o zasłudze wojsk skonfederowanych i podziękowawszy im serdecznie w imieniu narodu za ich długie, doniosłe i wierne usługi, uważają za stosowne, na mocy swej proklamacji datowanej 18 października, uwolnić od przysięgi wojska zaciągnięte na wojnę i pozwolić oficerom na wystąpienie ze służby (...)" (DP, s. 923).

Warto dodać, iż w odwiedzinach do Waszyngtona Węgierski wybiera się z generałem Nathanaelem Greenem<sup>36</sup>, wojującym kwakrem, którego darzy wyraźną sympatią:

Jego skromność jest równa jego zasłudze, a łagodność charakteru i bardzo staranne wykształcenie, jakiego się nie spotyka u większości amerykańskich generałów, uczyniło go człowiekiem bardzo uprzejmym (DP, s. 471).

Staroście podkreśla również, iż generałowie Green i Waszyngton są jedynymi amerykańskimi dowódcami, którzy zyskali liczne pochwały zarówno ze strony amerykańskiej, jak i angielskiej.

Na kartach swego dziennika Węgierski wspomina wielu wysokich rangą wojskowych, co może świadczyć o dobrej znajomości wydarzeń związanych z rewolucją. Dzięki listom od Waszyngtona Węgierski poznaje jeszcze generała Henry'ego Knoxa<sup>37</sup> w West Point i generała Philipa Schuylera w Albany. Tego ostatniego podróżnik określa jako człowieka bardzo bogatego i uczynnego. Dnia 16 października w pobliżu twierdzy zwanej niegdyś imieniem Waszyngtona Węgierski wspomina również o generale Howe<sup>38</sup>. Zaś zgłiszcza miejscowości Kingston przywodzą Węgierskiemu na myśl działania generałów Vaughna i Clintona.

Chcąc popisać się swą erudycją i zaciekawić czytelnika, Węgierski przytacza anegdotę związaną ze zwycięstwem pod Saratogą:

Generał Gates posłał pułkownika-adiutanta, aby zaniósł kongresowi wiadomość o jego powodzeniach. Posłaniec potrzebował piętnastu dni, aby

35 Na ten temat pisze: P. Kaczyński, *Niedokończona podróż*, dz. cyt., s. 173-174.

36 Por. Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej*, dz. cyt., s. 608.

37 Tamże, s. 556.

38 Tamże, s. 578.

dojechać do Yorku w Pensylwanii, gdzie rezydował wtedy kongres. Wieść ludzi poprzedziła tymczasem kuriera, ale dowiedziawszy się o szczegółach tego zwyczajstwa zgromadzenie postanowiło obdarzyć posłańca szpadą. Na to powstał prezydent i rzekł, że trzeba do niej dodać jeszcze parę ostróg (DP, s. 750).

Posiadający dużą wiedzę na temat minionej wojny, Węgierski z łatwością charakteryzuje działania wojenne na terenach, po których obecnie podróżuje, choć nie wdaje się w batalistyczne opisy. Jak jednak zauważa Jerzy Pertek, w jednym z listów do Dickinsona Węgierski, żywo interesując się losem nowopowstałego państwa, sugeruje konieczność posiadania przez Stany Zjednoczone floty wojennej<sup>39</sup>:

Czy możecie istnieć bez floty? A jeżeli ją macie, kto ją opłaci? A jeżeli jej nie macie, kto będzie ochraniać wasz handel na odległych morzach? Kto was pomści, jeżeli jakimś zuchwałemu kapitanowi okrętu, Anglikowi, Francuzowi lub Holendrowi, przyjdzie na myśl zatopić w pobliżu stron swoich jeden z waszych okrętów zdążających do Chin, Indii albo Archipelagu? Rzutkość waszego narodu jest wielka. Jaśniej on młodością i silnym zdrowiem, ale kto was zapewni, że mocarstwa, które dotąd was ochraniały, nie zaczną wam zazdrościć waszego powodzenia i nie poszukają sposobów, aby was zdusić? (Dickinson, s. 1127).

Co ciekawe, Węgierski zauważa rewolucyjny irracjonalizm w formacji samej Armii Kontynentalnej<sup>40</sup>, która zdołała przecieżyć odeprzeć ataki świetnie wyszkolonych i uzbrojonych Europejczyków:

Ci, co są przyzwyczajeni do wyglądu wojska europejskiego, nie byłiby wcale zadowoleni ze sposobu, w jaki żołnierze amerykańscy odbywają swoje ćwiczenia. Nie znaleźliby oni w nich ani tego kroku wojowniczego, ani tej jedności, która cechuje szczególnie wojska niemieckie. A jednakże przed tymi ludźmi, przed milicją tak słabo wyćwiczoną, całe dwie armie, maszerujące imponująco i robiące doskonale ćwiczenia, złożyły broń (DP, s. 559-560).

Nowopowstałe Stany Zjednoczone zasadzają się na koncepcji federalizmu, która wymaga stworzenia silnej władzy centralnej przy równoczesnym zachowaniu szerokich prerogatyw poszczególnych „states”<sup>41</sup>.

---

39 Zob: J. Pertek, *Polacy na morzach i oceanach*, t. 1: *Do roku 1795*, Poznań 1981, s. 564-565.

40 O amerykańskiej armii pisze też: Z. Libiszowska, *Opinia polska wobec rewolucji amerykańskiej w XVIII wieku*, dz. cyt., s. 59-60.

41 Por. Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej*, dz. cyt., s. 599-600.

Jednym z przewodników Węgierskiego po nowopowstałym państwie jest jego rówieśnik, przyszyły przywódca federalistów, Hamilton:

Był on dłuższy czas adiutantem generała Waszyngtona i jego głównym sekretarzem, dowodził atakiem na redutę Yorktown. Miecz swój zamienił obecnie na toczę adwokata i oddaje się z taką samą gorliwością i powodzeniem temu nowemu zajęciu, ile zręczności i aktywności wykazywał w poprzednim. Ma szerokie horyzonty, jego sąd jest pewny, a wykształcenie bardzo staranne. Nie ma uprzedzeń swego kraju, osądza zdarzenia sprawiedliwie, nie ulegając opinii, umie ocenić wartość swych rodaków, którzy działali podczas ostatniej rewolucji (*DP*, s. 652). Hamilton jest zwolennikiem silnego państwa, w którym rząd ma solidną i trwałą władzę<sup>42</sup>.

Węgierski darzy sympatią umiarkowane skrzydło rewolucjonistów. Zresztą to z tym stronnictwem rozpoczęła się jego amerykańska przygoda. Polski podróżnik poznał głównych rzeczników federalizmu, czyli na przykład La Fayette'a, kontaktował się z Waszyngtonem, Hamiltonem, Livingstonem oraz Dickinsonem a jego słowa w jednym z listów do samego Dickinsona brzmią jak słowa federalisty<sup>43</sup>. W tym liście, pisanym tuż przed wyjazdem z Ameryki, Węgierski podsumowuje swe wrażenia dotyczące swego trzymiesięcznego pobytu w tym kraju i jednocześnie pyta o przyszłość nowego państwa:

Ale teraz, gdy jesteście zupełnie spokojni i [jesteście] panami u siebie, co uczynicie moi drodzy panowie? Jakie będą wasze polityczne widoki? Jakie zajmiecie stanowisko względem siebie? (...) Czy przeniesiecie dobro ogólne kontynentu nad szczęśliwość poszczególnych waszych stanów? Ten duch patriotyczny, którym odznaczyliście się podczas rewolucji, czy utrzyma się długo wobec handlowego powodzenia? A zbytek, który mu towarzyszy i podszepty waszych nieprzyjaciół, starających się rozerwać wasz związek? Czy wasz wędrujący kongres będzie w stanie wzbudzić niezbędną dla Republiki respekt należny przedstawicielom najwyższej władzy? (Dickinson, s. 1126).

Odpowiedź na to pytanie przyniesie dopiero, wprowadzająca ustrój federalny, konstytucja Stanów Zjednoczonych<sup>44</sup>.

42 Więcej o poglądach Hamiltona zob.: *Wizje Stanów Zjednoczonych w pismach Ojców Założycieli*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył W. Osiałyński, Warszawa 1977, s. 341-375.

43 Por. P. Kaczyński, *Niedokończona podróż*, dz. cyt., s. 185.

44 Tamże, s. 186.

## Fenomen amerykańskiej świadomości narodowej

Wojna o niepodległość ma ogromne znaczenie dla ludności zamieszkującej kontynent północnoamerykański, ponieważ budzi świadomość narodową tych ludzi, jest katalizatorem ważnych przemian społecznych<sup>45</sup>. Przybysze z Europy tworzą na kontynencie północnoamerykańskim wyjątkowy, bo bardzo zróżnicowany naród, swoisty tygiel doświadczeń<sup>46</sup>. Opisuując obywateli nowego państwa, Węgierski nawiązuje do autora *Letters from an American Farmer*, który twierdzi, iż Amerykanin to zachodni pielgrzym, pozostawiający za sobą stare przesady i przyjmujący nowe prawa, odmienny sposób życia<sup>47</sup>.

Na kartach amerykańskiego dziennika Węgierski wielokrotnie podkreśla wielokulturowość, wielowyznaniowość i wielonarodowość społeczeństwa Stanów Zjednoczonych. Jak pisze, w kolonii holenderskiej panuje wielki porządek, czystość oraz dobrobyt. Zaś naród Nowej Anglii jest bardzo ciekawski:

W ogóle naród Nowej Anglii jest nadzwyczajnie skłonny do zadawania pytań. Gdy się ich o co pytacie, spytają was zaraz skąd przybywacie, dokąd dążycie, co macie na celu, co robiliście w miejscu skąd przychodzicie, jak długo macie zamiar zatrzymać się, a następnie co słyhać nowego? I tylko za cenę odpowiedzi na te wszystkie pytania jesteście w stanie zasięgnąć wiadomości o waszej drodze (DP, s. 1024-1025).

Podczas rewolucji ludzie zamieszkujący rozległe amerykańskie tereny, przybyli z różnych zakątków Europy, jednoczą się i wspólnie podejmują trud długiej i wyczerpującej walki:

miało się przed sobą naród składający się z dwudziestu rozmaitych narodowości różniących się nie tylko zwyczajami i językiem, ale często o wprost sprzecznych obyczajach i wyznaniach religijnych, łączących się dla zwalczania wspólnego wroga (DP, s. 823).

Należy zaznaczyć, iż tworzeniu poczucia amerykańskiej tożsamości narodowej nie towarzyszyło istnienie państwa narodowego. W tekście Konstytucji w stosunku do ogółu mieszkańców kolonii nie używa się pojęcia naród, lecz określa się ich mianem członków zbiorowości trzynastu, suwerennych, niepodległych, niezależnych, choć skonfederowanych państw<sup>48</sup>.

---

45 Zob.: G.B. Tindall, D.E. Shi, *Historia Stanów Zjednoczonych*, Poznań 2002, s. 237-243.

46 Por.: Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej*, dz. cyt., s. 717.

47 Więcej na temat: W. Osiatyński, *W kręgu mitu amerykańskiego*, Warszawa 1971, s. 55-83.

48 Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej*, dz. cyt., s. 569-572.

Wedle wędrowca istotna rola w odbudowywaniu świata po wyniszczającej wojnie przypada amerykańskiemu rolnikowi:

Jak błogo jest rolnikowi obalać pługiem wały wzniesione, zasypywać rowy wykopane dla jego zguby. On zasiewa pożyteczną kukurydzą pola, które zbrodnicza ręka zrosiła krwią i nakazała ciałom sławnych bohaterów, by pomagali w kielkowaniu zboża, mającego wyżywić jego nieświadomą rodzinę (DP, s. 550).

W tym sugestywnym obrazie polski podróżnik przedstawia odradzanie się ziemi, na której rozegrał się dramat. W miejsce wojownika, rewolucjonisty przychodzi rolnik, który pługiem będzie teraz grzebał ślady historii i pielęgnował ziemię zroszoną krwią. Krew bohaterów stanie się nawozem dla przyszłych plonów. Okazuje się więc, że powrót do pierwotnego stanu natury jest możliwy. Odbywać się on może między innymi poprzez odpowiednią edukację czy poprzez organizację życia społecznego opartą na demokracji. Istotną rolę w tym procesie odgrywa także religia. Węgierski, jak ponad pół wieku później Alexis de Tocqueville w swym dziele *O demokracji w Ameryce*, łączy ze sobą kwestie religijne i publiczne. Zresztą ten religijny republikanizm jest jednym z głównych źródeł amerykańskiej rewolucji<sup>49</sup>. Polski podróżnik charakteryzując mieszkańców Connecticut napisze, iż ludzie ci czytają tylko dzienniki i Biblię. W każdym domu jest kilka takich egzemplarzy Pisma Świętego: „rozmowy tej ludności odnoszą się tylko do religii i polityki” (DP, s. 1024). Zresztą podróżnik podczas swej wyprawy spotyka się z przedstawicielami sekty shakerów<sup>50</sup>.

Węgierski już na wstępie swej podróży, opuszczając Filadelfię, pisze:

W żadnej stronie nie znalazłem takiej swobody, takiej szczerości, z jaką najprzedniejsze osobistości tutaj postępują. Te zalety, cenna pozostałość po dawnych obyczajach kwakrów, wyróżniają Pensylwanię od jej sąsiadów lepiej, aniżeli naśladowane dysputy. Istnieją – sądzę – jakieś stosunki tajemne między ludźmi, którzy miłują wolność. Ich serce i rozum przemawiają jednym językiem (DP, s. 466-467).

Być może taka konstatacja starościca związana jest z faktem, iż w przypadku religii protestanckiej wyznawanej przez wigów można mówić o szczególnym liberalizmie, wynikającym z natury tego wyznania wspierającego się na indywidualnym interpretowaniu Pisma Świętego<sup>51</sup>.

49 Zob. P. Kaczyński, *Niedokończona podróż*, dz. cyt., s. 189.

50 Zob. T. Żyro, *Boża plantacja. Historia utopii amerykańskiej*, Warszawa 1994, s. 145-161.

51 J. Bartyzel, *W gąszczu liberalizmów*, Lublin 2004, s. 39.

Dla zrozumienia fenomenu amerykańskiej świadomości narodowej konieczne jest bowiem nawiązanie do koncepcji wolności. Według Johna Locke'a polega ona na dysponowaniu sobą samym oraz swym majątkiem<sup>52</sup>. Do takiego pojęcia wolności nawiązuje Węgierski, obserwując życie amerykańskich farmerów:

Nie ma, być może, na świecie człowieka bardziej niezależnego, niż farmer w tym kraju. Oddalony od swych sąsiadów, króluje jak pan nad swoją rodziną. Nie płaci żadnego podatku, nie jest zmuszony do żadnego obowiązku. Czuje, że może dorównać każdemu na świecie i nie słyszy nawet o ludziach, mających styczność z prawem (DP, s. 823).

W innym miejscu podróżnik pisze o idei równości, która polega przede wszystkim na jednakowym rozdzielaniu wszelkich dóbr:

Oświadczam wam, że według mego zdania nie ma innego kraju, któryby się mógł stawiać na równi z waszym co do objawów pomysłowości. Nie ma żadnego, ja o tym wiem, gdzie by dobra fortuny były rozdzielone z większą równością (Dickinson, s. 127-1128).

Wyjątkową pozycję w tworzeniu amerykańskiej cywilizacji, która jest wszakże cywilizacją wiejską<sup>53</sup>, zajmuje farmer – wzór osobowy i bohater amerykańskiej sielanki, realizujący ideał zaradności i samowystarczalności<sup>54</sup>. Rolnik, dzięki swej pracy, która jest oparta na trosce przede wszystkim o siebie i o swoich najbliższych, zapewnia sobie spokojne i dostatnie życie:

Najbiedniejszy dzierżawca w Ameryce je więcej mięsa w jednym tygodniu, aniżeli wielu chłopów europejskich (nawet w krajach, gdzie im się lepiej powodzi) w całym roku. Rum zmieszany z wodą jest napojem najpospolitszym, ale znajduje się wszędzie wino Porto albo Madery (DP, s. 565).

---

52 Zob. J. Locke, *Dwa traktaty o rządzie*, Warszawa 1992, s. 166-167. Niezbywalne prawa wedle Locke'a to: własność, czyli życie, wolność, majątek, oraz wymierzanie sprawiedliwości. Według filozofa wolność polega na dysponowaniu i swobodnie, zgodnie z własnym sumieniem, kierowaniem własną osobą, działaniem, majątkiem, całą swoją własnością z przyzwoleniem prawa, któremu się podlega. Być wolnym oznacza nie być poddanym czyjejś arbitralnej woli, ale kierować się bez żadnych przeszkód swą własną wolą.

53 Por.: M. Gołębiowski, *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*, Warszawa 2004, s. 54.

54 Zob. Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej*, dz. cyt., s. 509.

Wielkie, dzikie przestrzenie Ameryki wymagają odważnego, nie bojącego się ryzyka gospodarza<sup>55</sup>:

(...) Każdy mieszkaniec na roli, który wykarczował pewną ilość ziemi, posiada dobry dom, kilka sztuk bydła, przynajmniej parę koni i pięćdziesiątkę baranów. Ma on sad zasadzony jabłonią i zasiany kukurydzą (DP, s. 476).

W amerykańskiej wizji idealnego społeczeństwa uprawa roli staje się najwyższą wartością, a sami mieszkańcy Nowego Świata przejmują idee fizjokratyzmu, który przyczyni się do umocnienia ideologii agrarnych republikanów<sup>56</sup>.

W sentymentalnym duchu *Letters from an American Farmer* Crèvecoeura polski podróżnik opisuje spotkanie ze szlachetnym farmerem, Szwajcarem<sup>57</sup>:

(...) zrobiliśmy jeszcze cztery mile, aż natrafiliśmy na uczciwego Szwajcara, który ofiarował nam kawałek chleba i masła, jak również doskonałego jablecznika, a naszym koniom dał tureckiego zboża. Nie chciał on nic wziąć za swoją gościnność i prosił nas tylko, abyśmy o nim pamiętali i powiedzieli jego rodzicom, jeżeli kiedyś pojedziemy do Szwajcarii, że on żyje szczęśliwy i zadowolony, że ma rodzinę piękną i liczną, a pracą swych rąk żywi siedmioro dzieci. Trudno uwierzyć Europejczykowi, jaką zadziwiająco dużą ilość dzieci spotyka się, podróżując po Ameryce (DP, s. 820-821).

O dobrobycie, w którym żyją nowi obywatele świadczy to, iż w Ameryce często spotyka się rodziny wielodzietne:

(...) Wszystko to, co powstrzymuje europejskiego rolnika od pomnażania swojej rodziny, to wszystko dodaje odwagi amerykańskiemu farmerowi do jej pomnażania. Wie on, że im więcej dzieci będzie miał, tym będzie bogatszy i jest słusznie przekonany, że ogromny obszar ziemi, z którego on uprawia tylko część, stanie się pod rękoma jego dzieci wielkim polem uprawnym, przynoszącym dwadzieścia razy więcej dochodu (DP, s. 821).

Życie amerykańskich farmerów jest jednym z tematów w dzienniku Węgierskiego, poprzez który interpretuje on Amerykę jako Ziemię Obiecaną. Wzór osobowy rolnika należy rozumieć dosyć szeroko, gdyż już u progu narodzin amerykańskiej państwowości wykształcił się ideał człowieka

55 Zob. więcej: T. Żyro, *Boża*, dz. cyt., s. 33.

56 Tamże, s. 37-38.

57 Zob. więcej: P. Kaczyński, *Niedokończona podróż*, dz. cyt., s. 194-195.



niezróżnicowanego, który jest samodzielny i szybko dostosowuje się do nowych warunków życia<sup>58</sup>. Na przykład w miejscowości Crown Point mieszkają myśliwi:

W tym to Crown Point wylądowała armia Burgoyne'a. Wypadki tej wojny i spustoszenia dokonywane przez armię pozbawiły ludność tego kraju wszelkich środków utrzymania. Jest to przede wszystkim rasa ludzi zahartowanych, którzy spędzają życie na polowaniu, a nie zajmują się prawie wcale uprawą roli (DP, s. 815).

W jednym z listów do Dickinsona Węgierski podkreśla, iż Ameryka jest miejscem, gdzie ludzkość powraca do znanego ze starożytności złoto-ego wieku:

Tutaj odnajduję wiek złoty, tak chwalony w starożytności. To prawda, że mleko nie płynie tam strumieniami, ale rzeki są szerokie i głębokie, pagórki nie skaczą jak frygi, ale są za to urodzajne i żyzne. Biedny farmer europejski osiedlając się tu, rozporządza środkami, które pozwalają mu zmienić swoją niewolę na swobodę, a niezbędne potrzeby na dobrobyt (Dickinson, s. 1127-1128).

Z drugiej jednak strony, Węgierski nie jest bezkrytycznym obserwatorem amerykańskiej rzeczywistości. W sposób niepochlebny wyraża się o polityce fiskalnej stanu Connecticut:

Co do sposobu pobierania podatków, to jest on bardzo niedoskonały i nawet arbitralny, chociaż podlega wielu formalnościom. (...)Geniusz człowieka, który posunął rozmiary największej części nauk oderwanych od granic prawie niedostępnych naszemu rodzajowi, bardzo mało zrobił postępów w dziedzinach, które dotyczą go najbardziej. Skąpe wiadomości, jakie posiadamy o najlepszym rządzie i o prawdziwych zasadach handlu, nie mogą nam wcale wystarczyć do stworzenia rozsądnego systemu, a ciągle pomyłki prawodawców i polityków przekonują nas tylko o ich nieświadomości. Niezliczona ilość tomów, napisana w tym przedmiocie, wykazała tylko czcze pretensje autorów a sława najzacniejszych jednostek potwierdza raczej braki, aniżeli świadczy o rozległości ich poglądów i o pewności ich zasad (DP, s. 641-642).

---

58 Por. Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej*, dz. cyt., s. 343.

## Prawy obywatel Rzeczypospolitej?

W dzienniku i w listach Węgierskiego Europa jako przestrzeń mentalna staje się punktem odniesienia dla tego, co zobaczył podróżnik w Nowym Świecie. Podobną strukturę porównania posiada też późniejszy dziennik Niemcewicz, w którym Ameryka to kraj wolności, kraj bez tradycji i historii, zaprzeczenie starego kontynentu<sup>59</sup>.

Przeciwstawienie: Europa – Ameryka dokonuje się we wspomnieniach Węgierskiego podczas obserwacji różnorodnych aspektów życia tu-byłców, począwszy od zachowań ludzi:

Ty wiesz, co to za człowiek pojechał ze mną. Zdaje się, że jego zdolności zmniejszają się w miarę, jak oddala się od Paryża (...). Ilu z waszych Paryżan podobnych jest do niego w tym względzie! Gdyby nagle byli przeniesieni poza obręb swego miasta, skąd braliby swoje pomysły? (LP, s. 59).

W liście do pani Tudor w Bostonie Węgierski pisze:

Samo słowo występek być może zgorszy Panią, ale w naszej zepsutej Europie jesteśmy przyzwyczajeni do wyrazu i do samej rzeczy (Pani Tudor, s. 1137).

Nawet taniec indiańskiej księżniczki budzi w Węgierskim interesujące skojarzenia:

Jest z pewnością wielka różnica między tym ruchem konwulsyjnym a niemożliwą do naśladowania gracją panny Guimard. Znalazłem jednak nieco podobieństwa pomiędzy barbarzyńskimi tonami a śpiewami opery (...) (DP, s. 825).

Podróżnik porównuje też pożywienie amerykańskie i europejskie „(...) dobry chleb, świeże masło, kartofle, które są daleko smaczniejsze od europejskich, a często nawet dobra baranina (...)” (DP, s. 643). Również krajobraz amerykański jest zupełnie inny od tego znanego:

Księżyc świecił w całym swym pięknie i żaden z jego promieni nie był skryty przed naszymi oczyma. Niemożliwe, by widzieć coś podobnego w naszym miastach, ani nawet w naszych europejskich wsiach (LP, s. 159).

Refleksje na temat Polski pojawiają się we wspomnieniach starościca przy okazji opisów krajobrazów kojarzących się mu z ojczyzną. Widok

---

<sup>59</sup> Zob. I. Grudzińska-Gross, „*Jedź do Francji*”, dz. cyt., s. 84-85.

grobu młodego hrabiego Grabowskiego budzi w przybywającym takie rozmyślenia:

Pióro wielkiego historyka nie raczy wcale wspominać o śmierci oficera niższej rangi, uwaga podróżnika nie zatrzymuje się wcale na pagórku ziemi, pokrywającym ciało dzielnego żołnierza, ale powinno być dozwolone współrodakowi zasadzić gałąź wawrzynu na grobie swego przyjaciela i wyrwać jego imię wiecznemu zapomnieniu” (DP, s. 558).

Prawdopodobnie Węgierski znał jeszcze z Polski późniejszego adiutanta angielskiego generała Henry’ego Clintona, Pawła Grabowskiego, który zginął podczas walk już w 1777 roku. W tej scenie spotkania ze śladem polskość na amerykańskiej ziemi podróżnik nie próbuje być historykiem dokładnie badającym dzieje, ani też spragnionym wrażeń turystą, ale podkreśla fakt, iż jest przede wszystkim Polakiem, który odwiedza miejsca związane z tragicznym losem rodaków<sup>60</sup>.

Sytuacja polityczna Ameryki doskonale nadaje się do snucia porównań z sytuacją Polski. Stany Zjednoczone są synonimem wolności i symbolem zwycięskiej walki o niepodległość. W czytanim zapewne przez Węgierskiego jeszcze w kraju „Monitorze” pisano, iż w Ameryce „wszystek gmin jest wolny”<sup>61</sup>. Zaś polska opinia, kształtowana przez ówczesną prasę, wypowiadała się po stronie zbuntowanych kolonii. Jak twierdzi Zofia Libiszowska:

Cóż mogło się bardziej podobać polskiemu czytelnikowi „Kuriera Warszawskiego” czy „Wiadomości Warszawskich”, nawet konserwatywnemu szlachcicowi, jak zasada: „Nic o nas bez nas”, wyrażona w formule: „Nie ma opodatkowania bez reprezentacji”, głoszona przez amerykańskich „burzycieli?”<sup>62</sup>.

Polski podróżnik, obserwując politykę Stanów Zjednoczonych, oraz kontaktując się z twórcami amerykańskiej niepodległości, szuka odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób uratować przed ostateczną klęską jego własną ojczyznę. W liście do generała Waszyngtona Węgierski pisze:

Jestem obywatelem nieszczęśliwego kraju, ongiś wolnego i silnego, obecnie słabego i bezzładnego. Jak dalece czułbym się szczęśliwym, gdybym rozmawiając z Panem lub przysłuchując się bacznie jego słowom, mógł

---

60 Zob. Z. Sulek, *Polacy w wojnie o niepodległość Stanów Zjednoczonych 1775-1783*, Warszawa 1976, s. 242-244.

61 Por.: Z. Libiszowska, *Opinia polska wobec rewolucji amerykańskiej w XVIII wieku*, dz. cyt., s. 81.

62 Tamże, s. 31.

sobie wyobrazić, że kiedyś będę w stanie, idąc Pańskimi śladami, być użytecznym mojej ojczyźnie (Waszyngton, s. 1124).

W tym samym liście polski wędrowiec wyzna:

Przejechałem kilka tysięcy mil, aby zobaczyć i poznać twórców wolności amerykańskiej, ale nie tylko po to, by móc pochwalić się, że ich widziałem, lecz aby nauczyć się od nich sposobu zachowywania dla narodu jego najdroższych praw (Waszyngton, s. 1124).

Również w korespondencji z Dickinsonem Węgierski prezentuje się jako prawy obywatel, pragnący poszukiwać w polityce Stanów Zjednoczonych wskazań do naprawy sytuacji Rzeczypospolitej:

zawsze mam na oku moją ojczyznę. Proszę wszędzie o wskazówki nie dla mego osobistego zadowolenia, lecz po to, by z czasem móc się wywiązać zaszczepnie z moich obowiązków obywatelskich (Dickinson, s. 1128-1129).

W tym samym liście Węgierski napisał:

Jeżeli moja ojczyzna pozostanie ciągle w takim samym stanie, jeżeli bogowie nie okażą litości nad jej losem, to powiem moim współrodakom: „Przejdźcie morza i zapewnijcie naszym dzieciom swobodę i własność!” (Dickinson, s. 1130).

Jak wynika z powyższych wypowiedzi starościca, poczucie „polskości” jest przede wszystkim pewnego rodzaju zobowiązaniem i obciążeniem<sup>63</sup>. Polska dla Węgierskiego, niegdyś wielki i wspaniały kraj, jest obecnie państwem słabym i nieudolnym:

Gdy myślę, Panie, że z trzema milionami ludzi i bez pieniędzy zrzuciliście jarzmo takiej potęgi, jak Anglia i zdobyliście ogromny teren, i że Polska dała sobie zabrać pięć milionów dusz i kraj rozległy, wyznaję, że jestem nieświadom przyczyny tak odległego postępowania (Dickinson, s. 1129).

Nowopowstałe Stany Zjednoczone są dla niego wzorem porządku prawnego i ładu politycznego:

Jeżeli następnie zechcecie pozwolić, aby obywatel rzeczpospolitej umierającej pisał od czasu do czasu do was dla poparcia rzeczpospolitej

---

<sup>63</sup> Zob. P. Kaczyński, *Niedokończona podróż*, dz. cyt., s. 201-202.

powstającej, uważałbym się za bardzo szczęśliwego. Jednakże korzyść tej korespondencji będzie wyłącznie po mojej stronie, bo podczas gdy wy będziecie mi mówić o zaletach i postępach świata nowego, ja będę tylko w stanie zawiadamiać was o upadku i występkach starego” (Dickinson, s. 1123).

Według starościca Stany Zjednoczone to kraj, który właśnie zakończył walkę, czekającą dopiero Polaków. Pomiędzy Polską a Stanami istnieje jednak zasadnicza różnica: Polacy muszą walczyć o niepodległość, którą tracą, a Amerykanie budują tę niepodległość od podstaw<sup>64</sup>.

Podsumowując, omawiana tutaj pod kątem obrazu rewolucji amerykańskiej wędrówka Tomasza Kajetana Węgierskiego do Ameryki jest podróżą badawczą, odkrywczą, gdyż ma przynieść odpowiedź na pytanie o to, jak odzyskać utraconą wolność, jak zbudować i zorganizować państwo<sup>65</sup>. Dla naocznego świadka tworzenia się nowego porządku politycznego na kontynencie północnoamerykańskim ośmioletnia wojna o niepodległość stanowi źródło różnorodnych refleksji, w tym także tych związanych z sytuacją opuszczonej ojczyzny.

Niewiele jest w polskim piśmiennictwie dzieł, które stanowią tak wspańnię, zarówno pod względem dokumentalnym, jak i artystycznym, świadectwo ważnego wydarzenia historycznego i jego konsekwencji. Trzeba również podkreślić, iż obserwacje Węgierskiego dotyczące politycznej i społecznej sytuacji nowopowstałego państwa są istotnym źródłem wiedzy dla badaczy stosunków polsko-amerykańskich.

---

64 Por. P.S. Wandycz, *The United States and Poland*, Cambridge, Mass. 1980, s. 38.

65 P. Kaczyński, *Niedokończona podróż*, dz. cyt., s. 200-202.

## SUMMARY

Klaudia Ordzowiały-Grzegorzczuk – *Tomasz Kajetan Węgierski as a witness to the birth of the American statehood*

The Enlightenment is a time of great travels, voyage of exploration and discovery. Tomasz Kajetan Węgierski's American travel diary is a testament to the birth of the American statehood. He came to the America with a clearly expressed in his letters and diary intentions, which probably evolved under the influence of his reading. The author presents various aspects of the American War of Independence. The war is a violation of natural order and the harm done to human nature, but also the struggle in defense of economic freedom and political. In addition, his diary is the source of information about the genesis of the American national consciousness phenomenon. The author creates portraits of the American Revolution leaders. Moreover, Europe as a mental space becomes a point of reference for what traveler saw in the New World. The political situation in the United States is compared to the situation of an abandoned home. Polish-traveler, observing the policy of the United States, and by contacting the creators of American independence, seeks to answer the question: how to save Poland before the final collapse of the Polish state, how to regain the lost freedom and organize the new state.

KEYWORDS: the enlightenment, the American War of Independence, T.K. Węgierski, travels

Agnieszka Kowalczyk

Między nauką  
a wyobraźnią poetycką –  
wizja natury  
w *Ziemiaństwie polskim*  
Kajetana Koźmiana

---

Poezja dydaktyczna pod pewnym względem jest jak roślina przeniesiona z pól rozumu do dziedziny wyobraźni. Oto co ją odróżnia od innych gatunków poezji

S. Amfiteatrow, 1822

W tradycji historycznoliterackiej *Ziemiaństwo polskie* Kajetana Koźmiana jawiło się przede wszystkim jako nowożytne dziedzictwo Wergilińskiej idei *laus agriculturae* od wieków głęboko zakorzenionej w świadomości polskich ziemian. To wielkie dzieło klasycyzmu postanisławowskiego stanowiło dla zniewolonego narodu źródło duchowej odnowy i siły moralnej, sławiąc etos rolnika i czyniąc wiejski żywot najlepszą alternatywą dla dotkniętych tragedią dziejową Polaków. Czy jednak w dziele Koźmiana mamy do czynienia wyłącznie z wzorem poczciwego wieśniaka miłującego ojczystą ziemię, dla której w razie potrzeby gotów był wzorem Cyncynata porzucić pług i chwycić za miecz? Pragnę w tym miejscu zaproponować inną próbę odczytania Koźmianowskiego poematu, która pozwoli spojrzeć na *Ziemiaństwo polskie* jako na utwór bogaty w treści naukowe i filozoficzne. Okazuje się bowiem, że dzieło Koźmiana można potraktować jako świadectwo fascynacji królestwem przyrody widzianym za pomocą „szkielka i oka” oraz dostrzec w nim jeszcze inne oblicze narratora – już nie tylko poczciwego ziemianina, ale również filozofa przyrody i badacza praw natury.

## Przymierze wiedzy i wyobraźni, czyli „republika uczonych i literatów”

Koźmian jako jeden z najbardziej aktywnych twórców klasycyzmu polstanisławowskiego – znany poeta, pamiętnikarz, tłumacz, krytyk literacki i publicysta – był przede wszystkim człowiekiem Oświecenia, którego życie i twórczość przypadły na przełom XVIII i XIX stulecia. Był to okres kształtowania się i intensywnego rozwoju specyficznej odmiany literatury o aspiracjach filozoficznych i naukowych. Powstające wówczas poematy Erasmusa Darwina, Jacquesa Dellile’a, Johanna Wolfganga Goethego, w Polsce przede wszystkim Stanisława Staszica i Dyzmy Bończy Tomaszewskiego przepełniał entuzjazm dla możliwości poznawczych ludzkiego rozumu zdążającego do zgłębienia porządku natury<sup>1</sup>.

Zjawisko zbliżenia przyrodoznawstwa i literatury nie ominęło i ziem dawnej Rzeczypospolitej, choć przypadło na czasy dramatycznej dla Polaków sytuacji dziejowej, kiedy to jak wspomina Koźmian, „po wrzawie rewolucyjnej, po zapalach, nadziejach, obawach (...) nastąpiła pogrobową cisza, smutek i żal”<sup>2</sup>. Porozbiorowy marazm zdawał się sprzyjać bardziej historiozoficznej refleksji czy elegijnej zadumie poetyckiej niż aktywizującym społeczeństwo przedsięwzięciom naukowym i literackim. Z pewnością nikt by wtedy nie przypuszczał, że w warunkach niewoli narodowej powstanie wkrótce „republika uczonych i literatów”, a więc warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Dla twórcy *Ziemiaństwa polskiego* moment narodzin tej pierwszej polskiej ogólnonarodowej i interdyscyplinarnej akademii stanowił przełomową cezurę, zapoczątkowując zwrot w stronę odnowy duchowego życia narodu:

- 
- 1 E. Darwin to angielski lekarz i poeta, twórca tezy o zmienności gatunków pod wpływem warunków zewnętrznych i dziedziczenia cech nabytych oraz autor poematów *Ogród botaniczny* i *Świątynia natury*, w którym dał wykład o przyrodzie traktowanej w kategoriach Lukrecjańskiego systemu materialistycznego. J.W. Goethe znany był nie tylko jako wybitny niemiecki poeta ujawniający zainteresowania przyrodnicze w twórczości literackiej, ale też jako uczyony mający swoje osiągnięcia w dziedzinie optyki (teoria koloru) oraz anatomii (odkrycie kości międzyszcękowej), od 1829 roku członek honorowy Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie. J. Delille w swoim poemacie *Ziemiańin* ujawnia fascynację osiągnięciami współczesnego przyrodoznawstwa, a zwłaszcza dokonaniem G.L. Buffona jako autora *Epok natury*. Wyrazem jego zainteresowań naukowych stał się również poemat *Trzy królestwa natury* stanowiący syntetyczny wykład wiedzy o przyrodzie poprzedzony studiami autora z zakresu biologii, zoologii, geografii, fizyki i chemii. Na gruncie polskim aspiracje naukowo-filozoficzne uwidoczniły się natomiast w poemacie S. Staszica *Ród ludzki* oraz w *Rolnictwie* D. Bończy Tomaszewskiego – utworze przesycanym naukową erudycją, zwłaszcza z dziedziny biologii i botaniki.
  - 2 K. Koźmian, *Pamiętniki*, przedm. A. Kopacz, wstęp i komentarz J. Willaume, t. 1, Wrocław 1972, s. 269.



Warszawa przestała być stolicą Polski, zaczęła być na nowo stolicą nauk i obyczajów polskich. Za przełożeniem Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, król pruski zezwolił na zawiązanie się Towarzystwa Przyjaciół Nauk dla strzeżenia zachowania w czystości swojej języka polskiego. Sołtyk, eks-podstoli koronny, miłośnik nauk i literatury, Albertrandi, Potocki Stanisław, Chreptowicz, Czacki, Dmochowski, Staszic, Woronicz pierwsi go zawiązali i zaraz liczna lista przystępujących czynnych i honorowych członków z najznakomitszych z urodzenia, z talentów, nauki lub miłości nauk objawiła ruch umysłowy<sup>3</sup>.

To właśnie na zamówienie Towarzystwa Przyjaciół Nauk zrodzić się miał poemat Koźmiana łączący w sobie zamiłowanie do Wergiliańskiej poezji i nowożytnej myśli filozoficzno-naukowej. Autor *Ziemiaństwa* jako członek Towarzystwa mógł doświadczyć atmosfery intelektualnej, która stanowiła o wyjątkowości tej instytucji będącej miejscem szczególnego zbliżenia nauki i literatury. Dla uściślenia należy dodać, że pojęcie nauki, traktowane wówczas bardzo szeroko, odbiegało wyraźnie od dzisiejszego rozumienia tego terminu, oznaczając „wytwory kultury umysłowej, przede wszystkim to, co i obecnie nazywamy naukami, ale również tę dziedzinę wytwórczości człowieka, którą określamy jako sztukę; stąd terminy: „nauki piękne”, „nauki przyjemne” czy też „nauki nadobne”<sup>4</sup>. Zgodnie ze wstępnym podziałem nauk w *Encyklopedii francuskiej* historia rządziła się prawami pałacy, nauki przyrodnicze i filozofia podlegały władzy rozumu, natomiast sztuka stanowiła domenę wyobraźni<sup>5</sup>. Takie rozumienie pojęcia nauki pozwoliło uczonym i literatom jako równorzędnym partnerom dialogu dążyć, zgodnie z postulatami Staszica, tak do „udoskonalenia języka i literatury”, jak i „wspierania postępu w naukach przyrodzonych i technicznych”<sup>6</sup>. Zawarciu sojuszu między nauką a literaturą sprzyjał również sposób prowadzenia posiedzeń, który opierał się na wielostronnej wymianie myśli, propagowaniu wiedzy z różnych dziedzin, prezentowaniu nowych dzieł literackich i tłumaczeń wybitnych twórców europejskich:

Na tych posiedzeniach działowych – jak wynika m.in. z opisu Fryderyka Skarbka – przedstawiał każdy (...) to, co sam w właściwym sobie

---

3 Tamże, s. 274-275.

4 S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w 1. połowie w. XIX*, Warszawa 1969, s. 114.

5 J. Le Rond d'Alembert, *Wstęp do Encyklopedii*, przeł. J. Hartwig, Warszawa 1954, s. 158-159. Cyt. za: A. Nasiłowska, *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 11.

6 F. Skarbek, *Wspomnienie o Warszawskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk przez członka c. k. Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, Kraków 1860, s. 18.

powołaniu naukowym nauczył się lub wypracował nowego, i tym samym wszystkich obecnych na posiedzeniu obznajmiał z przedmiotem ciekawym lub nauczającym, o którym by oni ani nie myśleli, ani wiedzieli, gdy ten nie należał do specjalności jaką się każdy zajmował<sup>7</sup>.

Stały kontakt z uczonymi kręgu Towarzystwa<sup>8</sup> pozwalał na kształtowanie postawy twórczej Koźmiana jako poety poszukującego w przyrodzie odwiecznych praw jej działania. Uczestnicząc w posiedzeniach, miał możliwość zapoznania się z najnowszymi zdobyczami fizyki, chemii i fizjologii, słuchając chociażby dysertacji Józefa Hermana Osińskiego o rozwoju nauk fizycznych<sup>9</sup> bądź wykładu Karola Skrodzkiego na temat europejskich dokonań naukowych z zakresu elektryczności i magnetyzmu. Zainteresowanie Koźmiana mogły wzbudzić wynalazki uczonych – „polski kompas” Wojciecha Jastrzębowskiego, aparaty cieplne i nowy barometr Milego czy też obserwacje meteorologiczne Jacka Krusińskiego, Ksawerego Szaniawskiego (założyciela stacji meteorologicznej na Świętym Krzyżu) czy Antoniego Magiera. Obok przełomowych prac z zakresu geologii autorstwa Staszica zwróciły uwagę Koźmiana zwłaszcza dzieła Michała Szuberta z dziedziny botaniki dotyczące mikroskopowej budowy i fizjologii roślin. Imponujące bogactwo tematów, stanowiących osnowę spotkań ówczesnych intelektualistów oddają „Roczniki Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, z którymi autor *Ziemiaństwa* mógł zapoznawać się na bieżąco.

Ta różnorodność wiedzy przyrodniczej, na którą złożyły się osiągnięcia wielu gałęzi nauki – botaniki, geologii, fizyki, astronomii, chemii i meteorologii stała się inspiracją dla Koźmiana jako autora *Ziemiaństwa polskiego*. Warto przy tym podkreślić, że był to przecież człowiek nieposiadający wyższego wykształcenia uniwersyteckiego ani odpowiedniej erudycji świadczącej o zamiłowaniu do nauk matematyczno-przyrodniczych. Koźmian wiódł bowiem egzystencję typową dla przedstawiciela średniej szlachty. Pochodząc z zamożnej rodziny ziemiańskiej, odebrał typowe dla swojego stanu wykształcenie, najpierw w palestrze, potem w Trybunale Lubelskim. Pozostał jednocześnie człowiekiem wsi, silnie zrośniętym

7 Tamże, s. 18-19.

8 O dorobku naukowym i największych osiągnięciach wymienionych tu polskich przyrodników i ludzi nauki pisze dokładnie J. Michalski w rozprawie *Z dziejów Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, Warszawa 1953, s. 232-252. Por. E. Aleksandrowska, *Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Warszawie (1800-1832)*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław-Warszawa-Kraków 2006, s. 624-628; B. Suchodolski, *Rola Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk w rozwoju kultury umysłowej w Polsce*, Warszawa 1951.

9 Zob. J.H. Osiński, *Dysertacja o wzroście nauk fizycznych w drugiej połowie wieku osiemnastego*, „Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 1 (1802), s. 42-148.

z rodzinnym majątkiem ziemskim, nad którym sprawował latami gospodarską pieczę. Warto więc uzmysłwić sobie, jak wielkie przeobrażenie intelektualne musiało się dokonać w świadomości Koźmiana czerpiącego z myśli naukowej przyrodznawców z kręgu Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Najbardziej fascynującą dla Koźmiana postacią z grona uczonych okazał się jego przyjaciel i mistrz – Staszic – nie tylko wybitny geolog i mineralog, ale również filozof przyrody i autor poematu *Ród ludzki*. Koźmian wspomina w swych *Pamiętnikach* pracę Staszica nad tym dziełem, w którym na świat i człowieka patrzy z perspektywy uczonego, poety i filozofa:

Tam Staszic – jak wspomina Koźmian – najwięcej pracował nad swoim wielkim poematem *Ród ludzki*, tam co rano ściągał mnie do swego mieszkania i czytywał mi długie ustępy tego (...) dzieła (...), które zadziwia zbiorem niesłychanych wiadomości filozoficznych, filantropijnych, zadziwia (...) głęboką erudycją i daje wyobrażenie o mozolnej, ciężkiej pracy Staszica, ale skierowanej zawsze ku wysłedzeniu prawdy: o człowieku, o jego naturze, o jego losach<sup>10</sup>.

W tych ostatnich słowach Koźmiana kryje się przekonanie o możliwości zawarcia przymierza między nauką a literaturą, którego celem miało być „wysłedzenie prawdy: o człowieku, o jego naturze, o jego losach”.

Ta właśnie wspólnota celów wiodła ku zbliżeniu nauki i literatury, prowadząc do ukształtowania modelu człowieka łączącego w sobie pasje naukowe i literackie. Takim wzorem dla członków towarzystwa mógł stać się Albrecht von Haller – uczonego i poeta zarazem. Był to z jednej strony autor monumentalnych dzieł z zakresu anatomii, fizjologii i patologii; wybitny botanik – twórca trzypomowego opisu flory Szwajcarii, z drugiej zaś poeta i powieściopisarz, eksponujący w swej twórczości zainteresowania przyrodnicze i filozoficzne. Na rodzimym gruncie takim „polskim Hallerem” okazał się bez wątpienia Staszic. Spośród innych członków Towarzystwa warto wymienić cenionego przez Koźmiana miłośnika nauki i literatury – Aleksandra Chodkiewicza, który „założył (...) gabinety narzędzi mechanicznych, astronomicznych i aparatów do chemii”, ale też „zapraagnął być poetą i autorem dramatycznym”<sup>11</sup>. Znany natomiast ze swoich osiągnięć astronomicznych Marcin Poczobut-Odlanicki pod koniec życia usiłował

---

<sup>10</sup> K. Koźmian, *Pamiętniki*, 2 t., dz. cyt., s. 154.

<sup>11</sup> Tamże, 1 t., s. 273. A. Chodkiewicz był autorem siedmiotomowej *Chemii* i pasjonatem nauk fizycznych, który równocześnie pisał i tłumaczył powieści oraz tragedie klasyczne. Jako pierwszy sprowadził do kraju prasę litograficzną dla wydania *Portretów wsławionych Polaków*. W opinii J.I. Kraszewskiego należał do „najpiękniejszych swego czasu”. Żywe zainteresowanie członków Towarzystwa wzbudziło również tłumaczenie *Ziemiannina* Alojzego Felińskiego,

zaistnieć na poetyckim Parnasie. Odwrotnie zaś, Ludwik Osiński jako poeta, dramatopisarz i tłumacz, okazał się piewą dokonań najwybitniejszego polskiego astronoma w *Odzie na cześć Kopernika*, która mogła zrodzić się pod wpływem rozprawy naukowej *O Koperniku*. Jej twórca, Jan Śniadecki zasłynął nie tylko jako matematyk, astronom, geograf, ale też filozof, krytyk literacki, teoretyk języka, a nawet poeta.

Ożywiona myśl uczonych pobudzała więc literatów do zadawania wciąż nowych pytań – ontologicznych, epistemologicznych, a przede wszystkim antropologicznych – o kondycję człowieka, jego naturę i miejsce w otaczającej rzeczywistości. Literatura zaś działała równie aktywizująco na rozwój nauki, dostarczając jej inspiracji myślowych do tworzenia nowych hipotez i oryginalnych koncepcji badawczych. Aktywne uczestnictwo w pracach Towarzystwa uczyniło Koźmiana otwartym na teorie naukowe z dziedziny przyrodoznawstwa oraz na nowe sposoby postrzegania i opisywania fenomenów przyrody.

## Poemat opisowy kluczem do poznania królestwa natury

Sięgnięcie Koźmiana po gatunek poematu opisowego, należącego do klasycystycznej epiki dydaktyczno-filozoficznej, wydaje się wyborem potwierdzającym zainteresowanie autora prawami natury i miejscem człowieka w porządku istnienia. Poemat opisowy przeżywał rozkwit w literaturze europejskiej XVIII wieku, zaś w polskiej na początku kolejnego stulecia. Obserwując tendencje rozwojowe polskiego poematu rolniczego, Alina Witkowska jako badaczka gatunku, wskazuje dwa kierunki panujące w poezji opisowej, pierwszy – „dydaktyczny, tradycyjny, bliższy duchowi *Georgik*” oraz drugi – inspirowany poezją uczoną Delille’a, ujawniający naukowe pasje poznawcze epoki<sup>12</sup>. Według Witkowskiej:

Z dwu polskich poematów „rolniczych” (...) – Tomaszewskiego i Koźmiana – tylko drugi pozostał wierny *Georgikom* albo – ściślej – wzorcowi dydaktycznemu. Tomaszewski uległ podszeptom mody i zabawił się w uczonego naturalistę odkrywającego oczom czytelnika tajniki przyrody<sup>13</sup>.

---

do którego dołączona została rozprawa wybitnego polskiego botanika M. Szuberta *Uwagi nad celem i najprzychylniejszym sposobem robienia Zielnika*.

12 A. Witkowska, „Tysiąc wierszy o sadzeniu grochu...”, w: *Studium z teorii i historii poezji*, s. II, Wrocław 1970, s. 63.

13 *Rolnictwo* D. Bończy Tomaszewskiego traktowane jest przez A. Witkowską jako najbardziej reprezentatywny na gruncie polskim przykład poematu opisowego, w którym uwidacznia się

Powyższe rozgraniczenie dokonane przez Witkowską w obrębie poezji opisowej nie powinno jednak prowadzić do tak jednoznacznej klasyfikacji wymienionych poematów. W moim przekonaniu należałoby wskazać wspólne dla obu autorów źródła inspiracji świadczące o wzajemnym przenikaniu się myśli starożytnej z nowożytnym kultem nauki. Przykładowo, deklaracja poetycka Dyzmy Bończy Tomaszewskiego:

Ach czemuż twoich pędzlów i Farb zczarowanych/  
Nie mam Boski Buffonie! wśród światów nieznanych,  
Na skrzydłach Gieniusza twego uniesiony (...)<sup>14</sup>

nie wyklucza jego uwielbienia dla rolniczej poezji Wergiliusza, co potwierdzają liczne parafrazy, cytaty oraz bogaty aparat przypisów nawiązujących do twórczości rzymskiego poety, a szczególnie wyznania w rodzaju:

Twojego by mi pióra potrzeba w tej chwili  
Śpiewaku dobrych bydła, o Boski Wirgili! (...)  
Nieraz August wracając z wojennej wyprawy  
Krył się przed tryumfnymi okrzykami sławy,  
A schroniony w rozkosznych Tivoli ogrodach  
Czytał z smakiem twe pienia o roli i trzodach<sup>15</sup>.

Podobnie możemy postrzegać *Ziemiaństwo*, które nie jest wyłącznie polskim odpowiednikiem *Georgik*, ale również dziełem ujawniającym fascynację dokonaniem wielkich przyrodników epoki na czele z Buffonem, o czym przekonamy się w dalszej części wywodu.

Nowożytny poemat opisowy mógł więc pretendować do roli poezji uczonej, nie zrywając jednocześnie ze swoimi antycznymi korzeniami. Już starożytni twórcy poematów dydaktycznych jako pierwsi pragnęli stworzyć poetycką syntezę wiedzy, dążąc do poznania i opisanie świata. Owo całościowe spojrzenie na królestwo przyrody charakteryzowało tak *Georgiki* Wergiliusza, jak i wierszowany traktat filozoficzny Lukrecjusza *O naturze wszechrzeczy*. Poetami natury reprezentującymi nurt przyrodniczej poezji dydaktycznej byli również Hezjod, Empedokles, Emil Macra z Werony i Owidiusz.

Dopiero jednak Oświecenie przyniosło niespotykany dotąd w żadnej innej epoce rozwój poezji uczonej, która przybrała formę nowożytnego

---

dyskurs naukowy przyobleczonej w poetycką szatę, a narrator przybiera pozę mędrca podążającego śladami G.L. Buffona. Tamże, s. 61.

14 D.B. Tomaszewski, *Rolnictwo. Poema oryginalne w czterech pieśniach*, Kraków 1802, P. I, w. 713-719.

15 Tamże, P. II, w. 939-946.

poematu opisowego, aspirującego niejednokrotnie do roli wierszowanego kompendium wiedzy o porządku natury (J. Thomson, B.H. Brookes, J. Delille). Gatunek ten jako forma niezwykle pojemna tematycznie odnosił się do rozmaitych dziedzin wiedzy. Jako poemat filozoficzny, tłumaczący zjawiska przyrody, sięgał chętnie po dowody fizyko-teologiczne. Mógł również koncentrować się wokół biologiczno-medycznych rozważań, podejmując na przykład problematykę zjawiska rozmnażania się (B. Feind) bądź ilustrując spór zwolenników i przeciwników szczepienia przeciw ospie (D.W. Triller). Z pewnością największe zainteresowanie budził poemat astronomiczny opisujący tajemnicze zjawisko komet (A.G. Kästner), zawierający refleksję o wielości światów w kosmosie (G.E. Lessing, M.W. Łomonosow) oraz o mieszkańcach innych planet (Ch. Mylius). Obok poematu meteorologicznego (G.E. Scheibel) czy poematu o metodach nawadniania gruntów (V.B. von Tschärner) odnajdujemy nawet poemat o wyższości systemu Kopernikańskiego nad Ptolemeuszowym (M.W. Łomonosow)<sup>16</sup>.

W programie ideologicznym Oświecenia,

którego realizacja miała przynieść panowanie rozumu, jak zauważa Andrzej Bednarczyk, znalazło się również miejsce dla poezji, także ona, w swoisty dla niej sposób i w dostępnym dla niej zakresie, była wyrazicielką i propagatorką racjonalistycznych haseł<sup>17</sup>.

Nauka i filozofia operowały skomplikowanym wywodem logicznym, przesyconym specjalistyczną terminologią zrozumiałą tylko dla wąskiego grona znawców tematu. Literatura natomiast pretendowała do roli bardziej skutecznego narzędzia rozpowszechniania treści naukowych i filozoficznych niż nieprzystępny język wymienionych dziedzin. W tym kontekście również poemat Koźmiana, opisujący syntetyczny sposób królestwo natury, mógł przyczynić się do krzewienia wiedzy przyrodniczej na szeroką skalę. Tak się jednak do końca nie stało. Wiele fragmentów zawierających naukowo-filozoficzną refleksję zostało usuniętych z pierwszego wydania poematu, którego całość ukazała się drukiem dopiero w 1839 roku z dotacji Edwarda Raczyńskiego<sup>18</sup>. Sięgając jednak do rękopiśmiennej wersji poematu odkrywamy w niej obszerne partie tekstu świadczące o Koźmianowskiej fascynacji ówczesnym rozwojem nauk przyrodni-

16 Przywołana klasyfikacja „uczonych poematów opisowych” wraz z ich przykładami zaczerpnięta została z rozprawy A. Bednarczyka, *Filozofia biologii europejskiego Oświecenia. Albrecht von Haller i jego współczesni*, Warszawa 1984, s. 300-302.

17 Tamże, s. 296.

18 Por. K. Koźmian, *Ziemiaństwo polskie. Poema w czterech pieśniach*, Wrocław 1839.

czych. Gdyby dzieło w wersji drukowanej nie zostało pozbawione wielu fragmentów propagujących myśl przyrodniczą i filozoficzną oraz gdyby ukazało się już w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku mogłoby spowodować swego rodzaju ferment intelektualny wśród szerokiego kręgu czytelników, realizując w pełni model poematu ogólnoprzyrodniczego o aspiracjach naukowych.

### Łańcuch „od niebios do nicości”

Koźmianowski narrator stara się objąć swoim spojrzeniem całe królestwo przyrody, dążąc do zgłębienia uniwersalnego porządku natury i odkrycia miejsca człowieka w hierarchii wszystkich istnień. Dlatego też interesujące wydaje się rozpatrzenie Koźmianowskiej wizji człowieka i natury w świetle koncepcji wszechświata jako wielkiego łańcucha bytu. Idea ta, sięgająca korzeniami starożytności, zawdzięczała swe początki Platonowi i Arystotelesowi. W „wieku światła” nie straciła nic ze swej aktualności, wręcz przeciwnie, przeżywała swoisty renesans, stając się przedmiotem szczególnego zainteresowania ze strony filozofów, literatów i ludzi nauki, by wspomnieć chociażby Alexandra Pope’a, Jamesa Thomsona, Josepha Addisona, Hallera, Buffona, Charlesa Bonneta czy Immanuela Kanta. Żywotność idei wielkiego łańcucha bytu w wieku XVIII może być odbierana jako wyraz istnienia wspólnej przestrzeni intelektualnej łączącej myśl starożytną i nowożytną. Czerpanie z mądrości starożytnych autorytetów było przecież właściwe wielkim umysłom Oświecenia, w tym także Koźmianowi, który za swych mistrzów obrał tak Wergiliusza i Pitagorasa z Samos, jak i Staszica oraz Buffona.

W swoim poemacie Koźmian niczym Delille podążający śladami *Epok natury* rysuje przed nami obraz kształtowania się powierzchni Ziemi, pokrywającej się szatą roślinną i zasiedlanej przez mnogość istot żywych:

Ta, owiana powietrzem, ogrzana promieniem,  
Nieliczonym się istot okryła plemieniem  
I darząc je kolejno i życiem, i ruchem,  
Nieme z żywymi ciągłym spoila łańcuchem<sup>19</sup>.

(P. I – inna wersja, s. 87)

---

19 Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: Kajetan Koźmian, *Ziemiaństwo polskie. Rękopiśmienna wersja poematu w pięciu pieśniach*. Tekst odnalazł, opracował, uwagami wstępnymi oraz komentarzem historycznoliterackim opatrzył P. Żbikowski. Skolekcjonowanie tekstu, objaśnienia rzeczowe, filologiczne i historyczne M. Nalepa, Kraków 2000.

Powszechne zainteresowanie koncepcją wielkiego łańcucha bytu udzieliło się, jak widać, samemu Koźmianowi, który ukazał zespolone ze sobą i wprawione w nieustanny ruch elementy żywej i martwej materii. Ten wznoszący się od najprostszych elementów świata nieorganicznego aż do samego Stwórcy „potężny łańcuch tworów” przedstawił również Pope w *Wierszu o człowieku*:

Spojrzyj na ziemię naszą, powietrze i wody,  
Wszędzie życie dojrzeźwa i mnożą się płody.  
Ileż istot stopniami ma wyższość w udziale!  
Wkoło nas jakie mnóstwo! A niższych jak wiele!  
Potężny łańcuch tworów od Boga zaczęty!  
Idą potem Anioły i człowiek z zwierzęty,  
Ptak, ryba, owad ledwo dościgły oczyma.  
Od niebios do nicości ten związek się trzyma<sup>20</sup>.

Wielki łańcuch bytu rządzący się zasadą ciągłości, pełni i gradacji stanowił doskonały model świata, w którym każda forma istnienia zajmowała z góry ustalone miejsce, niepowtarzalne i jednakowo ważne dla prawidłowego funkcjonowania całej struktury. Konstrukcja ta pozbawiona była jakichkolwiek luk czy zbędnych ogniw burzących harmonię tej misternie zbudowanej drabiny istnień, w której, jak pisze John Locke:

Począwszy od człowieka można zstępować powoli aż do najniższych szczebli poprzez ciągły szereg rzeczy bardzo mało różniących się od sąsiednich. Są ryby skrzydlate, czujące się nieobco w regionach powietrznych; są pewne ptaki wodne, zimnokrwiste jak ryby (...) Posuwając się także do ostatecznych, niemniej zorganizowanych elementów świata materialnego, stwierdzimy wszędzie, iż gatunki stykają się ze sobą, różniąc się w ledwo dostrzegalnym stopniu<sup>21</sup>.

Owe zadziwiające fenomeny przyrody wskazane przez angielskiego filozofa pobudzały wyobraźnię uczonych i poetów. Ich istnienie pozwoliło potwierdzić przedstawicielom nauk przyrodniczych naczelną zasadę panującą w złożonym łańcuchu istnień. Przykładem staje się chociażby powtórne odkrycie przez Abrahama Trembleya słodkowodnego polipa *Hydra*, stanowiącego pośrednie ogniwo między światem roślinnym a zwierzęcym. Równie interesujące rozważania na temat hybrydycznych

20 A. Pope, *Wiersz o człowieku*, w: *Poematy. Wybór*, przeł. L. Kamiński, wybór i opracowanie tekstu R. Dąbrowski, Kraków 2002, s. 72.

21 A. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, tłum. A. Przybysławski, Warszawa 1999, s. 214-215.



tworów natury przyniósł *Ziemiańin* Dellile’a wzbogacony o poetyckie obrazy odsłaniające „dwóch królestw płody, trudne do pojęcia/ Mające kształt rośliny i życie zwierzęcia” oraz „ryby skrzydlate i ptaki wiosłem uzbrojone”<sup>22</sup>. Świat istot z pogranicza królestwa roślin i zwierząt pobudził autora szczególnie w księdze trzeciej do rozmyślań nad przyrodniczymi fenomenami i ich miejscem w porządku natury.

Rozważania dotyczące koncepcji wielkiego łańcucha bytu skłaniały do refleksji nad miejscem człowieka w tak urządzonym świecie natury, wiodąc ku wykrystalizowaniu się dwóch głównych stanowisk. Pierwsze z nich, wynikające z założeń „teologii fizycznej”, miało „dowodzić istnienia Boga, lecz w efekcie był[o] gloryfikacją człowieka”<sup>23</sup> jako najważniejszego ogniwa łańcucha bytu. Drugie natomiast potępiało poczucie wyższości gatunku *Homo sapiens*, ukazując miejsce człowieka w hierarchii istnień – względne i niepewne, a nawet bliższe dolnej krawędzi drabiny, o czym świadczą przemyslenia Johanna Heinricha Formeya:

Dotychczas zwykłem uważać się za najdoskonalsze z Bożych stworzeń,  
lecz teraz dostrzegam, jak bardzo się łudziłem. Odnalazłem siebie w  
pobliżu najniższej części skali i jedno, czym mogę się poszczycić, to niewielka  
przewaga nad stworzeniami nierozumnymi<sup>24</sup>.

Pychę człowieka uznającego się za najważniejsze ogniwo łańcucha potępił w swym poemacie Pope:

Pycha pragnie z niebiany mieć siedlisko wspołem,  
Anioły chcą być bóstwem, a człowiek aniołem (...)  
Kto tylko porządkowi ma życzenia sprzeczne  
Obraża już tym samym życzenie przedwieczne<sup>25</sup>.

W przekonaniu poety istota ludzka nie powinna dążyć do przekroczenia wyznaczonego jej miejsca w hierarchii bytów, bo człowieczy bunt prowadzić może jedynie do zburzenia misternie skonstruowanej struktury świata:

Gdybyśmy z wyższą władzą chcieli działać sprzecznie, (...)  
W paśmie natury krusząc jakie bądź ogniwa,  
Setne albo tysięczne, już łańcuch się zrywa<sup>26</sup>.

---

22 J. Delille, *Ziemiańin, czyli ziemiaństwo francuskie przez Alojzego Felińskiego wierszem polskim przełożone*, 1823, s. 100-101.

23 Tamże, s. 217.

24 Tamże, s. 223.

25 A. Pope, *Wiersz o człowieku*, dz. cyt., s. 69.

26 Tamże, s. 72-73.

Dyskusja uczonych, filozofów i literatów nad miejscem człowieka w wielkim łańcuchu bytu stała się również udziałem autora *Ziemiaństwa polskiego*. Uznanie rozumu za najdoskonalsze narzędzie poznawcze pozwoliło Koźmianowi widzieć w człowieku istotę predestynowaną do roli szczególnie uprzywilejowanego ogniwa w łańcuchu wszystkich twórców natury. W przeciwieństwie do Pope'a, który akceptował przypisane człowiekowi miejsce w hierarchii istnień, Koźmian dostrzegał w istocie ludzkiej ogromny potencjał umysłowy, dzięki któremu mogła ona dążyć do samodoskonalenia. Takie stanowisko zbliżało autora *Ziemiaństwa* do postawy światopoglądowej Soame'a Jenynsa, który uważał, że „od owego najniższego stopnia u brutalnego Hotentota rozum, z pomocą edukacji i nauki, postępuje przez różne, kolejne stopnie ludzkiej rozumności aż u Bacona i Newtona osiąga szczyt”<sup>27</sup>. Sięgnięcie do początku dziejów człowieka pozwala Koźmianowi wskazać widoczny kontrast między pierwotnym a obecnym stanem świadomości poznawczej:

Tułacz na szczupłej kuli przez niemałe lata.  
Na zakresie pojęcia – oznaczał kres świata.  
Z wrzenia ziemi i nieba długo, pełen trwogi,  
Mieścił w lochach potwory, a w obłokach bogi.  
(P. I – inny wariant, s. 84)

Niegdyś istota ludzka stawała zagubiona i przerażona wobec ogromu przyrody, postrzegając naturę jako pełen tajemnic spektakl wyreżyserowany przez bogów i zapełniony fantastycznymi tworami. Dopiero rozwój nauk pozwolił człowiekowi na racjonalne wyjaśnienie zjawisk przyrody i okiełznanie jej potężnych sił:

Spójrzmy na żyzne Żuławy, na Batawów dzieła,  
A ujrzyś pokonane i rzeki, i morze.  
Już na ich dnie zdobytem pług spokojnie orze.  
Nad rozum i nad trudy ukrzepione ciało  
Nie ma świat droższych skarbów, a teć Niebo dało.  
(P. II, w. 640-644)

Rozum wyróżniający istotę ludzką spośród innych twórców wielkiego łańcucha bytu pozwala na właściwe odczytywanie księgi natury, wiodąc człowieka ku opanowaniu świata przyrody:

Masz przed sobą jej księgę, w niej przepisy czytaj.  
Nie gardź przodków podaniem, owszem za ich torem

27 A. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu*, dz. cyt., s. 230.

Zbogacaj dostrzeżenia nowych przestróg zbiorem  
I nauczony od nich, ucz następne plemię.  
(P. II, w. 646-649)

## Spojrzenie w górę i w głąb – o astronomii i geologii

Dotarcie do intrygujących ludzki rozum praw przyrody tkwiło u podstaw Koźmianowskiego postrzegania „wielkich warsztatów natury”, których poznanie i opisanie było możliwe dzięki przełomowym osiągnięciom uczonych przyrodzawców:

Gdy tymczasem szły wielkie natury warsztaty,  
Toczyły się, mieniły, nikły liczne światy,  
I dotąd je odwieczna kryłaby zasłona,  
Bez duszy Kopernika i ręki Buffona.  
(P. I – inna wersja, s. 86)

Przywołanie postaci Mikołaja Kopernika ujawnia fascynację dokonaniem renesansowego odkrywcy praw kosmosu i twórcy systemu heliocentrycznego:

Bo jak ten, co na szczycie wyniesionej wieży,  
Sztucznym wzrokiem układy ciał niebieskich mierzy,  
Czuwając wśród wiecznego licznych światów toru,  
Oblicza ich odległość, bieg i kształt utworu,  
Zna siłę, co je ciągnie, odpycha i rusza,  
I w zamierzonym kresie podróż odbyć zmusza,  
Kiedy się gość ognisty znowu na świat wznosi,  
Jak przed tym z tyłu przygód, gwałtu i zaguby  
Mieszkalny okrąg zdaje niemyłne rachuby.  
(P. I – inny wariant, s. 86)

*Ziemiaństwo polskie*, podobnie jak słynną rozprawę Jana Śniadeckiego<sup>28</sup> oraz równie znany *Wiersz na pochwałę Kopernika* Ludwika Osińskiego przepelnia entuzjazm dla nieograniczonych możliwości poznawczych

---

28 Zainteresowanie Koźmiana postacią i osiągnięciami toruńskiego astronoma zrodzić się mogło pod wpływem rozprawy Jana Śniadeckiego *O Koperniku*, odczytanej na publicznym posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w 1802 roku. Ta budząca niezwykle entuzjazm słuchaczy praca konkursowa ujmowała w syntetyczny sposób dokonania uczonego, stanowiąc zarazem apologię „głęboko w tajemnice natury przenikającego rozumu”. Zob. J. Śniadecki, *O Koperniku*, „Rocznik Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk” 2 (1803), s. 103-104.

człowieka, który potrafi mierzyć układy ciał niebieskich, obliczać odległości między nimi, wyznaczać ich bieg i kształt, a nawet „zna siłę, co je ciągnie, odpycha i rusza./ I w zamierzonym kresie podróż odbyć zmusza”<sup>29</sup>.

Poetycka pochwała Kopernikańskiego geniuszu okazuje się również swego rodzaju manifestem światopoglądowym Koźmiana. Autor *Ziemiaństwa* jest bowiem bliski wizji „matematycznego wszechświata” – idei opartej na rozumowych przesłankach wypływających z logicznego i geometrycznego wyobrażenia o harmonii panującej w kosmosie. Pojmowanie wszechświata jako uporządkowanej matematycznie całości miało już swe korzenie w starożytnej kosmogonii, bo jak pisze Włodzimierz Szturc:

równoległym a przyjętym przez klasycyzm wątkiem myślowym była także Pitagorejska koncepcja harmonii i symetrii, przyjęta przez oświeceniowych mędrców za pośrednictwem Kopernika<sup>30</sup>.

Piotrowicki poeta, pełen zachwyty dla dokonań Kopernika, był zarazem bliski filozofii Pitagorasa, którego w Pieśni IV poematu uznał za swego mistrza. Dlatego też patronat starożytnego myśliciela i renesansowego astronoma prowadził Koźmiana ku postrzeganiu kosmosu jako doskonałej całości, możliwej do przeniknięcia i opisanego przez ludzki rozum.

W czasach bliższych Koźmianowi odpowiednikiem Kopernikańskiej rewolucji stał się Newtonowski przewrót kosmologiczny, przynoszący harmonijny model wszechświata, który nie był już nieodgadnionym dla człowieka chaosem planet, galaktyk i obcych światów. Newtonowska wizja kosmosu, zapoczątkowując zwrot w myśleniu o człowieku i otaczającej go rzeczywistości, pobudziła wyobraźnię poetycką Delille’a, który pisał:

29 Koźmianowskie rozważania korespondowały z rodzajem się na gruncie polskim zainteresowaniem astronomią. Świadczą o tym chociażby powstające na naszych ziemiach od połowy XVIII wieku badawcze placówki astronomiczne, spośród których najsłynniejsze w Wilnie, Warszawie i Lwowie nie tylko rozpowszechniały broszury informujące o wynikach obserwacji, ale również umieszczały w kalendarzach wiadomości o rozmaitych zjawiskach kosmicznych, jak komety czy zaćmienia zorzy północnej. Przykładem ówczesnego zwrotu w stronę astronomii była według Władysława Smoleńskiego inicjatywa Elżbiety z Ogińskich Puzyniny – „pierwszej nie tylko z polskich, ale też podobno ze wszystkich dam cudzoziemskich, która tak o matematyczne, a mianowicie astronomiczne nauki gorliwą była, iż przy Akademii Wileńskiej wspaniałe obserwatorium nie tylko wybudować swym nakładem kazała, ale też wieczną fundacją rocznego nań dochodu dała opatrzyć”. W. Smoleński, *Przewrót umysłowy w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1949, s. 65-68.

30 W. Szturc, *Oświecenie – Romantyzm (Z dziejów idei natury i Wielkiej Całości)*, w: *Między Oświeceniem a Romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku. IV Polsko-Niemiecka Konferencja Polonistyczna*, red. nauk. J.Z. Lichański przy współudziale B. Schultze, H. Rothego, Warszawa 1997, s. 195.

Na szerokim morzu świecących ogni, Newton pływa, goni i dostrzega wzrokiem ciała astralne, które aż do jego czasu – bez praw, bez reguł, bez zgody płyną w nieporządku pod głębokim sklepieniem. Z tego świecącego chaosu Newton – Atlas niebios – uczynił światy, które spoczywają na nim, wywodząc je jeden z drugiego. A regułą i zasadami przydał im wielkości, czasu, odległości<sup>31</sup>.

Fizyka i metafizyka Newtona okazały się również nieocenionym źródłem inspiracji dla Thomsona. Jego słynny poemat opisowy *Pory roku* obfitował w liczne odwołania do przełomowych dokonań wielkiego uczonego, któremu poświęcił także osobny wiersz tuż po ukazaniu się pierwszej części poematu. Należy zatem zgodzić się z twierdzeniem Witkowskiej, że „wizja świata zamkniętego w rytm czterech pór roku stanowiła dla Thomsona swoisty odpowiednik harmonijnego uniwersum newtonowskiego”<sup>32</sup>.

Dla członków Towarzystwa Przyjaciół Nauk to jednak nie Newton, lecz Kopernik pozostanie symbolem potęgi ludzkiego umysłu, który potrafi zgłębić prawa kosmosu, dostrzec to, co z pozoru niedostrzegalne i opisać to, co wydaje się człowiekowi niedostępne.

Koźmianowski narrator przeobraża się nie tylko w mędrca spoglądającego wżwyż, w stronę nieba, ale okazuje się też filozofem i przyrodnikiem próbującym zrozumieć oraz opisać procesy kształtujące wewnątrz i powierzchnię Ziemi. W przeciwieństwie do geografii, geologia była młodą, rozwijającą się dopiero na oczach Koźmiana dyscypliną wiedzy. Jej szczególnie intensywny rozkwit przypada na I połowę XIX stulecia, a więc na czas wzmożonej działalności Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wystarczy wymienić nazwiska Staszica i Kollątaja, Jana Dominika Jaśkiewicza czy Stanisława Bonifacego Jundziłła, by przekonać się o niezwyklej sile oddziaływania tej gałęzi wiedzy na umysły epoki. W tym również twórca *Ziemiaństwa*, zafascynowany odkrywaniem wnętrza Ziemi, podjął z pasją geologa rozważania nad procesem kształtowania się jej powierzchni i działaniem drzemających w niej sił:

Kto przebiwszy ulane z twardych kruszców ławy,  
Dopał nogą tej ziemi z granitu podstawy,  
Odrywa z wiecznej księgi pieczęć z rudy bitą  
I w niej świata kołyskę ogląda wyrytą.  
Tam będą żłobione ręką natury dowody,  
Jak się tworzył, kołysał i wzrastał świat młody.

(P. I – inny wariant, s. 87)

---

31 Tamże, s. 196. Przywołany fragment jest luźnym tłumaczeniem utworu Delille'a za: H. Tuzet, *Le Cosmos et l'imagination*, Paris 1965, s. 84.

32 A. Witkowska, *Poemat opisowy*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 489.

Pragnienie wniknięcia w najgłębsze pokłady Ziemi, z których odczytać można dzieje początków świata, koresponduje wyraźnie z przesłaniem dzieła wielkiego europejskiego uczonego, Buffona. Jego *Epoki natury* wywołały prawdziwy ferment w dotychczasowym myśleniu o przyrodzie, a tłumaczone przez Staszica pozwoliły odkryć polskim czytelnikom ciąg przeobrażeń, jakim poddana została Ziemia zanim uzyskała swój obecny kształt. *Epoki natury* działały inspirująco nie tylko na wybitne umysłowości świata nauki, ale również, a może przede wszystkim na wyobraźnię literacką. Pod patronatem Buffona powstawał przecież *Ziemiannin* Delille'a – wielki francuski poemat opisowy, którego księga trzecia stanowiła literacką parafrazę *Epok natury*. Alojzy Feliński, przyswajając *Ziemiannina* polszczyźnie<sup>33</sup>, nazwał dzieło Buffona „najbardziej zadziwiającym ze wszystkich, jakie wiek osiemnasty wydał”, doceniając jego „wielkość myśli, rozciągłość wiadomości i wspaniałość stylu<sup>34</sup>”.

Staszic, propagator dzieła Buffona na gruncie polskim, był bliskim przyjacielem i mistrzem Koźmiana, którego poeta czuł się nie tylko towarzyszem, ale „prawie uczniem<sup>35</sup>”. Podwójny patronat – Staszica i Buffona – ujawniający się w geologicznej refleksji autora *Ziemiaństwa* potwierdzają jego *Pamiętniki* zawierające ważne informacje o wyprawach badawczych polskiego odkrywcy Karpat:

Biegły w historii naturalnej i geologii, chciał sprawdzić na ziemi polskiej system Buffona. Zapisał myśl badawczą pod powierzchnią ziemi polskiej, zwiedził łańcuch Karpatów, śledził ich powinowactwa i związki z innymi górami świata i jak Pascal na szczycie gór alpejskich, tak Staszic ze szczytu Krępaka rozważał ich pierwszą przedpotopową posadę, (...) ich warstwy wewnętrzne, mierzył jeziora na nich, uważał napływ ich kruszyn na płaszczyznach, wdzierał się w głąb ich jaskiń i pieczar, wysledził w nich skarby, kruszce, kamienie i sole, przenosił się na płaszczyzny i znowu wdzierał się na szczyty niebotyczne, podróżował po całym kraju niegdyś Polską zwanym (...) zdjął mapę z swojej podróży, wydał z niej nieśmiertelne naukowe dzieło w dwunastu uczonych rozprawach o Karpatach, wzbogacił go tabelami miejsc, gdzie mógł wnioskować lub rzeczywiście znalazł odkryte te skarby wewnętrzne, których poszukiwał<sup>36</sup>.

33 Koźmian w pierwszym tomie swoich *Pamiętników* wspomina „wyborne tłumaczenie *Wieśniaka* Francuza Delila, który podówczas trzymał berło poezji francuskiej i miał wielką wziętość w Polsce”. Warto przy tym podkreślić, że A. Feliński – autor tłumaczenia – był bliskim przyjacielem Koźmiana, honorowym członkiem Towarzystwa, na którego posiedzeniach czytał wybrane fragmenty *Wieśniaka*. K. Koźmian, *Pamiętniki*, dz. cyt., t. 1, s. 147.

34 Przywołaną powyżej refleksję A. Feliński umieścił w przypisach do tłumaczonego poematu. Zob. J. Delille, *Ziemiannin*, dz. cyt., s. 157.

35 K. Koźmian, *Pamiętniki*, dz. cyt., t. 2, s. 154.

36 Tamże, s. 170-171.

Znajomość rozprawy naukowej *O ziemiorodztwie Karpatów* pozwoliła Koźmianowi przenieść naukowe rozważania o Ziemi na grunt literacki:

Tam, widząc w bieguna zakrzepłego spodu  
Szczątki dziś pod równikiem żyjącego rodu,  
Nie domysłem, lecz wnioskiem tej prawdy dościga,  
Jak ta kula gorzała i jak dziś ostyga.  
A gdy wychyli z ciemnych lochów na świat głowę,  
Na szczątkach starych światów widzi światy nowe.  
Bo czymże są te ziemie orne i kwitnące,  
Jeżeli nie części istot tysięcy tysiące,  
Przerobione przez wielkie i straszne przygody,  
Wzburzonych wewnątrz ogni, a na wierzchu wody?  
(P. I – inny wariant, s. 87)

Oddając charakter procesów, jakim od zarania dziejów podlega Ziemia, Koźmian tworzy syntezę naukowych dokonań z dziedziny geologii, eksponując prawo zmienności w świecie przyrody. Poetycki obraz powstawania coraz to nowych form istnienia „na szczątkach starych światów” koresponduje zarówno z teorią siedmiu epok geologicznych Buffona, jak i ze Staszicowskim ewolucyjnym ujęciem przeobrażeń Ziemi. Harmonizuje też z koncepcją zmienności świata organicznego Jeana Baptisty Lamarcka i z założeniem Hugona Kollątaja o nieuchronnej zmienności Ziemi<sup>37</sup>. Nieprzerwanie działająca w przyrodzie siła, warunkująca ciągłe przemiany żywej i martwej materii, została uznana przez narratorkę poematu za nadrzędną zasadę gwarantującą trwałość wszelkiego istnienia:

Może nawet, jeżeli w prawach przyrodzenia  
Nic się nie kończy, chociaż dawną postać zmienia,  
Tyru, Koryntu, Rzymu budowy ozdoby  
Dzisiaj pług czują w pyłki przerobione drobne.  
(P. II, w. 372-376)

Prawo ciągłej zmienności w naturze Koźmian wiąże ze zjawiskiem katastrof geologicznych, które pojawiają się z pewną regularnością, prowadząc do nieustających przeobrażeń powierzchni Ziemi:

Tych to klęsk, tylu istot i tworów zagłady,  
Wewnątrz i na powierzchni ziemia nosi ślady (...)

---

37 Według H. Kollątaja jako autora *Rozbioru krytycznego zasad historii Ziemia* ma swą przeszłość, a dany moment czasowy pozwala ją uchwycić w określonej postaci, będącej wynikiem ciągłych przemian. Obecny kształt oceanów i kontynentów nie został bowiem raz na zawsze dany i ustalony, ale był wynikiem następujących po sobie przeobrażeń.

Tonął Athos i Hemus, i Kaukaz wysoki,  
 I Atlas dźwigający na barkach obłoki,  
 I Parnas, i Helikon gronem dziewic świętnej,  
 Kipiały wrzące wiry u wierzchołka Etny  
 Runęły twarde skały w ocean wyparte,  
 Pękły lądy i dotąd na pół są rozdarte.

(P. II, w. 337-350)

Koźmianowski narrator z perspektywy geologa odsłania przed czytelnikiem niesamowity spektakl przyrody. Ciągłym przemianom, obejmującym cały świat natury, towarzyszą powodzie, gwałtowne wybuchy wulkanów, trzęsienia ziemi, przesunięcia płyt tektonicznych, zmieniające ustawicznie powierzchnię globu. Tak stało się niegdyś z przywołanymi w poemacie obszarami „od euksyńskich otchłani do Gades cieśniny”, które pochłonął żywioł wody:

Kiedy wzdętego morza wpadły na nie wody,  
 Tonął mieszkalny okrąg w zmaconych powodziach,  
 Wybladły ród człowieka błąkał się na łodziach

(P. II, w. 342-344)

Twórca *Ziemiaństwa polskiego* sam mógł doświadczyć działania procesów geologicznych bo jak podawała „Gazeta Warszawska” z 1785 roku:

22 sierpnia (...) o godzinie 7 rano miało miejsce trzęsienie ziemi w Krakowskim, trwające przeszło dwie sekundy (...) W Książu w pałacu margrabstwa pińczowskich dzwoniły w apartamentach dolnych szklanki i filiżanki w kredensie; na drugim piętrze drżały drzwi i okna, kołysały się łóżka, stoły i krzesła. Jan Śniadecki, bawiący wówczas u margrabstwa (...) komunikował ogółowi za pośrednictwem czasopism uwagi swoje nad tym zdarzeniem, „ponieważ każda wierna obserwacja zdarzonych w naturze przypadków warta jest pamięci fizyków, zatrudnionych dochodzeniem wszelkich skutków przyrodzenia, tak dobroczynnych, jak i okropnych”<sup>38</sup>.

Podobną jak u Koźmiana refleksję poświęconą niszczycielskim siłom natury spotykamy w *Ziemiańninie* Delille’a, którego autor sugeruje możliwość odkrycia dawnej cywilizacji pochłoniętej przez wulkaniczną lawę:

Może lud u podnóża tych gór zamieszkały,  
 Gór, których ogień miasto niejedno zalały,

38 Równie ciekawe zdarzenie z punktu widzenia geologii miało miejsce w czerwcu 1782 roku na Litwie, gdzie jezioro położone niedaleko Wilna „27 maja wieczorem zapadło się z hukiem śród wyziewów siarczanych”. Powołano nawet specjalną komisję mającą zbadać to niepowtarzalne zjawisko przyrody. W. Smoleński, *Przewrót umysłowy w Polsce w. XVIII*, dz. cyt., s. 84.



Zawadziwszy lemią o szczyt muru stary,  
Kiedyś te zasklepione odkryje pieczary  
Na jaw je z długiej wieków nocy wydobędzie (...)  
Znajdując wszędzie ludzi co się zdają żywi:  
Lekkie posągi ludzką mające osnowe  
I w proch się za dotknięciem rozsypać gotowe (...)<sup>39</sup>

Zainteresowania geologiczne Koźmiana i Delille’a mogły wpływać również z faktu, że nauki o Ziemi traktowano wówczas jako ważny składnik oświeceniowej kultury umysłowej oraz inspirację humanizmu. Moda na geologię stała się powszechna. Do dobrego tonu należało posiadanie prywatnej kolekcji minerałów oraz odbywanie badawczych wypraw terenowych. Geologia, jak pisze Henryk Hinz, zyskała rangę

nauki o szczególnej „nośności światopoglądowej” (...), spełniając rolę analogiczną do mechaniki klasycznej w XVII wieku i zajmując jej miejsce jako źródło inspiracji myślowej<sup>40</sup>.

Dla Koźmiana geologia była nie tylko nauką o Ziemi jako siedzibie całego „rodu ludzkiego”, ale przede wszystkim nauką o naszej ziemi ojczystej, z którą jesteśmy od prawników silnie związani. Pragnienie sięgnięcia w głąb rodzimej ziemi, ukazania jej bogactwa i niepowtarzalnego charakteru na tle innych obszarów Europy zrodziła w Koźmianie lektura Staszicowskiej rozprawy o Karpatach, której recepcję tak oto utrwalił w *Pamiętnikach*:

(...) kiedy w tym dziele czytam wszędzie dla kogo? na co? w jakim celu? to dzieło z taką niezmierną pracowitością i udręczeniem sił przez kilkoletnie zapewne podróżowanie po kraju rozpoczął i dokonał, gdy w każdej i przy każdej rozprawie czytam w zwrotach myśli do ojczyzny, że to jedynie dla Polski, dla Polaków, dla ziomków, przez miłość tej ziemi, tej ojczyzny, tego rodu, z którego pochodził, przedsięwziął, aby tę ziemię, choć już więzami skrępowaną, dać we wszystkich na powierzchni i wewnątrz ukrytych skarbach, dać poznać obcym narodom, aby wiedziały, jaki kraj, jaki lud przez występłą obojętność wiecznej poświędli zatrącił<sup>41</sup>.

Świadomość posiadania bogactw naturalnych we wnętrzu ojczystej ziemi oraz możliwość ich odkrywania i opisywania za pomocą metod naukowych w odczuciu Koźmiana odgrywa doniosłą rolę w życiu narodu

---

39 J. Delille, *Ziemiannin, czyli Ziemiaństwo francuskie*, dz. cyt., s. 88-89.

40 H. Hinz, *Nauka*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 371.

41 K. Koźmian, *Pamiętniki*, dz. cyt., t. 2, s. 172.

pozbawionego własnej państwowości. Konieczność wykorzystania potencjału drzemiącego w ojczyściej naturze staje się jednym z najważniejszych postulatów zawartych w *Ziemiaństwie polskim* i *Pamiętnikach*, w których autor przytacza słowa Staszica skierowane do polskiej młodzieży:

Nie wolno już wam być bohaterami, jakimi byli przodkowie, bądźcie ludźmi oświeconymi, uczonymi, pracowitymi, moralnymi i cnotliwymi, uczcie się poznawać tę ziemię, która was zrodziła, oddajcie się naukom rolnictwa, przemysłowi, wynalazkom; coraz silniej przywiązujcie się do niej, kochajcie i wstawiajcie<sup>42</sup>.

Ten Staszicowski apel, zapadający głęboko w pamięć Koźmiana, zainspirował go do propagowania w *Ziemiaństwie* obok etosu rolnika również etosu patrioty-uczonego. Ten wzorzec badacza ojczyściej natury uwidacznia potrzebę naukowego oglądu rodzimej przyrody i wskazuje na możliwość praktycznego wykorzystania nauki o Ziemi dla zapewnienia trwałego i niezniszczalnego bytu narodu.

### „Wielkie warsztaty natury”

Koźmianowskie dążenie do ukazania praw natury objęło również świat flory i fauny, który stał się nie tylko przedmiotem opisu, lecz także obiektem rozważań o charakterze filozoficzno-naukowym. Aspiracje poznawcze narratora jako badacza biologicznych mechanizmów funkcjonowania przyrody uwidoczniły się w wielu miejscach poematu, w szczególności zaś w Pieśni II poświęconej uprawie roli oraz w Pieśni IV zgłębiającej arkaną ogrodnictwa i sadownictwa. O fascynacji Koźmiana botaniką świadczą refleksje o rozmnażaniu się dzikich drzew, o przyczynach powstawania chwastów, a także przesycony specjalistyczną terminologią wykład dotyczący budowy roślin.

Za swego przewodnika po królestwie roślin Koźmian obrał Linneusza – szwedzkiego przyrodnika, który dokonał przełomu w biologii, systematyzując na nowo świat fauny i flory:

Gdybym ci chciał wyliczyć poczet niezliczony  
Ziół i roślin sprzysięgłych na twoje zagony,  
Musiałbym zwiedzać z tobą lasy, pola góry  
Lub z Linneuszem w państwach przebywać natury.  
(P. II, w. 165-168)

42 Tamże, s. 172.

Autor *Ziemiaństwa* nie krył podziwu dla dorobku naukowego Linneusza, który zawierał opis około 10 tysięcy gatunków roślin oraz klasyfikację całego świata przyrody z uwzględnieniem szczegółowego podziału na klasy, gromady, rzędy, rodzaje i gatunki. Wnikając w tajniki świata roślin autor *Ziemiaństwa* sięgał również po odkrywcze publikacje rodzimych badaczy natury: „Wiele ci z doświadczenia odkryje nauka/Jeśliś słuchał Szuberta albo czytał Kluka” (P. IV, w. 403-404). Pierwszy z wymienionych, Szubert zasłynął jako autor pionierskich prac poświęconych botanice. Koźmian mógł czerpać wiedzę z jego podręcznika *Opisanie drzew i krzewów leśnych Królestwa Polskiego*. Jan Krzysztof Kluk uznany był natomiast za jednego z najwybitniejszych przyrodników polskiego Oświecenia, a jego trzytomowy *Dykcjonarz roślinny* zawierał pierwszy opis polskiej flory oparty na nazewnictwie Linneusza.

Pragnienie odkrycia praw rządzących „wielkimi warsztatami natury” zbliży Koźmiana przede wszystkim do teorii „boskiego Buffona”, o którym pisał Delille: „Słuchaj spadnie z tych wielkich tajemnic zasłona;/ Prawdziwym Genijuszem, genijusz Biuffona”<sup>43</sup>. W swojej koncepcji drobin organicznych francuski uczoney zakładał,

iż rzeczywiście istnieje w przyrodzie nieskończenie wiele małych istot zorganizowanych (...), że te istoty (...) są złożone z żywych cząstek organicznych, wspólnych zwierzętom i roślinom<sup>44</sup>.

Wyodrębniony przez badacza hipotetyczny twór, zwany drobiną organiczną, uznany miał być za elementarną cząstkę przyrody. Z założenia uczonego wynikało również, że nieskończenie liczne i niezniszczalne drobinny obdarzone zostały życiodajną siłą, umożliwiającą wieczne trwanie świata natury. Na podobną właściwość przyrody zwraca uwagę Koźmian, postrzegając naturę – „wielką świata mistrzynię” – jako tę, która zaszczerpiła wszystkim swym twórcom przemożną żądzę istnienia:

Igra krew w żywych tworach, igra sok w drzewinie,  
Opuszcza się pączkami gałązka ciężarna,  
Wołają pługa niwy, pragną role ziarna,  
Nawzajem do nich ziarno tęsknotą usycha,  
Działa żądza niewinna, działa skłonność cicha,  
Bo tak chce wielka świata i tworów mistrzyni,  
A jej prawom w pokorze wszystko zadość czyni.

(PI – inny wariant, s. 80)

---

43 J. Delille, *Ziemiańin, czyli ziemiaństwo francuskie*, dz. cyt., s. 84.

44 Cyt. za: A. Bednarczyk, *Filozofia biologii europejskiego Oświecenia*, dz. cyt., s. 159.

Przyświecająca koncepcji Buffona zasada zachowania życia w przyrodzie znalazła odbicie w Koźmianowskim widzeniu natury:

(...) Ziemia tę własność wzięła z przyrodzenia,  
Że sama ziola mnoży i rozplenia.  
Warstwa na niej złożona z tych istot szczątków,  
Nigdy się nie wyzuwa z pierwotnych początków,  
Lecz te proszki, pamiętne i kształtu, i bycia,  
Znowu połączy żądza niezbędna od życia,  
I w odzyskanym kształcie z ziemi wstają łona.  
Stąd wzrasta dąb ogromny, co wyzywa gromy,  
I przyjaciel trawników – fijołek poziomy.  
(P. II, w. 195-202)

Zilustrowane przez Koźmiana procesy gwarantujące zachowanie życia w przyrodzie zgodne są z Buffonowską koncepcją cyrkulacji materii, której towarzyszył stały kierunek – od tego, co żywe do tego, co martwe. W *Historii naturalnej* Buffon objaśnia, że drobiny organiczne z obumarłych istnień

początkowo – wciągane przez rośliny, następnie – wchłaniane przez zwierzęta (...) służą do podtrzymania życia, wzrostu i rozwoju jednych i drugich. Stanowią ich życie, nieustannie zaś krążą od jednego ciała do drugiego, ożywiają wszystkie istoty zorganizowane<sup>45</sup>.

Koźmian, zgodnie z teorią uznającą śmierć i rozkład organizmów za początek nowego życia, ukazuje na przykładzie ogromnego dębu i drobnego fiołka prawidłowość wiecznego odradzania się obumarłej przyrody:

Obadwa, skoro prochy po ziemi rozrzucą,  
Tworom, z których powstały, znowu życie wrócą,  
I może w nieprzerwanej kolei przemianie,  
Dąb z fiołka, a z dębu fiołek powstanie...  
(P. II, w. 203-210)

W Koźmianowskim ujęciu przyrody zwraca również uwagę bliskie koncepcji Buffona przeświadczenie o niewątpliwym podobieństwie wszystkich istot żywych, które „pod względem swej natury niczym się od siebie nie różnią i wszystkie trzy grupy – rośliny, zwierzęta i ludzie – składają się na ów ogólny zasób drobin organicznych, istniejący

<sup>45</sup> Tamże, s. 166-167.

w przyrodzie”<sup>46</sup>. Wyraźne pokrewieństwo człowieka z przedstawicielami fauny i flory deklaruje także Koźmian:

Ludzie, zwierzęta i rośliny drobne  
Są do siebie początkiem i końcem podobne.  
I dlaczegoż by czucia nie wzięły w podziale?  
Czy że inny płyn krąży w drzewinie, inny w ciele?  
Czy że nie mają ruchu ani tchnienia w łonie?  
Lecz czymże ich wzrost będzie, czymże będą wonie?  
Znasz roślinę przybraną w wszystkie wstydu wdzięki,  
Co skromny liść uchyla od natrętej ręki,  
Spólne przymioty w spólnej uznawaj rodzinie  
I nie zaprzeczaj drzewu, co widzisz w roślinie.

(P. IV, w. 425-434)

Każdy przyrodniczy byt podlega zatem działaniu czasu, określającego trwanie w ściśle wyznaczonych granicach początku i końca – od narodzin do śmierci. Szereg pytań retorycznych w Koźmianowskim wywodzie służy nie tyle wyrażeniu wątpliwości poznawczych, ile raczej ujawnieniu przekonania o podobieństwie człowieka, roślin i zwierząt. Zauważalne pomiędzy nimi różnice są jedynie wyrazem odmiennej struktury anatomicznej. Oko narratora pomija różnice między organizmami, by wyekspozować łączące je podobieństwa.

W kontekście naszych wcześniejszych rozważań przyznanie człowiekowi przez Koźmiana uprzywilejowanej pozycji w wielkim łańcuchu bytu może wydawać się sprzeczne z koncepcją ukazującą podobieństwo wszystkich żywych istot w przyrodzie. Sprzeczność ta jest tylko pozorna. Człowiek bowiem jako istota materialna spełnia te same funkcje życiowe co pozostałe organizmy żywe, ale jednocześnie zdolny jest do odkrywania mechanizmów przyrody dzięki władzom poznawczym rozumu, które czynią go wyróżnionym ogniwem łańcucha bytu.

Ukoronowaniem Koźmianowskiej refleksji staje się konkluzja na temat prawideł rządzących światem przyrody:

Bo natura, pracując na wiecznym warsztacie,  
Tak przerabia i wraca istotom postaci,  
I póki światy krążą, póki świecą słońca,  
Wszystko ma swoje cele, a nic nie ma końca.

(P. II, w. 211-214)

---

46 Tamże, s. 166.

Istotą „wielkich warsztatów natury” jest więc odwieczność i nieskończoność wszelkiego trwania, bowiem natura „wszystko bierze i daje, pożyczycza i wraca”.

## Nauka mistrza z Samos

W myśleniu o relacjach między człowiekiem a naturą Koźmian zwraca się również w stronę koncepcji reinkarnacji, która posłużyła Charlesowi Bonnetowi jako inspiracja do stworzenia palingenetycznej teorii ewolucji. Zainteresowanie zjawiskiem reinkarnacji, typowym dla przyrodniczych przedsięwzięć badawczych XVIII i XIX wieku, wiedzie autora poematu ku filozoficznym poszukiwaniom prawdy o człowieku:

Czym jestem, na co żyję, co się ze mną stanie? (...)  
 Szukałem wsparcia w mędrców prawdach czy marzeniach.  
 Ten mi się każe z bólu uśmiechać w cierpieniach,  
 Ów namawia rozkoszą krótkie życie mierzyć,  
 Tamten o wszystkim wątpić, ten we wszystko wierzyć.  
 I jeden tylko pewną drogę mi ukazał,  
 Co nauczyłwszy myśleć, milczeć mi rozkazał.  
 Stąd mistrza z Samos do mnie nauka przystała  
 O wędrowce dusz w inne postaci i ciała.

(P. IV, w. 796-811)

W swych rozmyślaniach dotyczących kwestii antropologicznych odrzuca kolejno stanowiska filozoficzne Demokryta z Abdery, epikurejczyków, idealistów i sceptyków<sup>47</sup>, za swego mistrza uznając jedynie Pitagorasa z Samos, który głosił naukę „o wędrowce dusz w inne postaci i ciała”. Przywołane w poemacie pojęcie reinkarnacji, funkcjonujące także pod innymi nazwami: metempsychozy, palingenezy czy transmigracji, sięgało swymi korzeniami starożytności, oznaczając wiarę w nieśmiertelność duszy, mającej zdolność przechodzenia z jednej postaci w inną<sup>48</sup>. Metempsychoza

47 P. Żbikowski i M. Nalepa w przypisach do *Ziemiaństwa polskiego* twierdzą, iż trudno jednoznacznie ustalić, którego z filozofów reprezentujących postawę wątpiącą miał na myśli Koźmian. Wskazują na Sokratesa prezentującego elenktyczną i majeutyczną metodę rozumowania, przypuszczając, że mógł to być również któryś z sofistów lub autor *Prób*, Michel Montaigne albo Dawid Hume, nazywany „filozofem wątpiącym”. Z kolei przywołany w powyższym fragmencie idealizm filozoficzny odnosił się do Parmenidesa z Elei bądź do Plotyna. Zob. przypisy 87 i 88 do *Ziemiaństwa polskiego*, s. 106-107.

48 M. Tataro wskazuje na trzy znaczenia pojęcia metempsychozy, traktując ją jako: 1) „wiarę w wędrowkę dusz, co nie musi oznaczać powrotu duszy na ziemię”; 2) „wielokrotne bytowanie

oznaczała również, jak twierdzi Marian Tatar, „cykliczność powrotów osób i sytuacji, pełniąc wówczas rolę podstawowego czynnika ewolucji w przyrodzie i w dziejach ludzkości”<sup>49</sup>. Dla Koźmiana palingeneza jednocząca wszystkie przyrodnicze byty i wiążąca się z filozofią przyrody mogła stanowić przekonującą wykładnię funkcjonowania natury. Patrząc na człowieka i naturę w świetle reinkarnacji, Koźmian nie czynił różnicy między poszczególnymi tworam „Pani Świata”. Rośliny, zwierzęta, człowiek traktował nie jako odmienne rodzaje istnienia, lecz jedynie jako zmieniające się postacie i kształty przynależące do tej samej sfery przyrodniczego bytu. Wiare w wędrówkę dusz ilustruje Koźmianowski narrator, przywołując cmentarną scenę, składającą do refleksji nad człowiekiem i jego pośmiertnym losem:

Lecz kiedym zmysły moje tem marzeniem łudził,  
Szumem skrzydeł lot nocnych ptaków mię przebudził.  
Padaly na grobowców wspaniałe budowy  
Potworne nietoperze i bezecne sowy.  
I spędzając się wzajem z okropnemi krzyki,  
Walczyły o tej ludzkiej próżności pomniki.  
Myślałem więc sam w sobie: Pewnie te straszdyła  
Ożywia teraz dusza, jak one obrzydła,  
I uchodząc na pola przerażony trwogą,  
Nieostrożną skowronka obudziłem nogą.  
Zerwała się ptaszyna i [w] niedniącym zmroku  
Długo krążąc nade mną, zniknęła w obłoku  
Potem zaczęła zwykle pienia nucić mile,  
A jam spostrzegł, że stoję na kmiotka mogile.

(P. IV, w. 812-825)

Krążące nad grobowcami „potworne nietoperze i bezecne sowy” wydają się narratorowi wcieleniem jakiejś grzesznej duszy, która nie zasłużyła na bardziej godny byt po śmierci. W świetle koncepcji metempsychozy możemy uznać przywołany fragment za wyraz optymistycznej wizji świata, czyniącej człowieka wolnym od poczucia tragizmu istnienia. Śmierć jawi się w tym ujęciu jako przejście z jednego stanu w inny, a obecność

---

duszy w różnych ciałach ludzkich”; 3) „ponowne narodziny duszy nie tylko w innym ciele człowieka, lecz również w ciele zwierzęcia, rośliny, czy demona”. Badacz wyjaśnia też istotę synonimicznych znaczeń metempsychozy. Reinkarnacja wyraża ponowne narodziny duszy; transmigracja – „przechodzenie duszy w wyznaczone dla niej ciała”, zaś palingeneza w węższym zakresie „dobrowolny wybór ciał przez wcielającą się duszę”. Zob. M. Tatar, *Metempsychoza*, w: *Słownik literatury polskiego romantyzmu*, pod. red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 2002, s. 540.

49 Tamże, s. 166.

zła w świecie uzasadniona jest potrzebą odpokutowania za wcześniejsze winy, co rodzi wiarę w sprawiedliwość i nagrodę w przyszłym wcieleniu<sup>50</sup>. Przywołany obraz z Pieśni IV odzwierciedla podział na „dusze upadłe i sprawiedliwe”, karane bądź nagradzane, przemieniające się w niższe lub wyższe formy istnienia. Dlatego też oprócz nocnego ptactwa nad grobami bogaczy ukazana zostaje postać skowronka, który śpiewając nad mogiłą ubożego kmiecia, wydaje się być wcieleniem istnienia pełnego szlachetności i cnót moralnych.

Zainteresowanie Koźmiana reinkarnacją korespondowało z osiemnastowiecznym zwrotem w stronę metempsychozy. Rodzące się wtedy ruchy millenarystyczne wiązały palingenezę z „teleologicznym rozumieniem dziejów świata jako jedną z możliwości realizacji Królestwa Bożego na ziemi”<sup>51</sup>, co pozwalało na wyrażenie jedności nieba i ziemi oraz prowadziło w stronę panteizmu. Wyłaniający się z poematu Koźmiana obraz końca świata czerpie wiele z koncepcji metempsychozy postrzeganej w kategoriach wszechogarniającego panteizmu:

Wierzę, gdy zabrzmi trąba przez ziemskie padoły,  
 Poruszą się te groby i wstaną popioły,  
 Runie świat, ziemia zniknie, zgasną gwiazdy, słońca,  
 A duch w pierwszej postaci sam nie dozna końca,  
 A duch dla nich porzuci nieba lub otchłanie  
 I na zwaliskach świata sam wiecznym zostanie.  
 Duch znowu ich pierwotne postaci odzyska,  
 Przetrwą ziemię i słońce na światów zwaliskach  
 (P. IV, w. 832-839)

W ujęciu autora poematu nad światem panuje wieczny duch, który przetrwą nawet wielki kataklizm przynoszący ostateczny kres ziemi.

## Po co nam poezja uczona?

W świetle niniejszego wywodu *Ziemiaństwo polskie* jawi się jako dzieło przesycone refleksją naukową i filozoficzną o naturze oraz więzach łączących z nią człowieka. Wyrastające z atmosfery dyskusji Towarzystwa Przyjaciół Nauk było kontynuacją marzenia starożytnych poetów o stworzeniu wielkiej syntezy wiedzy pozwalającej zbliżyć się do zagadki istnienia. Dlatego też Koźmianowski narrator przeobraża się w badacza praw

50 Tamże, s. 531.

51 Tamże, s. 541.



natury – astronoma, geologa, botanika. Ten miłośnik poezji Wergiliusza staje się równocześnie uczniem Kopernika i Buffona – patrzy w gwiazdy i zagląda do wnętrza Ziemi. Za Linneuszem, Klukiem i Szubertem odkrywa tajemnice królestwa roślin. Przyjmuje stanowisko filozofa przyrody, którego celem nie jest sam opis zjawisk natury, ale przede wszystkim odkrycie jej odwiecznych praw, bo poznanie świata prowadzi do poznania samego siebie i odnalezienia własnego miejsca w wielkim łańcuchu bytu. Dlatego też te fragmenty *Ziemiaństwa*, które ujawniają naukowe pasje autora, nie powinny być odczytywane wyłącznie w kategoriach wierszowanego wykładu myśli wybitnych uczonych. Należy w nich dostrzec przede wszystkim ducha filozofii przenikającego poezję, która, posiłkując się dokonaniem nauk przyrodniczych, próbuje sama odpowiedzieć na wiele pytań nurtujących człowieka.

#### SUMMARY

Agnieszka Kowalczyk – *Between science and poetic imagination*  
*The image of nature in „The Polish Gentry” by Kajetan Koźmian*

*The Polish Gentry* by Kajetan Koźmiński has always been understood and interpreted as a poem affirming the values of Virgil's *The Georgics*. In the paper I present a different approach to Koźmian's work, namely as a poem inspired by the author's fascination of Nature and its perception through 'the eye and magnifying glass'. The poem was inspired by the atmosphere of the meetings of Society of Friends of Science, a 'republic' of well-educated men of letters, where an alliance of knowledge and imagination took place. *The Polish Gentry* may also be seen as an attempt to reconcile an ancient tradition of a poem as a kind of synthesis of knowledge and a modern aspiration to learn, describe and conquer Nature. In this work an alliance of literature, philosophy and science is made, which in turn leads to acquiring the knowledge of both the eternal laws of nature and a human being, its integral part.

KEYWORDS: Kajetan Koźmin, Society of Friends of Science, Warsaw, post-Stanislaus classicism



Anna Kasperek

# Aksjologiczna koncepcja kultury Henryka Elzenberga

---

Henryk Elzenberg (1887-1967) – wybitny polski uczony, aksjolog, etyk, estetyk podejmował również rozważania nad zagadnieniami kultury. Czytając jego dziennik *Kłopot z istnieniem* można zauważyć, że refleksja nad kulturą towarzyszyła mu niemal przez całe życie<sup>1</sup>. Choć jako filozof kultury nie stworzył żadnej całościowej wizji, to w jego przemyśleniach nad kulturotwórczą działalnością człowieka zauważalna jest nieustanna analiza świata wartości. Mówiąc o pojęciu kultury u tego wybitnego filozofa, należy pamiętać, że zawsze będzie miała ona wymiar aksjologiczny i włączona jest w jego filozoficzny system, w którym naczelną rolę odgrywają wartości perfekcyjne.

Jak zauważył Mirosław Tyl, poglądy na kulturę Elzenberga kształtowały się pod wpływem dwóch odmiennych tradycji<sup>2</sup>. Pierwsza wyrastała pod wpływem kultury modernistycznej, charakterystycznych dla niej wyznaczników artystycznych i estetycznych<sup>3</sup>. Druga wynikała z fascynacji Elzenberga kulturą klasyczną, kazała widzieć w kulturze kanon stałych ponadczasowych wartości, a twórczość pojmować jako pogłębianie dziedzictwa zawartego w tradycji<sup>4</sup>. Z tych zasadniczo odmiennych nurtów wyodrębniły się dwa różne wzorce postaw – artyści i klasyka. Pierwsza z nich odrzucała konserwatyzm, eksponowała swobodę realizacji twórczości artystycznej. Artysta nie ufa usankcjonowanemu przez klasyków ładowi, który pojmuje jedynie jako przeszkodę dla wyrażenia w sztuce własnych duchowych treści wewnętrznych. Dla Elzenberga twórca był uosobieniem idei wolności nie-

---

1 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002.

2 M. Tyl, *Pesymizm, konserwatyizm, wartości*, Katowice 2011, s. 40.

3 W. Tyburski, *Elzenberg*, Warszawa 2006, s. 147.

4 M. Tyl, *Pesymizm, konserwatyizm, wartości*, dz. cyt.

zależnej od wszelkich narzucanych konwencji i schematów. W szkicu zatytułowanym *Osobowość twórcza artysty* filozof zaznaczał, że

osobowość twórcza zarysowuje się więc przede wszystkim jako pewien zespół elementów wyselekcjonowanych z podłoża, według kryteriów każdego twórcy właściwych<sup>5</sup>.

Jest to spontaniczna selekcja swobodnych stanów psychicznych artysty, przy pomocy tylko sobie właściwego kryterium wyboru. Jak pisze w *Kłopot z istnieniem*

to co artysta wyraża, to nie są jego przeżycia (te są materiałem, tworzywem), ale te prawa, według których jego świadomość świat po swoim odbudowuje. Subiektywizm? tak bez wątpienia; ale subiektywizm surowy<sup>6</sup>.

Klasyk natomiast, odzegnując się od natchnienia, twórczego chaosu, wierzy w istnienie obiektywnych kryteriów pozwalających wartościować ludzkie dzieła. Z perspektywy klasyka Elzenberg pojmował więc kulturę jak niezmienny ład, o którego trwaniu można mówić tylko wtedy, jeżeli nowe idee czy dzieła sztuki włączają się w nurt tradycji, gdy mieszczą się w ramach fundamentalnych i niezmiennych reguł<sup>7</sup>. Jak pisał w swoim dzienniku *Kłopot z istnieniem*:

Spokój klasyczny na tym polega, że świat nie jest dla artysty zespołem bodźców, na które by on reagował, ale tą olbrzymią rezerwą, z której czerpie on materiał do swych od wewnątrz dyktowanych, samorzutnych konstrukcji.

Rzeczowość klasyczna, to ściśle podporządkowanie środków wyrazu temu, co się pragnie wyrazić. Mistrzostwem we władaniu środkami klasyk nigdy się nie popisuje.

Prostota klasyczna, to hasło podejrzane; lubią nim niektórzy pokrywać ubóstwo i swój brak wyobraźni<sup>8</sup>.

Alternatywa tych postaw była w rzeczywistości alternatywą kultury rozumianej jako teren swobodnej realizacji autonomicznej jednostki i kultury jako autorytetu – obszaru, który odnosząc się do transcendentnych

5 H. Elzenberg, *Osobowość twórcza artysty*, w: tegoż, *Pisma estetyczne*, pod. red. L. Hostyńskiego, Lublin 1999, s. 72.

6 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, dz. cyt., s. 114.

7 M. Tyl, *Pesymizm, konserwatyzm, wartości*, dz. cyt., s. 78.

8 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, dz. cyt., s. 415.

zasad, organizuje życie człowieka, określa reguły jego działalności, chroniąc jednocześnie przed dezintegracją<sup>9</sup>. Można powiedzieć, że te dwie tendencje (artyści i klasyka) przenikały się wzajemnie. Jednak w miarę upływu czasu w refleksji Elzenberga nad kulturą zauważalna będzie tendencja do kreowania bardziej jednolitego jej wizerunku, co wyrażało się w stopniowym osłabieniu wpływów modernistycznych i skłonieniu ku postawie klasycznej. Ten zwrot ku klasycyzmowi zauważalny będzie stopniowo na kartach wspomnianego już dziennika:

W młodzińskich swych rojeniach o życiu pięknym zakładałem *implicitie* całkowitą stabilizację kultury (...). Życie piękne to było najprzód cieszenie się plonem wieków, a potem włożenie całego wysiłku w wysubtelnianie i pogłębianie tego, co po nich wzięło się w spadku. Wysubtelnianie i pogłębianie, a nie rozszerzanie ani zmienianie<sup>10</sup>.

W pewnym momencie klasyk dla filozofa staje się uosobieniem kultury: „Jaki jest cel wykształcenia klasycznego? Dać człowiekowi kulturę? Raczej: dać kulturze człowieka”<sup>11</sup>. Filozof zaczyna opowiadać się za uniwersalnym i obiektywnym porządkiem wartości w kulturze; myśli o kulturze jako o pewnej przestrzeni – perspektywie aksjologicznej, w której człowiek przeżywa wartości.

Elzenberg wyodrębnił we wszechświecie dwie grupy przedmiotów o charakterze aksjologicznym. Pierwsza została stworzona i istnieje niezależnie od człowieka<sup>12</sup>. Należą do niej: piękno przyrody, harmonia ruchów planetarnych, doskonałość matematyczno-logicznych prawidłowości. Druga grupa związana jest z twórczą działalnością człowieka – są to zatem wszelkiego rodzaju dzieła sztuki (literatura, muzyka, malarstwo), systemy religijne i filozoficzne, dzieje i czyny ludzkie. Właśnie przedmioty z tej grupy składają się na kulturę.

Filozof rozumie kulturę jako „sumę rzeczy, których stworzenie jest w zakresie możliwości człowieka, a które są rzeczami wartościowymi”<sup>13</sup>. Sprowadził kulturę do systemu aksjologicznego, w którym zastosował rozróżnienie na wartość perfekcyjną (bezwzględną) i utylitarną (względna). Zasadnicza różnica między nimi związana była z powinnością, obecną tylko w wartości perfekcyjnej. Wartości utylitarne zdaniem filozofa, zyskują swoją wartość poprzez odniesienie do konkretnego przedmiotu,

---

9 M. Tyl, *Pesymizm, konserwatyzm, wartości*, dz. cyt., s. 41.

10 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, dz. cyt., s. 240.

11 Tamże, s. 60.

12 M. Tyl, *Pesymizm, konserwatyzm, wartości*, dz. cyt.

13 H. Elzenberg, *Nauka i barbarzyństwo*, w: tegoż, *Wartość i człowiek*, Toruń 2005, s. 253.

przy czym należy zwrócić uwagę na obiektywną ich przydatność w zaspokajaniu potrzeb, nie zaś subiektywne odczucie<sup>14</sup>. Wartość perfekcyjna pozostaje niezrelatywizowana do jakiegokolwiek przydatności i tym samym jest bezwzględna w swojej naturze. Charakteryzuje ją to, iż (a) jest i powinna być aprobowana (sąd o wartości jest zawsze aprobatą); (b) dostarcza dyrektyw postępowania; (c) występuje w formie piękna lub dobra, które są jej aspektami; d) posiada przeciwieństwa w postaci brzydoty i zła (pojęte jako pozytywnie istniejące natury)<sup>15</sup>.

Zarówno w systemie aksjologicznym, jak i w kulturze u Elzenberga naczelną rolę odgrywają wartości perfekcyjne. Te wartości bowiem istnieją niezależnie od podmiotu, jakiegokolwiek relacji, są one czymś, co tkwiłoby w przedmiocie nawet wówczas, „(...) kiedy by sam istniał na świecie”<sup>16</sup>. Kultura, oparta na wartościach perfekcyjnych, jest więc naszą powinnością: „kultura jako nakaz i imperatyw, cel i powołanie człowieka, kopuła, za której filary winniśmy uważać siebie i innych i swoje działanie”<sup>17</sup>. Autor *Kłopotu z istnieniem* skłania się również ku przekonaniu, że kulturotwórcza działalność człowieka nie polega na wprowadzaniu:

(...) w istnienie coraz to nowych przedmiotów wartościowych (na wzór jakiegoś muzeum, które byśmy chcieli wzbogacić), lecz na przekształceniu tego, co istnieje w kierunku najwyższej osiągalnej wartości<sup>18</sup>.

Należy więc podejmować nieustanny wysiłek, aby to, co istnieje, stawało się tak wartościowe, jak tylko jest to możliwe.

Aksjologiczna perspektywa pojmowania kultury stała się punktem odniesienia dla oceny rzeczywistości współczesnej filozofowi<sup>19</sup>. Bardzo krytycznie odnosił się on do współczesnej mu kultury, w której dostrzegał brak porządku aksjologicznego, przeladowanie i umasowienie twórczości – „ilościowy nadmiar produkcji kulturalnej”. Taką kulturę Elzenberg postrzega jako „jarmark, oszukańczą grę świateł, przedstawienie, pokaz, *theatrum*”<sup>20</sup>. W konsekwencji mamy do czynienia z pomieszaniem stylów i spłyconiem, które w ostateczności prowadzą do umasowienia kultury. Jak pisał w swoim dzienniku:

---

14 W. Prusik, *Elzenberg Józef Maria*, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, <<http://www.ptta.pl/pdf/pdf/c/elzenbergh.pdf>>.

15 Tamże.

16 H. Elzenberg, *Nauka i barbarzyństwo*, dz. cyt., s. 253.

17 Tamże, s. 235.

18 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, dz. cyt., dz. cyt., s. 245.

19 W. Tyburski, *Elzenberg*, dz. cyt., s. 151.

20 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, dz. cyt., s. 484.

Pod względem tzw. kultury wyższej jesteśmy dziś w toku regresji. Przednia straż ludzkości stanęła i zmuszona jest do odwrotu. Ale to jest chyba niezbędne, by do pochodu zdołały dociągnąć masy, pozostawione dotąd w tyle tak rozpaczliwie<sup>21</sup>.

Filozof w kulturze współczesnej zauważył nieustanny pęd za nowością, szukanie nowych dróg i ciągle czegoś innego, zrywanie dla samego zrywania, upodobanie do zmiany, jako zmiany – wszystko to budzi sprzeciw Elzenberga, ponieważ kultura jest zbiorem uniwersalnych norm, a nie nieustannym poszukiwaniem jej nowych aspektów<sup>22</sup>. Zjawisko masowości kultury przejawia się także w powiększającej się liczbie osób aspirujących do miana twórcy i podejmujących artystyczne działania:

Wyrastają tu swoiste wielkości, wielkie właśnie tylko w „prądzie kultury”, a w twórczości kulturalnej – świerszczyki. Ludzie ci sami siebie biorą na serio, ulegają tysięcznym złudzeniom; robią rzeczy drugo- i trzeciorzędne, czują się, jakby szli na zdobycie co najmniej piątej sfery niebieskiej. W oczach i opinii ogółu zaćmiewają twórców raz po raz<sup>23</sup>.

W dzisiejszych czasach zapewne odpowiednikiem tych ludzi byłiby celebryci. Opisywane przez Elzenberga zjawisko masowości kultury prowadzi również do negatywnej dominacji publicystyki nad twórczością kulturalną – publicystyki, która rozrasta się ponad miarę, autonomizuje się, zatracając „łączność ze sprawami jedynie ważnymi”, którym powinna służyć: „(...) widzimy od razu, że większość naszej pracy publicystycznej nie jest pracą kulturalną w sensie właściwym”<sup>24</sup>. Jak zauważa filozof:

Ktoś napisał książkę; ktoś drugi pisze recenzję tej książki; autor odpowiada; ów replikuje; wtrąca się ktoś trzeci i napoczyna jakieś całkiem inne, własne problemy; ktoś czwarty wprowadza nutę animozji osobistej; szermierze docinają sobie; gawiedź się cieszy (...) Piszemy na marginesach, i na marginesach marginesów, i tak w nieskończoność. I tak oto na wielką skalę odbywa się niedobry ów proces odrywania się „prądu” kultury od właściwej kulturalnej twórczości. I ludzie tkwią w tym prądzie kultury, biorą w nim udział, zawzięcie „wymieniają myśli” i ani się spostrzegą, że oto żyją już w świecie spraw wtórnych, pozbawionych sensu samodzielnego<sup>25</sup>.

---

21 Tamże, s. 384.

22 M. Tyl, *Pesymizm, konserwatyzm, wartości*, dz. cyt., s. 68-69.

23 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, dz. cyt., s. 245.

24 W. Tyburski, *Elzenberg*, dz. cyt., s. 151.

25 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, dz. cyt., s. 244-245.

Elzenberg nawołuje do radykalnego przeciwstawienia się temu aksjologicznemu chaosowi. Przede wszystkim należy wrócić do wizerunku kultury zbudowanej na uniwersalnym zespole wartości. Obiektywny porządek aksjologiczny stanowi podstawę dla kulturotwórczej aktywności człowieka, kulturę należy tworzyć zgodnie z ponadczasowym zespołem idei i zasad. Dlatego filozofowi w pewnym momencie stała się szczególnie bliska postawa klasyka, człowieka o ustalonym kanonie wartości, można by rzec, że była też silną podporą, aby nie złamać się w trudnych czasach – wojny, stalinizmu, w jakich przyszło mu żyć. Postawa taka tylko pozornie wydaje się statyczna, konserwatywna i skostniała. Jak pisze:

nie jest jednak prawdą, żeby klasycyzm (...) wykluczał bujność, bogacenie się wewnętrzne, rozwój i rozrost. Wyklucza tylko zmienność heraklitejską, rozmiłowanie się w stawaniu się raczej niż w bycie, klasyk jest tym człowiekiem, o którym nie moglibyśmy powiedzieć, że „nie czuje dwa razy tą samą duszą”<sup>26</sup>.

Taka kultura, oparta na trwałym, obiektywnym porządku wartości – jak powiada filozof: na „uroczystej powadze religii” – zyskuje wymiar mistyczny<sup>27</sup>.

Elzenberg zdawał sobie sprawę z trudności w urzeczywistnieniu takiego aksjologicznego wizerunku kultury. Uważał jednak, że takie dążenia należy nieustannie podejmować i zawsze opierać się w swych twórczych działaniach o wartości duchowe. Filozof stawiał wiele zarzutów wobec wartości hedonistycznych, pragmatycznych i utylitarnych, które jego zdaniem niszczą i deprecjonują kulturę, sprowadzając ją do spraw życia codziennego – dla Elzenberga tymczasem kultura ma wymiar *par excellence* duchowy i elitarny.

Według Elzenberga, człowiek tworzący kulturę powinien posiadać odpowiednią samowiedzę kulturową<sup>28</sup>. Musi mieć on świadomość realizacji wartości kultury, nie może pod wpływem takich czy innych nacisków wątpić w te wartości oraz – co jest bardzo istotne – nie może sam bez kontaktu z innymi ludźmi tworzyć kultury<sup>29</sup>. Powinien również z dużym dystansem odnosić się do spraw życiowych. Polityka, działalność społeczna, ekonomia nabierają sensu, o ile bezpośrednio lub pośrednio przyczyniają się do tworzenia kultury. Mówiąc o kulturze należy wykluczyć myślenie

26 Tamże, s. 153.

27 Tamże, s. 460.

28 J. Zubelowicz, *Elzenbergowskie ujęcie procesu tworzenia kultury*, „Kultura i Społeczeństwo” 30 (1986), nr 1, s. 84.

29 Tamże.



realistyczne, które związane jest z faktycznymi możliwościami realizacji pewnych zamierzeń<sup>30</sup>. W kulturze walka o sprawy z góry przegrane nie jest pozbawiona celu i sensu. Przytoczmy słynne słowa Elzenberga na temat tej walki:

Wartość walki tkwi nie w szansach zwycięstwa sprawy, w imię której się ją podjęło, ale w wartości tej sprawy (...). Walka, którą dziś toczy się go-dzi, to nie walka o przywrócenie przeszłości, politycznej czy gospodarczej czy nawet kulturalnej (...). Jest to walka o zachowanie, w nowych ramach i w nowym układzie, wartościowej treści społeczeństwa, po prostu. I jest to walka z pretensją ramiarzy do stanowienia, jaki temat i jaki sens ma mieć obraz, walka o zepchnięcie do ich roli właściwej, tzn. służebnej i skromnej, (...) upomnienie się treści życia o pierwszeństwo i pierworództwo<sup>31</sup>.

Tyl zauważa, że Elzenberg w swojej aksjologicznej wizji kultury bliski jest nietzscheańskiej koncepcji żywiołów – dionizyjskiego (realizującego się w twórczości) i apollińskiego (wyrażającego się w poznaniu) – jako dwóch uzupełniających się składników kultury<sup>32</sup>. Kultura w swej najwyższej formie jawi się jako twórczość – żywioł dionizyjski – wytwarzanie rzeczy wartościowych, samorealizacja twórcy. Jednocześnie kultura jako twórczość staje się przedmiotem obiektywizacji, krytycznej refleksji i analizy, staje się przedmiotem wiedzy – to żywioł apolliński. Jeden z przejawów współczesnej degradacji kultury filozof upatrywał w coraz większej dominacji żywiołu apollińskiego, zakładającego dominację myśli nad twórczością w sprawach związanych z kulturą<sup>33</sup>.

Ponadczasowy wymiar kultury oparty na kanonie uniwersalnych wartości wyrażał się również w negatywnym stosunku Elzenberga do historycznego traktowania zjawisk kulturowych i do historyzmu w ogóle<sup>34</sup>. Według filozofa, historyzm jest w istocie relatywizmem historycznym, poglądem o historycznych uwarunkowaniach i zmienności zjawisk kulturowych. Unieważnia on roszczenie do absolutnej ważności i normatywnego charakteru zajmowanych stanowisk. Kultura współczesna zdominowana przez historyzm pozbawiona jest trwałego podłoża, stąd też wynika jej bezsilność w usensownianiu życia człowieka, brak jej bowiem istotowej głębi, esencji, którą posiadała kultura starożytna<sup>35</sup>.

---

30 Tamże, s. 85.

31 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, dz. cyt., s. 391.

32 M. Tyl, *Pesymizm, konserwatyzm, wartości*, dz. cyt., s. 72.

33 Tamże.

34 Tamże, s. 73.

35 Tamże.

Warto również zwrócić uwagę na esej Elzenberga *Nauka i barbarzyństwo*, w którym pisze o relacjach między nauką i kulturą<sup>36</sup>. W przekonaniu filozofa nauka i kultura to dwa różnorodne sposoby myślenia, między którymi trudno dopatrzeć się wspólnych pomostów. Istnieje raczej konflikt pomiędzy myśleniem wartościującym (oceniającym) a naukowym:

Z różnicy tej wynika (...) że żaden cel, do osiągnięcia którego niezbędne jest wartościowanie, nie może być osiągnięty środkami samej tylko nauki; że więc nie wystarcza ona również do ugruntowania kultury i że, gdyby nie jej własna potrzeba oparcia się o wolę kultury, najwspanialszy jej rozwój mógłby współistnieć z barbarzyństwem niczym niezmaconym<sup>37</sup>.

Nauka staje się niebezpieczna dla kultury, bowiem eliminuje myślenie wartościujące – godzi zatem w podstawowy warunek jej istnienia: „tu bowiem w interesie nauki skazujemy się na coś więcej niż na rezygnację z pewnej sprawności; tu ubożymy się jako ludzie, okaleczamy się cali. – W ten to sposób myślenie oceniające bywa wypierane przez naukowe z umysłu i z życia jednostki”<sup>38</sup>. Elzenberg żyjący w latach dominacji filozofii szkoły lwowsko-warszawskiej, opartej na założeniach matematyczno-logicznych, wyczuł niebezpieczną dominację nauki nad kulturą, która jego zdaniem zaczęła się już w epoce nowożytnej, tj. po Odrodzeniu:

(...) i że się wytwarza stała przewaga, h e g e m o n i a nauki w kulturze. Przewaga dla kultury fatalna: wtedy bowiem nawet aberracje uczonych dla ogółu stają się wzorem; a gdy te aberracje dotyczą samych pierwszych podstaw kultury, barbarzyństwo może stanąć u progu drzwi: drzwi są więcej niż przez pół uchylone<sup>39</sup>.

Filozof dostrzegł dominację myślenia scjentystycznego i skrajnie racjonalistycznego. Kultura zredukowana jest niemal do samej tylko wiedzy. Jak zaznacza Lech Witkowski, niezgoda Elzenberga na logicyzm i scjentyzm, taki jaki głosiła szkoła lwowsko-warszawska była w istocie niezgodą na redukowanie kultury umysłowej i filozofii akademickiej, oraz niezgodą na zawłaszczenie tej spuścizny i na próby dominacji myślenia scjentystycznego i racjonalistycznego w sferze kultury – sferze problemów związanych z egzystencją ludzką<sup>40</sup>. W dzienniku *Kłopot z istnieniem* pisał:

36 H. Elzenberg, *Nauka i barbarzyństwo*, dz. cyt., s. 252-260.

37 Tamże, s. 255.

38 Tamże, s. 257.

39 Tamże, s. 259.

40 L. Witkowski, *Henryk Elzenberg wobec scjentyzmu w filozofii polskiej*, w: *Henryk Elzenberg (1887-1967). Dziedzictwo idei. Filozofia – aksjologia – kultura*, pod. red. W. Tyburskiego, Toruń 1999, s. 11.

Zubożenie problematyki; okaleczenie, okrojenie rzeczywistości; brak myśli o człowieku i jego losie albo myśl mizerna i płaska: oto jeszcze kilka grzechów do zaliczenia na rachunek szkoły lwowsko-warszawskiej<sup>41</sup>.

Według Elzenberga, kult nauki niszczy duchowość człowieka, jego wrażliwość i twórcze myślenie, bowiem unieważnieniu podlega to, co nie spełnia warunków naukowości. Choć ten tekst pochodzi z roku 1930, można zauważyć, jak aktualna dziś jest nadal jego wymowa. W dzisiejszych czasach zauważalna jest dominacja myślenia scjentystycznego, skrajnie racjonalistycznego, analitycznego, które obejmuje również dziedziny nauk humanistycznych (antropologia, etyka, socjologia, literatura). O relacjach między nauką a kulturą filozof pisał również w swoim dzienniku *Kłopot z istnieniem*:

Praca naukowa to pewien dział pracy kulturalnej: ten mianowicie, który do celu wspólnego, jakim jest coraz większe doskonalenie człowieka, zmierza przez wiedzę. W nauce jednak są specjalności: działy określone i sztywne, uprawiane przez ekipy fachowców. Działy te, siłą rzeczy, muszą żyć życiem w dużym stopniu wyodrębnionym; siłą rzeczy też wyodrębniają każdy swoje swe cele. I oto jeden ze skutków: co adepta nie interesuje jako człowieka, zaczyna go interesować „jako” lingwistę, biochemika, ornitologa. Ale, w przeciwieństwie do pierwszego, to drugie „jako” jest czysto konwencjonalne. Na tej drodze interesujące staje się wszystko, nawet skok pchły Chajrefonta, ale tylko w ramach konsekwencji. Nauka traci łączność z kulturą i staje się wiedzą radosną o milionie pcheł i skoków – przy czym dla członka każdego cechu jego pchła zawsze jest pierwsza<sup>42</sup>.

Jak zauważył Jan Zubelowicz, Elzenberg w procesie tworzenia kultury wyróżnił dwa etapy<sup>43</sup>. Pierwszy to etap negatywny, polegający na wyzwoleniu się spod władzy różnych instynktów, np. instynktu samozachowawczego, płciowego. Jest to próba wyzwolenia się z autocentryzmu pełni życia. Aby to wszystko przezwyciężyć, należy zdobyć się na odpowiednią ascezę i bohaterstwo. Dlatego, zdaniem filozofa, cnoty te są „podstawą kultury i rdzeniem człowieczeństwa”<sup>44</sup>. Jest to etap przygotowawczy, oczyszczenie terenu, które czyni dogodną podłogę dla drugiego etapu, jakim jest samo tworzenie kultury. Jego najwyższą formą, swego rodzaju zwieńczeniem, jest twórczość. Poprzez twórczość transcendentną (artystyczną) – urzeczywistnia się wartość piękna, poprzez twórczość

---

41 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, dz. cyt., s. 409.

42 Tamże, s. 237.

43 J. Zubelowicz, *Elzenbergowskie ujęcie procesu tworzenia kultury*, dz. cyt., s. 86.

44 Tamże, s. 87.

immanentną (etyczną) – wartość dobra. Pierwszy rodzaj twórczości wyraża się w realizacji wartości wobec człowieka zewnętrznych. Drugi etap polega na duchowym doskonaleniu się, tworzeniu rzeczy wartościowych, w wyniku czego ostatecznie oczyszczamy się z autocentryzmu<sup>45</sup>.

Można zauważyć, że aksjologiczna wizja kultury pełni dla Elzenberga doniosłą rolę w nieustannej refleksji filozoficznej, w poznawaniu świata wartości. Choć dla filozofa kultura miała charakter elitarny, to – jak pisał w swoim dzienniku – jej duchowe piękno jest dostępne dla wszystkich:

m i ł o ś ć k u l t u r y: naprawdę jest to ukochanie w człowieku jego zdolności oderwania się od siebie samego, od celów utylityrnych, by zainteresować się pięknem (...). To zdolność stwierdzana u ludzi – czy to będzie beztrudnie szczęśliwe zatopienie się malarza w tym, co maluje, czy ofiarny czyn żołnierza na froncie – jest zawsze tym, co najbardziej mnie wzrusza (...) przecież nawet udział swój na wojnie rozumiałem jako stanięcie na posterunku nie tyle nawet ojczyzny, ile tak właśnie pojętej u s k r z y d l o n e j k u l t u r y<sup>46</sup>.

## SUMMARY

Anna Kasperk – *Henry Elzenberg's axiological concept of culture*

Henry Elzenberg included reflections on culture in almost all his works throughout his creative life. It should be underlined here that this renowned philosopher's views on culture were influenced by two different traditions. The first one was connected to and generated by modernism and its specific aesthetic and artistic forms. The other was related to classic ideas and stressed the role of tradition supported by stable and timeless values. A person who undertakes the task of creating culture should be acquainted with values; this means s/he must have sufficient knowledge of culture and, what is important, display those values when contacting other people. It is so because culture is a set of values approved by a community and giving the viewers brilliance and glamour. This is a truly axiological idea of culture.

KEYWORDS: axiology of culture, classicism and modernism, Polish philosophy

45 W. Tyburski, *Elzenberg*, dz. cyt., s. 155.

46 H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, dz. cyt., s. 99.

Urszula Tes

# *Otello* Orsona Wellesa

---

Dedykuję Kasi Mroczkowskiej-Brand

Współczesne zainteresowanie adaptacjami filmowymi zatacza coraz szersze kręgi, wciąż powstają nowe tomy z analizami dzieł literackich różnych kręgów kulturowych<sup>1</sup>. Adaptacja filmowa jest niejako „barometrem” współczesności, wskazuje chociażby na aktualne tendencje panujące w kinematografii, przemiany mentalne w społeczeństwach, kulturze. Teksty poświęcone adaptacjom spełniają zatem ważną rolę w poszerzaniu wiedzy o bogatych kontekstach, często pomijanych przy pierwszym kontakcie z dziełem filmowym. Najczęściej adaptowanym autorem jest oczywiście William Szekspir, którego niedoścignione filmowe „przekłady” stworzyli Laurence Olivier, Grigorij Kozincew oraz Orson Welles. Współczesny odbiorca przyzwyczajony do postmodernistycznych „wariacji szekspirowskich” słabo kojarzy klasyków, a przecież to właśnie w ich utworach najlepiej wybrzmiało głębokie rozumienie dzieł Stradfordczyka. W 1952 roku amerykański reżyser Orson Welles dokonał do dziś niedoścignionej adaptacji tragedii Williama Szekspira – *Otella*. Co ciekawe, oryginalna wizja Wellesa, nigdy nie doczekała się szerszej interpretacji. Analizując poszczególne motywy i postaci filmowe, postaram się wykazać trafność i subtelność jego autorskiego konceptu.

## Motyw koła i krat

Welles już w pierwszej sekwencji filmu, swoistym prologu (choć epilogu historii) narzucił widzowi swą własną, autorską wizję tragedii.

---

1 Zob. seria „Literatura na ekranie”; I tom serii *Od Cervantesa do Pereza-Reverte’a* poświęcony został literaturze hiszpańskojęzycznej, red. A. Helman, K. Żyto, Fundacja Kino, Warszawa 2011 oraz II tom serii *Adaptacje literatury amerykańskiej*, red. R. Syska, Ekran, Kraków 2012.

Uszeregowani w dwóch kolumnach żalobnicy niosą ciała Otella i Desdemony. „Na scenę” wkracza winowajca, niczym zwierzę ciągniony przez żołnierzy, a potem wtrącony do klatki. Ta, zgodnie z wyznaczoną karą zawisa wraz z nim u szczytu twierdzy. Jago przez kraty przygląda się *theatrum* którego był reżyserem. Połączony już w jeden szereg orszak, posuwa się w stronę zamku. A my, podążając za ruchem kamery, schodzimy gdzieś w dół. Te ostatnie kadry reżyser powtórzy w ostatniej sekwencji filmu – właściwym epilogu. Pod tym fasadowym opisem ukryte są głębsze znaczenia, nadające przedstawionemu światu wymiaru tragicznego.

W scenie tej zauważamy dwa motywy, które staną się leitmotivami całego filmu. Koło i kraty. Orszak żalobników zatoczył bowiem koło (od lewej ku prawej) zmierzając do miejsca, gdzie rozegrała się tragedia. Koło to symbol losu, przeznaczenia. A zatem Fortuna (bądź Tyche – z kołem jako swoim atrybutem), której wyroku człowiek nie może się ustrzec, staje się prawdziwą bohaterką tragedii.

Motyw krat jest również bardzo sugestywny, tutaj pojawia się dosłownie jako klatka. Uwięzienie Jago to nic innego, jak tylko konsekwencja (kara) jego działania: „koło dokonało pełnego obrotu” – przestępstwo sprawiedliwie ukarano. Możemy mówić także w kontekście zarówno dramatu jak i filmu o uwięzieniu metaforycznym, co sugeruje jeden z kadrów, pokazując „sznur” żalobników oczami Jago (subiektywizacja), właśnie poprzez szczeble wspomnianej klatki. To on uwięził duszę szlachetnego Otella („Spytajcie tego na wpół diabła, czemu/ Tak mi opętał i duszę i ciało!”<sup>2</sup>). Więzieniem są również słabości natury ludzkiej, a zatem zazdrość, będąca tematem sztuki i filmu.

## Twórcza zdrada

Reżyser nie tylko wprowadza głos narratora we właściwej pierwszej sekwencji filmu, lecz w dodatku zmienia układ wielu scen, często nadając im inny kontekst, a dialogi komponuje z kwestii wypowiedzianych przez różne postaci w różnych momentach akcji. Dla zilustrowania poczynań Wellesa opiszę początkową scenę filmu (pomijając narracyjny wstęp), odnosząc ją do tekstu sztuki.

W scenie rozgrywającej się w kościele, podczas ślubu Maura i weneckiej niewiasty, których sylwetki widzimy z daleka, Jago wyznaje stojącemu obok Rodrigowi swą nienawiść do Murzyna. W dramacie nie znajdziemy wzmianki jakoby Jago brał udział w tych potajemnych zaślubinach

2 W. Shakespeare, *Otello. Maur wenecki*, przeł. S. Barańczak, Poznań 1993, s. 194.

(choćby w ukryciu). Reżyser w ten sposób nadbudował nad sztuką określoną treść, nieobecną tamże. Zderzył bowiem tutaj ze sobą dwie sfery, *sacrum* (Desdemona i Otello) i *profanum* (Jago, Rodrigo).

Amerykański twórca wprowadził również dialogową achronologię. Wypowiedane przez filmowego Jaga słowa na początku filmu pokrywają się ze słowami, które szekspirowski Jago mówi dopiero w scenie III aktu I, potem zaś słyszane w filmie frazy znajdujemy w dramacie w scenie I tego samego aktu, by znów powrócić do dialogu toczonego między Jago i Rodrigo w scenie III (akt I). Na dodatek zdania te zabrzmią w ustach bohatera po scenie interwencji Brabantia w senacie – w filmie przed nią.

Podobne zabiegi reżyser stosuje na przestrzeni całego filmu. Wiele scen pomija, dodając kilka własnych. Najbardziej jaskrawym przykładem wskazującym na znaczną nieścisłość wobec adaptowanego dzieła jest scena rozgrywająca się w łaźni tureckiej, kiedy to ma miejsce zamach na życie Cassia.

Autor filmu zdecydował się wyeliminować postać sługi – wesółka należącego do świty Otella, odgrywającego w sztuce marginalną rolę (w przeciwieństwie choćby do błazna z *Króla Leara*). Natomiast wyeksponował silnie postać Jaga, który pojawia się niemalże w każdej scenie filmu.

### „Jestem w tej sztuce czarnym charakterem”<sup>3</sup>

Jago grany przez Micheála Mac Liammóira (aktora Gate Theatre) to człowiek niezwykle wyrafinowany, świetnie potrafiący udawać, nie zdradzając przy tym właściwych intencji. To człowiek, który popadł w zło powodowany zazdrością – o posadę Cassia, o żonę, jakoby kiedyś uwiedzioną przez Maura, nawet o Desdemonę, nie wspominając już o zawiści wyzwolanej na myśl, że Murzynowi powodzi się jako wodzowi i mężczyźnie. Ową zazdrość zaszczepia Jago zaślepionemu miłością Otellowi. Reżysera zdaje się fascynować ten szekspirowski kusiciel, skoro to on dominuje w filmie i odsuwa nieco w cień postać Otella.

Zło, które uosabia Jago tchnie przejmującą grozą, przede wszystkim dlatego, że jest w pełni świadome i tak ekstremalnie nieprzejednane. Jago nie chce służyć panu, nie ma w sobie ani odrobiny skruchy, skazując się tym samym na potępienie. Jego cynizm i wyrachowanie pozwalają mu jednak wypowiedzieć takie oto słowa (w scenie z pijanym Cassiem: Cassio: „Jeśli o mnie chodzi, nie ubliżając wodzowi ani innym dostojnym

---

3 Słowa Jaga wypowiedziane o sobie samym, cyt. z filmu.

osobom, mam nadzieję że będę zbawiony”, Jago: „Ja tak samo<sup>4</sup>). Nie mamy złudzeń, że nie zależy mu na zbawieniu duszy, co potwierdza dodatkowo klękając (w filmie czyniąc znak krzyża przed gotycką figurą Marii z dzieciątkiem) i przysięgając, że lojalnie „święci usługi” Otellowi. Ten uznał jego teatr „religijny” za przejaw prawdziwej przyjaźni – Otello nadając Jago miano namiestnika (detronizując tym samym Casia), metaforycznie mianuje go namiestnikiem swej duszy, otwierając ją tymczasem na tchnienie zła.

### „Wystaw mnie proszę takim, jakim jestem / Nie ujmij ani nie dodaj niczego”<sup>5</sup>

Otello jest człowiekiem, który „nieroztropnie, ale bardzo kochał, co nie był skory do podejrzeń, ale raz je powziąwszy nie był sobie panem”<sup>6</sup>. Postać to szczerza i szlachetna, świadoma własnej wartości. Maur jest naiwny, łatwowerny, „wierzy w uczciwość, gdzie widzi jej pozór”, nie potrafi oprzeć się pokusie podejrzenia, mimo że kocha Desdemonę i wierzy jej. A mimo to pozwala się zwieść, nie potrafi właściwie ocenić ludzkich charakterów, maskę uznając za prawdziwą twarz, a czystość poczytując za wiarołomstwo (podobny błąd dostrzegamy u króla Leara). Miłość Otella do Desdemony ma w sobie jakiś niepokojący pierwiastek, niemalże niezemski, dlatego wydaje się, że w tym świecie nie może ona rozkwitać:

Otello (scena przybycia z wyprawy przeciw Turkom) do Desdemony:

Szczęście ty moje! Jeśli każda burza / Sprowadza taki spokój i pogodę –  
O, niechaj wichry dmą, aż zbudzą śmierć, / Niech łódź mozolnie  
Wspina się na zbocza / Fał, wysokością równe Olimpowi, / I znów,  
Zapada w dół / jak z nieba w piekło. / Gdybym miał teraz skonać,  
Skonałbym / U szczytu szczęścia, gdyż tak absolutna / Radość  
wypełnia mi duszę, że los / Podobną nigdy już mnie nie nagrodzi.

Desdemona:

Nie mów tak, raczej zaufajmy niebu,  
Z każdym dniem nasza miłość będzie wzrastać

4 Jak wyżej, s. 63.

5 Słowa Otella wypowiedziane przed samobójczą śmiercią. Cytat ze ścieżki dialogowej filmu.

6 Cytat ze ścieżki dialogowej filmu. Tłum. J. Paszkowski.



## Otello:

Wspierajcie nas w tym, święte moce! Amen  
(...) Naszych serc nic już odtąd nie rozdzieli / Nie wprawi  
W rozdźwięk!<sup>7</sup>

Ta wręcz metafizyczna miłość Otella zamieni się w karła ziemskiej zazdrości, co czyni ją tragiczną. Tragicznym według Schelera jest samo popadanie w winę, fakt, że ktoś, kogo wola jest czysta popada w winę – stanowi podmiot i samo jądro tragiczności<sup>8</sup>. Otello popada w winę będąc zmuszonym zabić ukochaną („A ja zabójca, wciąż będę ją kochał. (...) / czując żal, / Tak jak go może czuć bóg w niebie, kiedy / Razi piorunem tych, których miłuje”<sup>9</sup>), zaś dla Desdemony tragicznym byłoby to, że niewinnie zostaje zabita przez kochankę. Śmierć dla Otella stanowi wyzwolenie, karą byłoby dalsze życie<sup>10</sup>.

Metaforyczna śmierć bohatera nastąpiła w chwili, gdy zwątpił –

Ale tam, kędy serce me przyrosło / Kędy żyć muszę albo nie żyć wcale,  
/ Tam być wygnańcem, od źródła, z którego wypływa strumień mojego istnienia,  
/ A bez którego wysechłby koniecznie, / Od tego źródła zostać odepchniętym  
/ Albo go widzieć obróconym w bagno, w którym osiada skrzek<sup>11</sup>.

Konsekwencją zwątpienia stanowi zabicie ukochanej. Zabija z poczucia honoru, a nie nienawiści. Ziemskie prawo nakazało mu zemstę, jednak nie chce unicestwić duszy Desdemony, dlatego każe jej modlić się, by dokonała aktu skruchy przed Bogiem (skrucha grzesznika daje nadzieję mu na zbawienie). W uniesieniu jednak na prośbę Desdemony: „Niech się pomodlę tylko”, Otello mówi: „Już za późno”. Nieodwracalnie „musi dokonać się tragedia”, tym bardziej smutna, że bohater tak naprawdę nie chce popełnić tego strasznego czynu, ale jest zdeterminowany przez panujące wówczas stosunki społeczne – zdrada musi zostać pomszczona. Poza tym Otello byłby na zawsze zhańbiony jako wódz, gdyby zlitował się nad swą „wiarołomną żoną”, która „miała stosunki” z jego namiestnikiem. Nie wspominając już jak bardzo zdrada ukochanej godzi w dumę

---

7 W. Shakespeare, *Otello. Maur wenecki*, dz. cyt., s. 52-53.

8 M. Scheler, *O zjawiskach tragiczności*, w: *Arystoteles, David Hume, Max Scheler*, oprac. W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewiczowa, R. Ingarden, Kraków 1976, s. 94.

9 W. Shakespeare, *Otello. Maur wenecki*, dz. cyt., s. 175.

10 M. Scheler, *O zjawiskach tragiczności*, dz. cyt., s. 94-95.

11 Cyt ze ścieżki dialogowej filmu.

mężczyzny. Otello, czując brzemień własnej rasy, tym dotkliwiej czuł się upokorzony. Widzimy zatem, jak nieuchronne i fatalne były przesłanki bohatera. Kiedy Otello przejrzy i zobaczy ohydłą intrygę Jaga będziemy już tylko słyszeć z jego ust ton rezygnacji i bólu, „tknij pierś Otella trzcinką – on ustąpi / Pola. Zresztą – dokąd miałby pójść?”<sup>12</sup>. Przerażony własnym czynem, nie znajdzie dla siebie nawet odrobiny nadziei:

Diabły, odpędźcie mnie chłostą, odbierzcie / Mi ten niebieski widok, rzućcie mnie / Na pastwę wichrów, w siarczane płomienie, / W wąwozy lawy, jej płynnego ognia!

Tragiczna jest dla Otella świadomość, że gdy:

spotkamy się w dniu Sądu [mówi oczywiście o duszy Desdemony], twoja błądź / Strąci z niebiańskich wyżyn / mą duszę / Wprost w szpony diabłów<sup>13</sup>.

Miłość ta zatem nawet w wymiarze pozaziemskim nie zostanie spełniona – to tym bardziej tragiczna perspektywa.

Czy szekspirowski Otello „przeglądając się w ekranie” zobaczy prawdziwy swój wizerunek? Otello grany przez Wellesa silnie napiętnowany został osobowością reżysera-aktora, który przyznaje, że bliski mu jest ów bohater. Welles nadaje swojej kreacji charakterystyczny dla siebie rys cechujący jednocześnie Otella – łączy w sobie łagodność (u Wellesa to nawet dziecięcość) z chmurnym obliczem. Otello Wellesa ma wielowymiarową naturę, silnie odczuwającą, wrażliwą, ale też słabą (tak jak szekspirowski Otello). To człowiek, którego jedną stroną twarzy okala cień.

## „Otello” – teatr cieni

Prolog filmu; twarz Otella wylania się z mroku, z krainy cienia, gdzie przebywają dusze zmarłych. Czyż nie znaczy to, że właśnie cień – symbol duszy będzie tutaj bohaterem?

Przyjrzyjmy się scenie rozgrywającej się w senacie, kiedy Otello musi bronić swego honoru przed zarzutami ojca Desdemony – Brabantia. Wówczas to Maur, krocząc do przodu, przestępuje cienie. Uwzględniając kontekst tej sceny – ma tu bowiem miejsce oskarżenie – cień spełnia rolę „oskarżyciela” – jest to zapowiedź przyszłej winy (tej właściwej),

12 W. Shakespeare, *Otello. Maur wenecki*, dz. cyt., s. 193.

13 Tamże.

w którą bohater „popadnie”. Cień to również symbol teatru, przedstawienia. Otello po raz pierwszy w pełni odkrywając swoje oblicze wkracza na scenę (przechodząc przez cienie), by wziąć udział w spektaklu. Bliższa to wizja szekspirowskiego teatru, mimo zmiany medium Welles wyzyskuje ją. Zresztą nie jeden raz mamy sugestię teatralności (tę rozumiem jako metaforę „uczestnictwa w teatrze”). Zanim Otello wkroczy do komnaty małżeńskiej, gwałtownie odsłoni zasłonę, na niej to właśnie dojrzymy jego cień. Zasłona może tu pełnić rolę teatralnej kotary. Tuż przed tym ujęciem słyszymy także bicie dzwonów, zwiastujących jakoby rozpoczęcie aktu. Dzwony symbolizują także czas (Otello: „Czas jest dzisiaj panem”), a czas przecież w tej tragedii będzie pełnić rolę fatum. Jeśli zaś powrócimy do ujęcia poprzedzającego obraz bijących dzwonów, ujrzymy twarz Jaga wyznającego (do kamery) – „Nie jestem kim jestem”. Wyznanie Jago, że gra tu rolę „uczciwego”, lecz nim nie jest – to spowiedź aktora.

Bohaterami jednej ze scen są tylko cienie – Otella i Desdemony, połączone w miłosnym uścisku, kiedy to Maur mówi:

Gdyby trzeba było natychmiast umrzeć / Skonanie błogosławieństwem by mi się wydało / Bo rozkosz duszy mojej jest tak wielka / Że się obawiam, czy druga podobnie we mgle przyszłości jest mi zachowana<sup>14</sup>.

Tutaj cień symbolizuje jednocześnie miłość i śmierć. Ich miłość naznaczona została cieniem – śmierci, miłosny uścisk zapowiada śmiertelny.

„Cień” pojawia się także w innym kontekście – jako cień krat – symbolizuje metaforyczne uwięzienie duszy Otella, a jednocześnie przyszłą karę Jaga (w filmie kilkakrotnie występuje ów motyw) – o czym mowa na początku artykułu. Ale ów motyw osiągnie szczególną nośność semantyczną tam, gdzie komponował się będzie z motywem koła i wody. W scenie bójki Montana i Cassia (dzieje się to tuż po incydencie Cassia z Rodrigo) rozgrywającej się w podziemiu, przez chwilę na wodzie odbija się zakratowane koło i trzy sylwetki w jego obrębie. To swoista antycypacja ostatniej sceny filmu – woda spełnia tu funkcję zwierciadła losu. Tutaj ma miejsce początek intrygi Jaga i tutaj dokonuje się przeznaczenie – los Otella (ta pierwsza intryga bowiem pociągnie za sobą kolejne, ku zgubie bohaterów), by w ostatniej scenie brzemiennej także w motyw koła, spełnić się ostatecznie. Bo oto w ostatnim akcie tragedii filmowej Otello, przebiwszy się nożem zanim znajdzie się w komnacie małżeńskiej, symbolicznie zatoczy koło. W ostatnich ujęciach tej sceny, tuż po przemowie Otella, gdy zamknięty zostanie właz, u wylotu którego stali Lodovico

---

14 W dramacie *Otello* w innym miejscu wypowiada te frazy. Cyt. ze ścieżki dialogowej filmu.

i Cassio, ponownie pojawią się kraty na wspomnianym władzie. Historia Otella zakończona – koło losu zatoczyło krąg.

Odchodząc nieco od symbolicznej wymowy filmu skoncentrujemy teraz uwagę na relacjach między postaciami.

### *Dramatis personae*

Kilka postaci drugo i trzecioplanowych pełni role niezbędnych ogniw tragicznego scenariusza. Rodrigo, postać marionetkowa, będąca narzędziem w rękach Jaga, przyczyniła się jednak znacząco do zaistnienia wypadków mających tragiczne konsekwencje. Welles nie pozostawił krzty rozumu tej personie, wskazując na jej mizerność i groteskowość. Rodrigo skonfrontowany z postacią wyrafinowanego Jaga może nas tylko bawić. Jego atrybutem (niejako) jest kundel, którego często trzyma w rękach (czasami oddając psa pod opiekę przyjaciela Jaga). Jago o Rodrigo: „Jeśli Rodrigo, ten żaloszny psiak / Na mojej smyczy, pozwoli się poszczuć / Cassia mam w garści”<sup>15</sup>.

Inne postaci, jak chociażby Cassio, czy Emilia niczym szczególnym nie wyróżniają się w wellesowskiej adaptacji. Emilia w filmie pojawia się rzadziej niż w sztuce (w filmie występuje tylko tam, gdzie jej obecność staje się konieczna, w sztuce częściej zabiera głos), dopiero w ostatniej sekwencji jej osoba odegra decydującą rolę, nie tylko wyjaśni całą intrygę, ale również padnie ofiarą męzowskiego miecza. Podobnie jak wcześniej Rodrigo ugodzony przez „przyjaciela”. Każdy zatem, kto nawet, jak Emilia nieświadomie przyczynił się do wprawienia „koła losu” w ruch, zginie.

Rola niewinnej ofiary przypadnie oczywiście Desdemonie. Jedyłą jej „winę” stanowi fakt, że „za bardzo kochała”. Dla Murzyna opuściła nawet potajemnie dom, wyzwalając się tym samym spod władzy ojcowskiej „zwiodła ojca”, a zatem pozornie zataczając koło, wedle złowieszczego brzmiących słów rodzica, może ponownie zwieść, tym razem męża (ironia tragiczna). Prawdziwa przepowiednia zaś pochodzi ze świata irracjonalnego, zaklęta jest zarówno w piosence, jak i w chustce (i z związanych z nimi historiach). Welles nie wyzyskał do końca zawartego w sztuce potencjału, koncentrując uwagę tylko na odgrywającej w tragedii „fatalną” rolę – chustce. W tragedii Szekspira melodia o wierzbie nucona niedługo przed śmiercią przez Desdemonę brzmi jak zapowiedź czegoś nieuchronnie strasznego, co będzie niejako powtórzeniem losu Barbary<sup>16</sup>.

15 Cyt. ze ścieżki dialogowej filmu.

16 W. Shakespeare, *Otello. Maur wenecki*, dz. cyt., s. 158-159.

Wellesowska Desdemona to kobieta anielska, nieskazitelna (bardziej nawet niż szekspirowska, co wydaje się wadą tej kreacji), przypomina Kordelię z *Króla Leara*. Jej lico i sylwetka także „uwięzione zostały” przez zamysł reżysera, w kratkach (parokrotnie). Kraty w tym wypadku zdają się wpisywać tę postać w sytuację bez wyjścia, której nie można uniknąć, by przepowiednia (w filmie: klatka wisząca nad komnatą małżeńską) mogła się dopełnić. Więzieniem – o paradoksalnie – stanie się dla niej miłość (nie do końca chyba przez Desdemonę właściwie rozumiana – Otello: „Ona kochała mnie za grozę moich przeżyć”, ze strony Otella także: „Ja kochałem ją za jej współczucie”). Desdemona jest wzorem chrześcijańskich cnót, pokory (scena, w której zostaje uderzona przez męża, przyjmuje ów policzek właśnie z pokorą), miłości wobec bliźnich (jej wstawiennictwo za Cassiem dyktowane było właśnie taką miłością). Zdaje się ona nie znać, będąc w tej postawie nieco naiwna, ludzkich ułomności i podłości, nawet niesprawiedliwe oskarżenia męża, spisze na karb przypisanego jej losu. Tak jak Kordelia miłowała ojca, mimo, że ją odrzucił, tak i Desdemona czyni podobnie: „Jego niechęć jest w stanie pozbawić mnie życia, / Ale nie skaże mej miłości”. Obie z godnością przyjmują swój los, który chłoczce je bezlitośnie, czyniąc zeń niewinne ofiary.

W poetyckiej scenie, kiedy Otello u stóp żony wyznaje swój ból, zadany przez rzekomą jej niewierność, jego ręka przesuwana się po białej sukni Desdemony, która w dłoni trzyma różaniec, niczym męczennica. Równie przejmujący jest obraz uduszenia anielskiej kobiety, gdy Maur kładzie jej na twarzy białą chustkę, przypominającą chustkę podarowaną ongiś przez Cygankę<sup>17</sup>, i dusi żonę. Otello całując przez ową chustkę usta Desdemony przypieczętowuje ich tragiczny los. Subtelność, jaką uzyskał w tych obrazach reżyser, wydaje się bliska szekspirowskiej poetyckości.

## Twarzą w twarz

Welles nie tworzy prostego wizerunku sługi i pana. W wielu scenach narzuca znaczenia nie do końca wierne szekspirowskiemu zamysłowi. W scenie, kiedy Jago po raz pierwszy zaszczebia w Otellu myśl o zazdrości reżyser tworzy specyficzne wizualne konstelacje, sugerujące jakoby Maur „rozmawiał sam ze sobą” (ujęcie zza pleców), „przeglądając się” w Jagonie niczym w zwierciadle. W następnej scenie, reżyser już nie tylko metaforycznie tworzy zwierciadlane odbicia, ale pozwala Otellowi przejrzeć się w prawdziwym lustrze. Wellesowski Otello szuka na okrągłej tafli

---

17 Zob. tamże, s. 113-114.

zwierciadła swojego odbicia, takiego jakie zawsze widział, ale nie znajduje go, widząc na twarzy troskę i zwątpienie – jego oblicze już na zawsze takim pozostanie, utraciwszy dawną niewinność i pogodę, „gdy raz się zwątpi nie ma już powrotu”. Zwątpił bowiem, za sprawą szatańskiego podszeptu Jaga. W jednym z kadrów widzimy za plecami Murzyna figurkę zwierzęcia o szpetnej fizjonomii, przed Otellem zaś stoi realne odbicie owego kusiciela – Jago. Scena ta obfituje w szereg innych nacechowanych znaczeniowo kadrów. W pewnym momencie oglądamy w kadrze samo odbicie twarzy Otella (z tyłu dostrzegamy cień krat). Jeśli przyjmiemy, że koliste lustro może być rozumiane jako zwierciadło przeznaczenia, кадр ten nabierze dodatkowo tragicznego wydźwięku. Za chwilę w innym kadrze, po drugiej stronie lustra ujrzymy twarz Jaga, symbolizującą tutaj ciemną stronę natury ludzkiej, która jest nieodłączną częścią człowieka. Odbicie (twarzy Otella) i jego echo (twarz Jago). Otello oddał metaforycznie swoje odbicie szatanowi. Mówiąc w tym momencie „A jednak / O ile może natura się zbłąkać”, nie tylko daje wyraz wątpliwości w szlachetność i niewinność Desdemony, ale „widzi” (w filmie Otello patrzy w lustro wygłaszając te słowa) – zbłądzenie też własnej natury (bohater tragiczny jednak nie potrafi go rozpoznać, dopiero po katastrofie dostrzeże fatalny swój błąd).

Reżyser poszedł tutaj za daleko w swej wizualnej interpretacji. W słowach Otella owszem zawiera się dwuznaczność, ale jest ona całkowicie nieuświadomiona przez bohatera, nawet nieprzeczuwalna. Słowa u Szekspira zawsze niemalże zawierają drugie dno, lecz niedostępne mówiącemu, jedynie odbiorca odnajduje w nich istotną treść.

W sekwencji następczej Otello stojąc nad wzburzonym morzem (natura współgra z przeżyciami bohatera), w gniewie nastaje na Jaga, by ten dał mu dowód, bowiem oskarżenie Desdemony o wiarołomstwo to dlań szczyt ohydy:

Nędzniku, dowiedz mi, że moja żona / Jest wiarołomna, daj mi jaki dowód / lub na istnienie wieczne duszy mojej / Lepiej ci było urodzić się kundlem / Niż gniew mój budzić<sup>18</sup>.

Maur przemawiając kieruje Jaga ku przepaści, siedzibie zła i zbrodni. Jago nie przelęknie się słów potępienia

Nie módl się odtąd, wyrzecz się sumienia / Na okropnościach okropności gromadź / Czyń takie rzeczy, żeby patrząc na nie / Niebo aż płakać

---

18 Cyt. za ścieżką filmową.

musiało, a ziemia / Drętwieć ze zgrozy, nic gorszego bowiem / Dodać być  
nie mógł do szczytu ohydy / Nad ten postępek<sup>19</sup>

i w mistrzowski sposób oczyści się z zarzutu, by móc swobodnie już „są-  
czyć jad” zazdrości w sercu Otella. Ten, wysłuchawszy fałszywej insy-  
nuacji chorążego, powie:

Odkryłem nareszcie tę prawdę – patrząc znów w lustro w twarz swego  
sługi [sugestia przez zastosowanie kontrplanu]. Teraz tylko jego myśli  
w dzikim pędzie / Nigdy nie spojrzą wstecz i nie opadną / Do pokorne-  
go poziomu miłości / Lecz będą biec wezbrane, aż je wchłonie / bezdenne  
i bezkresne morze zemsty<sup>20</sup>.

Jago przyczyni się wkrótce, aby ta myśl nie ochłonęła, każąc mu przy-  
glądać się scenie, przemyślnie przez siebie zaaranżowanej, kiedy to Cassio  
drwił będzie ze swej kochanki, Otello zaś przeświadczony, że to o jego  
żonę chodzi wpadnie w sieć uplątaną przez Jaga (przyjście Bianki niosa-  
cej chustkę przyczyni się fatalnie do mylnego przeświadczenia Maura).  
Mimo tej bolesnej świadomości (fałszywej) wciąż jest w stanie usprawied-  
liwić żonę. Jago wiedząc o wielkiej słabości i miłości Otella nie odstępuje  
go niemalże na krok (niczym cień), upominając go, by nie zбочzył z drogi  
zemsty.

Ostateczny cios zadaje Maurowi w scenie, gdy mówi „A gdybym wi-  
dział jak on cię krzywdzi [Cassio]”, „Leżał z nią, na niej”<sup>21</sup>. Otello wybie-  
ga, zataczając krąg. Świat ostatecznie został przewrócony (pozycja kame-  
ry), Otello dyszy zemdlony, patrząc w chmury, a potem w stronę zamku  
(sugestia, że przeznaczenie zapisane zostało w niebie – „królestwie losu”),  
losu zaś jego niepodobna odwrócić:

Teraz już nigdy nie zaznam spokoju, żegnajcie paradne oddziały [...].  
Żegnajcie i my śmiertelnicy, których grubiańskie gardła naśladowują strasz-  
ny krzyk Jowisza / Otello nie ma już zajęcia<sup>22</sup>.

Opuszczając orszak żałobników schodzimy ponownie w głąb. Tym ra-  
zem ku wodzie, w której odbija się wieża zamkowa wraz z wiszącą nad  
nią klatką. Woda – narzędzie kary i jednocześnie odkupienia. Spełniło się  
przeznaczenie.

---

19 Tamże.

20 Tamże.

21 Tamże.

22 Tamże.

Podsumowując adaptację Wellesa, można wysnuć refleksję, że reżyser co prawda przedstawił własną interpretację sztuki Szekspira nie będąc do końca mu wiernym, posiłkując się motywami z innych jego dzieł (choćby z *Króla Leara*), jednak jest to wizja bliska duchowi tragedii Stadfordczyka.

## SUMMARY

### Urszula Tes – *Orson Welles „Othello”*

The film adaptation of *Othello* directed by Orson Welles is an example of a work which, although it commits ‘creative treason’, remains close to the spirit of Shakespeare’s tragedy. Iago is a central character in the drama, while some other marginal characters and plots are omitted. Moreover, other Shakespeare’s plays, particularly *King Lear*, have inspired the director, too. *Othello*, played by Orson Welles, has been greatly influenced by the personality of the director-actor and combines both gentleness and strictness at the same time. The artist does not create a simple picture of a servant and his master; Iago sometimes becomes a mirror reflection of the doubtful Moor. The director makes use of the motifs of circles, grates, shadows, and mirrors conveying a symbolic message. The analysis of the scenes of the movie in the context of Shakespeare’s text allows to notice the ambiguity of Welles’s interpretation.

KEYWORDS: Shakespeare, film adaptation, film studies, O. Welles



**Bogusława Bodzioch-Bryła**  
Hermeneutyka cyberpoematu?  
Kilka pytań o interpretację na  
marginesie utworu Zenona Fajfera  
*Ars poetica*

---

Czy możliwa jest poprawna interpretacja literackiego tekstu medialnego? Czy samo pojęcie właściwej interpretacji nie jest nadużyciem w odniesieniu do dzieł, które – można by rzec – programowo i bardzo radykalnie wymykają się jednoznaczności interpretacyjnej nie tylko w sferze zawartych w nich sensów, ale również pod względem struktury, skonstruowanej w sposób, który ma za zadanie sprawić, by dzieło mogło owej jednoznaczności nie podlegać w ogóle?

Czy jest możliwe osiągnięcie stanu, w którym „dzieło staje przed nami twarzą w twarz”<sup>1</sup>, skoro istnieją dzieła mające zmieniającą się twarz, dzieła, których istotą jest właśnie owa zmienność?

Czy da się zniwelować „obcość”<sup>2</sup> w tekście zapośredniczonym w dwójnasób, gdyż nie tylko poprzez język, ale i nośnik, tekście wykorzystującym nośnik medialny, medium fascynujące ze względu na sprzeczność, na której zostało osadzone, z jednej bowiem strony właśnie obce, sztuczne względem twórcy oraz interpretatora, z drugiej jednak – usiłujące naśladować naturalny proces rozgałęziania się procesów myślowych, naturalność asocjacyjnych ciągów skojarzeniowych?

\* \* \*

Hans-Georg Gadamer w esaju *Czy poeci umilkną?* nakreśla ramy tzw. właściwej interpretacji, stwierdzając, iż interpretacja:

---

1 H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, w: tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 1979, s. 125, cyt. za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 186.

2 Tamże, s. 185.

jest właściwa tylko wtedy, gdy na końcu zanika, ponieważ wchłonęło ją w całości nowe doświadczenie sztuki<sup>3</sup>; trafiona interpretacja wiersza [...] to interpretacja, która może zniknąć bez śladu [...]. Interpretacja, która jako taka wciąż jest obecna, gdy ponownie czytamy lub wypowiadamy wiersz, pozostaje czymś zewnętrznym i obcym<sup>4</sup>.

Podobne odczucia są dobrze znane każdemu literaturoznawcy zajmującemu się poetyką tekstu. Bywa, że towarzyszą kolejnej lekturze znanego interpretatorowi tekstu w sytuacji połączonego z analizą i interpretacją powrotu do niego (który często zdarza się np. podczas ćwiczeń lekturowych, dydaktyki akademickiej), kiedy – po dokonaniu czynności analityczno-interpretacyjnych – w trakcie odczytywania tekstu, czytającemu towarzyszy poczucie, iż nie jest możliwym bardziej genialne wyrażenie odkrywczości myśli i artystycznych rozwiązań, niż robi to sam tekst, iż odkrywczosc utworu nie mogłaby znaleźć bardziej genialnej formy wyrazu niż dzieło, które właśnie jest odczytywane. W takich właśnie momentach tekst wchłania interpretację, a sama interpretacja okazuje się potrzebna jedynie po to, by umrzeć w zderzeniu z tekstem źródłowym. Moment taki możliwy jest jednak jedynie wtedy, kiedy poprzedza go forma interpretacji, którą określić można mianem pełnej, ostatecznej. Tylko bowiem wtedy pojawić się może owo wspomniane, tautologicznie zaskakujące, poczucie pełniejszej pełni, którą stanowić może już tylko poddawane interpretacji dzieło.

Istnieją jednak dzieła, które – w pewnym sensie programowo – stawiają opór takiej właśnie głębokiej świadomości całkowitego poznania tekstu. Oto (dla przykładu jedynie, gdyż dzieł takich pojawiło się ostatnio co najmniej kilka) zajmijmy się utworem Zenona Fajfera zatytułowanym *Ars poetica*, inicjującym tomik *Dwadzieścia jeden liter*<sup>5</sup>. Tomik stanowi dziesiąty tom serii *Liberatura*<sup>6</sup>, a przez krytyków zaliczany jest do sieciowej odmiany liberatury, czyli do e-liberatury<sup>7</sup>.

3 H.-G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, w: tegoż, *Poetica. Wybrane eseje*, cyt. za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 188.

4 H.-G. Gadamer, *Wiersz i rozmowa*, dz. cyt.

5 Z. Fajfer, *Dwadzieścia jeden liter*, Kraków 2010.

6 Liberatura to rodzaj literatury, w którym tekst i materialna forma książki tworzą organiczną, nierozzerwalną całość, a wszelkie elementy, w tym również niewerbalne, mogą być nośnikami znaczenia. W utworze liberackim znacząca jest więc nie tylko warstwa słowna, ale także fizyczna przestrzeń i konstrukcja książki, jej kształt, format, układ typograficzny. Istotne mogą być wielkość, krój i kolor pisma, ale też niezadrukowana powierzchnia kartki, zintegrowany z tekstem rysunek czy fotografia, wreszcie rodzaj papieru lub innego materiału. Nie bez znaczenia są wszelkie wartości numeryczne: wymiary tomu czy liczba stron, słów, a nawet pojedynczych znaków. Czytelnik ma do czynienia z dziełem totalnym, które może przybrać dowolny wygląd (zgodnie z drugim znaczeniem łacińskiego *liber*), co w praktyce oznacza niekiedy radykalne odejście od tradycyjnej budowy książki. Jest to zarazem dzieło w pełni autorskie, kontrolowane przez pisarza

## Zenon Fajfer i jego *Ars poetica*. Sztuka poetycka, czyli sztuka „niedomknięta”?

Utwór ten uznać można za szczególny z kilku powodów. Po pierwsze, ze względu na sam tytuł, sugerujący autorską intencję usytuowania go w grupie tekstów programowych – próbujących odpowiedzieć na pytanie o istotę sztuki poetyckiej<sup>8</sup>; po drugie – ze względu na nośnik, środek rejestracji,

na każdym etapie powstawania. W utworze liberackim fizyczny przedmiot przestaje być zwykłym nośnikiem tekstu, książka nie zawiera już utworu literackiego, lecz sama nim jest. Architektonika i strona wizualna dzieła są nie mniej istotne niż fabuła czy styl. Twórcy dzieł liberackich wychodzą z założenia, iż nie ma powodu, by ograniczać się do tradycyjnej formy kodeksowej. Dzieło może przybierać dowolną postać i być zbudowane z dowolnego materiału. Z. Fajfer, *Liryka, epika, dramat, liberatura*, w: tegoż, *Liberatura czyli literatura totalna*, dz. cyt., s. 43-49.

Impulsem do zmiany zastanego stanu rzeczy stał się opublikowany w 1999 roku w „Dekadzie Literackiej” esej-manifest Zenona Fajfera *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, w którym pisarz upomniał się o marginalizowaną przez krytyków cielesną stronę literatury, pokazując artystyczny potencjał i bogactwo znaczeń zawartych w typografii i budowie książki. Postulując wyodrębnienie osobnego rodzaju literackiego, nazwanego przez niego liberaturą (od łacińskiego *liber* – ‘książka’, ‘wolny’), Fajfer wskazał na konieczność zrewidowania podstawowych pojęć literaturoznawstwa, takich jak „tworzywo”, „forma”, „dzieło literackie” czy „książka”, <<http://www.liberatura.pl/co-to-jest-liberatura.html>>.

Wydawaniem dzieł należących do grupy dzieł liberackich zajęła się krakowska Korporacja Ha!art. W serii „Liberatura” ukazały się m.in. następujące pozycje: K. Bazarnik i Z. Fajfera (*O*)*patrzenie*, Z. Fajfera *Spoglądając przez ozonową dziurę*, S. Mallarmégo *Rzut kosićmi nigdy nie znieśie przypadku*, S. Czycza *Aru*, B.S. Johnsona *Nieszczęśni*, R. Queneau *Sto tysięcy miliardów wierszy*, G. Pereca, *Życie instrukcja obsługi*, Z. Fajfera i K. Bazarnik *Oką-leczenie*, *Perec instrukcja obsługi*, pod red. C. Chessmastera, Z. Fajfera *Dwadzieścia jeden liter*, a także Z. Fajfera *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*. Zjawisko doczekało się więc nie tylko interesujących egzemplifikacji, ale sporej literatury przedmiotu, było analizowane podczas wielu konferencji naukowych, zarówno w kraju, jak i za granicą.

- 7 „Termin nawiązujący do koncepcji literatury propagowanej przez Katarzynę Bazarnik i Zenona Fajfera, zaproponowany przez Mariusza Pisarskiego na określenie *Końca świata według Emeryka Radosława Nowakowskiego* (2004). Pojęcie ma opisywać liberaturę funkcjonującą w Internecie. Ponieważ dla tego typu twórczości relacja między użytym medium a znaczeniem utworu jest niezwykle ważna, istota *e-literatury* nie tkwi w przenoszeniu utworów liberackich do Sieci (bo byłoby to niemożliwe), lecz w tworzeniu takiej literatury, dla której wirtualna przestrzeń w jakiej została ukształtowana staje się elementem konstytutywnym. Dzieł *e-literackich* nie dałoby się zrealizować w innych mediach, a każda próba takiego przetworzenia zniekształcałaby sensy utworu równie mocno jak zmiana przestrzenno-materialno-graficznej struktury dzieła liberackiego. Podobnie jak nie każde dzieło literackie wzbogacone o aspekty wizualne staje się liberaturą, tak i nie każdy tekst artystyczny, który funkcjonuje w Internecie i zawiera animację, rysunki czy połączenia między poszczególnymi leksjami, zyska miano *e-literatury*”. Według definicji „E-Liberatury” podanej przez Agnieszkę Przybyszewską, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 50 (2007), z. 1-2; <<http://www.liberatura.pl/e-liberatura.html>>.
- 8 Wiersz *Ars poetica* wpisuje w cykl identycznie zatytułowanych utworów, m.in. Leopolda Staffa, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Stanisława

na który zdecydował się Fajfer, rezygnując z tych, z których zwykł dotąd korzystać, nietradycyjnych i nowatorskich w ujęciu, lecz mimo wszystko umiejscawiających się bardziej po stronie „mediów starych” (gdzie znaczenie tego terminu należy jednak odróżnić od powszechnie stosowanego w medioznawstwie, gdyż materia, na której bazował artysta – m.in. szkło<sup>9</sup> czy też bardzo nietradycyjnie wykorzystywany papier<sup>10</sup> – bez wątpienia stanowi przykład charakterystyczny dla nietypowych środków rejestracji), a sięgając po nośnik interaktywny. Właśnie ze specyfiki owego nośnika wynika kolejna warta podkreślenia kwestia, gdyż artysta, decydując się na medium interaktywne, nie zdecydował się – jak można by się spodziewać – wykorzystać wszystkich możliwości, jakie ono oferuje, nie zrezygnował bowiem z – w pewnym sensie dosyć tradycyjnego, płaskiego – rozmieszczenia tekstu na stronie, w nieznacznym tylko stopniu wykorzystującego rozgałęziającą się strukturę hipertekstu<sup>11</sup>. Dlatego też m.in. nie używam w odniesieniu do *Ars poetica* określenia „dzieło otwarte”, lecz może nieco ryzykownego – „dzieło niedomknięte”.

Fajfer eksploatuje możliwości oferowane przez hipertekst nad wyraz ostrożnie, wybierając tylko te, które najsilniej współgrają z ideą zawartą w jego poezji<sup>12</sup>. Utwór *Ars poetica* (w odróżnieniu np. od innych e-powieści i e-poe-

---

Grochowiaka, Czesława Miłosza i innych twórców, którzy podjęli się artystycznego zadania, by programowo wyznaczyć drogę sztuce poetyckiej.

- 9 Np. w przypadku książki *Spoglądając przez ozonową dziurę*, Wydawnictwo Korporacja Ha!art, Kraków 2004. *But Eyeing Likę Ozone Whole*, przekład na język angielski: Krzysztof Bartnicki. Poemat z tekstem widzialnym i niewidzialnym, wydany w formie przezroczystego zwoju w butelce, który doczekał się recenzji, m.in. na Blogu popkulturalnym oraz w „Gazecie Wyborczej”, a także wydania drugiego, poprawionego, w kartonowym opakowaniu. Z. Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę*, Kraków 2009.
- 10 Np. K. Bazarnik, Z. Fajfera, *Oka-leczenie*, Kraków 2009.
- 11 Jak uczynili to m.in. Sławomir Shuty (w przypadku powieści hipertekstowej *Blok*, gdzie lektura powieści może odbywać się np. zgodnie z topograficznym – opartym na układzie kolejnych pięt i mieszkań literackich bohaterów-lokatorów – kierunkiem tekstu lub poprzez klasyczne hiperłącza), Radosław Nowakowski (w *Końcu świata według Emeryka*), itp.
- 12 O tym, że stosowane przez artystę wybory są w pełni uzasadnione i przemyślane, świadczy m.in. jedna z wypowiedzi, wyjaśniająca przyczyny zastosowania formy emancyjnej wiersza. Píše Fajfer: „Co do formy emancyjnej, to powody, dla których w ten sposób piszę, są złożone. Wiem, że najbardziej rzuca się tu w oczy (atrakcyjnie wysoki) stopień trudności, jaki stoi przed piszącym – są tacy, którzy po prostu lubią takie literackie „ekstremalne sporty”. Ja jednak, wbrew pozorom, do nich nie należę. Nie mógłbym danej formy uprawiać jedynie ze względu na skalę formalnego wyzwania – bez naprawdę istotnego powodu takie popisy mnie nie interesują. Zaczęłem tak pisać, bo szukałem innego wymiaru. Wymyśliłem tę formę, bo mi była potrzebna do wyrażenia treści, których nie chciałem czy nie mogłem wyrazić wprost, a jedynie sygnalizując je właśnie poprzez strukturę tekstu. Forma emancyjna pozwala na przewyciężenie elementarnych opozycji: otwarte-zamknięte, cielesne-duchowe, widzialne-niewidzialne, realne-wirtualne etc. i jest to dla mnie wystarczający powód, by ją uprawiać. Ja w tej formie dostrzegam duży potencjał

matów) stanowi całość wyraźnie ograniczoną, „dziejącą się” za każdym razem tak samo. Dzieło Fajfera jest przestrzenne, choć w zupełnie inny sposób, bardziej – jeśli można to tak ująć – w głąb samego siebie lub pomiędzy kolejnymi poziomami (odsłonami, ekranami) tego samego tekstu niż pomiędzy różnymi – tworzącymi dzieło – tekstami. Nie ma zresztą w tym utworze odnośników pomiędzy kolejnymi jego poziomami (ekranami), jak dzieje się to choćby we wcześniej przywołanych liberackich przykładach; odczytywać je można – wbrew pozorom – zgodnie z linearnym następstwem kolejnych odsłon. Kwestii tej nie należy jednak pojmować w kategoriach braku, gdyż zabieg ten zastosowany został przez autora celowo, a tak właśnie pomyślana struktura idzie w parze z ideą zawartą w wierszu, a nawet – można by rzec – owej idei została podporządkowana. „Na nowym ekranie obejrzą cię znów” – pisze Fajfer i... konsekwentnie rozpoczyna uruchamianie kolejnych (nowych) ekranów, pokazując czytelnikowi, w jaki sposób może on zobaczyć (odczytać) dzieło w wersji pierwotnej<sup>13</sup>, a następnie rozszerzonej o ekran drugi, trzeci, po czym ewentualnie wrócić do początku, oglądając każdą kolejną fazę przemian utworu w wersji „od tyłu” (utwór wyposażony bowiem został w pojawiający się w finale przycisk „Rewind”). Każda kolejna „odsłona” wiersza zmienia jego sens, znacząco go rozszerzając i zwracając uwagę na aspekt nowy, nieobecny w wersji poprzedzającej.

Niewątpliwą trudność sprawia zrelacjonowanie w formie tradycyjnego opisu procesu „dziania się”, „stawania się”, czy też raczej powstawania omawianego utworu, trudno bowiem w tradycyjny sposób cytować tę przeobrażającą się całość. By więc choć w niewielkim stopniu przybliżyć obraz utworu, jego wygląd na ekranie monitora, posłużę się tzw. zrzutami ekranu oryginalnej wersji wiersza<sup>14</sup>.

---

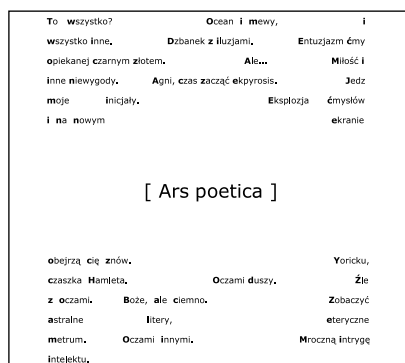
mimetyczności, i to zarówno dla treści realistycznych, jak i tych bardziej ezoterycznych czy abstrakcyjnych. Z jednej strony umożliwia ona przełamanie linearności przekazu i osiągnięcie prawdziwej symultaniczności, ponieważ w najbardziej rozwiniętym stadium utwór składa się z kilku warstw tekstu biegnących równocześnie i tylko od czytelnika zależy w jakiej kolejności te warstwy poznać. (Jest to może bardziej widoczne w tekstach drukowanych, bo w wersjach elektronicznych kolejne warstwy same rozwijają się i zwiwiają przed czytającym – cóż, akurat w przypadku tych utworów wprowadzenie czynnika ruchu wydaje mi się w pełni uzasadnione, ruch wydobywa z nich ukryty potencjał.) Z drugiej strony, mimo złożonego, wieloaspektowego obrazu świata, jaki z takiej struktury się wylania, teksty emanacyjne mogą uchodzić za wyraz filozoficznego monizmu. To pojedyncze słowo, z którego cała ta tekstowa pajęczyna zostaje wywiedziona, jest jak jakaś pierwotna Jednia, w której wszystko się zawiera i do której wszystko powraca”. *WSTĘP. Rok 1999: czyli od Oka-leczenia do liberatury* <<http://www.liberatura.pl/historia-liberatury.html>>.

13 Mając jednocześnie świadomość, iż pojęcie „wersja pierwotna” jest wysoce nieodpowiednie, gdyż w przypadku *Ars poetica* nie istnieją kolejne wersje, lecz raczej przecinające i nakładające się poziomy odczytań dzieła.

14 Utwór dostępny jest w językach: polskim i angielskim <[http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars\\_poetica\\_polish.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html)>, <[http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars\\_poetica\\_english.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_english.html)>.

## Ekran pierwszy:

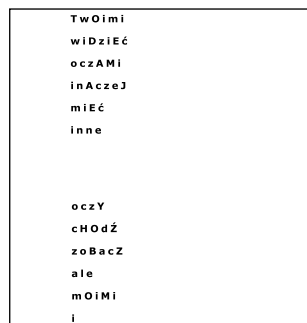
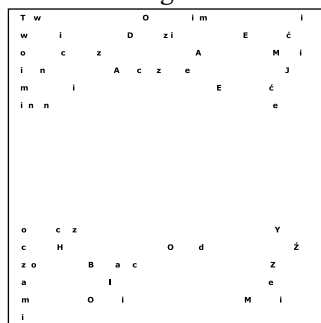
Tekst wiersza składa się ze znaków wyodrębnionych dwoma rodzajami czcionek: małą i dużą. Znaki mają wyraźnie zaznaczony kontur i cień. Wszystko to okaże się istotne podczas kolejnych etapów przeobrażeń utworu:



Fot. 1. Obraz pierwszego ekranu wiersza Z. Fajfera *Ars poetica*<sup>15</sup>.

Pod tekstem, w jego lewym dolnym rogu, umieszczony został aktywny przycisk z napisem „Start”, służący do uruchamiania „mechanizmu” wiersza; w części centralnej strony widnieje natomiast tytuł utworu. Po naciśnięciu przycisku „Start” utwór zaczyna przeobrażać się przed oczyma czytającego. Jako pierwszy znika tytuł, a następnie tekst zaczyna się płynnie przemieniać. Znikają kolejne litery, na ekranie zostają jedynie znaki oznaczone pogrubioną czcionką, które po następującym zaraz potem zsunięciu się, tworzą przesunięty do lewej strony ekranu tekst, który wkrótce ulega powiększeniu:

## Ekran drugi:



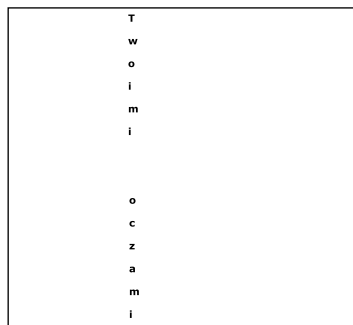
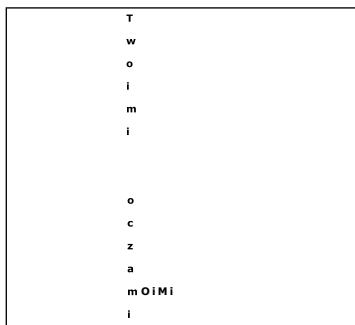
Fot. 2 i 3. Obraz zmian drugiego ekranu wiersza Z. Fajfera *Ars poetica*<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Zob. <[http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars\\_poetica\\_polish.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn3/fajfer/Ars_poetica_polish.html)>.

<sup>16</sup> Zob. tamże.

Ekran trzeci:

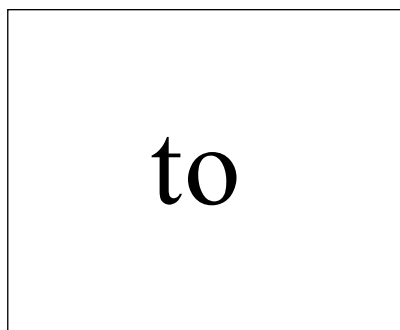
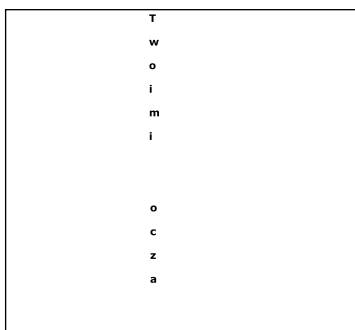
Następna zmiana polega na stopniowym znikaniu kolejnych wyrazów, w taki sposób, by pozostające pierwsze litery utworzyły usytuowany w pionie zapis: „Twoimi oczami”.



Fot. 4 i 5. Obraz zmian trzeciego ekranu wiersza Z. Fajfera *Ars poetica*<sup>17</sup>

Ostatnia zmiana polega na stopniowym zanikaniu usytuowanych w pionie znaków, tak, by dwa ostatnie utworzyły słowo „To”, które – ulegając znacznemu powiększeniu, przesuwa się na środek ekranu.

Ekran czwarty:



Fot. 6 i 7. Obraz zmian czwartego ekranu wiersza Z. Fajfera *Ars poetica*<sup>18</sup>.

Finałowe słowo staje się równocześnie wprowadzeniem do pierwszej frazy, inicjującego wiersz pytania retorycznego, które brzmi: „To wszystko?”. W tym też momencie lektura wiersza może rozpocząć się na nowo.

---

17 Zob. tamże.

18 Zob. tamże.

W każdej chwili utwór można zatrzymać, stosując przycisk „Pause”, pojawiający się w miejscu wcześniej widniejącego przycisku „Start”; na ostatecznym etapie całość procesu można też cofnąć i – stosując przycisk „Rewind” – obejrzeć jego zwijanie się w odwrotnej kolejności.

Oto w jaki sposób wyjaśnia autor przyczyny powstania tekstu w takiej właśnie formie:

Chciałem opisać niewyraźne – opisać narodziny i śmierć. Dotknąć samego momentu odchodzenia i przychodzenia, obu biegunów tej wielkiej tajemnicy.

Co jednak pozostaje pisarzowi, który nie wierzy w wystarczający potencjał języka, ani też w magię samego milczenia? Długo nie miałem żadnego pomysłu. Aż do roku 93, kiedy umarł mój ojciec a niedługo później urodził się syn. Przez półtora miesiąca żyłem w bardzo dziwnym stanie, miałem wrażenie, jakby obaj byli cały czas gdzieś obok. Wreszcie, będąc świadkiem porodu, widząc jak się wylania to, co do tej pory było tak starannie ukryte, zrozumiałem, że mój tekst też musi być ukryty. Nabrałem przekonania, że ani śmierci ani narodzin nie można wyrazić w inny sposób, o ile w ogóle można wyrazić.

Zależało mi na ikoniczności doskonałej: aby to, co w zwykłym ludzkim doświadczeniu niewidzialne, pozostało niewidzialne także dla czytelnika. Czułem, że tylko wtedy będzie to prawdziwe. Niewidzialne, a jednak możliwe do zobaczenia – dodajmy od razu. [...] Ale do tego konieczny jest jakiś nowy wymiar tekstu, jakaś nowa forma. Forma umożliwiająca umieszczanie słów w innej przestrzeni, czy też – mówiąc bardziej precyzyjnie – umożliwiająca stworzenie tej przestrzeni.

Zacząłem obmyślać różne metody szyfrowania słów [...]. Formą, po której tak wiele sobie obiecywałem, było coś, co nazwałem emanacjonizmem – rodzaj szkatułkowego akrostychu, z kilkoma warstwami zwiniętego tekstu. Od tradycyjnego akrostychu emanacjonizm różni się tym, że powinno się czytać inicjały słów (wszystkich słów ze wszystkich kolejno wylaniających się warstw), a nie tylko linijek, a całość jest wielowymiarową strukturą, sprowadzalną do bezwymiarowego punktu.

Co to znaczy? Wyobraźmy sobie tekst, którego słowa zaczynają zniknąć, zostają tylko ich pierwsze litery. Z nich układa się nowy tekst, a z niego w analogiczny sposób kolejny, aż wreszcie cały utwór, niczym zapadająca się w siebie gwiazda, kurczy się do jednego słowa<sup>19</sup>.

19 Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, w: tegoż, *Liberatura czyli literatura totalna*, dz. cyt., s. 97-98.

Istotność autorskiej intencji odnoszącej się do tekstu rozważać należałoby, biorąc pod uwagę czysto informacyjny punkt widzenia, niewątpliwie rację ma bowiem Paul Ricoeur, który zwracał uwagę na kwestię przekraczania intencji przez sens wypowiedzi: „Obdarować słowo tekstem to zaiste przydać wypowiedzi akt nowy, który żadną miarą nie może uchodzić za tożsamy z jej aktem początkowym. [...] Zrozumieć tekst nie znaczy to odszukać intencję autora. [...] Jak lubił mawiać Gadamer, gdyby dla zrozumienia wiersza wystarczyło zrozumieć jego



Wiersz inicjuje pytanie retoryczne („To wszystko?”)<sup>20</sup>, co już na wstępie sprawia wrażenie pewnego dysonansu, nieprawidłowości związanej z faktem, iż odbiorca skłonny byłby raczej brzmienie i sens owego pytania usytuować w finale utworu. Choć trudno w tym przypadku mówić o jakimkolwiek tradycyjnym pojmowaniu kategorii „początku” i „końca”, gdyż wiersz ten – zgodnie z zamysłem autorskim – tak naprawdę stanowi holistyczną całość (ostatnie słowo – „TO” – może jednocześnie stanowić wstęp, swoiste preludium do wspomnianego, pierwszego pytania retorycznego). W świetle powyższych rozważań wyraźne staje się, iż czyniąc zadość hermeneutycznemu modelowi interpretacyjnemu Gadamera, interpretator natknie się tu na pewien, niemożliwy do przeskoczenia, problem: można w odniesieniu do *Ars poetica* zarysować relacje wewnętrztekstowe pomiędzy „Ja” i „Ty” (liryczne „ja” już w pojawiającym się w pierwszym wersie pytaniu retorycznym wyraża rozczarowanie, które podsycane jest następującymi później wyrażeniami „Dzbanek z iluzjami”, „entuzjazm ćmy...”, bohatera lirycznego utworu natomiast przypuszczalnie utożsamiać należy z ujawnionym w apostroficznym zwrocie boskim imieniem: „Agni, czas zacząć ekpyrosis”), można zrekonstruować wewnętrzną „akcję” utworu, osadzoną na pewnym tle (rozczarowanie podmiotu skutkuje wspomnianym już wezwaniem skierowanym

---

autora, równie dobrze ja sam mógłbym napisać ten wiersz. Przekroczenie intencji przez sens oznacza właśnie, że rozumienie porusza się w przestrzeni niepsychologicznej, ale ściśle semantycznej, którą zakreślił tekst, odcinając się od intencji pomyślanej. [...] Mamy zrozumieć nie pierwotną sytuację wypowiedzi, ale to, co w nieostensywnych odniesieniach tekstu celuje w świat, ku któremu eksploduje zarówno sytuacja czytelnika, jak i autora. [...] Zrozumieć tekst to iść za ruchem sensu ku odniesieniu do tego, co tekst mówi, do tego, o czym mówi. [...] o ile prawdą jest, że tekst jest otwarty dla każdego, kto potrafi czytać – jest całkowitym fałszem, jakoby miarą zadania hermeneutycznego była zdolność rozumienia pierwotnego adresata tekstu; listy św. Pawła są adresowane do mnie w nie mniejszym stopniu niż do Rzymian, Galatów, Koryntian, Efezjan itp. Po prawdzie, to tylko dialog zawiera «ty», tekst jest dla wszystkich, co potrafią i mogą czytać. Wszechczasowość sensu oznacza, że jest on otwarty dla wszystkich odczytań. [...] Hermeneutyce zbudowanej wyłącznie na kategorii zdarzenia słownego wymyka się podstawowa dialektyka zdarzenia i sensu – dialektyka, która podczas lektury przebiega w odwrotnym kierunku. Zarazem taka hermeneutyka niezdolna jest zrozumieć niesprawdzalny charakter ciągu: akt słowny – pismo – akt słowny. Być może niezbędnym warunkiem tradycji jest pośrednictwo sensu pozazdarzeniowego, zapisanego w ten czy inny sposób i ofiarowanego odkrywczości nowego aktu słownego. Krótkie spięcia słowo – słowo skazują nas na poszukiwanie nieosiągalnej współczesności. Bez wątpienia, aby nowa aktualizacja była możliwa, trzeba, by sens został zapisany, by się «zmagnetyzował» czy – mówiąc językiem Merleau-Ponty’ego – «osadził», nawarstwił; ale wtedy podjęcie sensu na nowo nie ma nic wspólnego z powtórzeniem początkowej intencji zawartej w pierwotnej sytuacji”, P. Ricoeur, *Zdarzenie i sens wypowiedzi*, w: tegoż, *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. E. Bieńkowska, Warszawa 1985, s. 246-250.

20 W niniejszym szkicu nie zamierzam dokonywać pełnej analizy i interpretacji utworu *Ars poetica*, lecz raczej nakreślić pewne jego – użyteczne z punktu widzenia głównej tezy tekstu – rysy.

do boga ognia i nabrzmiewającym pragnieniem spojrzenia nowego, pełniejszego, boskiego, z innej perspektywy), ustalić sens wiersza widocznego w naszkicowanych możliwościach (alternatywnych) jego odczytań<sup>21</sup>, ale już bezwzględna trudność sprawi próba zadośćuczynienia kolejnej wskazówce filozofa, który twierdził:

Jak często bywa z wierszami o bardzo krótkich linijkach, właśnie za sprawą zwięzłości i lakoniczności akcent pada na ostatnia linijkę [...]. Ta ostatnia linijka, a także skupienie, zgęszczenie wiersza, musi kierować rozumieniem całości<sup>22</sup>.

Łukasz Jeżyk, analizując tom Fajfera pt. *Dwadzieścia jeden liter*<sup>23</sup>, z którego pochodzi m.in. wiersz *Ars poetica*, podkreśla wyraźny związek pomiędzy planem znaczeniowym i poziomem konstrukcyjnym utworu:

... tekst Fajfera [...] poświadcza [...], że niedoskonałość reprezentacji językowej i obsesja jej błędu wytwarzają presję prowadzącą do powstawania form oryginalnych – nowej wizualności operującej stroną papierową i możliwościami mediów cyfrowych. Nade wszystko jednak tekst Fajfera [...] poświadcza [...], że zakończenie jest tylko znakiem ironii kompozycji. Wizualność, która dzięki spojrzeniu ustanawia wiarę w życie wieczne tekstu, wolno potraktować jako trop obrony przed śmiercią. Można zatem rozumieć, ale nie do końca. Wiara w zakończenie sprawia, że na koniec pojawia się podejrzenie i nie ma końca. Podejrzenie wymierzone w spojrzenie bierze się stąd, że końca nie widać. Wiedza, która pochodzi od wiary, nie może być ostateczna. Wiara ufundowana na spojrzeniu miałaby raczej zakończenie i inne rzeczy ostatecznie odwlekać. To opóźnianie porządku znaczeń, które jest konsekwencją uprzedniego zawierzenia, pozwala spojrzenie stowarzyszyć z podejrzeniem, a nade wszystko wskazać na zależność wizualności i witalności tekstu. A literatura – niezależnie jak na nią spoglądać – zawsze pozostanie podejrzana i tylko podejrzana, ciągle do podejrzenia<sup>24</sup>.

Dodać należałoby może jeszcze, że Zenon Fajfer powtarza w swym wierszu charakterystyczny gest Marcina Świetlickiego (który w utworze

21 A. Pilch, *Hermeneutyka Hansa Georga Gadamera*, w: tejsze, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego. Literaturoznawstwo i dydaktyka*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 94.

22 Cyt. za: A. Pilch, *Hermeneutyka Hansa Georga Gadamera*, dz. cyt., s. 94.

23 Z. Fajfer, *Dwadzieścia jeden liter/ ten letters*. Książka przygotowana do druku wg prototypu z roku 2005, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.

24 Ł. Jeżyk, *Widzieć, wierzyć, wiedzieć. Dwadzieścia jeden liter Zenona Fajfera*, w: Z. Fajfer, *Literatura czyli literatura totalna*, dz. cyt., s. 186.

pt. *Świat*<sup>25</sup> wpisał w figurę Absolutu własne jednostkowe „Ja”), choć czy- ni to w zupełnie inny niż Świetlicki sposób: wykorzystując nie językowo zapośredniczoną symbolikę figur geometrycznych, lecz możliwości inter- aktywnego nośnika. Aby wyjaśnić gest poetów, wystarczy wspomnieć się- gające „od orfizmu przez neoplatonizm po mistykę chrześcijańską aż do czasów nowożytnych”<sup>26</sup> stwierdzenie:

„Deus est sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam” –  
(Bóg jest sferą, której środek znajduje się wszędzie, a obwód nigdzie)<sup>27</sup>//  
„Deus est sphaira intelligibilis, cuius centrum ubique, circumferentia  
nusquam”<sup>28</sup>.

Symbol koła interpretowany jako znak Boga oznacza m.in. wieczność, absolut, doskonałość, ciągłość. Fajfer stosuje zresztą również apostrofe „Boże, ale ciemno”, którą później konsekwentnie rozwija, jak gdyby pod- powiadając odbiorcy znaczeniowość zastosowanego chwytu: „Zobaczyć/ astralne litery, eteryczne/ metrum. Oczami innych. Mroczną intrygę/ inte- lektu”, a następnie zręcznie ową intrygę osadzając na holistycznych moż- liwościach medium. Gest ten można więc rozumieć jako równoznacz- ny z przynależnym artyście pragnieniem boskiego, wszechwiedzącego, wszechogarniającego spojrzenia.

Łukasz Jeżyk, opisując inne dzieła Fajfera, bazujące na nośniku papie- rowym, zauważa w twórczości poety ciekawe zjawisko, polegające na uru- chamianiu interaktywnego potencjału tekstów drukowanych<sup>29</sup> (większość bowiem wierszy wchodzących w skład tomiku to utwory wykorzystujące

25 Świetlicki w wierszu pt. *Świat* pisze: „Na początku jest moja głowa w moich rękach./ Następ- nie z tego miejsca rozchodzą się koła./ Koło stół kwadratowy. Koło pokój. Koło/ Kamienica. Koło ulica. Koło miasto. Koło/ kraj. I kontynent opasany kołem./ Koło półkula. Koło. Koło wszystko./ Na samym końcu jest maleńka kropla”, M. Świetlicki, *Świat*, w: tegoż, *Schizma*, Wo- łowiec 1999, s. 5.

26 M. Lurker, *Przestanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 164.

27 G. Poulet, *Metamorfozy koła*, w: tegoż, *Metamorfozy czasu. Szkiecy krytyczne*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, przeł. W. Błońska, D. Eska, A. Siemek, Warszawa 1977, s. 331.

28 D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Tu- rzyński, Warszawa 1990, s. 57.

29 Medialność, interaktywność tradycyjnego – drukowanego – tekstu poetyckiego analizowałam w książce *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i no- wej rzeczywistości*, Kraków 2006 (drugie wydanie: WSP-P Ignatianum i Wydawnictwo WAM, Kraków 2011); zob. szczególnie rozdział trzeci, zatytułowany *Poetyka w świetle medialności i multimedialności*.

tradycyjne medium drukowane, jedynie trzy<sup>30</sup> bazują na nośniku interaktywnym w dosłownym znaczeniu<sup>31</sup>).

W zaprezentowanym przez Lva Manowicha historycznym skrócie dotyczącym miejsca ekranu w komunikacji kulturowej pojawia się porządkująca typologia: „Typ ekranu interaktywnego jest podtypem ekranu czasu rzeczywistego, będącego podtypem ekranu dynamicznego, który z kolei jest podtypem ekranu klasycznego”<sup>32</sup>. Fajfer znosi jednak propozycję typologiczną Manowicha i dostarcza dowodów na możliwość istnienia ekranu interaktywnego reprezentowanego przez drukowaną, kodeksową postać książki. Fajfer ironicznie odwraca historyczne porządki przynależne mediom, aby otworzyć oczy na ich partnerstwo – kulturowe ciągłości i podobieństwa. Zenona Fajfera spojrzenie na medium jest spojrzeniem pozornie błędnym, ale ten błąd dostarczać może nowego spojrzenia na historię i teorię literatury. Fajfer charakteryzuje kulturę druku, uruchamiając słownik terminologii medialnej (uruchamiając, a nie otwierając); kulturę mediów cyfrowych, doświadczenie wizualności na ekranie komputera określa zaś przez wskazanie kontynuacji w odniesieniu do tradycji kodeksowej postaci książki. Tak obserwowane, przeglądające się w sobie interfejsy okazują się bardziej elastyczne aniżeli są w rzeczywistości. Warto przyrzeć się w tym miejscu dwóm twierdzeniom Manowicha poświęconym ekranowi: „Ekran zniknął [...]”<sup>33</sup>. Ale już na kolejnej stronie pojawia się konkluzja zupełnie – może się wydawać – odwrotna: „Żyjemy w społeczeństwie ekranów. Ekranu są wszędzie”<sup>34</sup>. Przeciwstawne twierdzenia [...] okazują się tylko pozornie sprzeczne. Ekranu są bowiem rzeczywiście wszędzie, ale nie wszędzie się je dostrzega; stąd niemożliwość zrozumienia norm komunikacji kulturowej, bo jeśli nie widzi się ekranu, nie widać znaczenia przejścia z ekranu na inny ekran. Nauka, jaką można odkryć w *Dwudziestu jeden literach* Fajfera sprowadza się do karcącego przykazania: nie bądź niedowiarkiem, lecz podejrzliwie spoglądającym. *Dwadzieścia jeden liter* odsłania zatem korzyści wynikające z przekroczenia tradycyjnego wyobrażenia o literaturze. Fajfer zdaje się podpowiadać, że literatura nie zawiera się wyłącznie w dyskursie retorycznym, że nie można jej spro-

30 *Ars poetica, Traktat ontologiczny i SPOD*.

31 Wspominam tu o „dosłownym znaczeniu” nośnika interaktywnego, gdyż w poezji Fajfera charakteru interaktywnego nabierają również wiersze wykorzystujące medium papierowe. Mamy więc do czynienia z interaktywnością w sensie dosłownym – związaną z nośnikiem nowomediálním oraz interaktywnością uzyskaną poprzez zastosowanie formy wiersza emanacyjnego na kartce papieru.

32 L. Manowich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006, s. 178. Cyt. za: Ł. Jeżyk, *Widzieć, wierzyć, wiedzieć. Dwadzieścia jeden liter Zenona Fajfera*, w: Z. Fajfer, *Literatura czyli literatura totalna*, dz. cyt., s. 183.

33 Tamże, s. 200, cyt. za: Ł. Jeżyk, *Widzieć, wierzyć, wiedzieć*, dz. cyt., s. 183.

34 Tamże, s. 183.

wadzić do języka, a już na pewno nie do monopolu jednego, dominującego systemu znaków. Dlatego dokonuje się na oczach czytelnika, użytkownika, widza przejście z ekranu klasycznego na inny ekran – nowy, dynamiczny. Ekran jest zatem kategorią, która pozwala odświeżyć spojrzenie na literaturę<sup>35</sup>.

Utwór *Ars poetica* balansuje pomiędzy plastycznością a abstrakcyjnością poetyckiego opisu, sytuacja liryczna zbudowana została bowiem z ciągu obrazów poetyckich z jednej strony łatwo konkretyzujących się w umyśle czytającego, z drugiej natomiast konkretności ową przełamujących abstrakcją (lub odwrotnie): „Ocean i mewy, i/ wszystko inne”. „Dzbanek z iluzjami”. „Entuzjazm ćmy/ opiekanej czarnym złotem”.

Struktura – jak już wspominałam – podporządkowana została tu idei wiersza. Zastosowaną przez Fajfera apostrofę do Agni – w religii wedyjskiej jednego z najważniejszych bóstw, boga ognia, często identyfikowanego z samym ogniem, wiążanego z „ogniem niebiańskim”, czyli np. słońcem, błyskawicą<sup>36</sup> – odczytywać należy jako zapowiedź pewnego znaczeniowego rozwarstwienia, a więc swoiście pojmowanego rozszerzenia (lub wybuchu) znaczeń, błysku, znaczeniowej epifanii. Odczytanie takie jest tym bardziej czytelne, że wspomniana apostrofa łączy się z bardzo konkretną wskazówką znamionującą czynność: „Agni, czas zacząć ekpyrosis” – nawołuje Fajfer. Nazwa *ekpyrosis* (gr. „pożar świata”) – jak podają popularne źródła – zapożyczona została z kosmologii stoików, którzy przyjmowali cykliczną historię wszechświata; każdy cykl miał się kończyć zniszczeniem wszystkiego w ogniu. Pojęcie to wiąże się z leżącą u podstaw istnienia modelu „wszechświata ekpyrotycznego” Teorią Wielkiej Kraksy. Ekprosis u Fajfera okazuje się więc równoznaczne z unicestwieniem starego linearnego porządku, na rzecz nowego, niemożliwego do ujęcia w wywód linearny, równoznacznego z eksplozją. Szczególnie niejednoznaczna to jednak eksplozja, Fajfer pisze bowiem o „Eksplozji ćmysłów”. Drugi człon owego zestawienia interpretować można jako nietypową, bo potrójną kontaminację lub konstrukcję przypominającą znaczeniowy palimpsest, uruchomione zostają tu bowiem aż trzy elementy znaczeniowe odsyłające do semantyki znaczeń pojęć: „zmysły”, „ćmy”/”ćma” i „słowa”.

Zastanowiwszy się nad logiką zastosowanych przez autora zabiegów strukturalno-znaczeniowych, dojść można do wniosku, iż rości on sobie pretensje, by – w procesie odbioru poezji – aktywizowane były dwa zmysły: słuch (tekst wiersza istniejący w wersji zwerbalizowanej) i wzrok

---

35 Ł. Jeżyk, *Widzieć, wierzyć, wiedzieć*, dz. cyt., s. 183-184.

36 Źródła podają, iż Agni jest bogiem najbliższym śmiertelnikom, ich przywódcą, dobroczyńcą, opiekunem – płoszy złe moce, odpędza nieszczęścia i choroby, jest też ogniem ofiarnym.

(utwór w widzialny sposób przeobrażający się przed oczyma czytającego); istotne okazuje się tu bowiem nie tylko brzmienie tekstu (rozumiane jako nośnik znaczenia, jak miało to miejsce w przypadku tradycyjnej postaci utworu literackiego zapisanego na kartce papieru, gdzie znaczenie papierowego nośnika ograniczone było do funkcji prostego środka rejestracji, przenoszącego znaczenia), lecz także jego wygląd, „stawanie się” możliwe do obejrzenia na ekranie monitora. Fajfer zapowiada: Eksplozja śmysłów/ i na nowym ekranie/ obejrzą cię znów. Yoricku,/ czaszka Hamleta. Oczami duszy”, dodatkowo niejako odwracając (lub choćby udwuznaczając) przywołaną z kart dramatu Szekspira scenę. To już nie tylko Hamletowska czaszka Yoricka, ale również Yorickowa czaszka Hamleta. Poeta odwraca więc bieg wydarzeń, albo wpisuje w ów bieg własną historię. Kreśli w ten sposób nie obraz Hamleta trzymającego czaszkę błazna, inspirującą go do rozważań na temat sensu życia i przemijania, lecz wizerunek Yoricka – błazna – spoglądającego na czaszkę Hamleta. O czym myślałby unieśmiertelniony na ekranie błazen trzymający czaszkę Hamleta? Czy emocje błazna trzymającego czaszkę Hamleta byłyby podobne do litości, wstępu i zadumy Hamleta wspominającego dawnego przyjaciela-opiekuna? Każda próba odpowiedzi na powyższe pytania grozi popadnięciem w nadinterpretację. Winny one pozostać więc retorycznymi lub też mieścić się w sferze nowej historii stworzonej na bazie inspiracji literackim pierwowzorem, wynikłej, zainicjowanej i uruchomionej w nowym, rozszerzonym lub odwróconym, kontekście zdarzeń. Te interpretacyjne hipotezy wzmacnia kolejna (zawarta w wyrażeniu „oczami duszy”) aluzja literacka do Szekspirowskich słów (i jednocześnie Mickiewiczowskiego motto): „Zdaje mi się, że widzę... Gdzie?/ Przed oczyma duszy mojej”.

Cały zresztą wiersz naszpikowany został wyrażeniami sygnującymi proces widzenia („Obejrzą cię znów”, „Oczami duszy”), a także zaburzeń widzenia, wynikających nie tylko z przyczyn i warunków zewnętrznych („Źle/ z oczami”, „Boże, ale ciemno”, „Mroczną intrygę...”), lecz przede wszystkim poczucia wewnętrznego ograniczenia („Zobaczyć/ astralne litery...”, „Oczami innych”, „Twoimi widzieć oczami, inaczej”, „mieć inne oczy”, „chodź zobacz ale moimi”, „Twoimi oczami to”). Ł. Jeżyk stwierdza, iż

Problem niedostrzeżenia czy niewyraźnego widzenia bierze się z konieczności podjęcia wyzwania odpowiedzi na domyślny, potencjalny, dopiero możliwy charakter rzeczywistości językowej. Wirtualność jako cecha języka roztacza przed czytelnikiem obszar gry podejrzeń, która zaciemnia albo zniekształca postrzeganie i rozumienie. [...]

Wezwaniu figury boskiej obecności, skardze, zwątpieniu i obawie przed ślepotą towarzyszy pragnienie i wiara w widoczny błysk objawienia.

Ciemność, która – zagrażając widzeniu i rozumieniu – zachodzi na tekst, wytwarza figury niemożliwości i prowadzi na oślep w stronę interpretacyjnego agnostycyzmu. To, co objawia się w tekście jako eteryczne, opalające, odsłania się w powtórzeniu. Ponownemu, ożywczemu spojrzeniu, repetycji towarzyszy tutaj wiara w rewelację. Jednak rewelacja w postrzeganiu tekstu bierze się wprost z tego, co stanowi istotę powtórzenia, czyli z różnicy. Spojrzeć „oczami innymi” to – można przypuszczać – spojrzeć na papier tak, jak spogląda się na cyfrowy ekran.

Warto [...] zauważyć, że obecna jest w dwudziestu jeden literach wpisana w lekturę, opartą na spojrzeniu, wiara obietnica, zapowiedź dostrzeżenia w powtórzeniu: „ma nowym ekranie/ obejrzą cię znów”. Spojrzenie ustanawia tutaj bowiem nowa obecność podmiotu<sup>37</sup>.

#### H.-G. Gadamer stwierdza, iż

skoro „w rzeczywistym procesie mówienia sam język znika całkowicie za tym, co za każdym razem jest w nim powiedziane”<sup>38</sup>, literatura zaś jest inscenizacją prawdziwej mowy, to lektura tekstu literackiego przypomina słuchanie: „Prawdziwym bytem języka jest to, co absorbuje nas, gdy go słyszymy – to, co powiedziane”<sup>39</sup>. „Doświadczenie czytania dane cierpliwemu czytelnikowi” na tym ma właśnie polegać, by czytelnik, nie spiesząc się, „wciąż na nowo próbował usłyszeć [...] prawdziwe słowo poety”<sup>40</sup>. Lektura [...] wspiera się [...] na uważnym wsłuchiwanie się w uobecniającą się mowę poety, który zaprasza do rozmowy<sup>41</sup>.

Fajfer, poprzez utwór *Ars poetica*, przeczy rozpoznaniem Gadamera. Wiersz Fajfera przestaje być „inscenizacją prawdziwej mowy”, jego lektura przestaje „przypominać słuchanie”, a zaczyna przypominać widzenie, staje się równoznaczne z widzeniem. „Prawdziwym bytem języka” zaczyna być nie to, „co absorbuje nas, gdy go słyszymy – to, co powiedziane”<sup>42</sup>, lecz suma tego, co powiedziane oraz tego, co zobaczone, ujrzone. Doświadczenie czytania dane czytelnikowi przestaje polegać na tym, by móc, nie spiesząc się, «wciąż na nowo [...] usłyszeć [...] prawdziwe słowo»

---

37 E. Jeżyk, *Widzieć, wierzyć, wiedzieć*, dz. cyt., s. 184.

38 H.-G. Gadamer, *Człowiek i język*, w: tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 52.

39 Tamże, s. 53.

40 Tenże, *Kim jestem Ja, kim jesteś Ty? Komentarz do cyklu wierszy Celana Atemkristall (1986)*, w: tegoż, *Czy poeci umilkną?*, wybór, oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, wstęp K. Bartoszyński, Bydgoszcz 1988, s. 160.

41 A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 187.

42 H.-G. Gadamer, *Człowiek i język*, dz. cyt., s. 53.

poety<sup>43</sup>, lecz na wspomnianym już sumowaniu tego, co słyszalne i tego, co możliwe do zobaczenia. Poeta, jak się okazuje, przestaje wyłącznie „zapraszać do rozmowy”, a zaczyna zapraszać do obejrzenia tekstu. Bez uznania tej bowiem współistotności lektura tekstu staje się spłaszczona, niepełna. Tekst Fajfera rozpada się na kilka wariantów odczytań, wariantów niesprowadzalnych do wspólnego mianownika, wynikającego z redukcji różnic, gdyż właśnie na różnicach polega owa inność każdego kolejnego odczytania.

## Hipertekst a papier. O niemożliwości wyliminowania „obcego”

Zdaniem Gadamera, „hermeneutyka pokonuje duchowy dystans i przyswaja obcość obcego ducha”<sup>44</sup>.

Gadamer najmocniejszy nacisk kładzie na „przemianę czegoś obcego i martwego w bezpośrednią współobecność i zażyłość”, a tym samym na rozmowę między bliskimi sobie duchami. Interpretator tekstu pisanego powinien usuwać obcość i umożliwiać bezpośrednią recepcję tekstu<sup>45</sup>.

„Pismo i to, co ma w nim udział, literatura, to zrozumiałość ducha uzewnętrzniona w czymś najbardziej obcym”. Pismo przechowuje w sobie moc ducha i dzięki temu możliwa jest tradycja, która – po odcyfrowaniu i zrozumieniu – pozbawiona zostaje znamion obcości i staje się „tak czystym duchem, że przemawia do nas niczym współczesna”. Przycho- dząc do nas z głębi przeszłości albo ze sfery obcego nam ducha, dzieło sztuki, gdy jest rozumiane, „staje przed nami twarzą w twarz”<sup>46</sup>. [...] Hermeneutyka „przyswaja obcość obcego ducha”, czyni własnym to, co od- mienne, zamieszkuje nieznane<sup>47</sup>.

Interpretator winien usuwać obcość i umożliwiać bezpośrednio recepcję tekstu. Czy możliwe jest jednak usunięcie obcości w sytuacji, gdy na obcości usytuowany jest sens? Gdy zasadza się na niej konstrukcja tekstu, z której sens wynika?

Na czym polega różnica pomiędzy obcością nowego medium a obcością druku, papieru – czarnej czcionki drukarskiej umieszczonej na białym

43 Tenże, *Kim jestem Ja, kim jesteś Ty? Komentarz do*, dz. cyt., s. 160.

44 Tenże, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 185.

45 A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 185-186.

46 H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 186.

47 A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 186.



tle, skoro i jedno, i drugie medium stanowią jedynie (lub – zgodnie z intencją Marshalla McLuhana<sup>48</sup> – aż) nośnik, pośrednik, przekaźnik, technologię utrwalania, przechowywania i przekazywania informacji. Czy jedynie na tym, iż – w przeciwieństwie do piewców wyższości medium interaktywnego – papier nigdy nie rościł sobie prawa, by być uznawanym za nośnik naturalny, strukturą swą naśladujący percepcję ludzką, ludzkie doświadczenie sensów, nośnik przewodzący podobnie jak mózg, kłaczowate, rizomatyczne, rozgałęziające się hipermedium? Nawet jednak jeśli uznamy wynikającą z większego stopnia naturalności wyższość nośnika medialnego nad papierowym – pozostaje problem kolejny: jak zniwelować obcość w e-poemacie, skoro dzieło takie konstrukcyjnie ufundowane zostało właśnie na czymś obcym, sztucznym, wysoce skomplikowanym technologicznie?

Czy jest możliwe osiągnięcie stanu, w którym „dzieło staje przed nami twarzą w twarz”, skoro poemat Zenona Fajfera ma zmieniającą się twarz, skoro istotą owej twarzy, jej sensem, jest właśnie owa zmienność? Czy równoznaczna z sensem może być suma twarzy? Czy może jednak wszelkie działania polegające na sumowaniu są sprzeczne z istotą tego dzieła? Skoro programowo ma ono buntować się przeciwko tradycyjnemu ograniczeniu, jakie niesie ze sobą literatura zapisana na papierowym nośniku, może gwałtem na dziele okazać się również wszelkie czynności bazujące na postępowaniu z e-poematem jak z kartką papieru (segmentacja, kawałkowanie, rozczłonkowanie spójnie konsekwentnego dziania się tekstu przed oczami na ekranie monitora, a przede wszystkim – sumowanie znaczeń)? I czy nie okaże się naiwnością przeświadczenie, iż właśnie po

48 Należałoby tu przywołać znaną i w badaniach medioznawczych silnie wyeksplloatowaną formułę Marshalla McLuhana „The medium is the message” (przekaźnik jest przekazem), poprzez którą badacz zwrócił uwagę na wcześniej często pomijany fakt, iż samo medium wpływa na przekaz, który się w nim zawiera, przekształca go i zmienia. „Przekaźnik oddziałuje silnie i intensywnie właśnie dlatego, że jego treścią, czyli zawartością, jest już inny przekaźnik. Zawartością filmu jest powieść, dramat albo opera. [...] Zawartością pisma albo druku jest mowa, ale czytelnik jest niemal całkowicie nieświadomy zarówno druku, jak i mowy”, M. McLuhan, *Przekazem jest przekaźnik*, w: tegoż, *Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 56, cyt za: K. Loska, *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością*, Kraków 2001, s. 72.

„W zwrócić *the medium is the message* zawiera się również [...] przekonanie McLuhana, że zmiany społeczne i kulturowe nie są spowodowane treściami, które przenoszone są za pośrednictwem określonych środków masowego przekazu, ale samą obecnością i oddziaływaniem mediów na środowisko człowieka”. Teza powyższa została, jak wiadomo, poddana wnikliwej analizie i krytyce, m.in. ze strony Kennetha Burke, który zauważył jej niebezpieczny redukcjonizm, H. Rosenberga, który wspominał o swoistym pansemiotyzmie (wynikającym ze zbyt szerokiego rozumienia pojęcia komunikacji w przekonaniu, że wszystko może stać się środkiem przekazu), czy Umberto Eco (który przekształcił tezę McLuhana, wskutek czego powstała teza przeciwna, mówiąca, iż przekazem nie jest przekaźnik, ale jest nim to, co uczyni z niego odbiorca, zestawiając go z własnymi kodami i doświadczeniem językowym), zob. K. Loska, *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością*, dz. cyt., s. 72-74.

wyzwoleniu z okowów druku, tekst – mimo popadnięcia w kolejną, elektroniczną formę okowów – zaczyna stanowić jakość pozbawioną znamion obcości? Czy w ogóle możliwe jest dzieło literackie będące czystym duchem gdzie indziej niż w ludzkiej świadomości? I to – dodajmy – każdorazowo innej świadomości, osobno autora, osobno interpretatora. Jak w rozrzuconym w kolejnych odsłonach na ekranie monitora, stającym się na oczach czytelnika dziele, odnaleźć stały sens?

Zygmunt Bauman, definiując media w ujęciu, które można byłoby określić mianem globalnego, pisze, iż ‘medium’ jest być może najciekawszym z grupy pojęć wieloznacznych, należy bowiem do „zjawisk niedecydowalnych”, które są „ani/ani”, co oznacza, że buntują się przeciwko traktowaniu ich w kategoriach albo/albo<sup>49</sup>. Ich niedookreślenie stanowi jednocześnie ich siłę: ponieważ są niczym, mogą być wszystkim. Samo słowo „medium” ma wiele znaczeń. Pochodzi od łacińskiego przymiotnika *medius* – oznaczającego tyle, co ‘środkowy, średni’, czyli odnosi się do bytów ze swej natury lokujących się ‘pomiędzy’ innymi bytami<sup>50</sup>. To, co zaistniało na terenie literatury w postaci np. dzieł zaliczanych do e-liberatury sprawia, iż przytoczone etymologiczne ujęcie terminu staje się co najmniej dyskusyjne, albo – bardziej właściwie by rzec – nabiera znamion bycia egzemplifikacją konsekwencji diagnoz McLuhana, który już dawno za pomocą nośnej maksymy *the medium is the message*, stwierdził, że żaden przekazywacz nie jest obojętny w stosunku do przekazu, który niesie. W przypadku e-liberatury sam tekst (i przekaz) okazuje się być z medium nie tylko sprzężonym, lecz na nim się zasadzać i z niego bezwzględnie wynikać. Specyfika samego medium przenosi się więc na literaturę, co bardzo dobrze obrazuje właśnie wiersz Fajfera. Literatura wykorzystująca nowe medium sieciowe ową wieloznaczność, którą warunkuje samo medium sieciowe, ma również wpisana w specyfikę tekstu, przekazu.

Niezupełnie sprawdza się w tym kontekście przeświadczenie Maryli Hopfinger, która w książce *Literatura i media. Po 1989 roku*<sup>51</sup> oraz wywiadzie towarzyszącym okolicznościom jej wydania<sup>52</sup> stwierdziła, iż media, same w sobie – nie będąc obciążonymi etycznie – nie niszczą ani nie budują. Dzieło Fajfera<sup>53</sup> pozbawione swojego nośnika rozsypałoby się<sup>54</sup>,

49 Na podstawie: U. Jarecka, *Świat wideokłipu*, Warszawa 1999, s. 26-27.

50 Tamże.

51 M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010.

52 *Jestem z kultury druku, z prof. Marylą Hopfinger, autorką książki „Literatura i media. Po 1989 roku” rozmawia Joanna Derkaczew*, „Gazeta Wyborcza” 2010-12-13.

53 I inne dzieła zaliczane do e-liberatury.

54 Wiersz *Ars poetica* ukazał się pierwotnie (dwukrotnie) w wersji statycznej, w piśmie „Portret”. Jak wspomina autor, pierwsza publikacja („Portret” 2004, nr 16-17) zawierała jednak tak

a płaska kartka papieru odarłaby je z owej szczególnego rodzaju głębi, nie wynikającej tym razem z piętrzenia sensów, lecz z wieloznaczności kolejnych odczytań – zdarzeń, wieloznaczności możliwej dzięki samej strukturze nośnika.

## Opis poematu kadr po kadrze... Dzieło poetyckie – ujęcie filmowe. Błąd podejścia?

Problemy z dziełami tego typu pojawiają się już w momencie odbioru<sup>55</sup>, a znacznie kumulują w chwili podjęcia usiłowań ich opisu. Bo jak cytować poemat zmienny, przeobrażający się? Jedyłą możliwością jest potraktowanie utworu po trosze jak dzieła filmowego i próbować, klatka po klatce, zatrzymywać, uchwytywać w momencie pomiędzy kolejnymi postaciami, etapami przeobrażania się (czemu zresztą służy wspomniany przycisk aktywny z napisem „Pause”), mając jednocześnie świadomość, że już w samym tym założeniu tkwi błąd, pewien rodzaj gwałtu na tekście, który przecież, przynależąc do pewnego rodzaju interaktywnego nośnika, w swój przekaz wpisaną ma wynikającą z niego ruchomość, przeobrażeniowość, zmienność – nie zaś statyczność zatrzymanego kadru filmowego<sup>56</sup>. Sposób postępowania, jaki – chcąc nie chcąc – obrać musi interpretator dokonujący analizy tekstu Zenona Fajfera, opiera się na zatrzymaniu, mimo iż zatrzymanie takie jest sprzeczne z samą istotą e-tekstu i intencją autorską twórcy, postulującego ucieczkę od statyczności, bezruchu tradycyjnego dzieła literackiego w stronę tekstualnej dynamiczności, przeobrażania się.

Powyższe dylematy pokazują, jak bardzo mylne i nietrafione mogą być próby posiłkowania się w przypadku analizy tej poezji metodami należącymi do innych dziedzin sztuki i jak dużym błędem mogą być opatrzone interpretacje taką analizą podparte; jak bardzo oporny wobec ograniczonej (spowolnionej) ludzkiej percepcji okazuje się e-poemat<sup>57</sup>.

---

zasadnicze błędy, że konieczne było ponowne wydrukowanie całego utworu („Portret” 2004, nr 18). Wersja kinetyczna poematu premierę swoją miała 18 marca 2005r. podczas Fifth International Symposium „Iconicity In Language and Literature” w Krakowie. Z. Fajfer, *W stronę liberatury*, w: tegoż, *Liberatura czyli literatura totalna*, dz. cyt., s. 98.

55 Specyfikę i przypuszczalne źródło owych problemów opisuje przypis 54.

56 Również przecież analiza i interpretacja dzieła filmowego nie dotyczy dzieła oglądanego w bezruchu, rozbitego na klatki i kadry.

57 Mam tu jednocześnie świadomość, iż możliwe, że owym – wspomnianym – spowolnieniem obciążona jest jedynie percepcja odbiorców wyrosłych i wyedukowanych na tradycyjnym starzym medium, linearnym, opartym na tradycyjnym druku, dla których to czytelników struktura

Opis poematu kadr po kadrze... Związki pomiędzy filmem a literaturą charakteryzuje pewna dwutorowość i dwukierunkowość wynikająca z faktu, iż – jak mogliśmy do tej pory obserwować – obie te dziedziny czerpią z siebie nawzajem. Powszechnie wiadomo, iż filmoznawstwo korzystało z dorobku teoretycznego literaturoznawstwa. W rozważaniach stawiających sobie za cel wypracowanie teorii dzieła filmowego, a w szczególności w przypadku prób lingwistycznego podejścia do filmowego materiału, wskazać można wiele przykładów zestawiania filmu i poezji. „Gdyby porównać kino ze sztuką słowa, gatunkiem mu najbliższym okaże się nie proza, lecz poezja” – pisał J. Tynianow<sup>58</sup>, którego zdaniem:

sztuka filmowa zakłada pewną abstrakcję środków – musi się więc liczyć z oporem materiału, który nie zawsze poddaje się tym zabiegom. Sztuka filmowa polega jednak przede wszystkim na sposobach używania tych środków – jest więc pokrewna literaturze. Język filmowy można w tej sytuacji porównać z językiem artystycznym, a kadry – elementy tego języka – ze słowem użytym poetycko<sup>59</sup>.

Równocześnie zjawisko filmu z punktu widzenia poetyki analizował Roman Jakobson. Jego koncepcja opierała się:

na zasadzie *pars pro toto* umożliwiającej ekranową zamianę rzeczy na znaki. Rzecz optyczna i akustyczna, podlegająca zamianie na znak, jest podstawowym, specyficznym materiałem kina. Twórca posługuje się przede wszystkim metaforą i metonimią; są to dwa środki konstruowania filmu. Konstrukcja polega na montażu – dzięki niemu tworzy się system znaków kina współzależny od realnych przedmiotów fotografowanych<sup>60</sup>.

---

hipertekstowa, rozgałęziająca się, przeskakująca z tekstu do tekstu poprzez odsyłacze, linki – zawsze będzie wydawała się formą nieuporządkowania. Możliwe, iż owo wrażenie chaosu stanowi defekt wynikający z przyzwyczajenia do linearnego zapisu, linijka po linijce, zawsze od lewej do prawej, zawsze z góry na dół, strona po stronie. Możliwe też, iż owa dysfunkcja obca jest młodszemu odbiorcom kultury, którzy pierwszą edukację pobierali już przy wykorzystaniu medium nowego, opartego na hipertekście.

58 J. Tynianow, *Prawa kina*, przeł. B. Grabowska, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, cyt. za: W. Osadnik, *Lingwistyka i filmoznawstwo. Krytyczna ocena tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem*, Katowice 1986, s. 11.

59 W. Osadnik, *Lingwistyka i filmoznawstwo*, dz. cyt., s. 12.

Inny z badaczy – Wolfgang Preikschat – twierdzi, iż próby włączenia obrazów w związki, do których widz nie był przyzwyczajony (przez tworzenie kolaży, deformowanie, wyobcowywanie) zaznajamia elektroniczne medium z tradycją nowoczesnej sztuki, której mianem określa np. literaturę symbolizmu, W. Preikschat, *Wideo jako metafora*, w: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Kielce 1994, s. 242.

60 R. Jakobson, *Upadek filmu?*, w: *Estetyka i film*, dz. cyt., cyt. za: W. Osadnik, *Lingwistyka i filmoznawstwo*, dz. cyt., s. 13.

Zdaniem Jacobsona jasne jest, iż

między znakami wizualnymi, przestrzennymi, w szczególności malarstwem, a – z drugiej strony – sztuką literacką i muzyką, a mającymi do czynienia przede wszystkim z czasem, istnieje nie tylko pewna liczba znaczących różnic, ale że mają one również liczne cechy wspólne. [...] Dla widza realizującego symultaniczną syntezę obrazu, obraz ów istnieje w całości przed jego oczami, jest jeszcze obecny; ale gdy słuchacz przystępuje do syntezy tego, co usłyszał, fonemy w istocie już się zatarły. Mogą one przetrwać jedynie w formie zachowanych obrazów, jakby skróconych wspomnień<sup>61</sup>.

Zgodnie z opracowanym w 1948 roku przez francuskiego filmowca Alexandre'a Astruca konceptem krytycznym *caméra-stylo*, kino jako środek indywidualnej ekspresji weszło wówczas w fazę rozwoju zwaną epoką piszącej kamery, instrumentu pozwalającego artyście wyrazić własne myśli i obsesje, podobnie jak dzieje się to w literaturze.

Reżyser – pisał Astruc – będzie musiał powiedzieć ja, jak powieściopisarz czy poeta, i naznaczyć własną obsesją drgające kadry taśmy filmowej [...]. Kino ma jedną przyszłość: tę, w której kamera zastąpi pióro; dlatego mówię, że jego język nie jest językiem powieści ani reportażu, lecz językiem eseju<sup>62</sup>.

Inny z przedstawicieli szkoły formalnej – B. Eichenbaum zwracał uwagę na odmienną sytuację, w jakiej znajduje się widz kinowy i odbiorca tekstu pisanego. Ten pierwszy, egzystując w całkowicie nowych warunkach percepcji, zupełnie różnych od warunków towarzyszących procesowi czytania, wychodzi od przedmiotu, od wzrokowo percypowanego ruchu i dąży do jego przemyślenia, do konstrukcji mowy wewnętrznej. Eichenbaum przeciwstawił tym samym kulturę filmową (stanowiącą specyficzną symbol epoki) minioniej kulturze słowa, a sytuację, w jakiej znajduje się – szukający odpoczynku od słowa, pragnący przede wszystkim widzieć i odgadywać – widz kinowy – sytuacji zwykłego czytelnika<sup>63</sup>.

---

Na powinowactwo literatury i filmu zwracają uwagę również: J. Rek, *Między filmem a literaturą. Szkic do portretu Łódzkiego Ośrodka badań nad filmem*, w: *Film: Obraz – Język – Wyobrażenie – Idea*, red. J. Trz Nadłowski, Wrocław 1994, s. 233-257; W. Godzic, *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, Katowice 1984.

61 R. Jakobson, *O stosunku między znakami wizualnymi i audytywnymi*, w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka I*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 83.

62 M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 41.

63 B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, przeł. B. Grabowska, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 43, cyt. za: W. Osadnik, *Linguistyka i filmoznawstwo*, dz. cyt., s. 32.

Podczas gdy w przypadku dzieła filmowego przetwarzanie głównych idei odbywa się za pomocą specjalnych metod wizualnych i akustycznych, w poezji przetwarzanie takie dotychczas zwykle możliwe było przede wszystkim za pośrednictwem języka i poprzez zabiegi dokonywane na języku. Wizualizacja dokonywana była co najwyżej poprzez częste wpłatanie w sytuację liryczną nawiązań do urządzeń współczesnej cywilizacji technicznej (szczególnie tych, które uważane były za najmodniejsze, a co za tym idzie obdarzone największym zaufaniem społecznym) oraz stylizowanie wypowiedzi poetyckiej na wzór wypowiedzi filmowej. Wysoka częstotliwość wspomniania wpływała na częstotliwość dokonywanych w umyśle odbiorcy konkretyzacji. Zabiegi te niewątpliwie interpretować należało w kategoriach nawiązania do historii początków dwudziestego wieku, kiedy to na gruncie polskiej i europejskiej kultury toczyła się, mająca na celu nobilitację rozwojowej koncepcji myślenia o sztuce, walka o wypracowanie nowego modelu nie tylko literatury, ale i innych sztuk, takich jak film czy sztuki plastyczne<sup>64</sup>. Wtedy to symbol nowoczesności – kinematograf – stanowił dla futurystów jeden z najważniejszych punktów odniesienia i nadrzędnych wartości lirycznych. „Znaczną część pisarskiego dorobku futurystów można określić jako „literaturę odnowioną kinem”<sup>65</sup>. W literackim dorobku tej formacji zaobserwowano nadzwyczaj wiele punktów stykowych między literaturą a filmem, a katalog kategorii okazuje się dosyć złożony. Stanowią go nie tylko tematyczne nawiązania do techniki kinematograficznej, czy stosowanie sygnałów metajęzykowych, ale przede wszystkim wspólny model wyjściowy konstruujący narrację i sposoby artystycznego obrazowania, na co składają się m.in. przykłady przytoczone przez Anatola Sterna w szkicu zatytułowanym *Film w poezji*, w którym czytamy m.in. o tajemnicach rytmiki obrazowej, symultaniźmie, technice krótkiego monologu, lirycznej etudzie filmowej, asocjacji wielkich planów, opętańczym montażu, aspektach filmu niemego i dźwiękowego<sup>66</sup>. T. Miczka, poddając analizie utwory: Brunona Jasińskiego (*Przejechali. Kinematograf*), Stanisława Młodożeńca (*XX wiek*), Tytusa Czyżewskiego (*Sensacja w kinie*), Jerzego Jankowskiego (*Pszczucie, Tram w popszęk ulicy, Pszemiana*), wśród szczególnych zabiegów wymieniał przypominające serię filmowych zbliżeń kadrowanie, montaż oddzielnych zbliżeń, metodę katalogowania obrazów poe-

64 Problem dokładniej analizuje Tadeusz Miczka, *Kino jako poezja optyczna. Próby futurystycznej kinematografii w Polsce w latach 1918-1939*, w: *Kino – Film: poezja optyczna?*, red. J. Trznadłowski, Wrocław 1995, s. 5-29.

65 T. Miczka, *Kino jako poezja optyczna*, dz. cyt.

66 A. Stern, *Film w poezji*, dz. cyt., s. 211-249, cyt. za: T. Miczka, *Kino jako poezja optyczna*, dz. cyt., s. 11.

tyckich, technikę światłocienia, przenikania i ruchu wewnątrzkadrowego, rozczłonkowanie przedmiotowych opisów, negowanie chronologii, wysoką konkretność poetyckich obrazów, odchodzenie od przyczynowo-skutkowego i chronologicznego układu zdarzeń, ikonizację języka literackiego, ilustrowanie sposobów ludzkiego widzenia i słyszenia w ramach konwencji gatunkowych, wnikanie w tkankę utworów elementów stechnicyzowanego życia oraz podkreślanie jego dynamiczności, konstruowanie poetyckiego utworu w oparciu o (wypracowaną wcześniej przez futurystów włoskich i rosyjskich) technikę scenariusza schematycznego – wytyczającego linię rozwoju akcji, scenariusza emocjonalnego, diagramu, opartą na kadencjach wiersza technikę quasi-montażu, nowelę filmową, streszczenie utworu ekranowego, scenariusze dialogowe. T. Miczka<sup>67</sup>, nawiązując do słów P.P. Pasoliniego, zaznacza ponadto, iż łatwo znaleźć dowody przekonujące, że literatura futurystyczna stanowiła katalog utworów w pewnym sensie

niekończonych, zmierzających od kształtu poetyckiego do formy wizualnej, zbiór dzieł posiadających [...] „strukturę, która chce być inną strukturą”<sup>68</sup>.

Dosyć wyraźne jest również zjawisko wykorzystywania chwytów charakterystycznych dla dzieła filmowego w poezji powstałej po roku 1989. W książce *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*<sup>69</sup> zwracałam uwagę na fakt, iż nowe media wpływają na współczesny tekst poetycki w tak silnym stopniu, iż nie tylko uzasadniona, ale wręcz potrzebna w opisie teoretycznoliterackim okazuje się kategoria „medialności tekstu poetyckiego”, i to również w odniesieniu do najbardziej tradycyjnej postaci wiersza – wiersza zapisanego na kartce papieru. Wśród tendencji i najczęściej stosowanych przez twórców chwytów wskazać należy m.in.: próby utrwalania obrazów rzeczywistości za pomocą różnego rodzaju nośników obrazu, na błonie fotograficznej poczynając, poprzez ruchomy obraz zapisany za pośrednictwem kamery video oraz kamery filmowej, aż po symulację komputerową. Zróżnicowany jest również stopień skomplikowania wspomnianych zabiegów, które podzielić można na kilka kategorii: klisze wprowadzane w formie

---

67 Jako przykłady wskazując *Zielone oko* Tytusa Czyżewskiego, *But w butonierce*, *Przejechali* Bruno Jasieńskiego, *Panoramę* Stanisława Młodożeńca, *pierwszy grzech* Anatola Sterna, *Oczy tygrysa* Tytusa Czyżewskiego.

68 T. Miczka, *Kino jako poezja optyczna*, dz. cyt., s. 5-29.

69 Tam też zawarłam wyczerpującą analizę wspomnianych – nowomediálních – chwytów i tendencji. W niniejszym szkicu wspominam jedynie o tych, które charakteryzują najsilniejsze związki z dziełem filmowym. Zob. B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału post-ludzkiemu*, dz. cyt.

prostych nawiązań do sfery wynalazków współczesnej techniki; bardziej skomplikowane zabiegi polegające na naśladowaniu funkcjonowania mechanizmów np. typu percepcji charakterystycznej dla kamery wideo czy kamery filmowej, aż po najbardziej skomplikowane zabiegi poetyckie, polegające np. na naśladowaniu fabuł gier komputerowych, często imitujących specyfikę następstwa obrazów rzeczywistości wirtualnej, animacji czy symulacji komputerowej.

Wyraźne jest tu dążenie autorów do uzyskania efektu pewnej (bardzo ograniczonej oczywiście) ruchomości, dynamiczności tekstów literackich. Można tu przywołać raz jeszcze słowa Pasoliniego, który dla określenia pewnej grupy utworów literackich użył określenia „struktura, która chce być inną strukturą”<sup>70</sup>. Czyżby więc utwór Fajfera, i utwory jemu podobne, miały odwrócić tę tendencję, proponując odbiorcy dzieło, które – by można było wejść z nim w dyskurs – należy co chwilę zatrzymywać?

### Kilka uwag końcowych

Odpowiedzi na pytania stawiane w niniejszym tekście są częściowo negatywne. Nie sposób dokonać pełnej interpretacji, pełnego wyjaśnienia tekstu sieciowego, gdyż niewyjaśnialność wpisana została przez autora w podstawę tekstu. Na niej – w założeniu – oparta jest również jego struktura.

Mimo iż zastosowana przez Fajfera postać hipertekstu okazuje się – przez wspomniane już – celowe ograniczenie – zamknięta (lub co najwyżej – jak już wspominałam – niedomknięta), samo dzieło pozostaje otwarte. Co więcej, ową otwartość należy przyjąć jako zasadniczą cechę utworów tego typu. Nie jest to zresztą nowość w literaturze. Mniejszy lub większy element otwartości pojawiał się przecież w najbardziej znanych próbach ujęć definicyjnych dzieła literackiego (poetyckiego), a także dzieła sztuki. Wystarczy wspomnieć stosowane przez Romana Ingardena pojęcie miejsc niedookreślonych, Umberto Eco kategorię dzieła otwartego, czy Roberta Escarpita teorię podatności na zdradę. W świetle tych spostrzeżeń wszelkie próby powiedzenia o wierszu pełnej prawdy wydają się być interpretacyjną przemocą. W przypadku dzieł wykorzystujących nośnik nowomediálny wspomniana otwartość nabiera po prostu bardziej dosłownego, zasadniczego charakteru, przestaje bowiem dotyczyć jedynie kwestii interpretowalności zastosowanych w tekście tropów i samego tekstu, lecz zaczyna wynikać ze struktury dzieła, która przestaje być warstwowa (strukturalizm), a zaczyna hipertekstowa, kłączowata, rizomatyczna,

70 T. Miczka, *Kino jako poezja optyczna*, dz. cyt., s. 5-29.



gdyż na takiej właśnie podstawie bytowej (rozgałęziającego się medium) ulokowany został sens utworu.

Spoglądając na wiersz Fajfera, odnieść można wrażenie, iż nie tylko „całe doświadczenie świata jest zapośredniczone przez język”<sup>71</sup>, ale dodatkowo język skomplikowany został poprzez kolejny rodzaj zapośredniczenia – zapośredniczenie o strukturę, która nigdy nie jest strukturą binarną, lecz zawsze kłaczowatą, rozgałęziającą się<sup>72</sup>. Nic więc nie jest jedynie zapośredniczone, jest natomiast – zapośredniczone i zagęszczone, splecione. W świetle powyższej diagnozy można więc postawić pewien rodzaj znaku równości pomiędzy Zenona Fajfera *Ars poetica* – sztuką poetycką a sztuką życia.

Jeśli podmiot jest wezwany do rozumienia samego siebie w obliczu tekstu, to jest tak dlatego, że tekst nie zamyka się sam w sobie, lecz otwiera na świat, który podmiot na nowo opisuje<sup>73</sup>.

Przy mnogości kwestii dyskusyjnych, jedno nie ulega wątpliwości: tekst poetycki okazuje się podobnie w swym skomplikowaniu niejednoznaczny, jak niejednoznaczny jest człowiek, którego byt jest zarówno interpretowalny, jak i bywa nieprzewidywalny.

\* \* \*

Paul Ricoeur, zastanawiając się nad kwestią doboru metod oglądu i analizy dzieła literackiego, zwrócił uwagę na istotność momentów granicznych, wartość metodologicznego pogranicza:

czy jest jakieś wyjście z sytuacji określonej z jednej strony przez fanatyzm metodologiczny, który by nam wzbraniał rozumienia czegokolwiek innego od metody właśnie stosowanej, z drugiej zaś strony przez mało próżny eklektyzm, który by sprowadzał się do kompromisów nie przynoszących nikomu chwały? [...] Przede wszystkim należy zaostrzyć nasze apetyty metodologiczne oraz uprzytomnić sobie, że nie ma niewinnej metody, że każda metoda zakłada jakąś teorię sensu, która sama przez się nie jest czymś gotowym, ale zgoła czymś problematycznym. [...] Nie

---

71 H.-G. Gadamer, *Estetyka i hermeneutyka*, dz. cyt., s. 179.

72 W pewnym stopniu, gdyż – jak już wspominałam – Fajfer ograniczył hipertekstowy charakter dzieła na rzecz pewnego – nazwijmy to – kontrolowanego otwarcia.

73 P. Ricoeur, *Expliquer et comprendre*, w: tegoż, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris 1986, s. 187, cyt za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 184.

powinniśmy z nadmierną śpiesznością z syntezą. [...] Kto stosuje jedną tylko metodę, dostrzeże zawsze i powie jedynie to, co w jego polu się pojawia, czemu ta siatka metodologiczna daje wolny wstęp. [...] O ile stosowanie wszystkich metod naraz przekracza siły poszczególnych egzegetów, o tyle w mocy każdego z nich jest wykazanie najwyższej czujności na pograniczu ich własnej metody, która pozwala na wyznaczenie punktów przecięcia czy punktów zmiany. Należałoby w pewnym sensie mieć świadomość słabych punktów własnych mocnych punktów, ponieważ słabe punkty jednych bywają mocnymi punktami drugich. [...] Krzyżowanie metod nie jest problemem jednego człowieka, lecz może być problemem grupy; oto więc wniosek, jedyny wniosek, który ani nie daje spokoju [...] ani nie odbiera odwagi, o ile tylko nie chcemy wszyscy zostać schizofrenikami. Istnieje *ecclesia* badań<sup>74</sup>.

Zastanawiając się nad kwestią zależności pomiędzy prawdą literatury a jej interpretacyjną otwartością, sformułował Ricoeur rozpoznanie, które okazuje się nad wyraz użyteczne właśnie w przypadku poezji wykorzystującej nośnik medialny.

Czy można nadal mówić o prawdzie jakiegoś tekstu? [...] należy wybrać ze śmiertelnej alternatywy, podług której bylibyśmy zmuszeni twierdzić na przemian, że prawda jest jedna i niewzruszona, a interpretacje liczne i zmienne. [...] Jakoż należy najpierw poprawić nasz wzorzec prawdy, ponieważ to prawdopodobnie on jest zasadniczą przeszkodą, a nie nasza praktyka interpretacyjna [...]. Prawda jest prawdą naszego rozkwitu, naszego stawania się; w tym sensie jest prawdą, która się staje. [...] Nie ma interpretacji jedynej, ponieważ zawsze jest kilka możliwości odczytania tego samego tekstu; nie ma również interpretacji wielorakiej, w sensie nieprzeliczalnej nieskończoności. Na koniec – a być może nade wszystko – pole możliwych interpretacji jest nadto ograniczone wspólnotowym charakterem tych interpretacji. Nigdy nie przestanę kłaść dosyć nacisku na to, że indywidualna praca egzegety odcina się na horyzoncie interpretującej wspólnoty. W ten sposób zarysowuje się trudna droga między dwiema otchłaniami jedynej prawdy i wielu interpretacji. Jest to ta sama droga, którą tekst otwiera, droga pomiędzy intencją tekstu a dzisiejszym podjęciem jej przez nas<sup>75</sup>.

74 P. Ricoeur, *Egzegeza i hermeneutyka. Zarys wniosków*, przeł. S. Cichowicz, „Pamiętnik Literacki” LXXI, 1980, z. 3, s. 313-315.

75 Tamże, s. 321-322. Dyskusyjna okazuje się kwestia „wspólnotowego charakteru interpretacji”, która w przypadku dzieł zmiennych, przeobrażających się, niewątpliwie wydaje się być statystycznie mniej sprawdzalna, mniejsze jest bowiem prawdopodobieństwo pojawienia się interpretacji na tyle do siebie zbliżonych, by można mówić o interpretacyjnej analogiczności, podobieństwie odczytań.

Gdzie więc poszukiwać narzędzi do interpretacji dzieł literackich sytuujących się na pograniczu literatury i mediów? W teoretycznym zasobie narzędziowym literaturoznawstwa czy medioznawstwa? Zasadniczo „pomiędzy”, czyli – jak zawsze – w samym dziele, które – o ile stanowi dzieło warte uwagi – samo wskaże doświadczonemu interpretatorowi, z zasobu której dyscypliny winien skorzystać – literatury, mediów, czy – jak to się dzieje najczęściej – obu.

Hermeneutyka – pisze Michał Januszkiewicz:

wyduje się obecnie nie tylko atrakcyjną propozycją badawczą – świadomą swoich ograniczeń i niepragnącą sprostać wymogom scjentyzmu i obiektywności – ale jawi się również jako język wspólny i powszechny współczesnej kultury. Język ów składa się jednak z wielu odmian – nie ma bowiem (i na całe szczęście) jednej hermeneutyki. Ich wielość zdaje sprawę z akceptacji rzeczywistości rozumianej jako pluralistyczna. Jest ona miejscem, w którym wydarza się rozmowa. W tej rozmowie bierze udział wiele głosów, które nie usiłują się przekrzyknąć, lecz zrozumieć wzajemnie. Postawa dialogu, spotkanie wielu tradycji służyć mają wspólnemu dobru. [...] Nie chodzi wszakże o uznanie, że jedynymi obowiązującymi dziś racjami mają być subiektywizm, mocny relatywizm i nieograniczona tolerancja. Nawet jednak i te stanowiska – a także radykalnie im przeciwne – powinny być zaproszone do udziału w dyskusji [...] bowiem [...] „pożytki z różnorodności” – by użyć formuły Clifforda Geertza – są większe, niż pożytki z jej braku<sup>76</sup>.

Rację ma Gadamer, twierdząc, iż:

Interpretator musi wejść w rozmowę z wierszem. Oblędem jest twierdzić, że towarzyszące rozumieniu, cel wszelkiej interpretacji, może być czymś w rodzaju konstruowania sensu [...]. Gdyby to było możliwe, wiersz wcale nie byłby nam potrzebny. Jest raczej tak, że wiersz, jak tocząca się rozmowa, wskazuje w kierunku jakiegoś nigdy nie dającego się doścignąć sensu<sup>77</sup>.

Taki też w założeniu autora miał być i chyba rzeczywiście jest wiersz *Ars poetica* Zenona Fajfera.

---

76 M. Januszkiewicz, *W-ko hermeneutyki literackiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 22-23.

77 H.-G. Gadamer, *Wiersz i rozmowa*, w: tegoż, *Poetica. Wybrane eseje*, dz. cyt., s. 138, cyt. za: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, dz. cyt., s. 188.

## SUMMARY

Bogusława Bodzioch-Bryła – *Hermeneutics of cybertext? A few questions about interpretation in the margin of Zenon Fajfer's work „Ars poetica”*

The following article presents the issue of analysis and interpretation of literary text, which uses new media technologies, by example on a digital version of Zenon Fajfer's *Ars poetica*. The author tries to answer the question that is it possible to achieve a literal interpretation of literary text, which has changing structure. Is it possible to come “face-to-face” with literary work? The author emphasizes a dual nature of Fajfer's text: its literary and media context. The works of liberature are double mediated: not only by language but also by the structure, which is a very important foundation of meaning. The author notices that literary hermeneutics offers a lot of capabilities of interpretation for the works of liberature – especially in Gadamer's and Ricoeur's works where poetry is compared to the ongoing discussion, which indicates an unattainable sense.

**KEYWORDS:** liberatura, e-poetry, transformations of literature under new media art influence, new media in the human sciences.

# O hierarchii w sztuce

Kinga Nowak rozmawia  
z Pawłem Taranczewskim

---

**KINGA NOWAK:** *Czy istnieje a jeśli tak, to czym jest hierarchia w sztuce?*

**PAWEŁ TARANCZEWSKI:** Pytanie jest trudne, nie tylko dla mnie, stawia je także – a raczej przede wszystkim – filozofia, aksjologia filozoficzna. Z kłopotów z nim związanych jak mało kto zdawał sobie sprawę Roman Ingarden publikując w połowie lat 60. wieku XX rozprawkę: *Czego nie wiemy o wartościach*. Nie wiemy! Pytanie – naturalnie w związku z historią sztuki – dręczyło i chyba nadal dręczy Marię Poprzeczką, która pod koniec wieku XX wydała książeczkę pod tytułem: *O złej sztuce*. Toteż moje odpowiedzi na Pani pytania pozostawiają wiele do życzenia, wiele niedopowiedzeń! Nie pretenduję do głębi wywodu, nie oprę się na erudycji, której mi brak, sięgnę do moich na ten temat intuicji – raczej skłębionych.

Fałszywe hierarchie obowiązywały wszędzie i chyba zawsze – od najstarszych, najdawniejszych czasów. Czy obowiązywały prawdziwe? Czy prawdziwe w ogóle istnieją? W dziejach hierarchie powstawały i upadały, dziś widzimy przywracanie pewnych hierarchii, na ogół fałszywych, także powstawanie nowych.

Pole bez hierarchii jest płaskie, pole zhierarchizowane ma góry – wyższe i niższe – doliny oraz zbocza. Czy wszystkie wartości znajdują się na jednym polu? Czy można porównywać wartości artystyczne i estetyczne z moralnymi? Te pytania pominę, nas przede wszystkim interesuje hierarchia w sztuce.

Czy istnieje hierarchia sztuk? Czy na przykład – jak chciał Leonardo – malarstwo jest więcej warte od rzeźby?

Czy istnieje hierarchia wewnątrz danej sztuki? Czy zatem są obrazy lepsze i gorsze a jeśli tak, to czy między nimi istnieje przepaść czy ciągła skala. Od najgorszych do najlepszych?

Co tworzy hierarchię? Wartości. Czy jednak wartości w ogóle istnieją? Rozprawiała o nich filozofia wieku XIX i XX, są jednak myśliciele, którzy nie wierzą w istnienie wartości.

Jeśli jednak wartości istnieją i istnieje wśród nich hierarchia, nie trzeba a nawet nie wolno jej wymuszać. Każde wymuszenie jest uzurpacją. Jeszcze do tego wróć.

Jeśli wartości nie ma, hierarchię, sztuczną, można tylko wymusić. Może ją kreować ideologia i polityka. Mogę kreować ją, może jakieś mniej lub bardziej samozwańcze gremium. *Prima vista* nasuwa się przykład socrealizmu, który był sztuką, określoną sztuką, wyniesioną na piedestał właśnie przez ideologię i politykę a także hierarchizującą dzieła sztuki na wzór akademizmu. Z chwilą upadku ideologii, systemu, cała ta hierarchia się przewróciła, niemniej – co zabawne – tu i ówdzie na gruzach widać szczątki, których tak łatwo przekreślić się nie da. Dlaczego?

**K.N.:** *Dlaczego socrealizm nie da się przekreślić? Na kogo sztuka taka działa?*

**P.T.:** Ideologii już nie widać, bo ona odeszła, a obraz działa. Być może dlatego, że mimo wszystko ma jakąś artystyczną wartość i działanie. Pyta Pani: na kogo działa? Pytanie jest i wąskie i szerokie. Odpowiedź na wąskie wygląda chyba tak: działa na tych, którzy patrzą tylko na malarstwo, nie widząc ideologii, nie pytając o ideologię. Inna sprawa, czy można w tych obrazach pominąć ideologię? Może w niektórych da się to zrobić. Szerokie pytanie porusza – powiem – *crucem esteticorum*, raczej nie *crucem* artystów, tylko *crucem* wszystkich ludzi zajmujących się sztuką, od najdawniejszych czasów, właściwie od czasów Platona, który pytał, czy istnieje absolutna wielkość, idea wielkości. Czy – powiedzmy – Kalias jest wielki, bo Sokrates jest mały, czy też Kalias jest wielki, bo uczestniczy w idei wielkości? Analogicznie: czy *Czytająca* Rembrandta jest arcydziełem, bo jakieś wnętrze knajpy z pijakami Steena jest tylko dziełem bez „arcy”, czy też dlatego, że uczestniczy w najwyższych wartościach malarskich? Ewentualnie je wciela. Roman Ingarden powiedział kiedyś na seminarium uderzając w ton prorocki: „Proszę państwa, jestem głęboko przekonany, że wartości istnieją!” Przekonany Ingarden rozróżnił wartości artystyczne i estetyczne wyjaśniając w ten sposób zmienność wartościowania – w ślad za tym i hierarchizacji – różnym wartościowaniem i oceną estetyczną estetycznego przedmiotu – różnego od dzieła sztuki – którego wartość jest w jakimś sensie absolutna.

Zgódźmy się z Ingardenem: widz wytwarza przedmiot estetyczny, wartościuje go i ocenia, ale pytanie: jaki widz? Według mnie tylko taki, który ma *paideię*, człowiek, który jest wyrobiony. Widzę tu pułapki, bo wyrobienie może zaślepić, ale nie musi! Tacy ludzie są oczywiście nieliczni i ich zadaniem jest pewnego rodzaju transmisja...

*Per analogiam* – mamy świętych, którzy doświadczają świętości Boga i Jego miłosierdzia – jak Faustyna Kowalska, czy przeżywają tajemnicę Trójcy – jak Elżbieta z Dijon. Były to mistyczki, mniej kobiety czynu, zakonnice klauzurowe. Oczywiście nie wszyscy mają takie doświadczenie, nie każdy, kto przekracza bramę Karmelu czy furtę pustelni na Bielanych osiągnie głębokie i pełne doświadczenie Boga.

Mamy więc ryzykowną analogię wyrobionego widza z mistykiem.

**K.N.:** *Być może jest tak, że im bardziej człowiek zmierza do świętości, tym bardziej jest kuszony. Im bardziej się na coś decyduje, tym silniej podlega kuszeniu, bo zdecydowany wybór stwarza napięcia – na ogół wyborowi przeciwne. Analogicznie: widz z „paideią” bardziej jest kuszony niż widz jej pozbawiony. Artysta opowiadający się za czymś bardziej, niż wagant.*

**PT.:** Naturalnie że na szczytach są większe napięcia. Więcej silniejsze wiatry. W religii i w sztuce. Patrz Kuszenie Chrystusa na Górze Kuszenia; kuszenie mnicha zniechęceniem, pokusa *acedii*, duchowego lenistwa, którą zna też każdy z nas, która jednak jest groźniejsza dla wielkich.

Ten, kto skrobie patykiem gryzmoły na Plantach, dziecko malujące szkolnymi farbami, temperami z papierowej paletki, nie jest narażone na takie napięcie, na jakie narażony jest Pan profesor Bednarski na przykład albo narażony był ś.p. prof. Karpowicz, dlatego, że w nich rozgrywa czy rozgrywała się walka duchowa na wyższym stopniu. I właśnie – ten wyższy stopień... Pani się pytała o istnienie hierarchii w sztuce, naturalnie fałszywa hierarchia zazwyczaj sama się rozpada, ta hierarchia socrealizmu sama się rozleciała. W jakimś sensie rozleciała się hierarchia stworzona przez stan wojenny, gdzie pewne rzeczy były wydęte do rozmiarów nieprawdopodobnych przez kontekst społeczny i polityczny i – pękły, pewne jednak zostały. Pewne zostały! taki na przykład Sobocki, oglądałem niedawno jego pokaz w Kamienicy Hipolitów, to nadal działa, to nadal jest przerażające, mimo, że sytuacja już zniknęła. Pokaz dowodzi, że sztuka jego nie jest uwikłana w kontekst ostatecznie, jest jakoś uniwersalna.

**K.N.:** *Czyli jakaś prawda została zapisana i jest aktualna.*

**PT.:** Jakaś prawda została odsłonięta i jest nadal aktualna. Można powiedzieć, jakaś idealna sytuacja, podobnie jak w filmie Formana *Amadeusz*, gdzie na końcu pojawia się teza – Każdy z nas jest Salierim. No i jest! Salieri to wcielenie Kaina, jego resentymentu – *Mozart jest genialny, nie przerosną go nigdy, zatem go zniszczę. Zabiję go* – to jest takie myślenie. Bardzo rozpowszechnione, wszędzie obecne! Forman odsłonił tę prawdę.

**K.N.:** *No ale może każdy z nas ma coś z Mozarta?*

**PT.:** Czy każdy ma coś z Mozarta? Tego w filmie już nie było. Czy każdy z nas ma coś z Mozarta? W to wątpię, bo Kaiser austriacki Josef nie miał nic z Mozarta. Ale żarty na bok. Powiedzmy: wartość odczytuje ten, który jest otwarty na pewien horyzont.

**K.N.:** *Otwarty i przygotowany.*

**PT.:** Przygotowany, żeby się otworzyć na to, co się mu wewnątrz tego horyzontu pojawi. Widać już, że ja uznaję istnienie wartości! Że wierzę także w arystokrację, tyle że przepustką do niej jest dziś bardziej niż kiedykolwiek *paideia*.

Wróćmy jednak do wartości. Patrząc na przykład w podłogę. Siedzę tu, na fotelu i patrzę w podłogę. Podłoga jako podłoga odsyła do horyzontu wyposażenia wnętrza, prawda? Pod nogami jest podłoga, po bokach ściany, nad głową sufit, za plecami półka... Natomiast w chwili zauważenia rytmu jodelki klepek i zmiany znaku, nagle otwiera się nowy horyzont. Banalny, bo jest to banalny rytm, otwiera się jednak horyzont nieskończony, bo podłoga „przepływa” pod ścianą i jej rytm można – teoretycznie – rozciągać w nieskończoność. Rytm otwiera horyzont wartości artystycznych, podobnie kwadraty posadzki w łazience, jak na nie patrzę z góry, myjąc zęby, to też mogą powiedzieć – jeśli zauważę rytm – że się w nich otwiera horyzont wartości artystycznych. Tylko, że miernych dosyć, bladych...

**K.N.:** *...monotonnych.*

**PT.:** ...monotonnych. Bo jest różnica pomiędzy kwadratami mojej posadzki w łazience a kwadratami Mondriana, które jednak otwierają głębszy horyzont.

**K.N.:** *Dlaczego? Jaka to różnica?*

**PT.:** To trudne pytanie. Myślę, że kwadraty Mondriana poprzedza doświadczenie. Czyli, że takie a nie inne uporządkowanie kwadratów, takie a nie inne barwy, które tam są wprowadzone, wzięte zostały z pewnego typu doświadczenia świata, jak wiadomo, u Mondriana, doświadczenia mocno zabarwionego teozoficznym *apriori*. Chcę powiedzieć, że w przypadku kafli w łazience dana jest podłoga, ja dopiero muszę zmienić nastawienie, żeby dostrzec rytm, już wewnątrz horyzontu wartości artystycznych. W przypadku Mondriana od razu dana jest postać-forma.



**K.N.:** *Rozumiem. To znaczy, gdyby mozaikę z łazienki przerobić na obraz, to ona wtedy traci funkcję posadzki z łazienki, czy łazienkowej posadzki i zmienia się w kompozycję, prawda? Taką samą jak ta na posadzce. Na czym wtedy polega różnica?*

**P.T.:** Zmienia się horyzont, w który wpisuję podłogę. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że ja już mam jakiś wgląd w rytm, sekwencję, jakąś artystyczną geometrię i dzięki temu ją w podłodze zauważam. Potem biorę tarczę do cięcia kamienia, wycinam kawałek posadzki i wieszam na ścianie w galerii, prawda? Wstawiam do galerii, instaluję w galerii. Oczywiście taki zabieg musiał być poprzedzony pewną świadomością artystyczną, bo sprzątaczką, która przychodzi tutaj raz na miesiąc, tego nigdy nie zrobi, rytmu kwadratów nie zauważy, horyzontu wartości nie otworzy. Tu także potrzebna jest *paideia*. Dla artysty jest to sekwencja, sekwencja olśnień. U Mondriana najpierw było doświadczenie świata, w którym on zauważył pewne struktury, o których sądził, że są obrazem istoty tego świata. W migotaniu i falowaniu morza zauważył rytmy poziome, pionowe i zaczął je rysować. W drzewie, w fasadzie kościoła, w budynkach paryskich dostrzegł struktury, które wydobyl, struktury artystycznie wartościowe. Mam szkicowniki Mondriana, widać w nich, jak szuka języka, który oddałby eidetyczne doświadczenie świata.

Natomiast wycinając fragment podłogi w łazience stosując zabieg, chwyt dosyć już zgrany, analogiczny do gestu Duchampa, przenosząc pewien fragment rzeczywistości do galerii w ten sposób kreując dzieło sztuki. Nie wiem tylko, czy Duchamp umieszczał swe obiekty w horyzoncie artystycznych wartości, toteż te dwa zabiegi, choć bardzo podobne, są jednak od siebie różne.

**K.N.:** *Hierarchia, która odróżnia dzieło wspaniałe od dzieła miernego. Jakby Pan ją zdefiniował?*

**P.T.:** Przyjmijmy, że dokonałem wartościowania, mam dzieło wspaniałe i mierne. Czy mogę je porównać? Utworzyć hierarchię? Jeśli tak, to kiedy? Czy jest tak, że dysponuję gotową skalą i tylko wpisuję w nią dzieła, te wyżej, tamte niżej, jak carskich czynowników, po identyfikacji rangi, z łatwością umieszczam w już istniejącej drabinie „czynów”? Czy też buduję hierarchię zestawiając dzieła, mozolnie je z sobą porównując? Wówczas niektóre z nich będą musiały pominąć nie znajdując dla nich miejsca.

Mówiliśmy o sztucznej hierarchii, mówiliśmy o socrealizmie, przypomnijmy akademizm francuski, który mówił: „to jest dobre – a to jest niedobre, to jest malarstwo – to nie jest malarstwo, to jest sztuka – to nie jest sztuka”. I egzekwował swą teorię w praktyce przyjmując obrazy na salon

lub je odrzucając. Wspomnę jeszcze o linii podziału, którą wprowadza fałszywa hierarchia. Z resztą happening Kántora pod tym tytułem między innymi na tym polegał, że wskazywał podział na to co dobre, wartościowe, świetne i słuszne i to, co takie nie jest, dlatego znajduje się po drugiej stronie linii i w związku z tym może być tępione, niszczone, zamykane w obozie, pakowane do *psychuszki*. Wszystko to mogliśmy sobie tutaj poglądać za młodości naszej, prawda? Tworzenie pojęcia łączy się – często bywa, że się łączy – z władzą, ale nie musi! Nie musi. Przeprowadziłem eksperyment w wyobraźni. Upada sztuczna granica, upada linia podziału, upadają hierarchie kreowane przez politykę, które w oparciu o linię podziału orzekają, że to jest lepsze, to jest gorsze. Wynoszenie i dzielenie; dzielenie i wynoszenie. Wbrew pozorom to nie jest to samo, co tworzenie pojęcia! Polityka może stwarzać linię podziału i wynosić pewne rzeczy ponad inne, ale jedno i drugie różni się co do istoty. Powiedzmy, że taka granica pęka i hierarchia upada. Mamy zaorane pole, które nie ma granic. Jest nieskończone. Na tym polu rosną różne roślinki, rośnie roślina banalnego happeningu, jakiejś banalnej instalacji. Rośnie roślina jakiejś nośnej instalacji na przykład, czy jakiegoś nośnego happeningu. Rośnie wreszcie roślina malarstwa, rzeźby – takiej czy innej, w to już nie chcę w tej chwili wnikać. Rozmowa nasza pokazała, że istnieją kwadraty banalne i niebanalne. Że mamy do czynienia z hierarchią wśród namalowanych czy wystawionych kwadratów. Istnieje zatem hierarchia wśród wystawionych w galerii kwadratów. Mogę porównywać kwadraty. Ale nie mogę wpisać ich w przedustawną skalę kwadratów...

Powiedziałbym teraz tak – wszystkie te środki wyrazu artystycznego na wszechstronnie otwartym polu są uprawnione. Tylko, że nie każdy z tych środków jest w stanie unieść jednakowy ciężar. Wartościuję je pod tym względem i hierarchizuję. Nie włożę ton węgla na bryczkę, tylko na tak zwanego „Platona”, jak to może Pani jeszcze pamiętać z dzieciństwa. Chyba raczej już nie. Jak byłem mały, to jeździły po Krakowie „platon”, platon czyli platforma, nie Platon filozof, tylko platforma zaprzężona w dwa perszerony, ciężkie konie. Na platformie był szylt: *konc. przewóz towarów*. Ja myślałem, że to znaczy *koncentracyjny przewóz* ale nie, to oznaczało *przewóz towarów koncesjonowany*. Pan Sęk, woźny z Akademii woził Ojcu węgiel bez koncesji – trasa była ta sama... Na koźle platona zawsze siedziało dwóch lub trzech panów, którzy – rozgrzani nieco – chwalili się, tam na tym koźle, podrzucani na kocich łbach lub zwykłych dziurach, i bardzo sprawnie przewozili tymi platonami zaprzężonymi w konie ciężkie ładunki. Na przykład węgiel lub koks, którego nie można było kupić, trzeba było „załatwiać”. Ten węgiel czy koks przywoziło się z magazynu na czwartej bramie. Mniejsze ilości wystarczyło przywieść furką. Tych parę worków czy kilkanaście worków węgla wystarczyło przywieźć na furce.

Otóż myślę, że pewna instalacja jest tą furką, a pewna jest takim „platonem”, prawda? I nie powiem, że na przykład malarstwo, tylko dlatego, że jest malarstwem, uniesie większe ciężary niż jakiś happening Grotowskiego. Ale może! W każdym razie uniesie ciężary inne. A także są obrazy, które niosą wielkie ciężary i takie, które niosą lekkie. Istnieje więc także hierarchia wśród obrazów ze względu na to, jaki ciężar są w stanie udźwignąć.

**K.N.:** *Jednak wyróżnił Pan malarstwo! Czy to jest Pana subiektywne zdanie, bo tym Pan się zajmuje?*

**PT.:** To jest moje, bo ja się tutaj najlepiej czuję. Malarstwo wyróżniłem ze względów osobistych. Czemu nie co innego? To kwestia powołania. Ktoś jest powołany do tego, kto inny do czego innego. Louise de Marillac założyła Szarytki, Teresa z Avila – Karmel reformowany. Nie można Teresy pytać: czemu się modlisz, jak wokół pełno nędzy, pełno chorób? Czemu nie stoisz przy szpitalnym łóżku i nie niesiesz ulgi cierpiącym? Pytanie: czemu malujesz, skoro dziś należałoby raczej robić krytykującą religię instalacje? – to pytanie ma jedną odpowiedź: taka jest moja droga. I choć próbowano wynosić Marię i kontemplację (Teresę z Avila) nad Martę i czynne miłosierdzie (Louise de Marillac), takie hierarchizowanie nie ma sensu. Podobnie w sztuce.

**K.N.:** *Czy w związku z tym, że malarstwo nie może przekazać więcej niż to, co jest w stanie unieść, każde medium ma możliwość analogiczną; może przekazać czy udźwignąć taki sam ciężar pod inną postacią?*

**PT.:** Chyba nie.

**K.N.:** *A jednak nie.*

**PT.:** Chyba jednak nie, bo to, co pokaże dramatyczny film – na przykład *Pasja*, tego nawet dobry obraz pasyjny nie pokaże, no może Grünewald... Ale sprawa nie jest prosta. Znajomy benedyktyn, lekarz, powiedział, że *Pasja* – mimo drastyczności, i tak nie pokazuje tego, co było w rzeczywistości, nie może pokazać. Pytanie więc, czy ekspresja odsłania, unaocznia, czy raczej przesłania udając, że jest przeciwnie?

**K.N.:** *Ale tu chodzi o drastyczność przeżyć.*

**PT.:** O nośność teologiczną. Tylko zaraz, zgubiłem się, chciałem powiedzieć tyle, że dla mnie malarstwo jest wyróżnione, ponieważ, mam taką

strukturę psychiczną, rozleciałbym się w kawałki, gdybym musiał manipulować ludźmi, dyrygować nimi, żądać od nich, żeby robili coś, czego oni może nie chcą robić. Po prostu nie mógłbym uprawiać sztuki na forum, nie byłbym w stanie pracować tak jak Hasior czy Kantor, którzy angażowali „zwykłych” ludzi do swoich celów. Do swoich happeningów.

**K.N.:** *Nie leży to w Pana naturze.*

**PT.:** Wolę mówić szeptem. Malarstwo dla mnie jest rodzajem przemawiania szeptem. Poza tym można je uprawiać w klauzurze. Ukułem sobie taki termin „malarstwo klauzuru”. Mógłbym – jak pisał kiedyś Tischner – coś robić z kryjówek, powiedzieć – właśnie tak jak Akademia Francuska – to jest dobre malarstwo, to jest sztuka – a to nie. Mogę więc niszczyć tych, którzy nie spełniają moich kryteriów, mogę im nie dać stypendium, nie przyznać nagrody, nie dopuścić na salon... Ale nie muszę, nie muszę! Mogę wejść do klauzury.

Ponadto określone poglądy na sztukę nie muszą prowadzić do egzekwowania władzy. W końcu my też jesteśmy Akademią, a nasza Akademia nikogo nie wykańcza. Można powiedzieć, że przekazujemy pewne standardowe poglądy na malarstwo, ogólne, mniej więcej między nami przyjęte, uczymy tego, co uważamy za stosowne a reszta... – Chłopie, ucz się sam i rób potem to, co chcesz.

**K.N.:** *Akademia to okres przejściowy, to raptem pięć lat, dla studentów to tylko fragment życia.*

**PT.:** Chodzi mi o to, że nasza Akademia, to jest inna Akademia, niż Akademia Francuska wieku XIX, że to nie jest struktura opresyjna, a w każdym razie być nie musi, choć może – i, niekiedy, była, pewni ludzie wykluczali innych. Na przykład Kapiści tępil i wykluczali. Po nich przyszli inni, którzy wykluczali Kapistów. Co jednak mamy robić, jeśli chcemy nauczyć studenta czegoś określonego. *Omnis determinatio est negatio!*

**K.N.:** *No tak, w końcu Kapiści wprowadzali swoje rządy. Chociaż nie wiem, czy możliwe jest wprowadzanie rządów nieswoich. Ci, co przyszli po nich, też wprowadzali swoje rządy.*

**PT.:** Pamiętam, słyszałem rozmowę, jeden z profesorów mówił do drugiego: *nas nikt o to nie pytał.* Ktoś tam coś wystawił i *nas nie pytał.* Z jakiej racji miał pytać? Ów profesor uważał, że ów ktoś najpierw powinien jego spytać o to, czy już może wystawić.

**K.N.:** *Cenzura?*

**PT.:** W przypadku tej wystawy, tak, ale pytanie kolegi czy profesora o to, czy już mogą wystawić niekoniecznie jest cenzurowaniem prac. Cybis w Paryżu studził kolegów, mówiąc: „jeszcze nie jesteśmy gotowi”. Może i miał rację. Cybis mówił to za ogólną zgodą, za ogólnym porozumieniem. Cenzura jest wymuszona, nawet jeśli jej sobie nie uświadamiam, a taka jest najgorsza.

**K.N.:** *To znaczy, że rola Akademii się ogromnie zmieniła na przestrzeni tych lat.*

**PT.:** Oczywiście, że się zmieniła. Aczkolwiek powiedziałbym, że u nas władanie było bardziej roszczeniem niż rzeczywistością, bo nawet Matejko, mimo, że władczy, nie terroryzował uczniów. Pamiętajmy o słynnej rozmowie z Tetmajerem, który przedstawił z kolegami jakieś pejzaże i usłyszał od Matejki pochwałę ale i prośbę, by mu pozostawić jego królów. Matejko nie powiedział *precz*. Sam zresztą namalował pejzaż z Bosforu, prawda, wiedział o co chodzi, ale wiedział, że to nie jest jego działka. Matejko miał pojęcie malarstwa, tylko to pojęcie nie było pojęciem służącym do sprawowania władzy, w każdym razie nie zawsze było. Pojęcie pozwalało mu otwierać oczy studentom: Malczewskiemu, Wyspiańskiemu, Mehofferowi...

Dziś myślę, że hierarchia w malarstwie istnieje, bo istnieją wartości wyższe i niższe. Są w każdym razie dane w doświadczeniu, dają o sobie znać, jeśli się je narusza, gwałci. Trudności niesie z sobą próba opisu, na co wskazuje Wolfgang Welsch w swej *Estetyce poza estetykę*. W każdym razie porównania wewnątrz gatunków są możliwe, tym samym hierarchizacja jest ograniczona. Nie wolno porównywać malarstwa abstrakcyjnego z obrazami Matejki odsądzając te ostatnie od czci i wiary. Wolno i należy porównywać obrazy Matejki z obrazami Matejki i obrazy tegoż Matejki z innymi obrazami historycznymi wieku XIX. Wolno porównywać kwadraty z posadzki i kwadraty Mondriana i je hierarchizować – te ostatnie lokując daleko wyżej nad pierwszymi.

Wolno i należy zastanawiać się nad obraniem drogi malarskiej, ale wartościowanie leżące u podstaw wyboru jest subiektywne i zależy od artystycznego powołania.

**K.N.:** *A wolność w sztuce? Wolność jest trudna do zniesienia, bo wymaga od człowieka ciągłej aktywnej postawy, od artysty też. Jeśli mamy do czynienia z ideologią czy hierarchią, od której wpisany w nią artysta próbuje się uwolnić, to kiedy się od niej uwalnia zazwyczaj wpada w jakąś inną sieć, prawda? Ale wracając do wolności – czy jest ona ciężarem dla człowieka i dla artysty?*

**PT.:** Erich Fromm napisał nawet książkę: *Ucieczka od wolności*. Oczywiście, wolność jest wolnością ku wartościom, do których dążę i których nigdy w gruncie rzeczy nie osiągnę. O tęsknocie za wartością mówi psalm: *Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum... jakę łania* – tak tłumaczy Miłosz – *dąży, tęskni do źródeł wód, tak dusza moja tęskni do Ciebie Panie*. Piękny psalm, który odsłania tęsknotę ku wartościom, w tym przypadku religijnym. Jednak nie muszą to być wartości religijne. Istnieją źródła, do których mam nadzieję dojść i mam nadzieję na to, że będę mógł się z nich napić. Nie jestem nomadą, który porusza się po kłęczu, bez celu i bez wytyczonego kierunku. Przy pewnym rozumieniu bycia nomadą.

**K.N.:** *Czyli: wolność to dyscyplina?*

**PT.:** Czytając Deleuze'a, pomyślałem sobie: dobrze, błędząc tak od-do (sam przeszedłem tego rodzaju przygodę), nagle znajduję ścieżkę, która prowadzi do celu, w płataninie kłęczu znajduję ścieżkę, wchodzę na nią i z tą chwilą z nomady staje się pielgrzymem. Pielgrzymowanie jest możliwe, ale niekonieczne, są wieczni studenci, wieczni tułacze, którzy nie mogą się zdecydować na nic, właśnie nomadzi. Ale jeżeli ktoś idąc ścieżką powie sobie, że osiągnął, że już ma – to sam siebie zabija.

**K.N.:** *No właśnie, trzeba być cały czas czujnym.*

**PT.:** Cały czas trzeba zdawać sobie sprawę z tego, że cel kryje się w nieskończoności, sztuka jest nieskończona, ciągle jest nowa. Pani Dorothea Nieznalska powiedziała kiedyś, że robi to co robi, ponieważ całe studia malowała martwe natury, które już jej się znudziły, proste malowanie martwych natur. Oczywiście jest to zrozumiałe wtedy, kiedy malowanie jest traktowane, powiedzmy, ilościowo, kiedy jest powielaniem. Maluję jedną, drugą, trzecią, czwartą martwą naturę, coraz dokładniej rysuję garnki, kwiatki czy draperie, które mi pan profesor ułożył. W pewnym momencie już perfekcyjnie to wszystko opanowałem, no i co dalej? Nic. Mogę jedynie powielać. Przystaję więc malować martwe natury i przechodzę do sztuki krytycznej. Ale może tak się stać, może się tak stać, że suchy liść...

**K.N.:** *Że się w nim zamknie cały świat, jak u Moradiego.*

**PT.:** No właśnie, że ten liść przede mną nagle coś nowego odsłoni. Że zobaczę go z mojego punktu widzenia, tkwiąc już w 2006 roku, że zobaczę ten liść inaczej niż go zobaczył Cézanne czy wcześniej Chardin lub jakiś Holender... Chociaż wszyscy oni raczej nie malowali suchych liści.

Naturalnie mogą się ich obrazami inspirować, nie mogą ich naśladować, nie mogą robić sztuki neoholenderskiej.

**K.N.:** *Bo wówczas, nic z tego.*

**PT.:** Nagle może się okazać, że ja się otworzę na liść, że liść się przede mną otworzy. Gdyby rozumować konsekwentnie, wraz z panią Nieznalską, to trzeba by było przestać się żenić i za męża wychodzić. Bo to już było, nic nowego nie da się tu wymyślić i teraz pora na co innego. I tak bywa. Ale może się zdarzyć i tak, że w tej oto kobiecie jakiś nowy świat zobaczę i *vice versa* – ona we mnie. Że żyjemy razem lat 40 nie nudząc się wzajem, wręcz przeciwnie, mamy sobie coraz więcej do powiedzenia...

Naturalnie pani Nieznalska mogła dokonać wyboru, pójść za swym powołaniem. W każdym przypadku jednak potrzeba wysiłku, tego monastycznego wysiłku, prawda? Wolność na tej drodze jest wolnością do doskonałości. Wolnością do doskonałości!

Adam Wsiolkowski lubi opowieść o chińskim malarzu, u którego cesarz zamówił obraz przedstawiający koguta. Malarz przyjmując zamówienie powiedział: tego koguta namaluję Waszej Cesarskiej Mości za rok. Po upływie roku Cesarz pojawia się w pracowni malarza, widzi ściany wytapetowane kogutami, ale koguta dla niego jeszcze nie ma. Artysta uspokaja Cesarza, macza pędzel w tuszu i jednym błyskawicznym ruchem maluje wspaniałego koguta. Żeby tego koguta namalować musiał przejść całą, długą drogę. W pełni wolny, prawda. To nie jest tak, że on – tak o! – trzasnął na jedwabiu koguta. Żeby go jednym pociągnięciem pędzla namalować, musiał być głęboko dojrzałym człowiekiem i artystą a kogut musiał się z nim niejako utożsamić.

Miałem tutaj, na Akademii, dwuletni wykład monograficzny o Rembrandcie. Ostatnie badania pokazały, że Rembrandt malował tak, jakby tańczył – to był rodzaj baletu. Nie było tak, że brał pędzel i rysował oko, nos, usta, on raczej dotykał płótno tak, jakby przed nim tańczył, tańcząc dotykał i uderzał płótno pędzlem. Z tych uderzeń tworzyła się tkanka, splót co raz to gęstszy, gęstszy... wreszcie powstawała postać, twarz, oko, *Zydowską narzeczoną...* Ten sposób malowania płynął z całego jego ciała, z całego ducha, z jedności osoby. To była wolność. Wolność Rembrandta.

**K.N.:** *Tak jak wolność Zimmermanna, o której Pan kiedyś mówił.*

**PT.:** Zimmermanna, Rubinsteina, Blechacza... Ingres'a, Picassa... Tak mi się w tej chwili wydaje.

**K.N.:** *Czyli, im więcej artysta umie, im więcej wie, jest bardziej wolny – tak?*

PT.: Tak.

K.N.: *Jest Pan teoretykiem sztuki, filozofem i malarzem...*

PT.: Malarzem!

K.N.: *Czy teoria Panu pomaga, czy Panu przeszkadza, jak to wygląda w procesie twórczym?*

PT.: Owszem pomaga. Pomaga dlatego, że filozofia pozwoliła mi... – przeproszam, zacznę od początku – byłem wrażliwy na to co mówiono w domu, na to, co się działo naokoło, na Akademii, wśród kolegów, ale i poza nią. Na to, co mówili koledzy, w moim pokoleniu: to był Jacek Waltoś, Zbylut Grzywacz, Maciej Bieniasz (ten mniej mówił), z nimi się stykałem co dzień, bo to był mój rok. Słuchałem, co mówił Stanisław Rodziński, który inaczej trochę myślał, czy Allan Rzepka. Obserwowałem to, co się działo naokoło, wysłuchiwałem niezrozumiałe dla mnie wtedy ataki na koloryzm i Kapistów. Potem Andrzej Wróblewski, który się w tle tych rozmów przetaczał, to wszystko było dość blisko. Wywodziłem się z innej tradycji i stawiałem sobie nieustannie pytanie, czy mam rację, czy nie jestem w moich poglądach na sztukę anachroniczny, czy to co myślę jest słuszne, czy to jest trafne, czy może jednak to oni mają rację, może trzeba całe to moje myślenie, wszystko co kocham, wywalić na śmietnik i zacząć ludzi ćwiartować na płótnie i pokazywać rozstrzelania, czy kobiety upadłe czy... Innymi słowy włączyć się w nurt rodzącej się wówczas sztuki moralnego niepokoju. Byłem też w pełni świadom, że jeśli mam się w ten nurt włączyć, zacząć inaczej myśleć, to muszę podjąć decyzję w pełni dojrzałą. Podjąć nie dlatego, że koledzy tak robią, tylko dlatego, że dostrzegłem w tym swoją drogę artystyczną.

Zacząłem coraz więcej czytać i to naprawdę mi pomogło, po prostu pozwoliło mi uporządkować myślenie o malarstwie. Uporządkować dla samego siebie, bo moje przemyślenia nie są powszechnie obowiązujące. To co do Pani mówię, to co mogę w tej chwili powiedzieć, jest wynikiem przemyśleń różnych lektur, takich czy innych, głównie Romana Ingardena, Rudolfa Arnheima, Józefa Tischnera (myślę o filozofii dramatu) i Hansa Ursa von Balthasara a zwłaszcza Władysława Stróżewskiego... Bardzo dużo im zawdzięczam. Ingardenowi, który – wbrew pozorom – nie mówił wprost o malarstwie, bo *O budowie obrazu* nie jest rozprawą o malarstwie, czy Arnheimowi, którego bardzo sobie cenię i ciągle poczytuję, czy Tischnerowi i Ursowi von Balthasarowi, którego teraz czytam. Dochodzą jeszcze historycy sztuki typu Wölfflin i artyści! Czytam Paula Klee *Das bildnerische Denken...*



Ich przemyślenia zawarte w tekstach odsłoniły horyzonty, do których problematyka artystyczna odsyła, uświadomiły, że spór o malarstwo nie dotyczy tego tylko, czy ma ono być zaangażowane, ma być malarstwem moralnego niepokoju, czy też nie ma być malarstwem moralnego niepokoju. Zrozumiałem, że horyzont malarski jest szerszy, zestawy wartości, które tam się mieniają są, powiedziałbym, bogatsze. Że w królestwie malarstwa jest mieszkań wiele. Ich przemyślenia pomogły mi zrozumieć, że wprawdzie droga moich kolegów jest całkowicie uprawniona, że jednak nie jest moją drogą, która jest także uprawniona. Że oni nie mają nade mną władzy, władzy, którą może dać pojęcie malarstwa, które odkryli. Pojęcie, które tym pojęciem dysponującym daje prawo, pozwala powiedzieć, że to, co jest poza pojęciem, jest już niedobre, nie jest malarstwem. Objawiało się to zwłaszcza u Grzywacza i u Waltosia w ironizowaniu, wykipiwaniu oponentów itp., klasyczne samookreślenie przez negację. Ale nie tylko przez negację. Koledzy pewne przemyślane strategie stosowali, szli obraną świadomie drogą, głosili pewne poglądy, realizowali obrazy jednocześnie światopogląd ich był manichejski. Zamknęli się w kryjówce, z wnętrza której nie dopuszczali do siebie myśli, że są poglądy inne, są inne drogi, które są równie uprawnione, które w danym czasie, w danej sytuacji są w tle ich walki z komuną, a które mimo to także biorą w tej walce udział. Może wtedy malowanie pejzażów było dla nich podejrzane, bo niby dlaczego? Bo artysta niezaangażowany może nieświadomie służyć komunie, dlatego właśnie, że jest neutralny, bo – teza marksistowska – wszystko jest polityczne.

Walczyli także z kapistami powołując się na malarską formę, jednak pojmowali ją wąsko – jako kształt.

Nacisk stwarzał także modernizm. Dla innych kolegów wszystko zmierzało do abstrakcji, była ona dziejową koniecznością malarstwa, tak, jak dla partyjnych profesorów i kolegów wszystko dążyło ku komunizmowi; dojście doń było tylko kwestią czasu, bo było nieuchronne.

Oczywiście ja także – spierając się z kolegami – wartościowałem i oceniałem ich malarstwo. Nie wiem, czy udało mi się uniknąć doktrynerstwa, raczej nie.

Poszukiwania i wewnętrzne a i zewnętrzne spory z kolegami (nie mówię o sporach z Ojcem) sprawiły, niemal tuż po studiach malarskich, pod koniec lat sześćdziesiątych, że w ogóle odszedłem od malarstwa, zacząłem studia filozoficzne, najpierw prywatnie, u Stefana Świeżawskiego, potem na UJ, gdzie spotkałem Władysława Stróżewskiego; Ingarden był już na przymusowej emeryturze. Stróżewski kompletnie z marksizmem i z tym co tam przez innych było wykładane (może poza logiką) nic nie miał wspólnego, a jego seminarium było właściwie dysydenckie – także wykład monograficzny, wolno powiedzieć – z metafizyki. Po skończeniu

studiów – także przez to, że razem z Karolem Tarnowskim związaliśmy się ze Stróżewskim – patrzono na nas krzywo, byliśmy źle widziani. Oczywiście, nie powiem, że prześladowani, bo to jest bzdura, ale jakieś tam konsekwencje tego były. W każdym razie zupełnie odszedłem od malarstwa, wróciłem doń wtedy, kiedy napięcie duchowe już ustąpiło, wątpliwości posiane podczas studiów na Akademii częściowo się wyjaśniły, w każdym razie odkryłem metodę ich rozwiązywania.

**K.N.:** *Czy myśli Pan, że wybrał Pan drogę też pod wpływem Pana Ojca?*

**PT.:** Na początku tak, potem nie. Jako dziecko chciałem być malarzem tak, jak syn strażaka chce być strażakiem. Potem interesowała mnie historia, niepokoiły pytania filozoficzne i religijne. Mając kilkanaście lat połączyłem książeczkę Ajdukiewicza, którą znalazłem w szafie, tytułu dokładnie nie pamiętam, rzeczowo była to propedeutyka filozofii. Potem, w dziesiątej klasie liceum, czytałem Ingardena *O budowie obrazu*. Ostatecznie poszedłem na Akademię nie tyle pociągnięty twórczością Ojca, ile dziełem Leonarda, Michała Anioła... i impresjonistów. Ci zrobili na mnie wstrząsające wrażenie. Po ukończeniu studiów filozoficznych powrót do malarstwa był świadomym wyborem, pójściem za głosem powołania.

Przytoczę analogię: siedzisz na Akademii są tłumy koleżanek i kolegów i nagle ten jeden czy ta jedna zwraca twoją uwagę, wiąże myślenie... Dlaczego, nie wiadomo, ten flet gdzieś tam gra i człowiek idzie jak zaczarowany. Mnie flet malarstwa zagrał, choć głos jego w pełni usłyszałem późno, był to flet pejzażu, za tą nutą poszedłem.

Ale słyszałem też jakieś moralne, czy raczej religijne nuty. Jeszcze zanim koledzy zaczęli w stanie wojennym interesować się zakonami, mnie interesowało życie monastyczne, także Karmel. Znałem zakonnicę, karmelitankę, która była artystką i która zgodziła się mi pozować, po prostu namalowałem kilka jej portretów, nawet je wystawiłem, tyle, że wtedy nikt tego nie zauważył, dopiero za rok, czy parę miesięcy potem stan wojenny przyszedł i była sztuka po kościołach, habity stały się modne, malowanie właśnie tego rodzaju tematów.

**K.N.:** *Otworzyła się nowa hierarchia.*

**PT.:** Tak. Natomiast wówczas, gdy pokazałem w „Kramach Dominikańskich” zakonnice, wtedy przeszły niezauważone. To dowodzi, że kontekst polityczny i społeczny może wykreować jakiś rodzaj sztuki. Dowodzi jednak także, że ten rodzaj sztuki może kogoś pociągnąć niezależnie od kontekstu. Jak nastąpił stan wojenny, mnie zajęły już inne sprawy artystyczne i w tej chwili interesuje mnie już coś innego.

Niemniej myślę, że wolność wyboru jest uwarunkowana muzyką płynącą z duszy, a nie tym, co mu inni grają. Nie naciski zewnętrzne, tylko ten najbardziej głęboki ton, płynący również z wyrobienia, z *paidei*, która pozwala mi melodię fletu usłyszeć i pójść za nią. Naturalnie jest to kwestia, no właśnie, wyrobienia. Ale uwaga, biada mi, jeśli powiem: jestem gotów, dojrzały, nie muszę się rozwijać, uczyć.

Naturalnie grożą tu niebezpieczeństwa, ktoś może myśleć, że podąża za głosem wewnętrznej muzyki a tymczasem słucha własnych namiętności czy podszeptów szatana. Znamy dewiantów artystycznych, znamy religijnych, różne nawiedzone panie i nawiedzonych panów, którzy rujnują życie sobie i innym. Znamy pełnych wiary grafomanów – w każdej dziedzinie sztuki. Sztuka, religia i filozofia są niezwykle subtelne a brzytwą, po której się idzie jest bardzo ostra.

**K.N.:** *Dlaczego czyta Pan, dlaczego interesuje się Pan żywotami różnych świętych. Czy to są dla Pana artyści? Czy tak to można określić?*

**P.T.:** *Per analogiam* są, a poza tym odsłaniają mi się pewne horyzonty. Myślę, że życie jest straszliwie poważną sprawą, że właśnie wymaga dojrzenia i – jak podziwiam pewnych malarzy, którzy jakieś horyzonty przede mną otwierają, tak podziwiam niektórych świętych. Oni też horyzonty otwierają. Na przykład, byłem wczoraj w Tyńcu, otworzyłem komentarz do *Psalmsów* ojca Piotra Rostworowskiego, nie żyjącego już benedyktyna a później kameduły, który mówi, że w Psalmie słowa: *Panie strzeż mnie od człowieka przewrotnego* nie wskazują kolegi, czy złośliwego przełożonego, tylko wskazują przewrotnego człowieka we mnie, który jest zawsze obecny i ludzi się ten, któremu się wydaje, że jeśli mówi rano i wieczór pacierz i chodzi w niedzielę do kościoła, to wszystko jest w porządku. Dlatego ten Kain, ten Salieri, ten jakiś przewrotny, zawistny człowiek czy nieprzyjaciele, którzy na mnie nastają, to moje wady, moje grzechy, moje niedoskonałości, mój mroczny cień, który jest i który za mną idzie i będzie szedł do końca życia. Ludzi się ten – jak powiada Św. Jan – kto mówi, że jest bez grzechu. Żeby nie ulegać złudzeniu, trzeba o tym wiedzieć, wiedzieć, że zagrożenie tkwi wewnątrz mnie. Zagrożenie płynie ze środka, od strony cienia. Najgłębsze i najbardziej niebezpieczne jednak jest dziełem szatana.

Przyjmijmy, że mamy pole sztuki już oczyszczone, bez granic, bez fałszywych hierarchii, bez fałszywych linii podziału, możemy robić co chcemy, pełna wolność „od”, wolność wyboru; pełna wolność „do”, wolność do doskonałości...

Jedną z roślin, która na tym polu uprawiamy, jest malarstwo, bo zgodziliśmy się, że ono jest również dopuszczalne. Zresztą kto ma

prawo – a uzurpowanie sobie prawa, to kolejna ideologia – kto ma prawo decydować, że jest niedopuszczalne. Jerzy Bereś powiedział, że teraz już wszystko jest dozwolone. Jak Bereś tak mówi, to znaczy, że dozwolone. Naturalnie żartuję, za „niedopuszczaniem” czy „dopuszczaniem” malarstwa kryją się zawsze jakieś racje, mniej lub bardziej słuszne.

Mamy w takim razie malarstwo, i trzeba je od nowa podjąć, bo na nowo przed nami stają stare zagadnienia: rysunku, kompozycji, koloru, gruntowania, wizji, patrzenia i tak dalej. To wszystko co zawsze było, tylko, że inaczej, bo rysunek to już nie jest taki rysunek jak w Monachium czy u Boznańskiej, nie jest to rysunek Cybisa, ani Grzywacza, ani Waltoisia, ani Rzepki, ani Bonnarda, ani też Wróblewskiego – teraz rysowanie trzeba podjąć na nowo.

Nieznalską znudziły martwe natury i przeszła do sztuki krytycznej. Ja jednak nie przechodzę do sztuki krytycznej, tylko po raz kolejny stoję przed suchym liściem i na nowo zastanawiam się, jak go narysować. Przy czym to nie jest tak, że mam teraz przed sobą całą gamę możliwości i mówię: teraz będę wybierał, raczej pytam siebie, co jest mi bliskie. Okazuje się, że jednak nie chcę być nikim już znanym i zastanym. Sprawa raczej rozgrywa się sama. Wchodzę do klasztoru malarskiego i maluję. Jeżeli będę prawdziwy, jeżeli nie ulegnę pokusom, jeżeli nie dam się uwieść, ogłupić czy na nowo wmówić sobie fałszywych hierarchii, to odbuduję to wszystko, co się we mnie zawaliło. Ciemny człowiek, cień, jest we mnie i on bardzo chętnie by wszystko znowu rozbił. Więc jeżeli się nie dam, jeżeli napotkam ten zakon ludzi życzliwych, spowiednika w postaci mistrza, który otworzy przede mną jakieś horyzonty, to wtedy nagle się okaże, że na nowo rozstrzygnąłem zagadnienia rysunku, kompozycji, malarstwa, obrazu, pejzażu, drzewa, etc. Na nowo i inaczej.

**K.N.:** *Ale dzisiejsza sytuacja się różni! Sytuacja malarza dziś różni się od sytuacji malarza wczoraj, powiedzmy – przed Cézannem?*

**PT.:** Mówiąc językiem Heideggera – dziś bycie istoczy się inaczej, niż wtedy. Nie wyskoczę poza to, chyba że będę nieautentyczny; chyba że będę nieprawdziwy. Ale nawet wówczas będzie to złudzenie. Neogotytek pozostaje tworem wieku XIX, nie wieku XIII! Jeżeli nie pozostanę w świetle prawdy, to wtedy będę udawał, a to prędzej czy później zostanie zauważone.

Jedno muszę dodać: istnieje coś takiego jak perfekcja, są ludzie, którzy nie są jakoś specjalnie autentyczni, ale na przykład są perfekcyjnymi rysownikami komiksów, których ja szanuję, to jest doskonale rysowanie. Można poszukiwać jakiejś własnej drogi w rysowaniu komiksów, Widziałem wystawę francuskich rysowników komiksu w Centrum Japońskim;

*chapeau bas*, proszę bardzo, ale – to nie jest moja roślina. Nie umiem opowiadać rysunkiem, nie mam tej sprawności, wolę patrzeć w listek.

Musiałem więc rozwiązać problemy rysunku, tyle, że moja sytuacja hermeneutyczna jest inna, priorytet hermeneutyczny jest inny, mój horyzont jest inny, ja w innym horyzoncie pracuję, i dlatego te problemy modalizują się inaczej, czy – właśnie – istoczą się inaczej, i horyzont mój jest inny, bo jest inny rok, inny czas, i inaczej te zagadnienia podejmuję. Tak jak kameduli, benedyktyni inaczej podejmują dzisiaj zagadnienia kontemplacji i liturgii niż za moich lat młodych, kiedy bywałem w Tyńcu i na Bielanach. Teraz mnich ma komórkę, do mnie maila pisze – dawniej ojciec Bernard Turowicz chodził z Tyńca piechotą do Krakowa polną drogą, by wyklądać matematykę, prowadzić seminarium, teraz opat siada w auto i jedzie, nie może inaczej. Banał, ale ta sytuacja inaczej go ustawia, on już inaczej myśli, ma inny horyzont, inne studia i inaczej wszystko widzi, na pewno inaczej. Czy lepiej? To też jest pytanie.

Zagadnienia artystyczne podejmujemy na nowo, jeszcze raz.

**K.N.:** *Czy z całym bagażem tego, co było?*

**PT.:** Ja się boję określenia „bagaż”. Doświadczenie poprzedników może być bagażem ale, znowu, nie musi. Może, ale nie musi. Wszystko ma dwie strony, jest związane z cieniem, tym cieniem, o którym chętnie zapominamy.

**K.N.:** *Widzimy sprawy jednostronnie. Czy można przekroczyć siebie?*

**PT.:** Pyta Pani o transgresję, tj. o przekraczanie. Co to jest przekraczanie; kiedy możemy przekraczać? Przekraczamy wtedy, kiedy jest granica, którą się przekracza. Jeżeli nie ma granicy, nie ma przekraczania. Jeżeli granica jest, trzeba spytać, jakiego typu jest ta granica, czy jest to granica sztuczna, stworzona przez porządek polityczny, ideologiczny, jeszcze jakiś inny. Granicę sztuczną nie tyle trzeba przekroczyć, ile rozbić. Mamy granicę sztuczną zbudowaną przez komunę, teraz ktoś przychodzi i powiada, ja tu widzę uzurpację opartą na kłamstwie i w imię prawdy przekraczam tę granicę, bo jej nie uznaję, dla mnie ona nie istnieje. Czyli: komuna mówi: *nie manifestuj*, a Kuroń przychodzi i mówi: *a ja właśnie będę manifestował*. Mam prawo manifestować i mam prawo głosić swoje poglądy. To jest moje immanentne prawo wpisane w istotę człowieka. Wtedy naturalnie burzę sztuczną granicę, którą ktoś tam sobie wymyślił, zbudował i mi narzucił. Niemniej myślę, że istnieje też hierarchia wartości, którą zresztą zakładają prawa człowieka.

Akademia Francuska, socrealizm, narzuciły sztuczne granice nie płynące z samej sztuki jako takiej. Jeśli biorę młotek i rozwalam *Pietę* Michała

Anioła w imię jakiejś transgresji, to jednak dokonując zniszczenia wartości, to podnoszę rękę na wartość, która już nie jest ustanowiona przez polityka, Papieża czy historyka sztuki, tylko ona w tym posągu tkwi i ludzie ją docenili, zauważyli i ustawili w takim miejscu! Jego wartość została odkryta! oczywiście znowu słyszę wszystkich tych, którzy mówią NIE! Wartość *Piety* jest wczuta, ustanowiona, narzucona, jej aprecjacja płynie z europejskiego *a priori* a dla Chińczyka rzeźba ta nic nie znaczy... i tak dalej. Ale to nie jest do końca tak, bo dlaczego w takim razie *Bach Collegium Japan* w Kobe śpiewa *Pasję według św. Jana* lepiej niż Niemcy? To jest głupie pytanie, ale wedle relatywistów oni właściwie nie powinni w ogóle Bacha rozumieć. Nam jest trudniej zrozumieć ich, niż im nas. Dlatego zdumiał mnie mój daleki kuzyn, który rozmawia i pisze po japońsku, bo nauczył się będąc w Japonii, ma żonę Japonkę, która śpiewa w chórze kościelnym w Niemczech. On prowadzi seminarium z japonistyki w Bonn. I tak dalej, można by w ten sposób dyskutować, ale to jest przerzucanie piłeczki. Wgryzając się głębiej, myślę, że transgresja jest potrzebna i konieczna wszędzie tam, gdzie są sztuczne linie podziału i sztuczne hierarchie wartości, narzucone przez ideologie i politykę, salony, bo ja wiem, co jeszcze. I te salony nie muszą być konieczne polityczne, niekoniecznie musi to być partia komunistyczna, może to być koteria Piwnicy Pod Baranami na przykład, czy krąg jakiegoś tygodnika... cokolwiek. Jeśli jednak zbliżamy się do wartości, które są absolutne, to tutaj już jest gorzej. Czy atak na najwyższe wartości jest transgresją, czy prymitywnym bluźnierstwem? Czy szarganie świętości – dosłownie – jest transgresją, a jeśli tak, czy jest dopuszczalne?

**K.N.:** *Nic nie buduje.*

**PT.:** I zatruwa swoją własną duszę. Ale wracając do sztuki...

**K.N.:** *No właśnie, czy taką transgresja wewnętrzna artysty nie jest niezbędną? To znaczy przekraczanie swoich granic?*

**PT.:** Jest niezbędna wtedy, kiedy mamy do czynienia z blokadą. Także na drodze wzrostu. Jeżeli człowiek idzie drogą, na którą już wszedł, po wielu wysiłkach, już przestał być nomadą a stał się pielgrzymem, wędrowcem, który przeczuwa jakiś tam cel, jest Cézannem, jest Van Goghkiem – bo oni jakoś tam trafili na tę drogę swoją, to wtedy transgresja jest porzucaniem „starego człowieka”, ale nie porzucaniem obranej drogi! Gdyby Cézanne rzucił się i zaczął robić coś à la Bernard czy à la Gauguin... Byłem ostatnio w Warszawie na wystawie Pankiewicza. To był transgresor w tym ostatnim sensie, no bo wydawało mu się, że coś uchwycił, ale z chwilą gdy dostrzegł,

że ktoś coś innego, gdzie indziej robi, szybko się przestawiał, bo to oznaczało – jak mylnie sądził – transgresję. Pankiewicz, niepewny drogi, inteligentnie kupował maski, pałuby, persony. To znaczy droga Pankiewicza nie była wzrostem drzewa, które rośnie swoją immanentną siłą, które, owszem, czerpie z podglebia, czerpie z powietrza, wyciąga gałęzie, ale rośnie samo.

**K.N.:** *Czy to znaczy, że był artystycznym strategiem?*

**PT.:** Trochę jakby strategiem. Trochę, bo to jednak jest dobra sztuka, w pewnym momencie wszystko jakby porzucił, wrócił do tej swojej młodopolskiej wizji twórczej i to jest dobre – jest to dobre! Jednak wyczuwam jego niepokój. I myślę, że jak w życiu duchowym, trzeba wszystko porzucić, tak i w sztuce – w pewnym momencie zostawiamy wszystko i skaczymy w przepaść. Wszelkie decyzje ostateczne, a są w sztuce takie, to jednak decyzje całej osobowości, całego człowieka. Każda jest jakimś skokiem w mrok, przed czym człowiek na ogół się wzdraga.

Trochę się męczę, żeby powiedzieć to, co mam na myśli. Idzie mi chyba o to, że należy obalić w sobie fałszywe hierarchie wybudowane przez grzech: pychę, skąpstwo, rozwiązłość, zazdrość, obżarstwo, gniew, lenistwo duchowe i cholera wie, co jeszcze... wtedy trzeba tej transgresji dokonać.

**K.N.:** *Może transgresją jest właśnie przekraczanie, odrzucanie jednego na rzecz drugiego, a nie przejmowanie cudzych rozstrzygnięć?*

**PT.:** Ale nie jest transgresją profanacja, wsadzenie Madonnie Częstochowskiej papierosa w usta lub zrobienie takiego montażu, jaki zamieszczono ostatnio na okładce jakiegoś czasopisma, nie pamiętam tytułu. Bo przekraczam wprawdzie granicę, ale nie granicę narzuconą czy wymyśloną przez kogoś, tylko płynącą z istoty... Tym samym uderzam w wartość – w tym przypadku wartość świętości. Akt taki jest profanacją nawet, jeśli nikt by go nie zauważył. Przekraczać czy rozbijać trzeba sztuczną wielkość. Oczywiście bierze w tym udział świadomość profanującego.

Istnieje wreszcie transgresja konieczna, czyli wejście do nowicjatu sztuki, gdzie człowiek powinien zaprzeć się siebie, porzucić starego człowieka i pracować nad sobą, nad wolnością ku doskonałości. A żeby pracować nad wolnością ku doskonałości, musi porzucać fałszywe, kolejne maski czy pałuby, które ma, czy które mu nakładają bądź przyprowadzają, te „gęby” i „pupy” Gombrowiczowskie. Czy to jest ostatecznie możliwe? Myślę, że tylko w obliczu Boga jest możliwe, bo Pan Bóg, zdejmie ze mnie wszystkie maski i obnaży moją prawdziwą twarz. Tu na ziemi szukał jej Levinas.

Tak myślę, ale jak to będzie, to już trzeba było się zapytać tych Pań, których książki Pani oglądała (mowa o Faustynie Kowalskiej i Elżbiecie z Dijon). To mogą tylko przeczuwać.

**K.N.:** *Dlaczego tylu ludzi daje się oszukać? Czy dlatego, że są głupi?*

**P.T.:** Ostatecznie jest to kwestia grzechu pierworodnego. Tkwi we mnie człowiek przewrotny, cień opisany przez C.G. Junga i nie mogę powiedzieć sobie: jestem wspaniały, czysty i doskonały. Niestety, często gęsto, ulegam swoim słabościom i temu cieniowi, który podpowiada, drażni psychę mówiąc: *tu masz galerię modną, szybko tam idź, rób co ci każą a będziesz sławny*. Chcąc nie chcąc cień wystawia mnie na próbę.

**K.N.:** *A nie myśli Pan, że taką postawą przyjęła się w Polsce. Specjalnie prowokuję. Przecież to, co Pan mówi, to właśnie takie myślenie: „będę drążył moją drogę, nie interesuje mnie to, co inni na ten temat myślą, nie interesuje mnie kariera, nie interesuje mnie to, aby wystawiać”. Tymczasem to hipokryzja, bo równocześnie ochota na to, by wystawiać i żądza sławy nie znikną i w artyście jest wielka, bo często artyści to egocentrycy, ludzie zakochani w sobie.*

**P.T.:** Wcale nie twierdząc, że nie chciałbym być sławny i wystawiać w znanej nowojorskiej czy paryskiej galerii. Nawet warszawska by wystarczyła. Ale nie za taką cenę – naturalnie zakładając, że ktoś zaproponowałby mi jej zapłacenie. Chwała Bogu nie jestem przedmiotem zainteresowania znanych galerii i nie muszę opierać się pokusie. Nie wiem, co bym zrobił, jakbym postąpił, gdyby znana galeria zaproponowała mi wystawę, ale pod pewnymi warunkami. W każdym razie pragnienie uznania we mnie jest! Rzecz w tym, że nie wolno uznania szukać, ono przychodzi – lub nie! Najpierw obrazy, potem uznanie. To jak ze szczęściem, o którym pisał Władysław Tatarkiewicz. Chwywane – znika.

Odwrócenie się od świata może prowadzić do kryjówki, może płynąć z egocentryzmu, z wybudzanej miłości własnej. Przypominam rozróżnienie kryjówki w sensie Tischnera i klauzury. Kryjówkę buduje resentyment, klauzurę miłość do malarstwa. Każdy malarz ma jakąś klauzurę. Ukrycie się w klauzurze nie musi prowadzić do hipokryzji, do resentymentu, wzgardzenia przez lisa nieosiągalnymi winogronami. Poza tym klauzura ma furkę, rozmównicę, pozwala prowadzić dialog z innymi. Jeżeli chęć wystawiania zrodzona w kryjówce jest atakiem na to, co inne, samookreślanie przez negację; to płynąca z klauzury może być całkowicie autentyczną, nieukrywaną chęcią powiedzenia: znalazłem perłę i patrzcie jaka jest wspaniała, prawda? Idę i krzyczę na forum: patrzcie jaki mam skarb! Ostatecznie wystawa to publikacja, człowiek gdzieś jakiś skarb znalazł



i potem idzie do kolegów, jak powiedziałem w Związku – idzie do kolegów, bo liczą się koledzy, pamięta Pani – co oczywiście miało ten sens, że koledzy tworzą ten zakon nasz, w którym uznanie współbraci się liczy najbardziej. Liczy się dlatego, że współbracia mają wyrobienie, wrażliwość, która pozwala powiedzieć: „stary, to jednak coś jest” albo „marne, marne”.

Pojęcie może być źródłem władzy ale nie musi, tak samo tu, chęć pokazania się może być poszukiwaniem próżnej chwały, ale może nie być. Badanie naukowe może być poszukiwaniem próżnej chwały, ale może nie być. Może nie być, to znaczy, chęć wystawiania się i pokazywania nie musi koniecznie być wynikiem próżności i chęci pokazania kolegom, jaki to ja jestem wspaniały. A niepokazywanie obrazów, dążenie swoją drogą, chowanie się w klauzurze, nie musi być wynikiem egocentryzmu i sobkostwa, może płynąć z konieczności czasowego wycofania się na pustynię.

**K.N.:** *A jeżeli jest wynikiem robienia kariery i szukania próżnej chwały, a mimo wszystko rodzi rzeczy dobre? Czy jest taka możliwość?*

**P.T.:** Tak, a to dlatego, że rzecz jest zmieszana, w świecie naszym wszystko jest zmieszane. W mojej klauzurze na pewno jest coś z kryjówki a w czyjejś kryjówce bywa coś z klauzury. Mówiąc: *chcę iść swoją drogą* nigdy nie rezygnowałem z wystawiania. Jak w przypadku doktoratu – napisałem pracę, za którą dano mi doktorat, nie pisałem pracy po to, by spodobać się profesorowi i dostać doktorat. Tak i w malarstwie: chcę wystawiać, bo maluję; nie: maluję, bo chcę wystawiać. Na pewno jest w mojej wystawie i element próżności i element chęci podzielenia się z innymi tym, co odkryłem. Przewaga próżności może przesłaniać autentyczną perłę, którą być może odkryłem. Czasem przeważa chęć podzielenia się odkryciem, tyle, że znaleziona perła jest marna.

Temat jest zbyt szeroki, wspomnę więc tylko, sztuka jest częścią czy momentem teodramatu.

**K.N.:** *Czyli trzeba właściwie dążyć do oczyszczenia! To byłoby sensowne, to też wytycza drogę.*

**P.T.:** Myślę, że w jakiś sposób tak. Wedle reguły św. Benedykta mnich musi uważać na to, aby nie stwarzać pozoru mnicha, ma nim być. W każdym czynie człowieka miesza się element dobra i element zła. Element zła może być zminimalizowany na skutek pracy nad sobą, ponadto z rzadka, choć jednak, istnieją gesty, czyny absolutnie czyste, klarowne. Także absolutnie złe. Nieczęsto!

**K.N.:** *I w sztuce się to pojawia, to znaczy sztuka ma rzadkie takie przypadki, ale mają one miejsce.*

**P.T.:** Tak. Wierzę, mówię opierając się na swoim własnym doświadczeniu, że są.

**K.N.:** *No, ale to jest dar – ja myślę. Coś takiego nie zawsze się zdarza.*

**P.T.:** Ale jest możliwe. Wierzę, że jest możliwe i to są wielkie chwile w życiu człowieka, jeżeli nagle dotknie takiego czystego tonu.

**K.N.:** *Tak. Ale to jest szczęście, to jest łaska.*

**P.T.:** Tak, to jest łaska. Jednak ktoś zawsze może powiedzieć: *bsdury plecie, wierzy w łaskę, bo jest katolikiem...*

**K.N.:** *Nie, to wynika z doświadczenia.*

**P.T.:** „...Katolicyzm mnie w ogóle nie interesuje”. Może ktoś tak powiedzieć, prawda? Tylko wtedy nie ma rozmowy. To co mówię, zakłada jakieś poglądy, przyjęcie pewnej doktryny, teologii z ważnych powodów, nie kupienie na targowisku idei. Do tych poglądów doszedłem przez lata przemyśleń, prób, doświadczeń, kosztowania tego, próbowania tamtego, uderzania głową w ścianę, zagładania w zionącą przepaść rozpacz. Byłem nomadą – tu się przymierzałem, tam próbowałem, trochę historia, trochę teozofia, filozofia, tu malarstwo, tam rzeźba, gdzie indziej jakieś społeczne sprawy i ciągle nie to, nie to, nie to... wreszcie, późno bo późno, mogę powiedzieć: TO! Jakoś czuję, że idę właściwą drogą. Maluję, wystawa w Pryzmacie była zdaje się nienajgorsza. Na Akademii chcą, żebyśmy gadał, no to gadam, widocznie coś mam im do powiedzenia, piszę – są tacy, którzy to chcą drukować. Nie wiem czy dobrze tańczę, wiem, że tańczę do muzyki istotnej.

**K.N.:** *A dokąd idzie Pan w malarstwie?*

**P.T.:** W stronę ciszy. Tak jak wariacje Goldbergowskie w drugim, późniejszym wykonaniu Glenna Goulda, wie Pani o czym mówię? Wolno, powoli – i bardzo liczy się cisza pomiędzy tonami. To co Świder (prof. Jan Świdorski) kiedyś mówił pokazując studentowi dłoń z rozstawionymi palcami: „pamiętaj, rysuj nie tylko palce ale to, co jest między nimi też”. Z obrazu nie tyle powinny jakieś emocje emanować, ekspresje, to znaczy ekspresja tak, bo ekspresja Mondriana to też jest ekspresja. Więc ja źle

powiedziałem. Chciałem powiedzieć: ekspresja tak, ale nie hałas. Wyraz, wyraz ciszy, to co słyhać w chorale gregoriańskim.

**K.N.:** *U Balthusa, w jego obrazach, mamy taką ciszę – a jednocześnie jest w nich diabeł.*

**P.T.:** Jest diabeł tu i ówdzie, nie wszędzie, ale bywa, owszem – i to taki pokusny, powiedziałbym. Ale na przykład czysty dźwięk, u Cézanne’a jest czysty dźwięk, aczkolwiek też nie byłbym zwolennikiem kochania Cézanne’a w taki sposób, w jaki go kochali kubiści, czy jak go kochali kapiści na przykład, bo myślę, że on coś innego otworzył. Nie strzelę tak w tej chwili z rękawa, ale na przykład Zurbaran, namalował taką jakąś ciszę, spokój, czy Morandi. Powiedziałbym – ciszę, pokój, pax – na medalu św. Benedykta jest napisane na górze PAX, pokój.

**K.N.:** *Fra Angelico.*

**P.T.:** O! Fra Angelico. Ale i Van der Weyden. I ciągle Leonardo. Tak! Chwytaj pokój i trzymaj się go – jak mówi *Reguła*. Ciszy i pokoju, który nie jest tak zwanym świętym spokojem czy kwietyzmem, tylko pokojem mistyków i ciszą mistyków, które są największym duchowym napięciem. Szczytem życia. Z *Reguły* można też wyczytać, że nie ma pokoju bez *stabilitatis*, stałości. Stałość duchowo oznacza trwanie cały czas, s t a l e, przed Bogiem. Jeśli znalazłem drogę, stałem się pielgrzymem, mam trwać na miejscu, paradoksalnie – pielgrzymować w miejscu. W sztuce wieczny pielgrzym, wieczny poszukiwacz Picasso nie był tułaczem, trwał całe życie przed obliczem malarstwa.

**K.N.:** *Tego Panu właśnie życzę. Jakie wydarzenie artystyczne XX wieku, uważa Pan za najbardziej interesujące? Mówił Pan o powstawaniu grup artystów tworzących „quasi” zakony, czyli ludzi oddanych sztuce.*

**P.T.:** Tak: Złoty okres *Szkoły w Pont Aven, Atelier du Midi*, mimo całej miszery – *Młoda Polska* w Krakowie. Mam na myśli ludzi.

Poza tym w pewnym momencie mojego życia ogromne wrażenie zrobił na mnie Cézanne, wielkim przeżyciem było spotkanie z impresjonistami. Impresjonizm na pewno był szokiem. Pamiętam doskonale, byłem chory, w 10-tej klasie gimnazjum, jakieś trzy miesiące leżałem w łóżku, książki leżały w szafie milcząc. Nagle matka, pamiętam, otworzyła szafę i wyciągnęła książki z szafy, abym miał coś do oglądania, abym miał się czym zająć. I zacząłem oglądać po kolei impresjonistów i nie tylko. Pamiętam, Manet zrobił na mnie ogromne wrażenie, Van Gogh w pewnym

momentem rzucił mnie na kolana tak, jak Rembrandt swego czasu. Van Gogh, który jest późnym wnukiem Rembrandta. Wreszcie Matisse, no i Fowiści. Kubizm spędzał mi sen z powiek, ale mnie nie fascynował. Podobnie sztuka abstrakcyjna. Podziwiam i na tym koniec.

**K.N.:** *Pejzażyści?*

**PT.:** Tak, pejzażyści. Nie tylko wieku XX! I nie tylko pejzażyści. Kompozycje figuralne Leonarda, jego *Madonna wśród skał*.

Pamiętam, nie zapomnę, dostałem od ojca na gwiazdkę kasetę z farbami Karmańskiego, farbami olejnymi, i dwa pędzle. Nie spałem całą noc, tylko dotykałem te farby, pędzle, patrzyłem w te farby, przedstawiałem, układałem tam i z powrotem, nie mogłem zasnąć. Nigdy później, żadne najwspanialsze nawet pędzle czy farby, które miałem, nie wzbudziły we mnie takiej czułości, takiego drżenia. Rano namalowałem jakąś martwą naturę, którą w szkole gdzieś zniszczyłem. Była pod wpływem Matisse'a, jakieś jabłka i tak dalej. A potem – mając lat siedemnaście – namalowałem pejzaż i martwą naturę, którą mogę pokazać bo mam, właśnie pod wpływem zafascynowania Cézanne'm – impresjonistyczną wizję świata, wizję pejzażu. Był to jakiś młodzieńczy wstrząs. Tak, wstrząs.

**K.N.:** *I to właściwie wytyczyło Panu drogę malarską?*

**PT.:** Tak. Potem podziwiałem prymitywów flamandzkich... Ale wstrząsem młodości, pierwszą miłością był impresjonizm, Van Gogh, przedtem Leonardo i Rembrandt. Tę pierwszą miłość, która człowieka nieodwracalnie naznacza jednak się pamięta. To byli ci artyści. Jak zamknę oczy, to widzę obraz późnego Van Gogh'a, jakieś pola, jedzie pociąg w górze, poniżej biegnie droga a na drodze taki francuski powozik na dwóch dużych kołach, jednokonny chyba, i dwie kreski pod spodem, które po prostu załatwiają sprawę odbłasku w wodzie; widać, że jest po deszczu, że jest mokro, nawet powóz się jakoś tam odbija... godzinami się wpatrywałem w te dwie kreski pod powozem, wstrząśnięty tym Van Goghiem, jakimś dotknięciem rzeczywistości i – dotknięciem pędzla, obecnym też u Rembrandta. Ostatnio pokazywałem studentom grafikę Rembrandta, stany, odbitki, widać w nich rzeczywistość, uchwycone, namacalne życie.

**K.N.:** *Czyli prawda; dotknięcie jakiejś prawdy.*

**PT.:** Dotknięcie jakiejś prawdy o człowieku. W tych grafikach to wychodzi, w rysunkach, w obrazach też. A ręka matki, tej czytającej z Rijksmuseum, to jest niebywała historia, nie mogę tego zapomnieć, nie chcę z resztą.

Miałem – pod wpływem Nowosielskiego – okres fascynacji ikoną, ale on nie zostawił śladu, minął. Pani pytała o wiek XX. Impresjonizm to jest koniec wieku XIX. Pociągały mnie owe zakony artystyczne, grupy nie uznawane przez fałszywe hierarchie, jakieś autentyczne stowarzyszenia umożliwiające porozumienie między ludźmi. Potrzebowałem tego, choć znaleźć nie mogłem. Szukałem wokół, tam gdzie Ignąłem – nie chciano mnie. Czułem się osamotniony. Fascynację przenosiłem na dawne dzieje. Mój ojciec to co innego.

**K.N.:** *A był dla Pana surowym nauczycielem?*

**PT.:** O, bardzo... Bardzo. Miałem być kimś. Jednocześnie był niezwykle tolerancyjny. Jedność przeciwności. W pracowni nie mogliśmy się porozumieć, nie bez mojej winy. Z jednej strony byłem niewolniczo uległy wobec jego poglądów artystycznych, z drugiej Ojciec tępił mnie, koledzy mówili mi o tym po latach. Widzieli z zewnątrz.

Wprawdzie dyplom zrobiłem u Ojca, jednak uczyłem się malarstwa dalej. Rok współpracowałem z Jerzym Nowosielskim, pomagałem mu nawet w pracach nad polichromią w kościele na Jelonkach w Warszawie. Ale wpływ Nowosielskiego był destruktywny, on zamykał horyzont, wiązał swoimi poglądami artystycznymi.

Dużo zawdzięczam rozmowom z Janem Świdorskim. Bywałem u niego wielokrotnie w mieszkaniu przy ul. Kurniki 3. Przez lata. On był entuzjastą. Wierzył w malarstwo, był kapłanem malarstwa, głosił dobrą nowinę malarstwa. Poza tym był komunistą, czego nie krył i miał religijne niepokoje, bardzo głębokie. Nie miejsce tu o tym opowiadać.

Wiele zawdzięczam także rozmowom z Janiną Kraupe. Ona współpracowała z Ojcem i dzięki temu poznałem ją już we wczesnej młodości.

I Janina Kraupe, i Jan Świdorski mówili wiele o duchowości w sztuce i to zapamiętałem.

**K.N.:** *Nauka u Ojca – to dobrze czy źle z perspektywy czasu?*

**PT.:** I tak, i nie. Nie chcę o tym mówić. Nawet to opisałem, wydrukowali tekst w „Dekadzie Literackiej”, już nie chcę do tego wracać.

W każdym razie poszukiwałem wspólnoty wśród rówieśników. Jakiegoś kontaktu, jakiegoś porozumienia i tego nie miałem. Musiałem być trudny w kontaktach, dla niektórych nie do przyjęcia, irytujący. Dziś zdaję sobie z tego sprawę. Miałem kontakt z Rzepką, który czuł podobnie jak ja. Jako pół Francuz, on czuł te rzeczy. Koledzy od moralnego niepokoju byli raczej pod wpływem niemieckim. Dziś widzę to dość wyraźnie. Rzepka potem poszedł do pracowni Rzepińskiego, potem na scenografię, jakoś żeśmy

się rozeszli, wtedy, bo po dziś dzień utrzymujemy stosunki, i rozumiemy się artystycznie, mimo że on robi zupełnie coś innego, ale czuje to co i ja czuję.

**K.N.:** *Coś Panów w pewnym momencie połączyło i to zostało.*

**P.T.:** Tak. Jeszcze przed Akademią. Ze Staszkiem Rodzińskim się przyjaźniłem i nadal przyjaźnię, a przyjaźń jest jak wiadomo relacją symetryczną! Więc i on przyjaźni się ze mną. Staszka interesowała sztuka, ale nie tylko, także coś innego, obok sztuki zajmował się sowietologią, o czym – ze zrozumiących względów – nie mówił. Przejmował się bardzo polityką. Potem związał się z „Tygodnikiem Powszechnym”. Dziś powinien zostać prezydentem RP! Ale malarstwo czuł, takie jak i ja.

**K.N.:** *Ale on też był jakby osobno.*

**P.T.:** Też osobno. To znaczy, ja się z nim świetnie dogaduję, nie bez znaczenia jest to, że chodziliśmy do szkoły razem, tam krystalizowały się różne poglądy – takie czy inne, przyjaźnimy się po dziś dzień, bawią nas te same CK galicyjskie dowcipy...

**K.N.:** *Do liceum?*

**P.T.:** Tak, do piątego liceum, oczywiście, imienia Witkowskiego. Nawet za komuny o tym nie zapominaliśmy. Do tej szkoły chodził generał Bieniek, Rodziński, Chwistek, wnuk Chwistka i inni. No i świetnie się rozumiemy, doskonale, to samo poczucie CK humoru, które zanika, bo kto dziś potrafi śmiać się z działania austriackich urzędów? Nad działaniem naszych można tylko zapłakać. Jego droga malarska jest troszeczkę inna. On zawsze cenił ekspresjonizm. Zawsze umiał swoje trochę ironiczne spojrzenie na rzeczywistość narysować, karykatury rysował – i rysuje – bardzo trafne, umiał i umie to robić, ja tego nigdy nie potrafiłem i nie potrafię. Nie narysowałbym karykatury za nic w świecie... Czy uznaje to Pani za odpowiedź wyczerpującą?

**K.N.:** *Uznaję, tak.*

**P.T.:** Wszystko to, co powiedziałem, to *Dichtung und Wahrheit*. Z dzisiejszej perspektywy wszystko widzę już inaczej, sytuację na Akademii interpretuję z dzisiejszego punktu widzenia. O tym trzeba pamiętać.

Czy jeszcze chce Pani o coś spytać?

**K.N.:** *Już nie. Dziękuję.*

Tomasz Tisończyk  
Stefan Kołaczkowski  
(1887-1940)

---

1.

Stefan Kołaczkowski urodził się 17 czerwca roku 1887 w Ujarzyńcach<sup>1</sup> – niewielkiej wsi przynależącej wówczas do ujezdu jampolskiego guberni podolskiej Imperium Rosyjskiego<sup>2</sup>. Wieś ta dzisiaj położona na terenie Ukrainy, mieści się niedaleko na południowy-wschód od miejscowości Krasne. W literaturze pięknej tereny te zaistniały dzięki Maurycemu Gosławskiemu, który w *Dumie o Nyczaju* przypomniał legendę kozackiego watażki Daniła Neczaja – zajmującego Krasne w czasach powstania Chmielnickiego. We wspomnianym poemacie Gosławski nie omieszkiał był wspomnieć również o Ujarzyńcach:

Już też i wschód w płaczu bladawy,  
Widnokręgu odział końce,  
Wstała para ponad stawy  
Z Ujarzyniec wyszło słońce<sup>3</sup>

Rodzinną wieś Kołaczkowskiego dzierżawił jego ojciec, Tadeusz, który zamieszkał tutaj wraz z żoną, Stanisławą – pochodzącą z Warszawy córką mieszczanina Hipolita Moraczewskiego, siostrą profesora chemii i rektora Uniwersytetu Lwowskiego, Wacława Damiana Moraczewskiego.

Nie zachowało się wiele materiałów dotyczących dzieciństwa Kołaczkowskiego. Wartość wspomnieniową ma artykuł Czesława Znamierowskiego –

- 
- 1 Dane biograficzne podaję za: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIII, Wrocław 1967, s. 327-330. Biogram autorstwa Józefa Spytковского.
- 2 *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 4, wyd. pod red. F. Sulimierskiego, B. Chlebowskiego, J. Krzywickiego i W. Walewskiego, Kęs, Kutno 1883, s. 625.
- 3 M. Gosławski, *Poezje*, Lipsk 1864, s. 217.

uznanego filozofa i etyka, a zarazem szwagra Kołaczkowskiego, który tak pisał o jego dzieciństwie:

Urodzony na szerokich rozłogach pól podolskich, wszedł nawykami w ich wymiary i w ich rytm dynamiczny, porywczy, szeroki. Najszybszym końskim cwałem nauczył się mierzyć odległości, nie odstraszała go wysokość żadnego drzewa<sup>4</sup>.

Zbyt skąpe są to informacje by z nich ułożyć spójny obraz wczesnej młodości Kołaczkowskiego. W podobnym wspominkarskim tonie utrzymana jest również, ciekawa skądinąd, anegdota Stanisława Pigoń, tłumacząca późniejsze zamiłowanie Kołaczkowskiego do humanistyki:

Ojciec Stefana prowadził duże dworskie gospodarstwo rolne. Jakiegoś dnia przywołał syna, już podrostka, i chciał się nim posłużyć.

– Parobcy – powiada mu – pognali konie na pastwisko. Nie brak między nimi nicponiów. Weź klaczkę i pojedź do nich, może się próżniaki pospali, a konie poszły w szkodę.

Chłopiec wyjechał, ale jakoś długo nie wracał. Kusiło to ojca, wsiał więc z kolei sam na konia i skierował go na odległy dział. I cóż zobaczył? Konie głęboko w koniczynie, parobcy leżą skupieni na miedzy, a Stefan w środku między nimi, w najlepszej komitywie, coś im zapalczywie tłumaczy.

Ojciec zamierzał był zostawić syna przy dworze. Ale teraz zdecydował: z chłopca pomocy w gospodarstwie nie będzie. Lgnie do ludzi. Trzeba go dać na studia humanistyczne<sup>5</sup>.

Przejawiało się niewątpliwie u młodego ziemianina szczere zafascynowanie o sprawy chłopskie. Zainteresowanie losami wsi sprawiło w czasach późniejszych, iż żywo reagował na impulsy dostarczane przez liczne wtedy ruchy ludowe<sup>6</sup>. Było to jednak zainteresowanie intelektualisty,

4 Cz. Znamierowski, *Stefan Kołaczkowski*, „Znak” 1962, nr 9, s. 1109.

5 S. Pigoń, *Poprzez stulecia. Studia z dziejów literatury i kultury*, Warszawa 1985, s. 654-655.

6 Zainteresowanie to dzielił zresztą z Pigoń, który przy nadarzających się okazjach nie omieszczał był o nich wspominać. Zwracał na to uwagę nawet w swoich *Wspominkach z obozu w Sachsenhausen*: „Zaznajomilem Kołaczkowskiego z tym gronem tęgich pracowników. Wszedł pomiędzy nich z właściwą sobie zapalczywością, z żywym zaciekawieniem rozeznawał się w ludziach, wypytywał ich o tamtejsze stosunki. Ale nie kończył na biernych wywiadach, wyciągał wnioski i rzutował pomysły. – Co za wspaniały kapitał narodowy – unosił się – a tak mało o nim wiemy! Nieszczęsna nasza rozsypliwość społeczna jest rezultatem takich właśnie zaniedbań. My, inteligenci, nie kwapiliśmy się do bliższego wiązania z takimi oto działaczami, z takim twardym budulcem narodowej siły”, zob. S. Pigoń, *Wspominki z obozu w Sachsenhausen (1939-1940)*, Warszawa 1966, s. 50-51.



który w swojej publicystyce podnosił walory życia wiejskiego, będąc przekonany, podobnie jak Kasproicz, iż „zbawienie leży pod siermięgą” (*Excelsior*).

Rodzice Kołaczkowskiego zapewнили swemu jedynemu synowi staranne wykształcenie, zdobywane najpierw od prywatnych nauczycieli. Następnie od roku 1897 uczył się w jednej z warszawskich realnych szkół rządowych, przerywając naukę w latach 1902-1904 (czwarta i piąta klasa) z powodu ogólnego zakażenia krwi. Majątek rodziców umożliwił opłacenie kilkunastu operacji i hospitalację syna w paryskim szpitalu. Dzięki operacjom wrócił on do tej samej szkoły z zamiarem ukończenia klasy szóstej. Rok 1905 okazał się – podobnie jak lata choroby – przełomowy w życiu Kołaczkowskiego. Pomimo trwałego kalectwa, które poważnie utrudniało mu chodzenie<sup>7</sup>, aktywnie uczestniczył w powszechnym strajku szkolnym na ziemiach zaboru rosyjskiego<sup>8</sup>. Tak zwany *wolczij biliet* prawnie relegował Kołaczkowskiego ze szkoły, zamykając ponadto możliwość kontynuowania nauki w jakiegokolwiek szkole rządowej. Zmuszony był więc przystąpić do egzaminu dojrzałości w trybie eksternistycznym.

Złożywszy maturę w roku 1907 w Kaliszu wybrał się na studia filozoficzne do Lipska. Od roku 1879 Uniwersytet Lipski stał się niezwykle interesującą placówką dla środowiska naukowego. *Das Institut für experimentelle Psychologie* założony przez Wilhelma Wundta – „ojca psychologii klasycznej” – był pierwszym tego typu miejscem, w którym prowadzono laboratoryjne badania w dziedzinie psychologii. I to właśnie słuchaczem tego polihistora XIX wieku – jak go określano – stał się w Lipsku Kołaczkowski aż do roku 1909, obierając za przedmiot główny filozofię ścisłą, którą Wundt łączył z obserwacjami psychologicznymi. Następne dwa lata studiów odbywał w Bawarii. Wydział Filozoficzny uniwersytetu

7 Znamierowski tak pisze o konsekwencjach choroby Kołaczkowskiego: „(...) groźna dla życia choroba trzymała go w swych szponach dwa lata. Uratowany mistrzostwem wielkiego chirurga, po kilkunastu operacjach pod narkozą, wyszedł z choroby z ropiejącą stałe, choć z lekka, nerką i ze sztywną w kolanie prawą nogą”, Cz. Znamierowski, *Stefan Kołaczkowski*, dz. cyt., s. 1109.

8 Kołaczkowski nie wspominał o tych wydarzeniach ze szczególną uwagą. Nie miał do nich osobistego stosunku, jak go miała na przykład Maria Dąbrowska opisująca w opowiadaniu *Strajk szkolny* (1928) podobny protest w Kaliszu: „Nagle niezrozumiały huk przestrzelił cały gmach niby piorun, który zda się rozłupał mury od góry do dołu. Jednocześnie zaczęły dźwięczeć rozbijane szyby, a niewyraźna wrzawa przeobraziła się w straszliwy zbiorowy krzyk. Było to wdarcie się młodzieży z męskiego gimnazjum, do naszego szkolnego gmachu. (...) Młodzież z okrzykiem żądającym polskiej szkoły wybiegła z gmachu. Na ulicy nie zdziwiło nas to bynajmniej, że całe miasto stanęło dęba. Zdawało nam się, że nasze okrzyki zdolne są poruszyć niebo i ziemię. Nie myśleliśmy o tym, że tysiąc innych przyczyn wzdęło tę czarną falę tłumy, który mrowił się już na placach i ulicach”, zob. M. Dąbrowska, *Pisma uwybrane*, t. 1, Warszawa 1956, s. 155.

w Monachium dysponował wtedy wybitną kadram akademicką. Logikę i teorię poznania wykladał tu znakomity filozof-neokantysta Hans Cornelius. Cytowany już Znamierowski – również student Uniwersytetu Monachijskiego – z wielkim uznaniem wypowiadał się o Corneliusie, uważając go za jednego

(...) z bardzo niewielu wówczas Niemców, którzy mogli nauczyć jasnego i odpowiedzialnego myślenia, a przy tym dać wiele sugestii do analizy sztuki<sup>9</sup>.

W tym samym czasie Kołaczkowski rozpoczął również studia z historii sztuki. Inspirowały go niewątpliwie wykłady szwajcarskiego estetyka Heinricha Wölfflina. Jego koncepcje – zwłaszcza zaś język, którym Wölfflin opisywał dzieła plastyczne (np. forma otwarta, forma zamknięta itp.) – stosował czasami nie tylko w krytycznej analizie malarstwa polskiego<sup>10</sup>, ale również w ocenie dzieł literackich<sup>11</sup>. Rzecz to o tyle ciekawa, że wyznacza Kołaczkowskiemu wcale poważne miejsce w historii badań literackich, sytuując go w roli prekursora prób estetycznego rozbioru dzieł literackich na kilka lat wcześniej od głośniejszej pracy Eugeniusza Kucharskiego *O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich* (1923)<sup>12</sup>.

Będąc studentem filozofii i historii sztuki w Monachium Kołaczkowski odwiedzał również Paryż. W semestrach letnich (1909-1910) słuchał tam wykładów Paula Janeta i Henri Bergsona. Społeczność europejska przeżywała wtedy „modę na Bergsona”, zwłaszcza po opublikowaniu *L'évolution créatrice* (1907). Kołaczkowskiego – słuchacza francuskiego filozofa – możemy sobie więc wyobrazić pośród paryskiej elity, profesorów, studentów a nawet salonowych dam, w przepelnionej sali Collège de France przy Rue des Écoles<sup>13</sup>. Ale już w roku 1911 wyjeżdża on do Fryburga Bryzgowijskiego by kontynuować studia filozoficzne u zdobywającego sobie sła-

9 Cz. Znamierowski, *Stefan Kołaczkowski*, dz. cyt., s. 1110.

10 Zob. S. Kołaczkowski, *Wystawa impresjonistów i neoimpresjonistów w Klubie Artystycznym*, „Nowa Gazeta” 1917, nr 180; tenże, *Wystawa obrazów Wojciecha Kossaka*, „Nowa Gazeta” 1917, nr 242; tenże, *Z refleksji nad twórczością Noakowskiego*, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 26; tenże, *O Stanisławie Noakowskim*, „Droga” 1928, nr 11; tenże, *Po zgonie Stanisława Noakowskiego (1867-1928)*, „Życie Włocławka i Okolicy” 1928, nr 8-10.

11 Na przykład pierwsze recenzje Kołaczkowskiego dotyczące twórczości Jedlicza i Grubińskiego, zob. przypis 20.

12 Zob. E. Kucharski, *O metodę rozbioru dzieł literackich*, Lwów 1923. Prócz dzieł Wölfflina Kucharski wykorzystał w tej pracy myśli Josefa Strzygowskiego. W badaniach literatury w Polsce odwoływał się do Wölfflina jeszcze Julian Krzyżanowski w głośniejszej pracy *Barok na tle prądów romantycznych* (1937).

13 Por. H. Konczewska, *Wspomnienie z wykładów Bergsona*, „Forum Akademickie” 2008, nr 10.

wę Heinricha Rickerta. Sformułowane jeszcze w roku 1865 przez Otto Liebmann'a hasło *Zurück zu Kant!* (*Kant und die Epigonen*), które ożywiło wówczas wielkie filozoficzne umysły i spowodowało znaczący ferment w europejskiej filozofii<sup>14</sup>, przyciągnęło i autora *Twórczości Jana Kasprówicza*. W roku 1911 Rickert pracował ze studentami głównie podstawy filozofii teoretycznej, zaś na seminariach omawiał filozofię od Kanta do Nietzschego<sup>15</sup>. Bardzo prawdopodobne, że wiele idei z jego ważnej pracy *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft* (1899) znalazło się i w tych wykładach, których słuchaczem był Kołaczkowski.

Fryburg nie był jednak ostatnim miastem, w którym zdobywał on swoje humanistyczne wykształcenie. Być może w ślad za Wölfflinem<sup>16</sup>, albo za radą swego przyjaciela i szwagra Znamierowskiego<sup>17</sup> przeniósł się do Berlina na rok akademicki 1911/1912. Skłaniając się w swoich zainteresowaniach coraz częściej ku literaturze trafił pod opiekę zasłużonego Aleksandra Brücknera, który te zainteresowania w nim ugruntował. Jaki ponadto wpływ na Kołaczkowskiego miał autor *Dziejów kultury polskiej*? Nie możemy powiedzieć by zawdzięczał mu warsztat metodologiczny, do którego odnosił się z dystansem. W pośmiertnym wspomnieniu pisał o metodach Brücknera, iż te cechowała „(...) pozytywistyczna skłonność przeceniania tak zwanych faktów na niekorzyść filozoficznej konstrukcji”<sup>18</sup>. W obfitszej mierze dług wdzięczności zaciągnął Kołaczkowski podczas osobistych rozmów ze swym profesorem, o jakich nie mogło być mowy na zatłoczonych wydziałach uniwersytetów niemieckich<sup>19</sup>. Jeśli zaś można przez wpływ rozumieć również te wszystkie psychologiczne *imponderabilia*, z którymi podczas rozmowy ze swym mistrzem uczeń ma do czynienia, to nie ulega wątpliwości, iż Brückner inspirował Kołaczkowskiego w sposób, w jaki tego nie robił żaden uprzedni uczoney. I być może jedynie powody rodzinne zdecydowały, że autor *Twórczości Jana Kasprówicza* nie dokończył dyplomu pod kierunkiem Brücknera. W roku 1913 dla studiów malarskich swojej żony Marii z Madalińskich przeniósł się do Krakowa, zaś edukację kontynuował u Ignacego Chrzanowskiego w Uniwersytecie Jagiellońskim.

14 Neokantyzm był oczywiście zjawiskiem zróżnicowanym. Zob. klasyczne prace w tym zakresie, np. *Dziedzictwo Kanta*, pod red. J. Garewicza, Warszawa 1976.

15 Por. J. Musiał, *Wartość i wartościowanie w pracach Stefana Kołaczkowskiego o literaturze*, Przemysł 2006, s. 44.

16 Por. B. Faron, *Stefan Kołaczkowski jako krytyk i historyk literatury*, Kraków 1976, s. 16.

17 Cz. Znamierowski, *Stefan Kołaczkowski*, dz. cyt.

18 S. Kołaczkowski, *Pisma wybrane*, t. 1, oprac. S. Pigoń, s. 409. Prwdr: S. Kołaczkowski, *O Aleksandrze Brücknerze*, „Polityka” 1939, nr 28.

19 Por. Cz. Znamierowski, *Stefan Kołaczkowski*, dz. cyt., s. 1110.

Na rok 1912 przypadł debiut literacki Kołaczkowskiego. W dodatku pn. „Literatura i Sztuka” do „Nowej Gazety” ogłosił recenzje ostatnich utworów Wacława Grubińskiego i Józefa Jedlicza<sup>20</sup>, oraz przekład *Dwoistego pokoju* Charlesa Baudelaire’a<sup>21</sup>. W latach 1913-1914 dał się poznać również jako entuzjasta prozy Juliusza Kadena-Bandrowskiego<sup>22</sup> – jednego z najpopularniejszych prozaików pierwszej połowy dwudziestolecia, którzy debiutowali jeszcze przed wojną. Prócz publikowania na łamach prasy kulturalnej zbliżał się również do obrony własnej dysertacji doktorskiej poświęconej estetyce polskiego heglisty Józefa Kremera. Rozpoczętą jeszcze pod kierunkiem Brücknera w Berlinie pracę obronił 11 lipca 1914 roku w Uniwersytecie Jagiellońskim. W tym samym roku na łamach „Tygodnika Polskiego” opublikował jeszcze tylko krótki szkic o twórczości dwóch wtedy czołowych estetyk polskich – *Dwaj przedstawiciele: Mochnacki i Kremer*<sup>23</sup>. Był to jego ostatni artykuł opublikowany przed wybuchem I wojny światowej.

Kołaczkowski, nowo wypromowany dwudziestosiedmioletni doktor, utrzymujący się dotychczas ze spadku uzyskanego po likwidacji majątku ojca, w latach wojennych musiał się zmierzyć nie tylko z niepewnością własnej naukowej przyszłości, lecz również z problemami finansowymi. W wyniku wojennej inflacji i dewaluacji pieniądza uległ pomniejszeniu jego majątek. Przeniósł się zatem z Galicji do Warszawy, gdzie podjął pracę nauczyciela języka polskiego w prywatnych gimnazjach. Prowadził tam także wykłady z literatury polskiej, psychologii i historii wychowania na kursach pedagogicznych dla kobiet. Pierwsze lata wojny wyznały więc w życiu Kołaczkowskiego etap gorączkowej pracy zarobkowej. W latach 1915-1928 (z przerwą w roku 1924) uczył w trzynastu gimnazjach Warszawy, jednym we Włocławku, Gorlicach, Krakowie i Wieliczce<sup>24</sup>. Owocem swojej ponad dziesięcioletniej pracy pedagogicznej było dobre zorientowanie w polityce oświatowej II Rzeczypospolitej, w której dopatrywał się niekonsekwencji i szkodliwych rozwiązań. Już artykułem *W sprawie młodzieży szkolnej*<sup>25</sup> wyraził swoje zaangażowanie dotyczące wychowania młodego pokolenia. Nie zadowolął go zwłaszcza program

20 Zob. S. Kołaczkowski, *Ostatnie utwory Wacława Grubińskiego*, „Nowa Gazeta” 1912, nr 216; tenże, *Nieznanemu Bogu*, „Nowa Gazeta” 1912, nr 425.

21 Zob. S. Kołaczkowski, *Dwoisty pokój*, „Nowa Gazeta” 1912, nr 355.

22 Zob. S. Kołaczkowski, *Juliusz Kaden w swym dziele ostatnim pn. Proch*, „Prawda” nr 48; tenże, *Ostatnie utwory Juliusza Kadena*, „Tygodnik Polski” nr 25, s. 386.

23 Zob. S. Kołaczkowski, *Dwaj przedstawiciele: Mochnacki i Kremer*, „Tygodnik Polski” nr 29, s. 456.

24 Odnosnie gimnazjów, w których pracował Kołaczkowski zob. B. Faron, *Stefan Kołaczkowski jako krytyk i historyk literatury*, dz. cyt., s. 17.

25 Zob. S. Kołaczkowski, *W sprawie młodzieży szkolnej*, „Kurier Polski” 1917, nr 10.

nauczania literatury w szkołach średnich. W artykule *Literatura w szkole średniej* z roku 1926 tak oto pisał o nauczaniu literatury:

(...) metodzie obkuwania martwej wiedzy o literaturze wydano wojnę pod hasłem heurezy w pierwszych latach naszej przywróconej państwowości. Zamiast wiedzy o dziełach – wnikliwe poznanie dzieł samych – tak brzmiał program. Wiele jednak szkodliwych, ciasnych, naiwnych i „biurkowych” poglądów i poczynań wypacza to hasło w praktyce, zbliżając ideal do karykatury<sup>26</sup>.

Do problematyki oświatowej powracał jeszcze kilkakrotnie: w roku 1932 w liście do redakcji warszawskiej „Kultury” zatytułowanym *Nauczanie literatury bez kszonodziejstwa*<sup>27</sup>, oraz w związku ze skutkami reformy Janusza Jędrzejewicza (tzw. reforma jędrzejewiczowska z lipca 1932 r.) w głośnym artykule *Organizacja kultury w Polsce* opublikowanym w roku 1935 na łamach „Marchoła”<sup>28</sup>.

W trudnych czasach wojennych Kołaczkowski nie zaprzestał publikowania. Jego praca doktorska *Estetyka Józefa Kremera* (1916/1917) ukazała się drukiem w „Przeglądzie Filozoficznym”<sup>29</sup> jako efekt pracy wcześniejszej. Swoją dorobek naukowy ubogacił więc publikacją w renomowanym czasopiśmie filozoficznym. W dalszym ciągu śledził także twórczość Kadena-Bandrowskiego wyznaczając autorowi *Prochu* (1913) poczesne miejsce w literaturze wojennej<sup>30</sup>. Coraz częściej jednak pracował nad twórczością Kasprówicza i Wyspiańskiego. Artykuł *Droga twórczości Jana Kasprówicza*<sup>31</sup> był jednym z pierwszych, który analizował najnowsze utwory poety, na pierwszy plan wysuwając ewolucję motywów metafizycznych. Stał się on, wraz z licznymi recenzjami, również *sui generis* preludeum do obszernej monografii (*Twórczość Jana Kasprówicza*)

26 S. Kołaczkowski, *Literatura w szkole średniej*, „Głos Prawdy” 1926, nr 52.

27 Zob. S. Kołaczkowski, *Nauczanie literatury bez kszonodziejstwa*, „Kultura” 1932, nr 17.

28 Zob. S. Kołaczkowski, *Organizacja kultury w Polsce*, „Marchoła” 1935, nr 1.

29 Zob. S. Kołaczkowski, *Estetyka Józefa Kremera. Studia z zakresu historii estetyki*, „Przegląd Filozoficzny” R. XIX z. 4, s. 262-317; tenże, *Estetyka*, „Przegląd Filozoficzny” R. XX z. 1, s. 1-26.

30 Zob. S. Kołaczkowski, *Stanowisko Juliusza Kadena-Bandrowskiego w literaturze wojennej*, „Ilustracja Polska. Wieś i Dwór” z. 4-5, s. 27-28. W późniejszych latach entuzjazm dla Kadena u Kołaczkowskiego słabnie; rozbudowana metaforyka autora *Generala Barcza* stanie się powodem krytyki Kołaczkowskiego.

31 Zob. S. Kołaczkowski, *Droga twórczości Jana Kasprówicza*, „Widnokrąg” 1916, nr 20; tenże, *O Księżdzach Ubogich Jana Kasprówicza*, „Ilustracja Polska. Wieś i Dwór” 1917 z. 6; tenże, *Jan Kasprówicz: Marchoła gruby a sprośny*, „Naród” 1920 nr 78; tenże, *Dwa ostatnie utwory dramatyczne Kasprówicza (Sita i Marchoła)*, „Gazeta Warszawska” 1921, nr 64; tenże, *Z twórczości Kasprówicza*, „Naród” 1921, nr 110, 113, 115; tenże, *Ballady Kasprówicza*, „Przegląd Współczesny” 1923, t. 7, nr 20; tenże, *Liryka refleksyjna Kasprówicza*, „Droga” 1923 nr 8.

opublikowanej w roku 1924<sup>32</sup>. Nie ulega wątpliwości, że pierwiastki metafizyczne w literaturze były kluczowym problematem, który w tych latach inspirował Kołaczkowskiego. Wskazują na to również liczne artykuły poświęcone twórczości dramaturgicznej Wyspiańskiego<sup>33</sup>. Pojęcie tragizmu rozpatrywane jest w tych pracach nie tylko jako własność literacka, lecz właśnie – metafizyczna. Ugruntowanie własnych poglądów znalazł Kołaczkowski w filozofii Maxa Schelera, a w szczególności w jego znakomitym dziele *O zjawisku tragiczności*<sup>34</sup>. Myśli tam zawarte Kołaczkowski pogłębił w monografii *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*<sup>35</sup>, dając równocześnie ich eksplikację i szeroko omawiając dramaty autora *Wesela*. Wartość pracy o Wyspiańskim potwierdził później Ostap Ortwin:

W każdym razie ktokolwiek na przyszłość znalazłby coś innego jeszcze do powiedzenia o tragizmie i tragediach Wyspiańskiego, będzie musiał określić przede wszystkim swe stanowisko względem wyników pana Kołaczkowskiego<sup>36</sup>.

Zainteresowanie filozofią Schelera okazało się u Kołaczkowskiego bardzo silne i trwałe. Jeszcze w roku 1920 fragmenty schelerowskiej pracy zatytułowanej *Rehabilitacja cnoty* przełożył on wspólnie z Romanem Ingardenem i opublikował w „Narodzie”<sup>37</sup> (całość później w „Marcholcie”).

32 Zob. S. Kołaczkowski, *Twórczość Jana Kasprowicza*, Kraków 1924. Praca ta była drugim tak obszernym studium (nie licząc krótkich wcześniejszych szkiców Wróblewskiego, Przybyszewskiego i Chmielowskiego) poświęconym twórczości Kasprowicza. Pierwsze studium wyszło spod pióra Zygmunta Wasilewskiego (*Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku*, 1923). Kasprowicz był jedynym wtedy poetą, który mógł za życia przeczytać o sobie dwie obszerne monografie. Jak sugestywny dał tam wizerunek autora *Hymnów* świadczyć może częste powoływanie się na autorytet Kołaczkowskiego jego ucznia, Kazimierza Wyki. Wykłady monograficzne Wyki o Kasprowiczu były w późniejszych czasach humorystycznie kwitowane przez studiującą młodzież mianem „łuku metafizycznego od krowy do Pana Boga”. Por. H. Markiewicz, *Uczni krakowscy w satyrze i anegdocie*, „Dekada Literacka” 1997, nr 17.

33 Zob. S. Kołaczkowski, *Leleweł Wyspiańskiego jako tragedia*, „Nowa Gazeta” 1917, nr 609; tenże, *Pierwiastki tragiczne w Legendzie Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1918, z. 1-2; tenże, *Postawy moralne bohaterów i los w utworach Wyspiańskiego*, „Rok Polski” 1918, nr 2-3; tenże, *Powrót Odysa Wyspiańskiego*, „Rydwan” 1919, z. 3; tenże, *Tragizm a metafizyka*, „Naród” 1920 nr 235, 242; tenże, *Nasz stosunek do Wyspiańskiego jako tragika*, „Kurier Lwowski” 1921, nr 155.

34 Zob. M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 13.

35 Zob. S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, Poznań 1922.

36 O. Ortwin, *Zagadnienie tragizmu w twórczości Wyspiańskiego*, „Przegląd Warszawski” 1923, R. III, nr 25, s. 41. Cyt. za: B. Faron, *Stefan Kołaczkowski jako krytyk i historię literatury*, dz. cyt., s. 51.

37 Zob. M. Scheler, *Rehabilitacja cnoty*, przeł. R. Ingarden i S. Kołaczkowski, „Naród” 1920, nr 221.

Natomiast jego autorskie wystąpienie *O prostocie*<sup>38</sup>, inspirowane myślą niemieckiego filozofa, zaważyło później na całym jego dorobku. Kto by chciał dążyć do zrozumienia aksjologii Kołaczkowskiego, znajdzie jej podstawy właśnie w tej pracy.

Artykuł ten ukazał się w pierwszym numerze „Przeglądu Warszawskiego”, z którym to wydawnictwem Kołaczkowski związał się zawodowo na dłuższy okres. Najpierw wspólnie z Wacławem Borowym redagował „Przegląd” od października do grudnia 1922 roku, a następnie przejął całość obowiązków redaktora naczelnego (od stycznia do października 1923 r.). Dziewięć numerów, które przygotował charakteryzuje bardzo rozległa perspektywa – nie tylko zagadnienia literackie dotychczas obecne na pierwszym miejscu, lecz szereg aktualnych problemów humanistyki starał się Kołaczkowski prezentować na łamach „Przeglądu”; stworzył tym samym pismo o interdyscyplinarnym profilu. Mimo swych stałych obowiązków pedagogicznych był mocno zaangażowany w tworzenie poszczególnych numerów. Sporą ilość czasu poświęcał pozyskiwaniu nowych współpracowników. W jednym z listów do Ortwinia (11 września 1922 r.) pisał:

Wyczuwając intuicyjnie pokrewieństwo postaw naszych zwracam się do Pana z prośbą o współdziałanie i pomoc (...). (...) przyznając się, że chcę zwalić na Pana dużo prac, między innymi zakładam już od dziś w pańskim domu biuro wywiadowcze i posterunek werbunkowy, filie do reklamowania moich postulatów<sup>39</sup>.

Zależało Kołaczkowskiemu również wyraźnie na ideowym charakterze pisma, którego uzyskanie możliwe było tylko i wyłącznie drogą wartościowania. W liście do Ingardena (19 sierpień 1922) pisał na ten temat:

(...) a znów większość szanujących się naukowców ideologii jako rzeczy „nienaukowej” się wstydzi. (...) Pozostaje więc jedno: przez wybór utworów artystycznych, przez wybór odpowiednich zagadnień na tematy, przez charakterystykę działalności myślicieli pewnego typu i kierunku ku systemowi pewnych postulatów zmierzać<sup>40</sup>.

Stąd też w prowadzonym przez niego dziale poetyckim „Przeglądu” niejednokrotnie ostro recenzował współczesną poezję. Dorobek krytyczny Kołaczkowskiego wzbogacił się w tym czasie o recenzje takich

---

38 Zob. S. Kołaczkowski, *O prostocie*, „Przegląd Warszawski” 1921, nr 1.

39 Cyt. za: B. Faron, *Stefan Kołaczkowski jako krytyk i historyk literatury*, dz. cyt., s. 29.

40 Tamże, s. 30.

pisarzy jak: H. Leśniewski, P. Choynowski, J. N. Miller, J. Stycz, K. Makuszyński, J. Lemański, H. Wroński, J. Wirski, E. Boyé, Z. Wojnarowska, F. Przysiecki, K. Wierzyński, J. Tuwim, E. Ligocki, L. Staff, J. Parandowski, St. Wasylewski, M. G. Karski, J. Wittlin, J. A. Gałuszka, J. Korczak, E. Zegadłowicz, E. Kozikowski, K. Iłakowicz, S. Strumph-Wojtkiewicz, L. Szereszewski, J. Braun, I. Koziński, czy A. Stodor.

Zrezygnowanie ze stanowiska redaktora naczelnego „Przeglądu Warszawskiego” umożliwiło mu podróż do Paryża, gdzie uczestniczył w kursach języka duńskiego i norweskiego. Zainteresowanie literaturą skandynawską wyznaczyło osobny rozdział w jego życiu. Jeszcze na początku lat 20. opublikował recenzje powieści Jensa P. Jacobsena *Fru Maria Grubbe*<sup>41</sup>. Ogromną sympatią darzył także twórczość noblisty Knuta Hamsuna (Petersena), ogłaszając kilka recenzji jego książek, oraz szersze prace krytyczne<sup>42</sup>. Wakacje roku 1924 spędził w Danii pogłębiając znajomość języka. Pozwoliło mu to na opublikowanie przekładu z literatury duńskiej Johsa Bredkjaera, obejmującego literaturę końca XIX wieku i współczesną<sup>43</sup>. Swoje zaś wrażenia z życia społecznego Duńczyków zawarł w ciekawym artykule *Sześć tygodni w Danii*<sup>44</sup>, oraz w cyklu reportaży z drugiego pobytu w Dani, a później w Norwegii w roku 1933. *Z Myrdal do Plaam. Za muślinową firanką. Samotność wśród ludzi (Wrażenia z Norwegii)*<sup>45</sup> są świadectwem wielkiej wrażliwości Kołaczkowskiego na piękno przyrody, szczerego zainteresowania dla skandynawskiej ludności i jej kultury. Swoją wybitną pozycję skandynawisty potwierdził pisząc rozdział poświęcony literaturze duńskiej w III tomie *Wielkiej literatury powszechnej*<sup>46</sup>, a także przegląd literatury skandynawskiej w kolejnych numerach „Rocznika Literackiego”<sup>47</sup>.

Wspomniane już w tym szkicu monografie o Wyspiańskim i Kaspro-wiczu stały się podstawą habilitacji Kołaczkowskiego, która odbyła się 15 czerwca 1928 roku na Uniwersytecie Jagiellońskim. Chrzanowski, Stanisław Windakiewicz i Witold Rubczyński – jako referenci przewodu habilitacyjnego – podkreślali znakomitą orientację habilitanta we współczesnej

41 Zob. S. Kołaczkowski, *Maria Grubbe*, „Naród” 1920, nr 208.

42 Zob. S. Kołaczkowski, *Knud Hamsun: Róża*, „Książka” 1922, nr 4; tenże, *Knud Hamsun*, „Przegląd Warszawski” 1923, t. 7 nr 20; tenże, *Ostatnie powieści Hamsuna*, „Przegląd Warszawski” 1925, nr 51.

43 Zob. J. Bredkjaer, *Z literatury duńskiej*, „Przegląd Warszawski” 1924, nr 36, 37.

44 Zob. S. Kołaczkowski, *Sześć tygodni w Danii*, „Przegląd Współczesny” 1925, t. 15 nr 43.

45 Zob. S. Kołaczkowski, *Z Myrdal do Plaam. Za muślinową firanką. Samotność wśród ludzi (Wrażenia z Norwegii)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 45, 46, 47.

46 Zob. S. Kołaczkowski, *Literatura duńska*, w: *Wielka literatura powszechna*, t. 3, Warszawa 1932.

47 Zob. S. Kołaczkowski, *Literatura skandynawska*, „Rocznik Literacki” 1933, 1934, 1935, 1936, 1937.



problematyce estetycznej<sup>48</sup>. Za przedmiot wykładu habilitacyjnego obrał Kołaczkowski Fredrę i jego twórczość. Reagował tym samym na aktualność zainteresowania dla twórczości autora *Zemsty* pod koniec lat 20. minionego stulecia. Prelekcja *Charakterystyka Fredry*, zmieniona i uzupełniona, drukowana jako *Osobowość i postawa poetycka Fredry* w „Przełęczach Powszechnym” (1931), weszła później w skład wydanej w roku 1934 książki *Dwa studia: Fredro-Norwid*<sup>49</sup>. W rok po habilitacji Kołaczkowski został zatrudniony w Uniwersytecie Jagiellońskim jako docent prywatny, zaś w roku 1932 objął Katedrę Historii Literatury po Chrzanowskim, który przeszedł na emeryturę. Kolejny rok akademicki rozpoczął już jako profesor nadzwyczajny. W czasie swojej pracy na uniwersytecie pogłębił znajomość literatury polskiej XIX wieku. Już wcześniej opublikował wybitną rozprawę o Conradzie, kilka szkiców o Słowackim, Żeromskim i Reymoncie<sup>50</sup>. Ze studiów nad literaturą zagraniczną, prócz skandynawskiej prozy, ogłosił pracę o Ryszardzie Wagnerze (*Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu*<sup>51</sup>), przychylnie zrecenzowaną chociażby przez Zygmunta Łempickiego<sup>52</sup>. Wykazał się również znakomitą intuicją psychologiczną w rozprawie poświęconej Norwidowi i Mickiewiczowi. Praca *Mickiewicz jako człowiek* stała się ważnym głosem w międzywojennej recepcji osoby i twórczości Mickiewicza, przeciwstawiając się kampanii odbrażawiania zapoczątkowanej przez Boya-Żeleńskiego w *Brązownikach* (1930). Podjął się także Kołaczkowski kilka razy pracy edytorskiej wydając *Fantazego* i wybór pism Słowackiego (1927, 1930), poezje i pisma Kasprowicza (1929, 1930), oraz prace Stanisława Brzozowskiego (1937, 1938). W drugiej połowie lat 30. to właśnie Brzozowski, zawsze przez Kołaczkowskiego ceniony, przykuje jego najwyższą uwagę. Przed wojną ukaże się o nim kilka rozpraw, natomiast pełnej monografii napisać Kołaczkowski nie zdoła<sup>53</sup>.

Jako profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego zaangażował się również energicznie w reformę studiów polonistycznych. W swoich wystąpieniach domagał się zniwelowania przerostu gramatyki na polonistyce, redukcji ilości wykładów na rzecz konwersatoriów, oraz rzetelnej orientacji młodzieży w nowych prądach umysłowych. Znalazł tutaj poparcie Pigonia i samej młodzieży studenckiej. Dwukrotnie polemizował w tej sprawie

48 Zob. B. Faron, *Stefan Kołaczkowski jako krytyk i historyk literatury*, dz. cyt., s. 20.

49 Zob. S. Kołaczkowski, *Dwa studia: Fredro-Norwid*, Warszawa 1934.

50 Zob. S. Kołaczkowski, *Pisma*, t. 1, dz. cyt., s. 233-281, 476-497.

51 Zob. S. Kołaczkowski, *Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu*, Warszawa 1931.

52 Zob. Z. Łempicki, *Imperializm estetyczny (Polska książka o Wagnerze)*, „Kurier Polski” 1932, nr 6.

53 Zob. S. Kołaczkowski, *Pisma*, t. 1, dz. cyt., s. 167-223.

z Kazimierzem Nitschem; okazją ku temu był referat Jana Hulewicza za tytułowany *Przebudowa studium polonistycznego w szkole średniej* wygłoszony na zebraniu Towarzystwa Literackiego 7 i 15 grudnia 1932 oraz 24 stycznia 1933 roku<sup>54</sup>. W następnych latach ogłosił również kilka artykułów poświęconych tej problematyce<sup>55</sup>. Opublikował nawet list otwarty zaadresowany do ministra Wojciecha Świętosławskiego, w którym deklarował porzucenie kierownictwa katedry, jeżeli reorganizacja studiów polonistycznych nie dojdzie do skutku<sup>56</sup>.

W latach 30. obowiązki dydaktyczne dzielił ponownie z redaktorskimi. Założony przez niego „Marchoń. Kwartalnik poświęcony sprawom literatury i kultury” powstał z przekonania redaktora naczelnego o fatalnym stanie publicystyki w tym okresie. Pismo, podobnie jak wcześniej „Przegląd Warszawski” pod kierownictwem Kołaczkowskiego, nabrało wyraźnego charakteru ideowego. Kołaczkowski twierdził wręcz, że

(...) brak ideologii i tolerująca wszystko „bezstronność” jest także ideologią, ale ujemną. Przy ciągłym piorunowaniu na kaznodziejów, w imię „wolności” ugruntowaliśmy kazalnicy dla takich „nauczycieli narodu”, którzy pojawiają się tylko w okresach dekadencji i anarchii<sup>57</sup>.

Wiesław P. Szymański określając charakter tego pisma, wskazywał na personalistyczną i syntetyczną perspektywę omawiania podejmowanych tam zagadnień<sup>58</sup>. „Marchoń” stał się jednym z głównych czasopism w latach 30., w których publikowali wybitni przedstawiciele humanistyki, tacy jak: Artur Górski, Łempicki, Ingarden, Stefan Szuman, Pigoń i inni. W roku 1938 jednak w wyniku umieszczenia artykułu Karola S. Frycza protestującego przeciwko aneksji Zaolzia, autor monografii Kasprowicza musiał zrzec się prowadzenia pisma<sup>59</sup>.

Kołaczkowski został aresztowany przez hitlerowców w *Sonderaktion Krakau* 6 listopada 1939 roku wraz z liczną grupą profesorów, których wywieziono najpierw do więzienia przy ul. Montelupich w Krakowie. Tam Kołaczkowski odmówił przyjęcia zwolnienia<sup>60</sup>. W nocy z 9 na 10 listopada zostali oni przewiezieni do więzienia we Wrocławiu, a po 19 dniach

54 B. Faron, *Stefan Kołaczkowski jako krytyk i historyk literatury*, dz. cyt., s. 21.

55 Zob. S. Kołaczkowski, *W sprawie reformy studiów polonistycznych*, „Marchoń” 1934, nr 1; tenże, *Reorganizacja studiów literackich na uniwersytecie*, „Kurier Poranny” 1935, nr 11-14; tenże, *Czas na nadzwyczaj coś gorzkiego w sobie*, „Prosto z mostu” 1937, nr 35.

56 Zob. S. Kołaczkowski, *Sygnal czasu*, „Gazeta Polska” 1937, nr 360.

57 S. Kołaczkowski, *Literatura polska w 1933 r.*, „Rocznik Literacki 1932”, Warszawa 1933, s. 57.

58 W. P. Szymański, „Marchoń” i Profesor, „Znak” 1964, nr 125, s. 1366-1369.

59 Za: B. Faron, *Stefan Kołaczkowski jako krytyk i historyk literatury*, dz. cyt., s. 30.

60 Cz. Znamierowski, *Stefan Kołaczkowski*, dz. cyt., s. 1127.

do Oranienburga koło Berlina, gdzie otrzymali numery i status więźniów prewencyjnych (tzw. *Schutzhäftling*). W obozie Kołaczkowski, jak wielu innych profesorów, wygłosił kilka pogadanek. Pigoń wspomina, że redaktor „Marchołta” jakby na przekór warunkom obozowym „kipiał energią”, że z powodzeniem można było zastosować do niego słowa Frejenda z III części *Dziadów*: „Dziś, gdy wino zatknięto, proch przybito kłakiem/ W kozie mam całą wartość butli i ładunku”<sup>61</sup>. 9 lutego 1940 roku Kołaczkowskiego zwolniono z obozu i przewieziono wyczerpanego do szpitala św. Łazarza w Krakowie, w którym zmarł siedem dni później – 16 lutego.

## 2.

Kołaczkowski swobodnie czuł się w problematyce filozoficznej, w zagadnieniach estetyki historycznej i historii sztuki, w końcu na terenie literaturoznawstwa. Charakterystyczną cechą, którą można wyodrębnić wśród tyłu odmiennych perspektyw jego twórczości, jest niewątpliwie uprzywilejowana pozycja tematyki aksjologicznej<sup>62</sup>. Wynikające z tego faktu predylekcje interesująco zakwalifikował Stanisław Dąbrowski, określając autora *Twórczości Jana Kasprowicza* jako czołowego przedstawiciela etyzmu kulturalnego<sup>63</sup>. Wartościowe tablice, którymi Kołaczkowski się niejednokrotnie posługiwał oceniając dzieła interesujących go autorów, można by klasyfikować według tradycyjnego podziału istniejącego w aksjologii. Wydaje się jednak, że wartości estetyczne i etyczne według Kołaczkowskiego, choć istniejące niezależnie, relatywizują się w konkretnej osobie a obiektywizują w twórczości, jako w wytworze – używając tradycyjnej terminologii Twardowskiego<sup>64</sup> – osobowościowego potencjału jednostki. Jeszcze w roku 1921 na łamach „Przeglądu Warszawskiego” w artykule otwierającym dział poświęcony poezji, w bardzo efektownej wolcie, *implicitie* wyrażał tę problematykę:

Gdy widzę młodych poetów, wzruszających ramionami na lirykę-spo-wiedź (...). Myślę po prostu: „Intymności wasze widocznie są niecieka-we, nie przeżyliście nic wielkiego, jesteście duszami wąskimi i czczymi,

---

61 S. Pigoń, *Wspominki*, dz. cyt., s. 47.

62 W takiej perspektywie twórczość Kołaczkowskiego rozważa Jan Musiał. Zob. J. Musiał, *Wartość i wartościowanie w pracach Stefana Kołaczkowskiego o literaturze*, dz. cyt.

63 S. Dąbrowski, *Logos i etos teoretyka literatury*, w: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, pod. red. S. Sawickiego, Lublin 1992, s. 525.

64 Por. K. Twardowski, *O czynnościach i wytworach. Kilka uwag z pogranicza psychologii, gramatyki i logiki*, w: tegoż, *Wybrane pisma filozoficzne*, Warszawa 1965, s. 217-240.

a pragniecie być poetami! Gdybyście mieli choć jedno takie przeżycie, o którym moglibyście sami sobie powiedzieć: «co czuję – inni uczuć chciałoby daremnie», albo gdybyście mieli choć jedną życiem zdobytą prawdę, to byście wbrew stu poetykom, głoszącym potrzebę obiektywizmu, chcieli dowieść, że wasza prawda jest ogólnoludzka; gdyby zaś kto przeczył i twierdził, że ta prawda na nic się ogółowi nie przyda lub że jest wątpliwa, to byście tym bardziej byli dumni – że odkryliście nową wartość<sup>65</sup>.

Poruszyliśmy tym samym ośrodkową myśl w dorobku Kołaczkowskiego: w jaki sposób konkretna osoba, relatywizująca idealne wartości i realizująca je poprzez swoją twórczość, staje w centrum historii i teorii nauk humanistycznych? Jeśli zaś wierzyć Bergsonowi, iż każdy myśliciel stara się wypowiedzieć jedną zasadniczą myśl w swojej twórczości, to *idion* dzieła Kołaczkowskiego znajdowałby się właśnie w tak rozumianej problematyce personalistycznej i osobowościowej. Nie od rzeczy będzie tutaj przypomnieć słowa Wyki, który w szkicu *O potrzebie historii literatury* taką oto rozmowę z Kołaczkowskim przywołuje:

W zamierzonych latach asystenckich zwierzał mi się kiedyś Stefan Kołaczkowski, że ideałem historii literatury byłaby książka złożona z samych prądów, tendencji, izmów oraz ich samoródtwa metodologicznego, właściwie bez nazwisk. Zapytałem: – Czemu Pan Profesor nie spróbuje napisać? – Bo ci przekłeci pisarze przeszkadzają – usłyszałem w odpowiedzi<sup>66</sup>.

„Historia bez nazwisk” jest jak wiadomo propozycją, która wyszła bezpośrednio od Wölfflina. Kołaczkowski ustosunkowywał się do tej propozycji opozycyjnie. Twórczość traktował jako materiał „organicznie” zespolony z autorem. Starał się ponadto rozumieć związek między twórcą a wytworem nie tylko na poziomie fizycznym, sprawczym i genetycznym – lecz tym, które obecne było w historii literatury co najmniej od pracy *La vita di Dante* Boccaccia. Przeciwstawiał się więc humanistyce bez nazwisk, a mówiąc inaczej: jej dehumanizacji. Odwracał tym samym kierunek wartościowania: to nie tyle normatywna poetyka decyduje o wartości dzieła, lecz nadto umiejętność uczynienia z własnego życia... wartości<sup>67</sup>. Człowiek – a z pewnością artysta – ma być pasterzem wartości; by nim być, musi jednak na rzeczywistość spoglądać przez pryzmat swojej dojrzałej osobowości: „widzi się tylko sobą” jeśli wprzód posiada się „życie duchowe”<sup>68</sup>. Intuicje te zawarł Kołaczkowski w opublikowanym na

65 S. Kołaczkowski, *Pisma*, t. 1, dz. cyt., s. 556.

66 K. Wyka, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969, s. 330.

67 Por. S. Kołaczkowski, *Pisma*, dz. cyt., s. 558.

68 S. Kołaczkowski, *Nie ma ludzi*, „Marcholt” 1935, nr 2, s. 204.

łamacz „Marcholta” słowie *Od Redakcji* oraz w recenzji z *Personalistische Aesthetik* (1935) niemieckiego estetyka Friedricha Kainza<sup>69</sup>. Sprzeciwił się tam również utożsamianiu indywidualizmu (polemizował w tym miejscu z Janem N. Millerem<sup>70</sup>) z indywidualnością osobowości człowieka: „Indywidualizm – twierdził – poprzestaje na sobie, osobowość zyskuje znaczenie poprzez udział w świecie wartości”<sup>71</sup>. Poprzestać na sobie znaczy tu dla Kołaczkowskiego tyle, co dostrzegać obraz siebie wszędzie tam, gdzie się powinno dostrzec wartość. Idealny świat wartości uniemożliwia bowiem infantylny mechanizm inkorporacji, który polega na tym, iż w miejsce nie dającej się zinstrumentalizować wartości pojawia się skonstruowany przez człowieka obraz samego siebie. Taki mechanizm Kołaczkowski odnajdywał przede wszystkim w przypadkach, w których wszelkie objawy sztuki i „talentyzmu” (termin Irzykowskiego) górowały nad wartościami moralnymi. Przeciwwstawiał zaś mu postawę prostoty, która obowiązywała nie tylko w dziedzinie działalności artystycznej, ale przede wszystkim w wymiarze społecznym. Polega ta postawa na cofnięciu się własnych potencjalnych zdolności w celu odsłonięcia wartości kultywowanej. Wartość realizuje się tu poprzez dezaktualizację podmiotowych możliwości. Ukazać i zaktualizować wartość – innymi słowy – znaczy: samemu ukryć się w jej cieniu, stawiać swoje ja niżej aniżeli wartość, którą się czci.

Nie ulega wątpliwości, że doświadczenia wyniesione ze studiów na uniwersytetach niemieckich sprofilowały zainteresowania Kołaczkowskiego. Najbardziej znana i bliska mu była bodajże filozofia niemiecka – w szczególności związana z bardzo szerokim nurtem neoidealizmu (termin R. Euckena<sup>72</sup>). Inspirował go niewątpliwie Wilhelm Dilthey (czym się tłumaczy jego niechęć wobec nomotetycznych metod pozytywizmu, np. Taine’a), bliscy mu byli Eduard Spranger, czy Johannes I. Volkelt i Theodor Lipps (przedstawiciele tzw. *Einfühlungstheorie*)<sup>73</sup>. Danuta Ulicka wprost umieszcza Kołaczkowskiego pośród historyków literatury, którzy neoidealizm niemiecki w Polsce zaszczepiali (mowa przede wszystkim o Kleinerze i Łempickim)<sup>74</sup>. Istotne są tutaj jednak pewne różnice. Metodologiczna bliskość Kołaczkowskiego i Łempickiego wynikała z podobnego spojrzenia na idee historyczne, które realizowane przez konkretne jednostki, dynamizują dzieje, stając się „(...) oddźwiękiem mas

69 Zob. S. Kołaczkowski, *Od redakcji*, „Marcholt” 1934, nr 1; tenże, *Estetyka a dzisiejsza filozofia osobowości*, tamże.

70 Por. W. P. Szymański, „Marcholt”, dz. cyt., s. 1368.

71 S. Kołaczkowski, *Od redakcji*, dz. cyt., s. 8.

72 Zob. R. Eucken, *Die Einheit des Gesiteslebens in Bewusstsein und That der Menschheit*, Lipsk 1888.

73 J. Spytkowski, *O Stefanie Kołaczkowskim*, „Pamiętnik Literacki” 1946, nr 1-2.

74 D. Ulicka, *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa*, Warszawa 1999, s. 329.

na hasła i czyny jednostek”<sup>75</sup>. Natomiast ewolucja ich poglądów nie zmierzala w jednakowym kierunku. Łempicki zbliżał się coraz częściej ku fenomenologii (*W sprawie uzasadnienia poetyki czystej*, 1921), Kołaczkowski ku filozofii personalistycznej. Z Kleinerem zaś polemizując wokół monografii Mickiewicza, wytykał mu beznadziejną pogoń za całością rzeczywistości dotyczącej poety, apelując natomiast o świadomą selekcję faktów w budowie opracowania monograficznego<sup>76</sup>. Te prace Kołaczkowskiego, które urastały do rozmiarów monografii (o Wyspiańskim, Kasprowiczu, czy Wagnerze), były rezultatem takiego właśnie wartościowania: oparte go na konieczności wyboru istotnych cech indywidualnych z twórczości pisarza (np. tragizm u Wyspiańskiego, ironia u Norwida), intuicyjnej ich hierarchizacji zgodnie z zasadą hermeneutycznego koła, oraz ich korelacji z osobą autora i jego twórczą osobowością<sup>77</sup>. Postulaty te najpiękniej zrealizował Kołaczkowski we wspomnianych już głosach *Mickiewicz jako człowiek* i w rozprawie *Osobowość i postawa poetycka Fredry*<sup>78</sup>. W szkicu o Fredrze oparł się na propozycjach metodologicznych Benedetto Croce’go, przewartościowując charakterystykę osobowości autora komedii, poprzez ukazanie jej poetyckiej strony<sup>79</sup>. Praca o Mickiewiczu natomiast być może powstawała pod wpływem niemieckiej biografistyki monumentalizującej, której najwyższy poziom wyznaczyła rozprawa Friedricha Gundolfa zatytułowana *Goethe*. Ale nie ulega wątpliwości, że pisząc ją szukał Kołaczkowski inspiracji i na gruncie ojczystym, u Juliana Klaczki (*Korespondencje Mickiewicza*, 1861) i Lucjana Siemieńskiego (*Portrety literackie*, 1865-1875). Jest on zaś nie tylko dlatego kontynuatorem tradycji Siemieńskiego (a pośrednio również Ch. A. Saint-Beuve’a), że portrety literackie i rekonstrukcje struktur psychicznych stanowią w jego dorobku miejsce wyróżnione, lecz przede wszystkim z powodu

75 Z. Łempicki, *Idea a osobowość w historii literatury*, w: tegoż, *Wybór pism*, t. 2, s. 117.

76 S. Kołaczkowski, *Do luminarzy mojej parafii*, w: tegoż, *Pisma*, dz. cyt., s. 369. Kleiner oponował, że „(...) monografia winna dać równoważnik życia – to znaczy odczucie, że nie wyeliminowała tego, czego nie zamknęły w swych ramach schematy. I monografia powinna budzić przeświadczenie, że uwydatniając rysy potrzebne dla stworzonej przez badacza konstrukcji, nie przemilczała tego, co konstrukcję – psuje”. Zob. J. Kleiner, *Z zagadnienie poznania humanistycznego i monografistyki*, „Pion” 1935, nr 11, s. 12.

77 Por. H. Markiewicz, *Świadomość literatury*, Kraków 1985, s. 27.

78 S. Kołaczkowski, *Pisma*, dz. cyt., s. 37-74.

79 Chodzi tutaj o słynną pracę Croce’go *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (1920), w której autor wprowadza pojęcie „osobowości twórczej”. Croce w części poświęconej Szekspirowi pisał: „Potrà sembrare superfluo, ma in effetto giova a procedere spediti, porre subito qui in principio l’avvertenza, che quella che forma oggetto di studio pel critico e lo storico dell’arte, non è la persona pratica dello Shakespeare, ma la persona poetica; non il carattere e lo svolgimento della sua vita, ma il carattere e lo svolgimento dell’arte sua”. Zob. B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Secunda edizione, Bari 1920, s. 73.

podobnego przekonania o konsolidacyjnej roli wybitnych indywidualności w historii i tożsamości narodu.

Lektura książek autorów niemieckich zaznaczyła się również w stylu pisarskim Kołaczkowskiego. Znamierowski uważa, że wywarła „(...) zdecydowanie ujemny wpływ na jego pisma, odbiła się w ciężkim, czasem wręcz zagmatwanym toku myśli (...)”<sup>80</sup>. Wpływ języka niemieckiego można z łatwością zaobserwować w często stosowanej przez Kołaczkowskiego składni zdania, w którym czasowniki umieszczane są na jego końcu. Należy również przyznać Znamierowskiemu rację, iż tok wypowiedzi i argumentacji Kołaczkowskiego nie zawsze jest przejrzysty. Nie lubił on przede wszystkim skrupulatnego kwerendowania przywoływanych cytatów, co wymaga od odbiorcy dużej erudycji. Stosował często i chętnie aluzje, posługiwał się metaforami; nie wahał się również używać – może nawet nadmiernie – rozmaitych „izmów”: „(...) futurystyczny hedonizm połączony z orgiazmem witalizmu zakłóca u Tuwima jakieś daimonion niepokoju metafizycznego”<sup>81</sup>. Czytelnik przyzwyczajony do reistycznego języka z pewnością może mieć trudności w rozumieniu niektórych wypowiedzi Kołaczkowskiego. Inna sprawa, że starał się on często tłumaczyć użyte metafory odpowiednim i przystępnym kazusem. O wiele częściej spotykał się jednak z problemem, z którym ongiś spotkał się Bergson<sup>82</sup>. A mianowicie z niemożliwością usunięcia barier językowych przy próbie przekazania innym czegoś, czego język w praktycznej, czy znormalizowanej mowie nie jest w stanie przekazać (np. w *Twórczości Jana Kasprowicza*). Kołaczkowski próbował rozbudzić w odbiorcy zdolność tropicznego myślenia. Wypowiadał się również Kołaczkowski – a robił to po mistrzowsku – w niezwykle atrakcyjnych i efektownych zdaniach-sentencjach, które naukowym rozprawom nadawały estetyczny charakter: „Lepiej zapewne jest kochać niżli... tłumaczyć miłość. Lepiej tworzyć niżli pilnować, aby nie ginęły wartości”<sup>83</sup>. Narrację często przerywał mową zależną, wprowadzał upozorowane monologi i dialogi – retorykę taką stosował w szczególności w swojej twórczości publicystycznej. Lubiał także niektóre tezy udowadniać anegdotami, które *implicite* zawierały wnikliwą – a bardzo często ironiczną – treść.

Tak nacechowany warsztat lingwistyczny sprawiał, że był niezwykle interesującym i zaciekłym polemistą. Sam o sobie pisał wręcz: „Lubię

80 Cz. Znamierowski, *Stefan Kołaczkowski*, dz. cyt., s. 1112.

81 Przywołane zdanie podaje Markiewicz: „(...) choćbyśmy się zgodzili, że zdanie to (...) jest sensowne i że trudne użyte tu obce wyrazy zastąpić można bardziej zrozumiałymi, mimo to takie zagęszczenie «izmów» jest nieznośne i niedopuszczalne”. Zob. H. Markiewicz, *Prace wybrane*, t. 5, Kraków 1997, s. 31.

82 Por. L. Kołakowski, *Bergson*, Kraków 2008, s. 46-47.

83 S. Kołaczkowski, *Pisma*, dz. cyt., s. 38.

natomiast namiętnie walkę z przeciwnikami silnymi i o jasno, mocno sprecyzowane umiłowania, wtedy tylko starcie i iskry rozświetlające są możliwe<sup>84</sup>. Oprócz wspomnianych już polemik o kształt studiów polonistycznych i o politykę wychowania i oświaty w Polsce, prowadził także liczne polemiki okazjonalne. W roku 1937 artykułem *Bilans „estetyzmu”* stał się z Kridlem o metody interpretacji dzieła literackiego, przeciwstawiając się formalistycznym badaniom w literaturze (które Kridl proponował w słynnym *Wstępie do badań nad dziełem literackim*, 1936). Żywo polemizował również z Kleinerem, Zygmuntem Wasilewskim, Leonem Pomirowskim, Stefaniom Skwarczyńską i Henrykiem Elzenbergiem<sup>85</sup>.

Te oraz inne wystąpienia sprawiły, iż pośród krytyków i historyków literatury stał się jednym z najbardziej niezależnych i oryginalnych w sądach o beletrystyce i kulturze dwudziestolecia międzywojennego. Potwierdził to publikując uzupełnienie do VIII wydania *Współczesnej literatury polskiej* Wilhelma Feldmana, dotyczące literatury lat 1919-1930, oraz w innych przeglądach literackich<sup>86</sup>. Nie sposób szczegółowo przedstawić w tym krótkim szkicu charakterystyki tego okresu, którą dał Kołaczkowski<sup>87</sup>. Zamiast tego wyznaczmy mu zwięźle, jako krytykowi, miejsce na mapie intelektualnej międzywojnia, wskazując zarówno na antagonistów, jak i luminarzy jego działalności krytycznej.

Skrajnie negatywną opinię o Kołaczkowskim wyrażał Stanisław Lam, ks. Stanisław Bednarski i Kazimierz Czachowski. Pierwszy z nich podkreślał negatywny wręcz propagandowy styl autora monografii Wagnera, który chce odbiorcy „(...) narzucać poznanie uczuciowe dzieła (...)”<sup>88</sup>; drugi uznał go za reakcjonistę i przeciwnika metod genetycznych<sup>89</sup>; Czachowski z kolei przypisywał mu nienawistny stosunek do wszelakiej literatury współczesnej<sup>90</sup>. Podobnie wypowiedział się Julian Przyboś dodając do poprzednich zarzutów „(...) zbytek zapatrzenie się w wartości moralne”, które czynią Kołaczkowskiego „(...) ślepego na sztukę”<sup>91</sup>. Kridl, Rafał M.

84 S. Kołaczkowski, *Poezja*, „Przegląd Warszawski” 1922, nr 6, s. 386.

85 Zob. S. Kołaczkowski, *Odpowiedź Redaktorowi Wasilewskiemu*, „Marchoń” 1937, nr 1; tenże, *Odpowiedź pani S. Skwarczyńskiej*, „Ruch Literacki” 1935, z. 1; tenże, *Ciągle aktualny problem. Krytyka a historia literatury*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 32.

86 Zob. W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, Kraków 1930, s. 615-686; tenże, *Literatura polska*, „Rocznik Literacki” 1933, 1934.

87 Zob. B. Faron, *Stefan Kołaczkowski jako krytyk i historyk literatury*, dz. cyt., s. 135-154.

88 S. Lam, *Tragedie i tragizm Wyspiańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 23.

89 Ks. S. Bednarski, *Przegląd piśmiennictwa*, „Przegląd Powszechny” 1923, t. 160, s. 161-162.

90 K. Czachowski, *Nowe wydanie „Feldmana”*, „Gazeta Polska” 1930, nr 342.

91 J. Przyboś, *Stefan Kołaczkowski o współczesnej literaturze polskiej (w uzupełnieniu literatury Feldmana)*, „Linia” 1931, nr 1, s. 3.



Blüth i Ludwik Fryde widzieli w nim natomiast epigona modernizmu<sup>92</sup>. Najbardziej bezwzględny wydaje się, iż był w tej kwestii Fryde, który krytykował go ze stanowiska nominalistycznego twierdząc, iż przypisanym Kasprowiczowi poprzez „nazwy pozorne”, takie jak „pełnia” i „prostota” cechom indywidualnym (*resp.* osobowościowym) „nic w rzeczywistości nie odpowiada”<sup>93</sup>. Intencjonalnie argumentacja Frydego, który ponadto odmawiał Kołaczkowskiemu „zdolności do stworzenia własnego systemu wartości” a przez to, omawianie samych wartości dzieła „w czystej próżni metafizycznej”<sup>94</sup>, miała zresztą obowiązywać całość dotychczasowego dorobku redaktora „Marchoła”.

Przychylnych sobie krytyków znalazł Kołaczkowski najpierw w Chrzanowskim, który z uznaniem wypowiedział się o jego monografii Wyspiańskiego i syntetycznych przeglądach literatury współczesnej<sup>95</sup>. Również cytowany już Ortwin monografię Wyspiańskiego uznał za dzieło znaczące w dotychczasowej literaturze o autorze *Skatki*<sup>96</sup>. W charakterze jeszcze bardziej pochwalnym wypowiadał się Pigoń, który w szkicu Kołaczkowskiego *Mickiewicz jako człowiek* widział dzieło przynależące do

(...) najgłębszych, na jakie się zdobyła literatura o Mickiewiczu, oświetleń tego fenomenu [Mickiewicza-człowieka, T.T.],

dotając zarazem, iż

(...) Dla pożytku współczesności należałoby zapobiec, by ten bogaty i sugestywny wizerunek osobowości Mickiewicza nie utonął w ciężkim i niedość może często otwieranym tomie<sup>97</sup>.

Łempicki Kołaczkowskiego poparł w kampanii przeciwko formalizmowi Kridla<sup>98</sup> a Borowy wypowiadał się z uznaniem na temat pracy poświęconej Conradowi<sup>99</sup>. Michał Asanka-Japoł Kołaczkowskiego krytykę literatury

---

92 Por. M. Kridl, *Legenda najmłodszej Polski*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 14; R. M. Blüth, *Stefan Kołaczkowski a Stanisław Brzozowski*, „Pamiętnik Warszawski” 1931, z. 6; L. Fryde, *Stefan Kołaczkowski jako krytyk kultury*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 1.

93 L. Fryde, *Stefan Kołaczkowski*, dz. cyt., s. 8.

94 Tamże, s. 7.

95 I. Chrzanowski, *Książka o tragizmie i tragediach Wyspiańskiego*, „Rzeczpospolita” 1923, nr 66; tenże, *Sąd krytyczny o współczesnej literaturze polskiej*, „Gazeta Warszawska” 1931, nr 3/5; tenże, *Charakterystyka Mickiewicza*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1936, nr 353.

96 O. Ortwin, *Zagadnienie tragizmu w twórczości Wyspiańskiego*, dz. cyt.

97 S. Pigoń, *Wznowienia literackie*, „Rocznik Literacki” za rok 1936, pod red. Z. Szmydtowej, Warszawa 1937, s. 97-98.

98 Z. Łempicki, *Walka krytyków*, „Kurier Warszawski” 1937.

99 Za: J. Musiał, *Wartość i wartościowanie w pracach Stefana Kołaczkowskiego o literaturze*, dz. cyt., s. 19.

międzywojennej uznał za obowiązującą twierdząc, że „grafomania została może i trafnie przypieczętowana!<sup>100</sup>”. Z młodego pokolenia krytyków najrzetelniej Wyka i Waclaw Kubacki bronili swojego nauczyciela<sup>101</sup>.

Jak widać z tego krótkiego przeglądu Kołaczkowski nie tylko biologicznie, lecz duchowo i intelektualnie przynależał raczej do generacji humanistów urodzonych przed rokiem 1890. Lecz i w niej – jeżeli wziąć pod uwagę tylko i wyłącznie samych krytyków literackich – wydaje się, iż zajmował dosyć osobliwe miejsce. Do Boya i Irzykowskiego miał raczej stosunek negatywny, chociaż praca tego drugiego (*Z zagadnień charakterologii*) znalazła się w jednym z numerów „Marcholta”<sup>102</sup>; Kołaczkowski i Irzykowski mieli również zbliżony pogląd na „plagiatory charakter przelomów” literackich w Polsce. W niektórych przynajmniej ideałach można by wykazać pokrewieństwo Kołaczkowskiego z działalnością Adama Grzymały-Siedleckiego, chociaż Siedlecki stosunek do niego miał ambiwalentny<sup>103</sup>. Wasilewski był dla Kołaczkowskiego nadto zdeklarowanym nacjonalistą; o Ortwinie była już mowa. Od Jana Lorentowicza natomiast oddzielała Kołaczkowskiego pasja polemiczna, zadowolenie ze ścierania się z przeciwnikami, której autor *Spojrzenia wstecz* (1935) nie posiadał. Lorentowicz widział w nim natomiast jednego z przedstawicieli literaturoznawstwa, którzy zbliżali w interesujący sposób naukę do krytyki: „Są wśród współczesnych badaczy literatury tacy krytycy literaccy, jak prof. Kleiner, Stanisław Adamczewski, Borowy, prof. Stefan Kołaczkowski, którzy nie toną w doktrynerstwie sztucznej naukowości<sup>104</sup>” – twierdził Lorentowicz.

Nie tylko jednak z powodu tych sygnalizowanych tu zdawkowo różnic i podobieństw działalność Kołaczkowskiego pozwala, by wyznaczono jej szczególne miejsce. Istotna własność jego twórczości mieści się i w tym, iż wykracza ta twórczość poza problematykę *stricte* literaturoznawczą, dąży zaś do syntetycznego ujmowania zagadnień – jeśli tak można rzec – kulturocentrycznych. Dopiero akcentując tę cechę jego pisarstwa można zbliżać do siebie pewne sylwetki. I jeśli nawet ryzykowna wydaje się teza – którą można by bez problemów udowodnić i potraktować jako obowiązującą – o istnieniu wewnątrznie spójnej formacji humanistów lat 80.

100 M. Asanka-Japołł, *Kontynuatorzy literatury W. Feldmana. Na marginesie edycji dr. Kołaczkowskiego*, „Dziennik Poznański” 1930, nr 269.

101 K. Wyka, *Imaginacyjny portret Stefana Kołaczkowskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 111; W. Kubacki, *Fredro na wołandzie*, „Gazeta Polska” 1935, nr 316.

102 K. Irzykowski, *Z zagadnień charakterologii*, „Marcholt” 1937, nr 1.

103 Por. B. Faron, *Stefan Kołaczkowski jako krytyk i historyk literatury*, dz. cyt., 46.

104 J. Lorentowicz: *Granice krytyki literackiej*, w: *Polska krytyka literacka (1919-1939)*. Materiały, red. J.Z. Jakubowski, Warszawa 1966, s. 392.

XIX wieku, nie ulega wątpliwości, że pewne podobieństwa dotyczące urodzonych właśnie w tej dekadzie badaczy są realne. Kołaczkowski, Kleiner, Łempicki, Elzenberg, może jeszcze paru innych, posiadali szerokie horyzonty intelektualne i pewien instynkt cechujący ludzi nauki, a który niegdyś Jan Łukasiewicz próbował zdefiniować, jako twórczy pierwiastek w działalności naukowej, wywołujący i zaspokajający ogólnoludzką potrzebę intelektualną, prowadzący zaś do rozumowania, jeśli tylko impulsy, które tę potrzebę wywołały nie są oczywiste *per se*<sup>105</sup>.

\* \* \*

Jedną z recenzji jakie napisał Kołaczkowski w roku wybuchu II wojny światowej, była recenzja książek Stanisława Rembeka (*Nagan*, 1928; *W polu*, 1937). Zatytułował ją *Wojna jako mistrzyni*. Napisał w niej takie słowa:

Za szybkie jest tempo życia! Wciąż i wciąż w myślach bohaterów Rembeka spotykamy te same refleksje: Jak to, więc mam umrzeć zanim przeniknę cel życia?! Jaki wobec tego jest ten obiektywny sens życia, jaka jest myśl Boga, jeżeli człowiek nie może zdążyć zrozumieć swego przeznaczenia, pojąć świadomie swej roli?<sup>106</sup>

Jaką rolę powzięłby Stefan Kołaczkowski po wojnie? Należy wierzyć, że dokończyłby swoje *opus vitae*, w taki sposób, w jaki wymagał tego od innych: będąc sobą.

---

105 J. Łukasiewicz, *O twórczości w nauce*, w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu 250-tej rocznicy założenia Uniwersytetu Lwowskiego przez króla Jana Kazimierza r. 1661*, Lwów 1912, s. 7-8.

106 S. Kołaczkowski, *Wojna jako mistrzyni*. (*O Stanisławie Remboku*), „Prosto z mostu” 1939, nr 26, s. 2.



# Z latarką Lacana w labiryncie podświadomości

Pierre Legendre, *Zbrodnia kaprala Lortiego. Traktat o Ojcu*, wstęp Wawrzyńca Rymkiewicza, Biblioteka Kwartalnika „Kronos”, Warszawa 2011.

---

Pierwsze wydanie książki Pierre’a Legendre’a ukazało się we Francji w 1989 roku. Autor (historyk prawa starożytnego i kanonicznego, prawnik i mediewista – znawca historii administracji Francji), jest obecnie uznawany także za jednego z najwybitniejszych antropologów (twórca antropologii dogmatycznej) i psychoanalityków. Sam uważa się za ucznia kontrowersyjnego rewelatora psychoanalizy – Jacques’a Lacana. Wawrzyńiec Rymkiewicz – wydawca serii wydawniczej kwartalnika „Kronos”, autor wstępu do omawianej pracy Legendre’a, podkreśla przyjaźń Legendre’a z Lacanem: obaj spotykali się regularnie w latach 70. w sobotnie przedpołudnia, rozmawiali o prawie i psychoanalizie, co później zaowocowało szeregiem inspiracji i prac-wykładów Legendre’a.

Po ponad dwóch dekadach czytelnik polski może się zapoznać z jednym z najważniejszych tekstów Legendre’a. Rymkiewicz podjął się przedstawienia powodów zajęcia się przez Legendre’a tematem pewnej szczególnej zbrodni, która wstrząsnęła społeczeństwem Kanady, a zwłaszcza prowincją Quebecu. 8 maja 1984 roku 25-letni Denis Lortie, żołnierz jednostki intendentury z bazy wojskowej Carp wkroczył w pełnym rynsztunku bojowym do budynku parlamentu prowincjonalnego w Quebecu i zaczął bezładną strzelaninę, zabijając troje pracowników rządowych i raniąc dalszych kilkanaście osób. Jego celem był premier prowincji, rząd i Zgromadzenie Narodowe. Szczęściem w nieszczęściu Lortie pomylił się co do czasu rozpoczęcia obrad parlamentu i w sali

Zgromadzenia nie zastał posłów. Usiadł w fotelu przewodniczącego zgromadzenia i wygłosił do pustej sali krótkie przemówienie (nagrane przez kamery i dostępne na portalu YouTube). Po kilku godzinach pertraktacji został obezwładniony przez policję. Wiadomo, że do wojska wstąpił w wieku 17 lat, służbę pełnił bez incydentów, był uważany za spokojnego i dobrego, choć milkliwego kolegę. Poprzedniego dnia poprosił przełożonego o trzydniową przepustkę w celu załatwienia spraw rozwodowych. Dostał tylko na jeden dzień, ale jego cel był odległy od spraw rodzinnych. Zawiedziony sprawowaniem rządu Prowincji przygotował się starannie do swojego zamachu na polityków. Nagrał trzy taśmy: dla swojej żony, kapelana i dla stacji radiowej, mając nadzieję, że radio zgodnie z jego żądaniem wyemituje jego postulaty. Lortie liczył się z tym, że sam zginie w tym zamachu. Sprawca był za swój czyn dwukrotnie skazany w 1984 i 1987, został skazany na długoletnie więzienie. W 1995 został warunkowo zwolniony i pracuje (według Wikipedii) jako pracownik budowlany.

Wstęp Wawrzyńca Rymkiewicza, zatytułowany „Sofokles w Quebecu”, nie zajmuje się szczegółami przypadku kryminalnego, raczej próbuje wyjaśnić dlaczego Lacanowska analiza jest niezwykle przydatnym i sprawnym narzędziem wyjaśnienia niektórych motywów tego

czynu zbrodniczego i odsłonięcia ciemnych pokładów duszy ludzkiej, szczególnie tego, co dzieje się w otchłani podświadomości. Psycholog rozwojowy czy behaviorysta opisaliby ten przypadek w kategoriach dysfunkcyjnego społeczeństwa, zaburzonej rodziny czy w innych terminach „zarządzania patologiami”. Legendre krytykuje takie podejście (często stosuje ironiczny termin – „mendedżerskie”) – jego zdaniem sędziowie stanęli tu przed ważniejszą (z punktu widzenia psychoanalizy) kwestią: sprowadzenia tej zbrodni na ziemię, w wymiar czysto ludzki, podmiotowy, i w tym sensie zabójstwo można śmiało porównać do wielkich tragedii greckich Sofoklesa.

Nie można zrozumieć interpretacji Legendre’a bez przywołania Lacanowskiej psychoanalizy. „Lacan twierdził, że nieświadomość jest tekstem. Należy ją traktować jak sekwencję znaków. Legendre to przekonanie przesuwania i odwraca – zgodnie zresztą z najgłębszą dynamiką teorii Lacanowskiej. Nieświadomością jest dla niego tekst kultury, na który składają się przede wszystkim zasady Prawa, Obrazy założycielskie i reguły dyskursu” (s. IX). W „Studium lustra” Lacan twierdził, że człowiek rodzi się zbyt wcześnie. „Niemowlę nie mówi, robi pod siebie i jest całkowicie zależne od matki. Na początku nasze istnienie jest „ciałem pokawałkowanym”. I to doświadczenie,

mówi Lacan, pozostanie w nas na zawsze, uśpione w naszym wnętrzu – wracając w snach, w fantasmagorycznych obrazach Hieronima Boscha, w schizofrenicznej dezintegracji. Niedoskonałość człowieka staje się oczywista, kiedy porównamy dziecko z małym szympansem; ten ostatni jest wyraźnie lepiej biologicznie zorganizowany. Przełom następuje dopiero w osiemnastym miesiącu życia i związany jest – co pokazał tzw. „eksperyment Kohlera” – z obrazem własnego ciała odbitym w lustrze. Szympan nie wykazuje nim szczególnego zainteresowania, dziecko jest własnym odbiciem zafascynowane. Od tego momentu linie rozwojowe szympana i dziecka wyraźnie się rozchodzą: szympan pozostaje zwierzęciem; dziecko staje się człowiekiem. Obraz ciała, tłumaczy Lacan, pojawia się przed nim jako ja-idealne, pozwalające zaprowadzić porządek w pierwotnym chaosie” (ibidem, s. IX).

Konsekwencją (regułą organizacyjną) dla zasady Lustra jest Prawo: „to ono ustanawia ojca, a także zakłada podstawy samowiedzy i panowania nad sobą”. Lustró stwarza także dystans do siebie i do innych ludzi, wyodrębnia jednostkowe istnienia. Dystans ustanawia Zakaz: zakaz kazirodztwa i zakaz zabijania – „separujący nas od matek i od innych ludzi” (s. XII). Istnienie człowieka to bycie zawsze „podmiotem prawa” – określającego „granice naszych

możliwych działań” (XII). „Z kolei każde Prawo posiada swojego Ojca założyciela – mitycznego twórcę państwa albo metafizycznego Ojca w niebie. Ten podział (zasada) jest widoczny w każdej strukturze społecznej – rodzinie, instytucji czy przedsiębiorstwie. „Ojciec założyciel jest jednak w ostatecznym rachunku nieobecny. Wycofuje się – jak Bóg mistyków albo kabalistyczny Jahwe Izaaka Lurii; jest przedmiotem bajecznej opowieści – jak pierwszy królowie. Każdy ojciec, tłumaczy Legendre, sprawuje swój urząd w imieniu tamtej nieobecności, Trzeciego oddzielającego, *Tiers separateur*. Obraz ojca ma zatem szczególną konsystencję, może być Lustrem – można się w nim odnaleźć – ale zarazem gęstnieje i staje się nieprzejrzysty. Istnieje tylko Podobizna Ojca, a on sam gdzieś się odsuwa – robiąc w ten sposób miejsce dla podmiotu; Syna, który staje się Ojcem” (s. XIII).

Analizując źródła Lacanowskiej teorii Lustra, Rymkiewicz sięga do różnych pojęć niemieckiej teozofii (Boehme, Schelling) zbliżonej do teorii Lacana. Sam proponuje dla koncepcji antropologicznej Legendre’a własny termin: *metafizyka społeczna*, i tak też należy (wbrew lewicowo-liberalnej uzurpacji interpretacyjnej) rozumieć, jego zdaniem, psychoanalizę Lacana – wyznaczenie wiary w człowieka jako zwierzę metafizyczne. Legendre z wieloma hipotezami Lacana się

nie zgadza, np. z matematycznym językiem pojęć, przy pomocy których Lacan zamienia psychoanalizę w „naukę”. Rymkiewicz zauważa, że Legendre nie uznaje ani nauki, ani Człowieka, ani matematycznych modeli psychoanalizy, ale sam nazywa swoją refleksję nad rozwojem człowieka „nową mitologią”. Freud naśladował jakby historię Kościoła – „Ojcowie założyciele, święte Teksty, herezje i sekty, kapłańskie hierarchie wtajemniczonych” (s. XVII). Lacan idzie podobną drogą (liturgia, święci i heretycy, kapłańskie wtajemniczenie psychoterapeuty. Jego semantyczne zabiegi mają jednak inny cel – mają przywrócić najważniejszym terminom transcendentną moc. Nasza kultura (europejska nowoczesność „syna bez ojca”) wyleciała ze swojej orbity, popadła w obłąd. Powrotem do źródeł jest konieczność symboliczna – ciąg obrazów, figur, ruchomych cieni, które układają się w porządek podmiotowej postaci. Jeśli ktoś złamie Prawo, popadnie w szaleństwo. I tak należy rozumieć krwawą psychodramę, którą zainscenizował w kanadyjskim parlamencie Quebecu Denis Lortie.

Podstawową kwestią w wyjaśnianiu zbrodni Lortiego jest kwestia rozumienia szeregu pojęć: Zakazu, Prawa, Odniesienia, Ojcostwa, Fatum (Przeznaczenia) – ich wzajemnych powiązań, implikacji, interpretacji. Jest to też najtrudniejsza, żeby nie

powiedzieć karkołomna, część analizy Legendre’a. Poczucie winy i odpowiedzialność Lortiego to domaganie się od sądu („W imię...”) uznania własnej podmiotowości. Czynu Lortiego nie można osądzić bez odwołania się do kategorii Racji. To dzięki zasadzie Racji możemy próbować zrozumieć to co nieświadome i skryte: eliminacja podmiotowej winy to – parafrazując Legendre’a – degradacja dyskursu Rozumu (s. 65). „Pojęcie winy stanowi most między społecznym porządkiem normatywności a normatywnym porządkiem podmiotu”. Za defragmentaryzację podmiotu odpowiada także „nowoczesna psychiatria powiązana z kulturą wyrosłą z łacińskiego chrześcijaństwa, ale powiązania te są zamazywane lub ukrywane” – stwierdza Legendre (s. 72). Chrześcijańska „osoba”, kierująca się Dekalogiem i zinternalizowanym systemem wartości, nie istnieje w jego dyskursie podmiotu. Dlaczego? Tego możemy się tylko domyślać.

Sekretem triangulacji antropologicznej (filiacji) jest kwestia tożsamości. Ojciec, żeby zostać Ojcem – powiada Legendre – musi uśmiercić w sobie syna. Jeśli nie zrezygnuje z obrazu swojego jako syna „gra założycielskiego obrazu okazuje się sfalszowana”. Gdyby użyć języka, którego nie akceptuje Legendre, wystarczyłoby przypomnieć obrzęd inicjacji (postrzyżyn w czasach pogańskich) – sakrament Pierwszej



Komunii, Bierzmowanie czy żydowską bar micwę: do 7 roku życia syn jest królem, pod skrzydłami matki, między 7 a 13 rokiem życia jest sługą ojca, a po 13 roku życia przyjacielem ojca. Podobnie było w dawnych wiekach z pasowaniem na czeladnika czy rycerza. Ten obyczaj ma jeszcze inną sekularną postać: wiatrówki (wręczanej na 10 urodziny) albo kluczyków do samochodu (16 lat). Innym warunkiem ukształtowania dialogu między synem a ojcem jest nakaz odrębności – ojciec i syn nie powinni być sobowtórami (dziedziczność jest pomijana). Ważniejsze są dla Legendre’a kwestie fundamentalne dla kultury (ten zwrot pojawia się w tekście „Traktatu o Ojcu” wiele razy): zabójstwo ojca i syna (Ukrzyżowanie, ofiara Izaaka) to „dwie strony tego samego problemu, ludzkiego zróżnicowania” i autor wyjaśnia dalej: „musimy zrozumieć nowoczesną chorobę tożsamości, piekielny krąg masowego odmiotowania i właściwe mu nowe sposoby uśmiercania synów, raz będące morderstwami bez trupów (podmiotowe unicestwienie, np. przez narkotyki), innym razem sytuacjami, gdy rozwiązaniem dla syna okazuje się zaciąg do terroryzmu – każda z tych dróg ucieczki jest konsekwencją tego samego błędu w ustanowieniu podmiotu” (s. 86).

Denis Lortie, morderca z Quebecu, w swoim szaleńczym czynie rozliczył się ze swoim

ojcem-tyranem („rząd miał twarz jego ojca”) i ze swoim nieudanym małżeństwem („nie czuł się ojcem swoich dzieci”). Na rozprawie sądowej używał określeń, świadczących o całkowitej utracie kontaktu z własną rodziną („zatrzaśnięte drzwi”). Epizod psychotyczny (schizofrenia paranoidalna) mógł zostać wywołany bezpośrednio odmową przepustki, gdy przełożony powtórzył schemat ojca Denisa Lortiego: „przed oczyma stanęła mi twarz ojca”. W więzieniu Lortie stał się bardzo pobożny, miał widzenia, które upewniały go, że jest na dobrej drodze do zrozumienia własnego czynu. W swoim drugim procesie, który zmienił kwalifikację czynu, Lortie dzięki taśmom z nagraniami jego zachowania, odbył proces spotkania swojego „obrazu”, czym zamknął koło rytuału nie mającego szans na spełnienie się w odpowiednim momencie rozwoju. Legendre interpretuje ten czyn jako zrozumienie mechanizmu „przeniesienia” – Lortie „wychodzi ze skóry mściciela uciśnionych, staje się mordercą”. U Freudystów byłby to moment katharsis: „W tej scenie może on zobaczyć innego w sobie samym; innego, który – na tym etapie jego przeprawy przez obrazy – jest mu obcy, lecz o którym wie, że – choć faktycznie obłąkany – był jak najbardziej nim samym. Potworność, której się boi, to zniechęcona potworność ojca, lecz nie bałby się, gdyby nie nosił jej w sobie; mechanizmy

identyfikacji musiałyby działać u Lortiego tak samo jak u innych ludzi” (s. 136). Czy w wypadku zbrodni Ryszarda C., który wtargnął do siedziby PiS-u w Łodzi z tyradą pełną nienawiści przeciwko Jarosławowi Kaczyńskiemu, zabił jednego pracownika a drugiego poważnie ranił – nie naleźlibyśmy podobnych „motywów przeniesienia”? Przeniesienie i projekcja wydają się być w Polsce dominującymi mechanizmami urabiania opinii publicznej, media używają tego mechanizmu z premedytacją, kierując podstawową wrogość i agresję w stosunkach ojciec – syn na przywódcę opozycji. Szkoda, że nikt jeszcze nie podjął szerszej tej tematyki.

Sytuacja ojca i dziecka po takiej interpretacji Legendre’a nie jest ani na chwilę łatwiejsza czy bardziej zrozumiała: „Każdy z nas przeczuwa zdolność do popełnienia zbrodni”. Zrozumienie tego „klębowiska węży”, naszej podświadomości, prowadzi do dramatu: „pokolenie dzieci Lortiech znalazło się więc w takiej oto pozycji: są fałszywymi dziećmi, muszą bowiem zaakceptować brak granic u tego, który *de iure*, z mocy prawa, odpowiada za ustanowienie granicy każdemu dziecku” (s. 143). W IV Rozdziale wykładu Legendre dokonuje kolejnych przybliżeń tematu ojcobójstwa: przywołuje Księgę Rodzaju (historia Abla i Kaina, która też staje się nie tyle bratobójstwem co synobójstwem i ojcobójstwem

w antropologicznym sensie), gdzie proces identyfikacji utrudniają ambiwalencje (bycie ofiarą i zabójcą). Warto dodać, że ojciec Lortiego był skazany za kazirodztwo, kiedy Denis miał 10 lat, ojciec został aresztowany i skazany na 3 lata, zniknął z domu i nikt go więcej nie widział (aż do dnia pogrzebu).

Denis Lortie wyrastał w wyjątkowo patologicznym środowisku (jakby powiedzieli adwersarze Legendre’a) i to już tłumaczy wiele z jego późniejszych porażek z własną rodziną. Psycholog o orientacji rozwojowej podkreśliłby problemy z tożsamością i niedojrzałość intelektualno-emojonalną (oraz wychowanie przez samotną, opuszczoną przez męża permissywną matkę). Każda z tych interpretacji, łącznie z Freudowskim kompleksem kastracji (faza edypalna, wrogość wobec ojca i chęć pozbycia się go jako konkurenta w dostępie do matki), zawierają w sobie interpretację dewastacji urzędu Ojca, instytucji Ojca jako tego, który ustanawia Prawo. Dewastują go niedojrzali ojcowie i wychowani przez nich niedojrzali synowie. Tym można tłumaczyć ogólną infantyлизację społeczeństwa ponowoczesnego, dla którego niszczenie tradycyjnych wzorców rodziny jest podstawą szerokiej modernizacji kulturowej (menedżerskiej w języku Legendre’a). Permissywna i liberalna obyczajowość, obsesyjny ekshibicjonizm – psychiczny i fizyczny, znoszenie

kolejnych zakazów, nakazów, płytkość więzi emocjonalnych i tymczasowość relacji między ludźmi mają konsekwencje, które obejmują całość stosunków interpersonalnych. Zniszczenie ojcostwa jest tylko jednym z przejawów tego nurtu, który wielu obserwatorów i analityków chrześcijańskich postrzega jako zanik instynktu samozachowawczego u człowieka Zachodu. Na dodatek każdy, kto próbuje przywrócić urząd Ojca (fundament całej dotąd wypracowanej kultury) staje się wrogiem nowoczesności, obrońcą starego porządku, wstecznikiem i męskim szowinistą. Tak też często euroentuzjaści oceniają polityków, którzy próbują bronić prawa narodów do własnej tożsamości i identyfikacji z kanonem wypracowanych przez tradycję hierarchii wartości. Walka z religią, szczególnie katolicką, także jako walka z metafizyką ojcostwa, jest rozłożonym na raty procesem erozji (fragmentacji) podmiotowości w rozumieniu Legendre'a. Jego „Traktat” to chybota kładka między sekularną a teologiczną wykładnią szeregu fundamentalnych pojęć „ojcostwa”; ale umożliwia ona jeszcze dialog badaczom, stosującym języki, którymi nie można się już często porozumieć w żadnej innej ważnej kwestii.

Jerzy Gizella



# Pseudonauka. Choroba, magia czy biznes?

*Pseudonauka – choroba, magia czy biznes?*; prac. zbior. pod red. Kazimierza Koraba, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 148+4.

---

Trudno wyobrazić sobie banalniejszy wstęp do recenzji (omówienia, rekomendacji) jakiegokolwiek książki jak ten, że „dobrze iż książka się ukazała”. Zapisuję jednak takie sformułowanie nie tylko z rozmysłem, lecz i stanowczością; nigdy zbyt wiele, gdy idzie o sygnalizowanie, pokazywanie, ostrzeganie przed zagrożeniami płynącymi z rezydowania w przestrzeni epistemologii rozmaitych zjawisk pseudonauki.

Rozwój wiedzy naukowej jest nadzwyczaj złożonym procesem społecznym, a uczestniczący w nim (kreujący go) badacze stale przyglądają się sceptycznie wynikom pracy własnej – a zwłaszcza innych badaczy, akceptując je lub odrzucając w oparciu o obiektywne kryteria. Progresa jest wobec tego zarazem współbieżna z nieustającym, twórczym zmaganiem o ustalenie paradygmatu, zwłaszcza paradygmatu metodologii, co

stało się już samo domeną metanauki; jej fundamentalnym zadaniem jest bowiem natężona, aktywna czujność (jakkolwiek niezręcznie brzmi to sformułowanie) nad możliwie najbardziej precyzyjnym wytyczaniem demarkacji pomiędzy nauką a pseudonauką.

Istotnym (choć jak wiemy przecież nie jedynym) kryterium naukowości jest falsyfikowalność. Próbując rzecz ująć najprościej – pseudonauką określamy zbiór twierdzeń aspirujących do miana nauki i wyartykułowanych zwykle językiem naukowym (nawet nadzwyczaj „twórczo” ten język rozwijających), któremu brak jednak powszechnej akceptacji środowiska naukowego, a ów brak akceptacji winien być przede wszystkim wynikiem krytycznej analizy instrumentarium pseudonaukowej propozycji; braku jasnego oparcia w regułach metody naukowej, zwłaszcza

intersubiektywnej weryfikowalności i powtarzalności kluczowego doświadczenia (doświadczeń).

W istocie możliwa – i wcale nierzadka – jest sytuacja, w której zaproponowany obszar twierdzeń i hipotez wyprzedza przeprowadzenie rzetelnych badań i dowodów. Eksperymentalne procedury, choć konstruowane spójnymi wektorami naukowej metodyki, bywają długo, czasem latami, cząstkowe i niewystarczające; pozwalają nam wówczas mówić o protonauce. Protonauka w odróżnieniu od pseudonauki jest wobec tego zbiorem w rozmaitym stopniu uzasadnionych hipotez, niedowiedzionych, nawet sprzecznych z dotychczas przyjętymi teoriami naukowymi – zdeklarowana jednak w usilnym poszukiwaniu dowodów i świadomie akceptująca określając jej aktualną kondycję faktor naukowego sceptycyzmu.

Falsyfikowalność jako podstawowy parametr nauki pozornie implikuje pewien brak precyzji kategoryzacyjnej; strukturalnie winiśmy bowiem sformułować każdą teorię naukową w taki sposób, by można było zaproponować eksperyment zaprzeczający, dopuszczający możliwość obalenia. Z punktu widzenia logicznego w istocie każda teoria czy twierdzenie pozostaje więc prawdopodobną (lecz otwartą) hipotezą. Nie jest to bynajmniej słabością nauki – przeciwnie – prawdziwa nauka jest, i zawsze będzie, nieskończonym

obszarem dyskursu, zadawania pytań. Każda nauka była kiedyś protonauką, obrzeża każdej uznanej, akademickiej dyscypliny bezustannie przenikają się z horyzontem protonaukowych pytań i wyzwaniań.

Pseudonauka i kreujący ją pseudonaukowcy domagają się natomiast apriorycznego i natychmiastowego uznania swoich teorii, odrzucając zarazem jakiegokolwiek próby ich weryfikacji, bądź odmawiając podania ewentualnych własnych dowodów weryfikacji eksperymentalnej (zwłaszcza gdy głoszone teorie stoją w jawnej sprzeczności z teoriami dobrze eksperymentalnie udokumentowanymi), postulując czasami niewykonalne warunki proponowanych zewnętrznych procedur weryfikacyjnych, wreszcie kontestując lub wręcz ignorując przeprowadzone przez innych weryfikacje negatywne (tu popularne jest posługiwanie się retoryką „spisku korporacyjnego” czy „konserwatyzmu”).

Współcześni metodolodzy nauki, filozofowie nauki, czy *last but not least*, wszyscy naukowcy szczerze zainteresowani rzetelnością i uczciwością prowadzonych przez siebie badań, klasyczne koncepcje popperowskie (racjonalizmu krytycznego) traktują jako propozycje ogromnie ważne, aczkolwiek dalece niewyczerpujące. Karl Popper dostarczył filozofii nauki pojęć i narzędzi nadzwyczaj użytecznych, które z pewnością należą

do kanonu; obecnie jednak popperyzm w najbardziej ortodoksyjnej wersji jest poglądem wyłącznym już historycznym, podobnie jak pozytywizm z jego instrumentem „weryfikowalności”, który Popper zakwestionował w swej fundamentalnej *Logice odkrycia naukowego*. Skądinąd należy przypomnieć, że krytycy Poppera zarzucali mu, wcale nie bezzasadnie z logicznego punktu widzenia... niefalsyfikowalność jego metody, co czyni spór klasycznym, podręcznikowym wręcz paradoksem.

Jedną z najważniejszych ułomności systemu popperowskiego jest jednak problem kolejny – jego nieadekwatność do obszaru zajmowanego przez badania, umownie zwane „naukami humanistycznymi”. Jeśli bowiem założymy, że nauki humanistyczne pozostają w swego rodzaju opozycji względem nauk empirycznych, czy instrumentarium Poppera nie sprowadzi się wobec tego do próby odebrania tym pierwszym statusu „naukowości” w ogóle? Wiele obszarów badań humanistycznych nie poddaje się popperowskiej falsyfikacji nie dlatego, że składa się z wadliwie skonstruowanych teorii, lecz dlatego, że z założenia zajmuje się zjawiskami silnie subiektywnymi (choćby teoria sztuki). Nikt wszak nie zaprzecza, że liczne, „nienaukowe” według Poppera terytoria badań są wehikułem nadzwyczaj istotnych i bezwzględnie wartościowych poznawczo treści.

Zazwyczaj nauki przyrodnicze i formalne łączone są w kategorię tak zwanych nauk ścisłych, nauki przyrodnicze i (niektóre) społeczne bywają z kolei zestawiane w kategorię nauk empirycznych; pośród tych kategoryzacji „humanistyka” próbuje z trudem, jak twierdzą niektórzy – bez szans na sukces – odnaleźć swoje miejsce. Pośrednie rozwiązanie zaproponowała już dawno nauka anglosaska, różnicując obszary wiedzy na poziomie fundamentalnym: tam, gdzie stosuje się metodologię doświadczalną i procedury empiryczne (*ergo* – falsyfikowalne), używane jest określenie *sciences*, „naukom humanistycznym” pozostawiono natomiast sformułowanie *studies*, zazwyczaj w rozwinięciu do postaci *studies on...* (*studia nad...*).

Od metanauki, by tak rzec, oczekujemy większej nawet, aniżeli od poszczególnych dyscyplin, dynamiki, gdyż najmocniej winna stawać wobec wyzwań nowych czasów. Nieuchronną konsekwencją rozwoju obszarów naukowych badań jest narastanie, wręcz gwałtowna eskalacja, wąsko specjalistycznej wiedzy. Naturalnie potęguje to elementarny konflikt z odwiecznym poszukiwaniem wielkiej syntezy; pośrednim tego wyrazem są badania interdyscyplinarne z dramatycznym niemal wysiłkiem poszukiwania instrumentów dialogu pomiędzy niezliczonymi gałęziami i dendrytami wiedzy naukowej. Rozwój

specjalizacji implikuje hermetyzację języka i zarazem trudny do przewyciężenia (czy przewyciężania) problemat pozaśrodkowej komunikacji uczonych, co zazwyczaj nazywamy, bardzo upraszczając, popularyzacją wiedzy. Działania takie wymagają już obecnie nie tylko wielkiej kompetencji naukowców połączonej z umiejętnością (darem?) przełożenia swoich ekstremalnie zaawansowanych badań na niezoteryczny język. Niesłychany rozwój środków masowego komunikowania; tradycyjnych i nowych, jak Internet, otwiera pole działań spektakularnych, zarazem bezwzględnych w dążeniu „na skróty” – rozmaitym szarlatanom, hochsztaplerom, naukowym „magikom” czy celebrytom – by tak rzec – *sciencetainment*.

Dalej, powiedzmy za autorami omawianej tu książki; dziś pseudonauka wtargnęła na scenę główną. Jest dla nauki zagrożeniem zarówno „zewnątrznym”, jak „wewnętrzny”. Uwagę skupiają na sobie bohaterowie pseudonauki, którzy grają coraz agresywniej, są coraz liczniejsi i zarabiają coraz więcej. Pseudonauka zdaje się zagrażać nauce dziś bardziej niż kiedykolwiek, ponieważ ofensywnie przenika środowiska akademickie, treści wykładów i badań naukowych; nawet student staje się znacznie bardziej dosłownie aniżeli kiedykolwiek – „klientem” a wobec tego praktyka akademicka coraz dosadniej opisywana jest

językiem marketingu, argumentacja *pro publico bono* budzi coraz bardziej ironiczne uśmiechy. Komercjalizacja i mediatyzacja nauki staje się ewidentnym katalizatorem zjawisk pseudonaukowych. Ujawnianie i demaskowanie podobnych zjawisk jest jednym z mocnych akcentów *Pseudonauki. Choroby, magii czy biznesu?*

Kwestie symbiozy pseudonauki z polityką, mediami czy biznesem, szkodliwe, a coraz bardziej akceptowane inklinacje do umniejszania znaczenia negatywnych konsekwencji funkcjonowania pseudonauk w przestrzeni społecznej, stały się już tematem kilku książek. Wskazałbym tu na starą już, choć klasyczną *Pseudonaukę i pseudouczonych* Martina Gardnera (PWN, Warszawa 1966; zwróćmy tu uwagę, iż książka ta, w polskim przekładzie, sama naznaczona jest – o zgrozo! – piętnem jednej z cech pseudonaukowości, gdyż ze względów polityczno-cenzuralnych pominięto rozdział o Łysence!). Z nowszych i w subiektywnym wyborze – Andrzeja Kajetana Wróblewskiego *Prawda i mity w fizyce* (PWN, Wrocław 1982), zbiorowy tom *Z powrotem na ziemię. Spór o pochodzenie cywilizacji ludzkich* (pod redakcją A.K. Wróblewskiego, Prószyński i s-ka, Warszawa 2000) czy Sheldona Krimsky'ego *Nauka skorumpowana* (PIW, Warszawa 2006).

Pseudonauka i pseudonaukowcy nie potrafią zwykle (na szczęście!) zamaskować kilku



podstawowych, by tak rzec, elementów dystynktywnych; łatwo więc profesjonalście pobieżnym nawet oglądem krytycznym większość podobnych zjawisk rozpoznać. Po pierwsze, pseudonaukowiec produkujący swoje twierdzenia czyni „nauce oficjalnej” zarzut – niesłuchanie paradoksalny – że „nie zna odpowiedzi” na zadawane pytania. Ba, że nie zna pełnych i wyczerpujących odpowiedzi. On zna. *Secundo* – w parze z tym idzie nachalna ignorancja, objawiająca się zarówno w nieznajomości dobrze ustalonych faktów, jak również w bezpodstawnym zaprzeczaniu *a priori* wszystkiemu, co nie zgadza się z poglądami autora. Ignorancję maskować ma „uczony” bełkot, polegający na żonglowaniu naukową terminologią z przymieszką absurdalnych neologizmów. Przychodzą tu na myśl groteskowo demaskatorskie w założeniu „generatory prac naukowych”, tworzące automatycznie (komputerowo) gotowe teksty z dobieranych losowo (!) fraz, z pozoru bliskie formie wielu publikowanych rozpraw z rozmaitych dziedzin, czy sławny eksperyment Alana Sokała, najbardziej zapewne spektakularna kompromitacja pseudonauki ostatnich dekad.

Jest jednak zagrożenie trudniejsze do wychycenia: tzw. nauka popularna – w istocie trywialna, obecna często w mediach (Internecie!), promuje swoisty „koktajl” wiedzy naukowej

z pseudonauką czy choćby paranauką, zacierając laikowi różnice między nimi. Do tego nawet krytycy pseudonauki bagatelizują niejednokrotnie ten problem, sprowadzając pseudonaukę do formy nieszkodliwej rozrywki, taniej atrakcji, tabloidowej sensacji. Dziwi, że nieliczni; w Polsce może najkonsekwentniej Tomasz Witkowski (tekst Witkowskiego zamieszcza rekomendowany tu tom) czy Maciej Zatoński (doktor medycyny, nauczyciel akademicki) wskazują, że wszelkie, powtórzymy – wszelkie odmiany pseudonauki (nazywanej często eufemistycznie „nauką kontrowersyjną”) są szkodliwe.

Na niespełna stu pięćdziesięciostronicowy tom składa się dziesięć tekstów dziesięciorga autorów-naukowców, poprzedzonych krótkim wprowadzeniem redaktora, dr. hab. Kazimierza Koraba (także autora jednego z artykułów). Wśród piszących odnajdujemy nazwiska zarówno doświadczonych profesorów, od lat samodzielnych uczonych, jak młodszych; terminujących akademicko doktorów i magistrów. Reprezentują rozmaite specjalności badawcze i ośrodki, nie tylko uczelniane, na przykład Tomasz Witkowski Klub Sceptyków Polskich czy Maciej Władysław Grabski Fundację na Rzecz Nauki Polskiej.

Otwierający tom eseistyczny tekst profesora Macieja W. Grabskiego, wykładowcy Politechniki Warszawskiej, który jest

niekwestionowanym, międzynarodowym autorytetem w dziedzinie inżynierii materiałowej i metaloznawstwa, ma także walor szczególny; autor przez wiele lat piastował stanowisko przewodniczącego Zespołu Etyki w Nauce przy Ministrze Nauki i Informatyzacji. Jest naprawdę doskonałym wprowadzeniem w tytułowe zagadnienie, rozważając funkcjonowanie w publicznej przestrzeni takich zjawisk jak paranauka, antynauka, niby-nauka, manipulacja nauką, oszustwo naukowe, nauka „śmięciowa”; ich płynność, wzajemne relacje, zagrożenia wynikające z nieprawidłowego rozpoznania i nieprecyzyjnego zdefiniowania. Profesor Ryszard Stachowski przypomina natomiast i syntetycznie referuje koncepcje rozpoznawania pseudonauki w dociekaniach Karla Poppera i Franka Cioffięgo, wskazując na ich dylematy, częściowo nierozstrzygnięte do dzisiaj. Interesujące są także uwagi, dotyczące psychologicznych aspektów oddziaływania pseudonauki. Zmarły niedawno profesor Janusz Goćkowski zwrócił się w swoim tekście ku problemowi ideologizacji nauki, zwłaszcza dyscyplin szczególnie narażonych na takie naciski: historii, socjologii, politologii. Prowadzenie badań w nadzwyczaj wrażliwym obszarze humanistyki może bowiem w niesprzyjającym otoczeniu „ideologii” tyleż doskonałości ludzi, co deprawować i degenerować samą wiedzę. Interesujące

rozważania Goćkowskiego prowadzą ku pytaniom fundamentalnym: o wolność uprawiania nauki, o podmiotowość humanistyki. Konkluzja jest zarazem zestawieniem propozycji rozwiązań. Kazimierz Korab wskazuje na samo sedno problemu, tak proste, że czasem wymykające się spod naszego krytycznego oglądu: pseudonaukę tworzą wszak konkretni pseudonaukowcy, oni wypełniają przestrzeń antyaksjologii, usilnie naznaczając ją pozorami „poznania”. Pseudonauka jest przecież, nie zapominajmy, przestrzenią spersonalizowaną. Nadzwyczaj interesujące są tu również uwagi o klasyfikacji wiedzy w aspekcie założeń wartościujących.

Tekst Pawła Polaka z Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II wprowadza z kolei czytelnika w perspektywę nauko-metrycznych uwarunkowań pseudonauki, pożytecznego instrumentu, który pozwala wprowadzić aspekt matematycznego porządku w filozoficzne, psychologiczne i socjologiczne dylematy rozpoznawania pseudonaukowości. Porusza także temat konsekwencji ekstremalnej specjalizacji wątków badań podejmowanych przez poszczególnych uczonych, co w widoczny sposób już dzisiaj zakłóca tradycyjny obieg informacji naukowej, a niepożądaną, choć zapewne nieuniknioną konsekwencją staje się narastające zjawisko „marketingu naukowego”, który, zupełnie jak w realiach rynku

towarowo-usługowego, miałby dać poszczególnym badaczom szansę „zaistnienia”, „przebicia się”.

Tomasz Witkowski proponuje praktyczne studium przypadku: trafnie i zarazem ironicznie identyfikuje zjawiska infiltracji środowisk akademickich pseudonauką, czy, co najmniej, pokusami uprawiania pseudonauki. Ilustruje to własnymi obserwacjami ośrodków proponujących studia psychologiczne, analizując programy edukacyjne pod kątem umieszczenia w nich wątków pseudonaukowych: „kinezylogii edukacyjnej”, „neurolingwistycznego programowania [NLP]” i „ustawień hellingerowskich”.

Tomasz P. Terlikowski podejmuje odważnie budzący nieustanne emocje, zwłaszcza medialne, problem dylematów bioetycznych, „medialny dyskurs bioetyczny”, zauważając, że właśnie emocje wypierają argumenty i racjonalną analizę; charakterystyczne, jego zdaniem, wprowadzanie zdań opisowych i ich konsekwentną „normatywizację”. Jest też głosem w nieustającej dyskusji o etyczności bądź nieetyczności rozmaitych badawczych przedsięwzięć.

Dwa teksty o ciągłe żywotnej „metodzie” psychoanalitycznej proponują dr Barbara Gujska z Polskiego Towarzystwa Higieny Psychiczej oraz mgr Andrzej Śliwerski z Instytutu Psychologii Uniwersytetu Łódzkiego; Gujska wskazuje potencjalnie pseudonaukowe wątki psychologicznego

opiniowania przypadków seksualnego molestowania dzieci, zwłaszcza dowolności interpretowania niefalsyfikowanych badań metodami projekcyjnymi, Śliwerski pisze o tak zwanej psychodynamicznej teorii samobójstw.

Tom zamyka zestaw gorzkich refleksji Tomasza Witkowskiego; wprost wskazuje absurdalność a zarazem realną siłę pseudonauki na przykładzie sporu wokół rządowej (sic!) „Klasyfikacji zawodów i specjalności”, w którą włączono wróżbitów, astrologów, refleksologów itp., pseudonaukowym – właśnie – bełkotem wskazując „zasadność” ich profesjonalizacji, więc w konsekwencji dowartościowania a nawet nobilitacji.

Moje podsumowanie i konkluzja będą krótkie i stanowcze – rekomendacja. Zapewne niektóre teksty a nawet poszczególne, zawarte w nich detaliczne tezy i uwagi pobudzą do sporów i dyskusji. I bardzo dobrze. Jednak w obszarze określonym tytułem tomu nigdy zbyt wiele głosów. Zwłaszcza teraz, zwłaszcza tutaj. Bo Francis Bacon powiedział – w co wierzę – nie tylko o akademickiej nauce, ale chyba i o kondycji naszej cywilizacji: *scientia nihil est aliud quam veritatis imago*. („Wiedza nie jest niczym innym, jak obrazem prawdy”).

Leszek Zinkow



## *Sacre rappresentazioni* – teatr religijny we Florencji XV wieku

Sophie Stallini, *Le théâtre sacré à Florence au XV<sup>e</sup> siècle. Une histoire sociale des formes*, ed. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2011, s. 323.

---

Badania nad życiem codziennym w przeszłości należą obecnie do najciekawszych i najmodniejszych tematów podejmowanych przez historyków kultury. W dziedzinie tej przodują przede wszystkim Francuzi oraz Włosi, wśród których można wymienić tak słynne nazwiska jak: Georges Duby, Jacques Le Goff, Eugenio Garin czy Jacques Heers. W ten nurt badań wpisuje się także książka Sophie Stallini *Le théâtre sacré à Florence au XV<sup>e</sup> siècle. Une histoire sociale des formes* (czyli *Teatr sakralny we Florencji w XV wieku. Społeczna historia form*). Publikacja ta jest rozprawą doktorską obronioną na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III w 2009 roku, która została wyróżniona także coroczną nagrodą uniwersytetu przyznaną za najlepszy tekst naukowy.

Z treści tej pracy dowiadujemy się, że renesansowa Florencja była miejscem niekończących się obchodów świąt religijnych i uroczystości. Stallini skupia się na ukazaniu ich przebiegu w latach od 1400 do 1500. Udało jej się to dzięki dotarciu i przebadaniu: listów, ksiąg rachunkowych, kronik rodzinnych i relacji zachowanych we florenckich bibliotekach i archiwach. Uroczystościom poświęca osobny rozdział, w którym pokrótce opisuje turnieje oraz parady, a następnie przechodzi do ważniejszych świąt religijnych – Świąta Trzech Króli, karnawału oraz Dnia Świętego Jana Chrzciciela – patrona Florencji. Te barwne i pełne pompy uroczystości w czasach stawały się Medyceuszy okazją do pokazania ich pozycji w mieście i roli politycznej w Italii.

Zasadniczym wątkiem pracy są relacje pomiędzy sztuką (w tym głównie teatrem) a ideologią we Włoszech w schyłkowym okresie średniowiecza. Na tym tle autorka omawia tematykę włoskiej odmiany misteriów (średniowiecznych dramatów religijnych) powstałych we Florencji w XV wieku zwanych *sacre rappresentazioni*. Pomimo licznych, wcześniejszych publikacji naukowych poświęconych temu zagadnieniu (najstarsze pochodzą z XIX wieku) pozostało jeszcze wiele niejasności dotyczących m.in. rodzajów teatru sakralnego we Florencji, identyfikacji autorów dramatów i występujących w nim aktorów czy długości spektakli.

Omawiana książka składa się z trzech rozdziałów. Pierwszy *La sacra rappresentazione ou le mélange des genres: essai d'interprétation génétique* (*Sacra rappresentazione czy mieszanina stylów: próba interpretacji pochodzenia*) poświęcony jest źródłom *sacre rappresentazioni* oraz ich różnorodnej tematyce. W tym miejscu autorka analizuje również teksty pod względem ich budowy, rolę muzyki i śpiewu podczas spektaklu oraz znaczenie intermediów (wstawek pomiędzy poszczególnymi partiami przedstawienia).

W drugim rozdziale pt. *Représentation, autoprésentation, propagande?* (*Prezentacja, autoprezentacja, propaganda?*) Stallini przedstawia główne święta i zabawy we Florencji m.in. karnawał czy Święto Trzech Króli, które w swojej bogatej i pomysłowej formie gloryfikowały rządzący we

Florencji ród Medyceuszy. Następnie dokonuje analizy wystawionego w 1439 roku *Zwiastowania*, opierając się na relacjach Abrahama z Suzdalu, ruskiego duchownego, który był świadkiem tego misterium. Pozwala jej to na porównanie z innym *sacra rappresentazione* poświęconym Wniebowstąpieniu autorstwa florenckiego poety Feo Belcari.

Trzeci rozdział *Autoreprésentation et propagande: le pouvoir politique et la représentation sacrée. L'exemple de Judith (Autoprezentacja i propaganda: siła polityczna i święte przedstawienie. Przykład Judyty)* to analiza przykładu propagandy politycznej w przedstawieniu sakralnym poprzez przywołanie postaci starotestamentowej Judyty. Była ona jedną z ważniejszych bohaterek utworów literackich za czasów Medyceuszy. Co ciekawe, poświęcony jej poemat *La Ystoria di Iudith* został napisany przez Lucrezję Tornabuoni, matkę Lorenza de Medici. W tekście *Sacra rappresentazione* nieznanego autora, który analizuje Stallini, znamienne jest, że Żydzi przedstawieni byli jako bohaterowie a tytułowa Judyta opuszcza miasto, co stanowi aluzję do ekskomuniki władcy Florencji – Lorenza de Medici.

*Sacre rappresentazioni* narodziły się z inicjatywy dominikanów skupionych wokół kościoła św. Marka. W ich zamierzeniu przedstawienia miały służyć przede wszystkim celom wychowawczym, gdyż Florentyńczykom tego okresu zależało na przygotowaniu

oddanych obywateli, a także dobrych chrześcijan. Przedstawienia miały wzbudzić w młodym widzu refleksję nad samym sobą, dostarczyć przyjemności estetycznej, a także skutecznie kształcić. Teksty *sacre rappresentazioni* pisane były ośmiowierszem. Miało to podkreślać harmonijność wypowiedzianych sentencji oraz ułatwiać ich zapamiętanie. Co istotne, autorka określa je jako hybrydy. Choć dotyczyły głównie tematyki pobożnej (w formie spektaklu) równocześnie stały się jedną z wielu rozrywek ówczesnych Florentyńczyków.

Wystawianiem sztuk we Florencji zajmowały się bractwa dziecięce lub młodzieżowe. Wiązało się to ze szczególną rolą dziecka w tamtym okresie. Jego niewinność traktowano jako istotną cechę ułatwiającą pośrednictwo pomiędzy Bogiem a ludźmi. Bractwa tworzyły zazwyczaj kilkunastu chłopców (*fanciulli*). Ich działalność była kontrolowana przez miejskich urzędników, co miało zapobiegać powstawaniu konspiracyjnych działań przeciwko trzymającym władzę we Florencji Medyceuszom. Zgromadzenia młodych aktorów skupione były wokół parafii.

Z czasem autorami *sacre rappresentazioni* stawali się rzemieślnicy lub urzędnicy państwowi, którzy niejednokrotnie powiązani byli z dworem Medyceuszy. Wpływało to na nasylenie tekstów, które pierwotnie miały charakter sakralny elementami politycznymi. Miejsce wystawiania przedstawień

były wnętrza kościołów lub liczne place miejskie. Scenografię tworzył zazwyczaj wystrój świątyni.

Ogromną popularnością cieszyła się postać anioła występującego w scenie Zwiastowania. Florentyńczycy szczególną rolę przypisywali bowiem Maryi, której imię nosiła najważniejsza katedra miasta – Santa Maria del Fiore. Radni piętnastowiecznej Florencji wyznaczyli w kalendarzu specjalne święto – 25 marca, podczas którego odgrywano misterium poświęcone Zwiastowaniu. Rola anioła przypadała chłopcu odzianemu w białe szaty, trzymającego w dłoni lilij – symbol tej uroczystości.

Autorka przeanalizowała dwa motywy występujące w *sacre rappresentazioni* – pierwszy to scena Zwiastowania. Stallini szczegółowo opisuje treść spektaklu, przesłanie, jakie kierował aktor do publiczności oraz m.in. wymiary wnętrza kościoła, w którym wystawiano misterium czy zabiegi techniczne wykorzystywane w czasie jego trwania. Drugim wątkiem jest *Przypowieść o synu marnotrawnym*, gdzie autorka przybliżyła dokładny przebieg przedstawienia, określa styl wypowiedzi postaci oraz miejsca gdzie rozgrywa się akcja.

Ostatnie strony książki zajmują aneksy. Pierwszy dotyczy zestawienia tytułów tekstów *sacre rappresentazioni* wydanych w latach 1872 do 2009 wraz z dokładnymi wskazówkami w jakich publikacjach można je znaleźć. Są to m.in. dzieje Abrahama i Izaaka,

Mojżesza, Piotra i Pawła, zwiastowanie, zdjęcie z krzyża, stworzenie świata czy życiorysy świętych. Drugi aneks poświęcony jest schematowi trzech adaptacji teatralnych *Przypowieści o synu marmotrawnym*, natomiast ostatni zawiera rysunek sceny podczas wystawienia przedstawienia z 1439 na temat *Zwiastowania*, który ma ułatwić jej wyobrażenie oraz usytuowanie poszczególnych uczestników misterium (widzów, techników, aktorów). Dołączona jest także obszerna bibliografia prac wykorzystanych w książce.

Książka Sophie Stallini jest niezwykle cennym źródłem informacji dotyczącym kultury, a w szczególności mało znanym w Polsce opisom uroczystości oraz funkcjonowania teatru w renesansowej Florencji. Wybór tak interesującego tematu rozprawy doktorskiej jakiego podjęła się Stallini już teraz pozwala uznać ją za oryginalną badaczkę. Choć do tej pory w języku francuskim ukazało się kilka publikacji, poświęconych świętowaniu i spektaklom za czasów Wawrzyńca Wspaniałego, wśród których można wymienić m.in. Paolę Ventrone (*Le temps revient, l' tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo di Magnifico*, Firenze 1992), Cesare Molinari (*Spettacoli fiorentini del Quattrocento. Contributo allo studio delle Sacre Rappresentazioni*, Pisa 1961) czy Nicole Carew-Reid (*Les fêtes florentines au temps de Lorenzo il Magnifico*, Firenze

1995) to Sophie Stallini wniosła wiele nowych i niezbadanych doświadczeń elementów do studiów nad florenckimi przedstawieniami. Jej praca z pewnością dołączy do grupy najlepszych publikacji na temat uroczystości we Florencji doby Medyceuszy.

Książka jest godna polecenia kulturoznawcom, historykom zainteresowanym włoskim renesansem, teatrologom oraz antropologom kultury, interesującym się problematyką widowisk. Sophie Stallini z pewnością odpowiedziała na problem postawiony na początku swojej pracy. *Sacre rappresentazioni* miały na celu kształtowanie postawy młodych Florentyńczyków, stwarzając równocześnie możliwość miłego spędzania wolnego od pracy czasu oraz rozrywki (połączanie *sacrum* z *profanum*). Z kolei uroczystości w epoce Medyceuszy oprócz naturalnego w każdej kulturze przejścia z czasu świeckiego do czasu świętego, dodatkowo obfitowały w treści propagandowe, mające przekonywać pietnastowiecznych Florentyńczyków o znaczącej pozycji panującego rodu. Ta niezwykła podróż do renesansowych Włoch pozwala lepiej zrozumieć ogromną wyobraźnię ludzi tamtego okresu oraz jeden z aspektów ich codziennego życia jaki stanowiły rozrywki.

Joanna Kołat



# Pamięć społeczna a wiedza historyczna

Krzysztof Malicki *Polacy i ich pamięć przeszłości*. Zakład Wydawniczy „NOMOS”, Kraków 2012, ss. 284.

---

Czy książka zawierająca kilkakaset wskaźników procentowych, wiele wykresów i tabel, przedstawiająca w ten sposób Polaków pamięć o przeszłości może być interesująca? Czy opracowanie naukowe tego typu może być ciekawe dla przeciętnego „zjadacza chleba”? Czy może być użyteczne dla osób i instytucji odpowiedzialnych za polską pamięć społeczną? A może będzie kolejną publikacją badawczą, po której od czasu do czasu sięgną z obowiązku tylko studenci socjologii? Odpowiedzi na te pytania postaramy się znaleźć w odniesieniu do *Studium socjologicznego pamięci zbiorowej regionu podkarpackiego*, jak brzmi podtytuł książki Krzysztofa Malickiego, adiunkta w Zakładzie Socjologii Uniwersytetu Rzeszowskiego zatytułowanej *Polacy i ich pamięć przeszłości*.

Gdyby zacząć nietypowo – od ostatnich stron tomu – to

znajdziemy tam, rzadko spotykane w naukowych opracowaniach *Wnioski dla praktyki*. W ten sposób nauka wprzęga się w realne „tu i teraz”, czyli wychodzi z konkretnymi propozycjami do różnych instytucji i osób odpowiedzialnych za kreowanie pamięci historycznej. Autor zwraca się do władz lokalnych Podkarpacia odpowiedzialnych za regionalną politykę historyczną, która jakże często ogranicza się jedynie do udziału w okolicznościowych patriotycznych uroczystościach. Kieruje także cenne wskazówki dla szkół, w których powinien odbywać się główny przekaz historii, także tej dotyczącej najnowszych dziejów Polski oraz przeszłości związanej w sposób bezpośredni z regionem zamieszkania. W tym miejscu pozwólmy sobie na małą dygresję. Zapewne opracowanie Malickiego i zawarte w nim wyniki badań oraz wskazania nie były

przedmiotem analizy w Ministerstwie Edukacji Narodowej, skoro zrodził się tam projekt zmniejszenia liczby godzin historii w szkołach ponadgimnazjalnych ze 150 do (aż trudno to napisać) 60 i to tylko prowadzonych w pierwszym roku nauki. W ten sposób inżynierowie, ekonomiści i inni specjaliści od przedmiotów ścisłych swoją edukację historyczną zakończą w wieku 16 lat, a o niektórych wydarzeniach z przeszłości Polski np. o powstaniach styczniowym czy listopadowym po raz ostatni usłyszą mając zaledwie 13 lat. Według planów MEN uczniowie liceum już w pierwszej klasie będą kończyli naukę przedmiotów, którą rozpoczęli w gimnazjum. Potem uczeń będzie miał bloki programowe. Będzie mógł więc wybrać np. blok przedmiotowy pt. „Płacz i śmiech”... Aż chce się powtórzyć za klasykiem „i śmieszno i straszno”. Biorąc pod uwagę, że książka Malickiego jeszcze pachnie farbą drukarską, należy mieć nadzieję, że może dotrze jeszcze do Ministerstwa i zweryfikuje jego poglądy na rolę i obowiązki szkoły w kontekście kształtowania i rozwijania u młodych ludzi wiedzy o przeszłości.

Wracając do cennych wskazówek autora, to kieruje on je także do regionalnych mediów oraz innych instytucji związanych z propagowaniem i promowaniem lokalnej historii, zwracając uwagę na ich znaczenie w tej dziedzinie oraz na potrzebę szukania nowych,

bardziej atrakcyjnych form przekazu nakierowanych na młodego odbiorcę. Ostatnie stronicie książki dają nam więc wiele cennych odpowiedzi na jedno z pytań postawionych na wstępie. Choćby dlatego po książkę warto sięgnąć.

Aby poznać odpowiedź na inne pytania wróćmy do początku opracowania, które w swej pierwszej części przedstawia teoretyczne podstawy koncepcji badań pamięci zbiorowej oraz metod i technik badawczych. Autor przybliży także historię Podkarpacia, czyli regionu, wśród mieszkańców którego postanowił przeprowadzić badania dotyczące pamięci zbiorowej. Uzasadniając wybór tematu badań oraz obszaru (zawężonego niestety tylko do województwa podkarpackiego) autor we wprowadzeniu pisze: „Warto podjąć wątek regionalnych i lokalnych uwarunkowań kształtowania takiej pamięci – odniesienia jej do „małej ojczyzny” i umiejscowienia na *continuum* pomiędzy pamięcią rodzinną a pamięcią narodową. [...] Chwila obecna wyjątkowo sprzyja podobnym przedsięwzięciom. Współczesny świat produkuje bowiem pamięci zbiorowe w coraz większych ilościach, historia zaś jest pisana pod ich wpływem w większym stopniu niż kiedyś”<sup>1</sup>.

Malicki w części pierwszej swojej książki przytacza przykłady badań nad pamięcią zbiorową

1 K. Malicki, *Polacy i ich pamięć przeszłości*, NOMOS, Kraków 2012, s. 13.

proawdzone w Polsce, które zapoczątkowała w 1963 roku Nina Assorodobraj. Inni znani badacze tej tematyki to: Barbara Szacka, Andrzej Szpociński, Piotr Kwiatkowski. Autor wskazuje, ale bez omówienia, że po roku 1989 badania szczególnie z zakresu wiedzy Polaków o wydarzeniach z przeszłości prowadzą głównie ośrodki tj. CBOS i OBOP, dlatego wszystkich zainteresowanych tematem pamięci zbiorowej oraz badań z tego zakresu zachęca się do spojrzenia na siebie jako „pamiętającego” Polaka przez pryzmat wyników badań i analiz prowadzonych przez te dwa główne ośrodki badawcze. Wpisując w wyszukiwarce Google hasło „Pamięć przeszłości – badania” możemy znaleźć szereg pozycji związanych z tym tematem. Dla przykładu na stronie OBOP-u wskazane zostały aż 83 pozycje badań przeprowadzonych w ostatnich latach przez ten Ośrodek. Dotyczyły one m.in. takich tematów związanych z przeszłością jak: Auschwitz, kolektywna pamięć i niezałatwione sprawy z II wojny światowej, dzieło „Solidarności” po latach, zmiana 1989 w naszym języku i ocenie, sukcesy i porażki 20-lecia, 2009 – rok rocznic, PZPR w pamięci społecznej. Swoje badania prowadzi także CBOS. Na przykład w związku z 30. rocznicą powstania NSZZ „Solidarność” był to projekt badawczy „Solidarność – doświadczenie i pamięć”. Miał on na celu m.in. określenie,

czy we współczesnej pamięci trwa i jak się przejawia doświadczenie związkowej i wolnościowej działalności z okresu PRL. Badano także wątek stosunku do „S” tych Polaków, którzy w latach 80. ze względu na swój bardzo młody wiek nie mogli w pełni świadomie uczestniczyć w tamtych wydarzeniach. Zaś na dwudziestą rocznicę pierwszych częściowo demokratycznych i wolnych wyborów oraz obalenia komunizmu CBOS prowadził badania poświęcone społecznemu postrzeganiu polskich przemian, jakie zaszły od roku 1989. Zaletą tych badań jest przede wszystkim to, że dotyczą reprezentatywnych grup Polaków, zaś badania Malickiego są, można to nazwać wybiórcze, co nie oznacza, że mniej interesujące czy mniej ważne. Wprost przeciwnie, gdyż zbyt rzadko zdarzają się szczegółowe badania ukierunkowane na analizę pamięci przeszłości w kontekście dnia dzisiejszego badanych osób, a już praktycznie wcale nie ma takich badań w odniesieniu do społeczności lokalnych czy regionalnych. Stąd trud badawczy podjęty przez autora zdaje się mieć jeszcze większe znaczenie.

Na potrzeby swojej pracy Malicki zdecydował się iść tropem Barbary Szackiej i jej pojmowania pamięci społecznej oraz odniesienia do wiedzy historycznej. Wybór definicji nakreślającej zasadniczy kierunek pracy jest prawem badacza. Szacka mogąca poszczycić się

w ostatnim dwudziestolecu wieloma publikacjami dotyczącymi historii i pamięci zbiorowej, zarówno w książkach jak i czasopismach socjologicznych daje zapewne dobry wzorzec dla socjologa specjalizującego się w socjologii pamięci zbiorowej oraz w sposób szczególny zainteresowanego problematyką miejsc pamięci związanych z martyrologią narodową oraz Holokaustem i historią najnowszą.

Pierwsza część pracy z racji swojego „teoretyzowania” zapewne będzie interesująca przede wszystkim dla studentów socjologii, którzy znajdą tam ważne rozróżnienie między wiedzą historyczną a pamięcią przeszłości. Autor podkreśla, że w odniesieniu do przeszłości socjologia nie weryfikuje historycznej wiedzy grup społecznych, lecz ocenia, czy przeszłość jest obecna w aktualnym życiu społecznym, jak daleko w nie wkracza i czy je w jakiś sposób modyfikuje. Pamięć społeczna (zbiorowa) korzysta z wiedzy historycznej, ale czyni to w sposób selektywny, traktując ją jako pewien materiał do budowania własnych obrazów przeszłości oraz różnych sposobów i form jej upamiętnienia. Co istotne, zdaniem Autora pamięć zbiorowa zawiera w sobie trzy podstawowe wymiary: jednostkowy (pamięć jednostek o własnych przeżyciach), społeczny (pamięć zbiorowości wynikająca ze wspólnych doświadczeń) oraz urzędowy (oficjalny przekaz

i upamiętnienie przeszłości). Te stwierdzenia pozwoliły założyć, że wizja przeszłości z punktu widzenia poszczególnych zbiorowości może być różna i niejednokrotnie całkowicie sprzeczna z oficjalną. Szczególną cechą omawianej pracy jest przedmiot badania, czyli społeczna pamięć, ale ułożona w konkretnym regionie Polski z silnie zarysowanymi przestrzeniami symbolicznymi właściwymi dla Podkarpacia. Równie istotna w badaniach okazała się przestrzeń symboliki związana z przeszłością zbiorowości oraz miejsca pamięci związane z historią regionu, będące zarazem przedmiotem sporów, antagonizmów a nawet konfliktów powodujących „pęknięcia” pamięci zbiorowej.

Dla lepszego zrozumienia pamięci historycznej mieszkańców Podkarpacia Malicki przedstawia krótki rys historyczny tego regionu, który w obecnym kształcie administracyjnym i pod obecną nazwą funkcjonuje dopiero od 1999 roku. Wcześniej wielokrotnie zmieniał swoje granice i nazwy, co zapewne źle wpływa na utożsamianie się mieszkańców z tym terenem, o czym może świadczyć nawet pewna trudność w prawidłowym nazewnictwie mieszkańców Podkarpacia.

Najistotniejszą częścią pracy są oczywiście wyniki badania społecznej pamięci przeszłości. Same badania przebiegały dwutorowo. Po pierwsze dotyczyły analizy postaw wobec przeszłości, a po

drugie – upamiętnień przeszłości, czyli spornych miejsc pamięci. Badaniami objęto dwie kategorie mieszkańców Podkarpacia. Najszerszy zakres miały badania 1200 studentów Uniwersytetu Rzeszowskiego wywodzących się z tego regionu. Badania przeprowadzono również na 30. osobowej grupie regionalnych elit zobowiązanych do przekazu pamięci, czyli zajmujących się edukacją, polityką, prowadzących lokalne media, organizacje kombatanckie oraz nauczających poprzez wspólnoty kościelne (m.in.: nauczyciele, pracownicy kuratorium, szkół wyższych, IPN-u, politycy dziennikarze, księża, pracownicy administracji, przedstawiciele organizacji kombatanckich). Tak więc są to grupy wyselekcjonowane przez badacza, a nie – co należy z żalem stwierdzić – reprezentatywna próba mieszkańców województwa podkarpackiego. Zresztą przynajmniej sam autor podkreślając, że ze względów logistyczno-finansowych musiał wybrać takie nie do końca satysfakcjonujące rozwiązanie. W badaniach zastosowano trzy metody: analizę dokumentów, danych urzędowych, prasy, badania ankietowe studentów, wywiad swobodny pogłębiony wśród przedstawicieli regionalnych elit.

Najbardziej istotne i ciekawe wydają się wyniki badań prowadzonych wśród studentów UR urodzonych w latach 1981-1989, a więc jak zauważa autor

„rówieśników demokracji”, którzy, za wyjątkiem studentów historii, zakończyli już edukację historyczną. W tym miejscu, jako że książka jest reasumpcją badań socjologicznych, przedstawimy kilka najistotniejszych, danych statystycznych. Wyniki badań wskazują, że poznawanie przeszłości wśród studentów odbywa się głównie poprzez rozmowy z rodziną (27,9% robi to często, a 64,4% robi to wprawdzie rzadko, ale jednak takie rozmowy o przeszłości prowadzi). Znacznie mniej jako źródło poglądów na przeszłość wskazuje na rozmowy z przyjaciółmi (16,8% często, 61,1% rzadko, 22,1% nigdy) i nauczycielami (9,3% często, 50% rzadko, 40,7% nigdy). Natomiast w odniesieniu do tematyki rozmów związanych z przeszłością, najczęściej (51,5%) dotyczą one historii rodziny. W dodatku ponad połowa respondentów stwierdziła, że sama inicjuje rozmowy na temat przeszłości rodziny, a ponad 33% rozmawia na ten temat z inicjatywy rodziców lub dziadków. W tej grupie badanych prawie 31% zbiera i kolekcjonuje rodzinne pamiątki, 28% odtwarza drzewa genealogiczne swoich rodzin. Jak zauważa Malicki to właśnie rodzina stanowi szczególne miejsce zetknięcia się młodego człowieka z przeszłością i to właśnie poprzez rodzinny kontekst historyczny młódzież poznaje historię, tę najbliższą jak i całego kraju. Ponad połowa studentów (26,2%) rozmawia na temat historii Polski,

a 14,4% wskazało, że często porusza temat dziejów miejscowości, w której mieszka. Najslabiej w tym kontekście wypadło zainteresowanie historią swojego regionu, czyli Podkarpacia. Prawie połowa badanych stwierdziła, że nigdy nie rozmawia na ten temat. Wśród nich są studenci socjologii, co może budzić zaskoczenie a nawet zaniepokojenie. Największą częstotliwość rozmów o przeszłości wyrażają studenci archeologii, historii oraz kierunków humanistycznych.

Równie interesująco przedstawiają się wyniki badań na temat postawy studentów wobec przeszłości w kontekście ich zaangażowania i uczestnictwa w sporach i dyskusjach na temat wydarzeń z przeszłości. Pokazują co budzi największe emocje, w jakich kwestiach i z kim młodzież podejmuje spory historyczne, i które wydarzenia czy postacie mogą być powodem do dumy dla młodych Polaków oraz mieszkańców Podkarpacia. Co ciekawe studentom łatwiej jest wskazać postacie i wydarzenia z historii Polski lub swojej miejscowości, a najtrudniej z własnego regionu. Autor opracowania dokonał bowiem swoistego testu wiedzy studentów na temat pięciu wybranych postaci związanych z Podkarpaciem w różnych okresach historii. Żadna z postaci nie została poprawnie rozpoznana przez wszystkich badanych, co powinno dać do myślenia przede wszystkim instytucjom edukacyjnym i odpowiedzialnym za

propagowanie pamięci. Po raz kolejny więc pojawia się praktyczny wymiar naukowych badań.

Na szczególną uwagę zasługuje ta część książki, w której autor prezentuje swobodne formy wypowiedzi studentów na temat wpływu ostatnich stu lat na aktualne losy młodych ludzi. Znajdujemy tam szereg, często bardzo osobistych, ciekawych wypowiedzi studentów, którym pozwolono na swobodę w komentowaniu i uzasadnianiu swoich wyborów i swojego zdania. W wielu wypowiedziach pojawia się wątek, że generalnie historia i przeszłość tych młodych ludzi tak naprawdę to do tej pory nie interesowała, ale właśnie te badania, szczególność pytań sprawiła, że postanowili bliżej poznać historię swojego regionu. Ankieta stała się bardzo ważnym czynnikiem w poznawaniu samych siebie przez studentów w kontekście znajomości przeszłości i możliwości wykorzystania tej wiedzy w życiu codziennym, we wzajemnych kontaktach, w budowaniu własnej tożsamości, w świadomym określeniu swojego światopoglądu. Ta część opracowania, jak również swobodne wypowiedzi elit to zapewne szczególnie atrakcyjne rozdziały dla „zwykłych” czytelników.

Cenną wskazówką są też wyniki badań w zakresie oceny przez studentów polityki pamięci realizowanej przez państwo, które pokazują, że aż 82,8% respondentów uważa, że państwo powinno

o wiele bardziej angażować się w działania zmierzające do podtrzymywania pamięci o przeszłości Polski i jej historii, niż czyni to obecnie. Co ciekawe, także badane elity zgłaszały potrzebę inicjowania działań na rzecz budowania pamięci zarówno na szczeblu centralnym jak i tej regionalnej i lokalnej. Znamienna jest tu jedna z wypowiedzi zamieszczonych w książce: „Dylemat czy politykę historyczną należy prowadzić na szczeblu centralnym czy regionalnym, przypomina mi dylemat, czy myć ręce, czy myć nogi. To musi być wszystko. Na szczeblu makroregionalnym, małej wioseczki, powiatu, województwa. Żaden szczebel nie może być traktowany gorzej. Każdy jest potrzebny”<sup>2</sup>.

Badani przedstawiciele elit podkreślali ponadto potrzebę mówienia o przeszłości a przede wszystkim konieczności zmiany dotychczasowych form obchodzenia ważnych rocznic państwowych, poprzez nadanie im form atrakcyjnych dla młodzieży, aby przez swój aktywny udział nie tylko poznawała przeszłość, ale wręcz jej doświadczała, rozwijając w sobie poczucie dumy narodowej i patriotyzmu. Trochę zaskakują krytyczne wypowiedzi polityków na temat organizowania uroczystości państwowych np. ta samorządowca i dziennikarza zarazem: „Przed wojną było tak, że każda szkoła organizowała uroczysto-

ści. A teraz taki dziwny zwyczaj się wytworzył, że idą do kościoła, z kościoła pod ten pomnik i tyle. Sprawa odfajkowana...”<sup>3</sup>. Wydaje się więc, że książkę tę powinni uważnie przeczytać także przedstawiciele elit, szczególnie tych lokalnych i regionalnych i zamiast wyrażać zdziwienie i niezadowolenie z form przywracania pamięci, spróbować wyciągnąć wnioski z badań i samemu zaoferować nową jakość. Malicki i w tym przypadku nie tylko prezentuje „suche” relacje i wyniki badań, ale pokazuje także przykłady pozytywne, warte naśladowania – jak należy pamięć zbiorową angażować w codzienne życie lokalnej społeczności.

Odrębny dział w książce stanowią badania dotyczące pamięci jako źródła konfliktów i antagonizmów w przestrzeni symbolicznej regionu podkarpackiego, prowadzone głównie w oparciu o dokumentację Wojewódzkiego Komitetu Ochrony Pamięci i Męczeństwa w Rzeszowie. Autor wyróżnia tutaj upamiętnienia pozostałe po PRL-u oraz konflikty na pograniczu polsko-ukraińskim. Osobny rozdział poświęca sporom o „casus ulicy Władysława Kruczka”. Władysław Kruczek, pochodzący z podrzeszowskiej wioski, należał do grona najbardziej wpływowych postaci PRL-u. Po latach część radnych Rady Miasta zaproponowała, aby nazwać jego

2 Tamże, s. 192.

3 Tamże, s. 195.

imieniem jedną z uliczek w przyłączonej do Rzeszowa jego rodzinnej ZwieńcZYcy.

Jak rozstrzygnęła się ta historia oraz jak podkarpackie elity i młodzi ludzie radzą sobie z często bardzo skomplikowaną i trudną przeszłością o tym można także przeczytać w książce Krzysztofa Malickiego. Nie powinien odstraszać i zniechęcać fakt, że opracowanie mówi o jednym tylko regionie Polski. Zapewne wiele danych a zwłaszcza wskazań można przenieść na inne rejony kraju i to także jest niewątpliwa zaleta tej pozycji wydawniczej.

Wiele teraz słyszymy o globalizacji, o potrzebie integracji, o tym, że nie można się zamykać, zawężać do własnego kraju, a tym bardziej ograniczać do własnego regionu czy miejscowości. Tymczasem „Dane statystyczne przeczą przesadzonym wyobrażeniom o obecnym stanie integracji ponad granicami”. Oto tylko 3% populacji mieszka poza krajem urodzenia, tylko 2% studentów studiuje na zagranicznych uniwersytetach. Tylko 2% rozmów telefonicznych to rozmowy międzynarodowe. W Internecie tylko 17-18% wymiany informacji przekracza narodowe granice. 95% ludzi czerpie informacje z mediów swojego kraju. W Europie 38% wiadomości dotyczy wprawdzie spraw międzynarodowych, ale są w większości wiadomościami dotyczącymi krajów sąsiednich oraz paru tylko największych krajów,

jak USA i Chiny. Reszta to wiadomości sportowe...”<sup>4</sup>. Skoro tak, skoro mimo globalizacji tak naprawdę ludzie żyją bardzo lokalnie, to tym bardziej warto i należy dbać o pamięć przeszłości, o jej prawdziwy i wartościowy przekaz, o należyte wykorzystanie istniejących w tym względzie możliwości instytucjonalnych.

Monika Żarnowska

---

4 *Mythos und Reality der Globalisierung*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 18. 7. 2011.



# Sztuka i artyści w systemie totalitarnym

---

„Polowanie na awangardę. Zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy” to tytuł wystawy w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie. Prezentuje ona dzieła i przybliża losy artystów, którzy z różnych przyczyn byli prześladowani w Niemczech przez nazistów. Motyw napięcia między tym, co aprobowane i propagowane przez system społeczny, a tym co osobliwe i indywidualne, pojawił się już we wcześniejszych wystawach w MCK. W drugim kwartale 2011 roku mogliśmy zobaczyć ekspozycję „My i Oni. Zawila historia odmienności”. Opowiadała ona o uprzedzeniach i lęku wobec zjawisk, które wymykały się racjonalnemu oglądowi, a więc które naruszały porządek i ład panującego światopoglądu. Wystawa o Pomarańczowej Alternatywie kontestującej system komunistyczny, poprzedzała „Polowanie na awangardę...”.

Omawiana tutaj ekspozycja podzielona została na pięć działów zatytułowanych kolejno: „Zwierciadło czasów 1914-1933”, „Nadejście awangardy”, „Uchodźstwo i prześladowanie”, „Opór” oraz „Aneks polski”. Obejmuje różne dziedziny twórczości: malarstwo, rzeźbę, muzykę, literaturę, a ponadto dokumentację z przebiegu prześladowań artystów.

Celem inżynierii społecznej narodowych socjalistów była likwidacja wszystkiego, co nie szło po prostej linii ideologii czystości. Sprzeniewierzenia aryjskim ideałom doszukiwano się w różnych aspektach. Prześladowano artystów za żydowskie pochodzenie, stylistykę, tematykę dzieł i przekonania polityczne. Ich losy były różne. Aloys Ludwig Wach, austriacki ekspresjonista, otrzymał zakaz malowania. Podobnie Emil Nolde, mimo sympatyzowania z nazistami, nie ustrzegł się utraty swobody

artystycznej. Kolorystyczna ekspresja jego obrazów, nieregularne kształty nie pasowały do optyki ideologii nazistowskiej. Sprzeniewierzeniem zresztą były niemal wszystkie kierunki awangardowe, co nie dziwi, jeśli pomyśleć, że w istocie próbowały przekroczyć dotychczasowe sposoby ujmowania rzeczywistości, a ponadto eksplorowały tak niejednoznaczne obszary jak podświadomość.

Na wystawie przykuwają uwagę linoryty Carla Rabusa, które uwypuklają napięcie psychiczne więzionego człowieka. Jego dzieła mogą być dobrą ilustracją piętna, jakie czuli na sobie prześladowani twórcy, przycinani do prokrustowego łoża wymierzonego przez ciasną ideologię. Wielu nie wytrzymało takiego napięcia. Florenz Robert Schabbon, tłamszony przez nazistów popełnił samobójstwo. Podobnie pisarze na emigracji Ernst Toller i Kurt Tucholski, nie widzieli sensu życia wobec narastającego terroru.

W 1933 roku, kiedy Hitler doszedł do władzy, prześladowania urosły do rangi publicznych spektakli w postaci palenia „zwyrodniałych” dzieł. Ta oszałała cenzura pochłonęła część twórczości m.in. takich artystów jak Erich Mühsam, Kurt Weill, Walter Mehring, Heinrich i Klaus Mannów.

Napiętnowane dzieła prócz tego, że palono, także sprzedawano za granicę, wycofywano z galerii i konfiskowano. W 1937 roku naziści zrobili użytek z dorobku

artystów, który wcześniej wycofano z galerii. W Monachium otworzyli propagandową wystawę „Sztuki zdegenerowanej” (*Entartete Kunst*), która zwierała tysiące dzieł przez nich uznanych za zdegenerowane. W MCK poświęcono temu przedsięwzięciu więcej miejsca i słusznie, bowiem z tego działu najlepiej dowiemy się o co chodziło nazistom piętnującym sztukę. Pomoże nam w tym stoisko z dotykowym ekranem umieszczonym w boksie, gdzie możemy przegłędnąć zdigitalizowany autentyczny przewodnik po wystawie zdemoralizowanej sztuki.

Z przewodnika dowiemy się na przykład, że dzieła, w których artyści dawali swój indywidualny komentarz do zjawisk takich jak wojna, czy bezrobocie, piętnowani byli jako wrogowie elementu marksistowskiej propagandy. Pod tą kategorię podpadali tacy artyści jak George Grosz, Leo Breuer czy Heinrich Davringhausen. Dystopijne wizje zbombardowanych miast Anglii i ludzi bezrobotnych nie sprzyjały optymizmowi, któremu trzeba było się bezwzględnie podporządkować. Przetłumaczone fragmenty z propagandowego przewodnika dają nam pojęcie o innych jeszcze aspektach zdegenerowania. Dzieło E. Hoffmanna pt. „Dziewczyna o niebieskich oczach” uznano za objaw choroby psychicznej, w innych z kolei pracach doszukiwano się propagowania wizji świata jako „jednego wielkiego burdelu, w którym

ludzkość składa się samych dziwek i alfonsów”. Z przewodnika dowiemy się także w jakim stosunku do narodowo-socjalistycznego ładu pozostawały kierunki awangardowe: „kategorycznie podjęto uchwałę, że gaduły spod znaku dadaizmu, kubizmu i futuryzmu absolutnie nie będą uczestniczyć w naszym odrodzeniu kultury”.

Realizm i naturalizm – z dopisaną do nich czystością – były obsesją nazistów. W wymiarze państwowym obsesja ta miała gwarantować stabilność w rosnącej utopii Tysiącletniej Rzeszy. Stąd wynikała konieczność piętnowania twórczości artystycznej ujętej w niejednoznaczną formę. Awangarda z definicji przełamowała formy ujmowania rzeczywistości, które były podzielane przez większość i na straży których stał system społeczny zarządzany przez określoną władzę. Słowem: awangarda niosła zawsze ze sobą pierwiastek destabilizacji, potrzebę redefinicji form, podług których konstituował się system społeczny. W pewnym sensie więc, sztuka awangardowa była dla nazistów konkurencją, którą próbowali bezwzględnie zwalczać.

Obsesja realizmu, to także obsesja czystości rasowej. Do rzeczywistości widzianej oczami nazistów pasowała tylko rasa aryjska, pozostałe pełniły rolę elementów destabilizujących ład zaprowadzany przez i dla rasy panów.

W 1939 roku, kiedy hitlerowskie Niemcy zaatakowały i podbiły

Polskę, eksterminacja polskich twórców i sztuki była bardziej gwałtowna. Tutaj nie tylko nierealistyczna forma sztuki podpadała pod miano zdegenerowanej, ale także sama narodowość twórców. O tym, jak wzięci w kleszcze zostali twórcy kultury w Polsce, opowiada „Aneks polski” – ostatni dział na wystawie w MCK. Tutaj przybliżone zostały zorganizowane akcje, jak eliminacja łódzkiej inteligencji, aresztowanie profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego z listopada 1939 r., aresztowanie artystów i intelektualistów z Domu Plastyków w kwietniu 1942 r., czy likwidacja getta warszawskiego w kwietniu 1943 r. Ta część wystawy jest najbardziej przygnębiająca, gdyż tutaj rezultatem prześladowań, najczęściej było bezpardonowe mordowanie, jak w przypadku Brunona Schulza, który został zastrzelony na ulicy. Wstrząsają także losy innych, w tym wybitnego pedagoga Janusza Korczaka, zagazowanego razem z jego wychowankami. Także tych, którzy cudem przeżyli, jak Władysław Szpilman, czy Jonasz Stern, który znalazł się w grupie ludzi przeznaczonych do egzekucji, a przeżył leżąc razem z trupami.

Po wyjściu z galerii w MCK, można się zastanawiać nad dalszą historią prześladowań. W Polsce nie skończyły się one wraz z końcem nazistowskiej okupacji. Sowiecka cenzura tłamsiła naszą kulturę aż do 1989 roku.

XX-wieczne ideologie narodowe, to już przeszłość. Obecnie żyjemy w globalnej wiosce, którą zarządza kapitalizm i którą uniformizują marki ponadnarodowych korporacji. I dziś, w świecie postępującego utowarowienia, warto sobie zadawać pytanie o pozycję sztuki, której cel nie jest równoległy z celem panującego systemu, w którym na aprobatę może liczyć to, co ma szansę się sprzedać.

Paweł Najduch

## VI Festiwal Filmu Filozoficznego

---

Tematem tegorocznego krakowskiego Festiwalu Filmu Filozoficznego (9-11 grudnia 2011) była metafizyka, której obecność we współczesnej filozofii i kulturze wydaje się być marginalizowana. Wydarzenia towarzyszące tej edycji miały ambicję odrobinę zmienić i poszerzyć spojrzenie na możliwe przestrzenie transcendencji. Rolę swoistego preludium odegrała wystawa malarstwa *Metaobraz – próby przekraczania*, której pomysłodawczynią była Agnieszka Tes. Obrazy czterech artystów odmiennych pokoleń: Władysława Podrazika (m.in. cykl *Epifanie*), Magdaleny Daniec (m.in. *Częściowa anhedonia*, *Koniec wielkiej miłości*, *Znowu źle*), Agnieszki Tes (*Prawda*, *Psalm*, *Góra*) i Jakuba Jakubowskiego (*Zdziwieni tajemnicą*, *Pilatowa miska moja*, *Każdy ma coś do ukrycia*), w różnorodny sposób przybliżały się do sfery metafizycznych przeżyć. Obrazy ciekawie zaaranżowane w atelier Synagogi Wolffa

Poppera, wzajemnie się dopełniały, „dialogowały”, tworząc wspólnie wielowymiarowe przesłanie. Różnorodność była również dominantą Interdyscyplinarnej Konferencji pt. *Możliwość metafizyki we współczesnym świecie*, która odbyła się w Akademii Ignatianum 9 grudnia 2011. Pierwsze trzy referaty wygłoszone przez dra Stanisława Budę *Obecność metafizyki, czyli sztuka odnoszenia się do horyzontu horyzontów*, dra Krzysztofa Korzyka *O imaginatywnych aspektach dyskursu metafizycznego* i dra Andrzeja Gielarowskiego *Metafizyka bez metafizyki – myślenie religijne w kulturze współczesnej*, miały ambicję ukazać różne spojrzenia na rozumienie metafizyki dziś. Kolejne referaty poruszały metafizyczne wątki w obszarze kultury: w warstwie języka *Metafizyka w Urzędzie Przesyłek Niedoreczalnych* dr Anety Kliszc; sztuki aktorskiej: *Krystiana Lupy poszukiwania „aktora transcendentalnego”* dr Liliany Dorak-Wojakowskiej;

symboliki: *Bóg i car. Prawostawne misteria* w „*Iwanie Groźnym*” Siergieja Eisensteina dr Joanny Wojnickiej; malarstwa *Wędrówka przez las jako parabola ludzkiego zmagania się z losem na przykładzie filmu „Las”* Piotra Dumala i malarstwa *Jacoba van Ruisdaela* dra Krzysztofa Wałczyka; religii „*Ludzie Boga*”. *Metafizyka sytuacji granicznych* dra hab. Krzysztofa Pawłowskiego; podróży *Metafizyka filmowych podróży Ulrike Ottinger* dr hab. Małgorzaty Radkiewicz; śmierci *Żałoba i melancholia w japońskim filmie współczesnym* prof. UJ Krzysztofa Loski. Przedstawiciele różnych dziedzin: filozofowie, kulturoznawcy, filmoznawcy prezentując perspektywę poszczególnych dziedzin humanistyki, potwierdzili, że badanie wątków metafizycznych, jest wciąż niezwykle inspirujące.

Ważnym wydarzeniem podczas konferencji był panel dyskusyjny z udziałem filozofa Prof. Tadeusza Gadacza, fizyka Prof. Jerzego Janika, filmoznawcy Prof. Krzysztofa Loski i Gościa Honorowego Festiwalu Filmu Filozoficznego – artysty Lecha Majewskiego. Spotkanie moderowała dr Urszula Tes. Za punkt wyjścia do dyskusji posłużył film *Stalker* (którego fragmenty zostały pokazane) Andrieja Tarkowskiego. Różnorodne perspektywy w spojrzeniu na problematykę dzieła okazały się trudne do pogodzenia. *Stalker* – będący swoistym traktatem na temat podstawowych filozoficznych pytań o naturę

człowieka, jego dążeń, odpowiedzialności wobec siebie, drugiego człowieka i w końcu całej planety, a także pytań o dobro i zło, wiarę i miłość; okazał się zbyt wymagającym dla naukowców – wiele pytań pozostało bez odpowiedzi. Najgłębsze spojrzenie wobec metafizycznych treści zaprezentował Prof. Krzysztof Loska, który odniósł się zarówno do tematyki moralnej dzieła (komnata spełniająca najskrytsze marzenia, miłość jako jedyna zbawcza siła), jak i symboliki chrześcijańskiej (figura jurodiwego, odwołania do Ołtarza Gandawskiego Jana van Eycka, symboliki wody). Motywem który stale powracał w wypowiedziach panelistów, był pies który na planie *Stalkera* pojawił się przypadkowo, a jednak niósł ze sobą symboliczne treści, do których odniósł się w swojej wypowiedzi Lech Majewski. Konferencja zorganizowana przez Urszulę Tes we współpracy z Anną Płazowską, Lilianną Dorak-Wojakowską i uczestnikami Artystycznego Koła Naukowego Stacja Twórcza okazała się frekwencyjnym sukcesem, co zaskoczyło wszystkich uczestników i zgromadzonych w Akademii Ignatianum słuchaczy.

W tym samym dniu projekcja *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* Wojciecha Jerzego Hasa zainaugurowana w kinie AgraFka, Festiwalu Filmu Filozoficznego. Uroczystego otwarcia dokonały organizatorki *Festiwalu Filmu Filozoficznego* Marzena Dudziuk-Koluch

i Sylwia Szczepańska-Horoszko. Prelekcję zaś przed filmem wygłosił znawca kina polskiego Prof. Tadeusz Lubelski.

9 grudnia w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha miała miejsce Lekcja Mistrzowska z Lechem Majewskim, którą poprowadzili Urszula Tes i krytyk filmowy Michał Oleszczyk. Podczas Lekcji zaprezentowane zostały fragmenty filmów artysty i wiersze (recytował Jan Korwin Kochanowski), które stały się pretekstem do ciekawej rozmowy. Lech Majewski wiele uwagi poświęcił roli tajemnicy w życiu, a także tęsknotom człowieka do innego, lepszego świata które okazują się czynić go nieszczęśliwym. Artysta podkreślał wagę „odczytywania listów”, które rzeczywistość do nas „wysyła”, a których my najczęściej nie rozumiemy. Reżyser mówił też o własnych inspiracjach często malarskich, czy czysto intuicyjnych. Unikał natomiast interpretacji własnych dzieł, stroniąc od jednoznacznych wykładni. Publiczność w niezwykłym skupieniu i entuzjazmie słuchała słów autora *Wojaczka*.

Dzień później odbyło się spotkanie z mistrzem animacji artystycznej Piotrem Dumalą, które poprowadził krytyk filmowy i teatralny Łukasz Maciejewski. Wcześniej publiczność mogła obejrzeć krótkie formy autorstwa Dumaly (m.in. *Łagodną*, *Nerwowe życie łośmosu*, *Dr Charakter przedstawia*) oraz fabularny

*Las*. Podczas sobotniego spotkania w Bunkrze Sztuki artysta pokazał premierę na nowo zmontowanej animacji *Zbrodnia i kara*. Rozmowa głównie toczyła się wokół samego procesu twórczego, inspiracji literackich reżysera, w końcu filozoficznych i metafizycznych wątków w twórczości autora *Lasu*.

Festiwal zakończył się w niedzielę performensem *Ama – zatopiona pamięć*, którego inicjatorami byli Jan Burnat i Andrzej Stembarth Sawicki. Muzykę do performansu stworzył Mariusz Koluch. Artyści dedykowali spektakl japońskim poławiaczkom perel.

Urszula Tes





# Wachlarz artystyczny

## Kilka uwag o krakowskim MOCAKu (Museum of Contemporary Art in Krakow)

---

Stworzenie i zainicjowanie działalności Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie (Museum of Contemporary Art in Krakow), które zostało otwarte 19 maja 2011 r., jest ważnym wydarzeniem dla polskiej sztuki współczesnej. Już sama lokalizacja i projekt budynku zasługują na uwagę. Muzeum znajduje się na Zabłociu, dzielnicy Krakowa, która wydawałoby się, nie sprzyja promocji tego typu instytucji. Jednak okazuje się, że wybór miejsca to część planów edukacyjno-programowych MOCAKu, mających za jeden z celów „przeciwdziałać gentryfikacji Zabłocia, przyczyniając się do zintegrowania przeszłości obszaru z naznaczoną sztuką współczesną terażniejszością”<sup>1</sup>. Wygląd budynku jest zasługą włoskiego architekta – Claudio Nardi, który w 2007 roku wygrał konkurs

na najlepszy projekt. Bryłę tworzą proste formy, pionowe i poziome linie, betonowe płaszczyzny, lekkość dodaje szkło. Połączenie betonu ze szkłem jest popularne w nowej architekturze, co wykorzystuje Nardi w projekcie MOCAKu, który nie odbiega w tym względzie od standardów europejskich. Ciekawym rozwiązaniem jest pozostawienie w strukturze architektonicznej ściany z czerwonej cegły, będącej pozostałością po Fabryce Schindlera. Cytowanie innych dzieł w zamkniętej strukturze, nie zawsze sprawdza się, ale w tym wypadku jest to ciekawe rozwiązanie. Warto podkreślić także, że sam budynek powstawał od podstaw, nie będąc przeróbką gotowych już wcześniej brył.

Dyrektorem muzeum została Maria Anna Potocka, która wcześniej pełniła tę funkcję w Bunkrze Sztuki a także pracowała na stanowisku wicedyrektora Zamku

---

1 E. Sala, *Strategia edukacyjna MOCAKu*, <[www.mocak.com.pl/edukacja/](http://www.mocak.com.pl/edukacja/)>.

Ujazdowskiego. Jest ona również twórcą galerii prezentujących sztukę najnowszą: Galerii PI, Galerii Pawilon, Galerii Foto-Wideo, czy Galerii Potocka oraz autorką książek z zakresu historii sztuki. Nie ujmując Potockiej wszystkich zasług, do których bez wątpienia należy zaliczyć otwarcie muzeum w tak krótkim czasie (w przeciągu roku od powołania jej na stanowisko), nie można przy tym pominąć kontrowersji, jakie wzbudził sposób jej wyboru: połączony z brakiem konkursu na dyrektora MOCAKu. Potocką jako „dyrektora w organizacji” obsadził Prezydent Miasta Jacek Majchrowski, co nie zostało dobrze przyjęte w kręgach artystycznych.

MOCAK w swoim programie kładzie duży nacisk na edukację: współpracę ze szkołami, organizowanie warsztatów, konferencji oraz publikacje. Muzeum rozpoczęło już wydawanie swojego czasopisma „MOCAK Forum”, pojawiły się także pierwsze większe publikacje książkowe np. *Historia w sztuce*, będącą zarazem katalogiem z wystawy i zbiorem esejów na temat sztuki współczesnej. Promocja zakłada również sprzedaż publikacji i gadżetów we własnej księgarni oraz pozostawienie sporej przestrzeni dla kawiarni. Sama część ekspozycyjna to cztery tysiące kilometrów kwadratowych. W programie muzeum podkreślana jest bardzo mocno różnorodność, jaką ma cechować

się MOCAK. Często mówi o tym sama dyrektor: „Nasze hasło to – zresztą taki jest tytuł tekstu w katalogu kolekcji – pochwała różnorodności. Chodzi o pokazanie, jak szerokim narzędziem interpretacyjnym i medialnym jest sztuka. Chcemy ukazać, że jest to część kultury, która jest potwornie wścibska, która wchodzi we wszystkie aspekty życia, niezwykle wnikliwie przygląda się człowiekowi i temu, w co jest uwikłany”<sup>2</sup>. Po takich deklaracjach zaskakuje jednak kolekcja stała MOCAKu, w której zabrakło wielu nazwisk istotnych we współczesnej sztuce polskiej. Kolekcja liczy obecnie około 80 prac 30 artystów. Jest to jednak dopiero załóżek, dlatego miejmy nadzieję, że niebawem doczekamy się owej różnorodności, którą obiecuje dyrektor.

Do tej pory w budynku muzeum mogliśmy oglądać kilka wystaw o różnej tematyce. Spora część z nich dotyczyła artystów zagranicznych. Z cyklu „Historia w sztuce”, który inaugurowały działalność MOCAKu, pojawiły się prace: Omer’a Fast’a, Yael Bartane, Boaz Arad’a, Dore Garcie, Colliera Schorra, Jochena Gerza. „Exit projekt Dachau” tego ostatniego, zasługuje na szczególną uwagę, bowiem nie powtarza dobrze nam już znanych sposobów

2 M.A. Potocka w rozmowie z Joanną Targoń, *Pochwała różnorodności*, dodatek do „Gazety Wyborczej”, sobota 14.05.2011 Kraków, s. 8.

mówienia o Holokauście, II Wojnie Światowej i świecie po Auschwitz. Projekt był zrealizowany w oddzielnej przestrzeni, gdzie znajdowały się rzędy ławek imitujące salę lekcyjną, której tematyką było życie w obozie. Częścią projektu były także dostępne albumy, zawierające zdjęcia z Muzeum Ofiar Obozu Koncentracyjnego w Dachau – Miejsce Pamięci Ofiar Hitlerizmu, komentujące w sposób ciekawy istotę powstawania tego typu muzeów. Obok zagranicznych, pojawiły się także polskie nazwiska. Swoje prace w tym cyklu prezentowali między innymi: Zbigniew Libera, Artur Żmijewski, Katarzyna Kozyra, Mirosław Bałka, Edward Krasiński. „Historia w sztuce” jest pierwszym projektem cyklu. Kolejne planowane to: „Polityka w sztuce”, „Religia w sztuce” i „Sztuka w sztuce”. Przyjęcie tej wystawy w środowiskach krytycznych było bardzo różne, od pochwały Doroty Jareckiej, po krytyczny punkt widzenia Karola Sienkiewicza. Warto jednak zaznaczyć, że sam temat, podobnie jak kolejne zaplanowane, jest niezwykle trudny dla odbiorcy znajdującego się choć trochę na sztuce współczesnej, nie mówiąc już o grupie odbiorczej, która z taką sztuką nie miała nic wspólnego.

Szansą młodych artystów na zaistnienie stała się wystawa laureatów konkursu organizowanego przez Fundację Vordemberge-Gildewart. Ideą konkursu jest

promowanie artystów, którzy nie ukończyli 35 roku życia. Polską edycję konkursu wygrała Anna Okrasko, a dwie następne nagrody przyznano Janowi Działczkowskiemu i Róży Litwie. MOCAK zapowiada wiele takich projektów, podkreślając chęć pomocy młodym utalentowanym.

Spore zainteresowanie wzbudziła też wystawa „Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa”, która przedstawia prace z kolekcji austriackiego Essl Museum, której towarzyszy obszerna publikacja na temat akcjonizmu wiedeńskiego, złożona z esejów, tekstów manifestów i reprodukcji prac artystów. Jest to bodaj pierwsza w Polsce, tak duża wystawa na ten temat.

Warto także wspomnieć o włączeniu w przestrzeń muzealną zrekonstruowanej biblioteki profesora Mieczysława Porębskiego wraz z dziełami sztuki tj. obrazami artystów, z którymi się przyjaźnił, m.in. Tadeusza Kantora, Jerzego Nowosielskiego, Marii Jaremy, Andrzeja Wróblewskiego, Tadeusza Brzozowskiego, Adama Hofmanna. Jest to projekt ciekawy, bowiem obrazy i książki, które niejako komentują same prace, tworzą pewną całość, która ostatecznie jest przecież niezwykle nowatorskim i odważnym pomysłem. Wprowadzenie w przestrzeń muzealną postaci krytyka i historyka sztuki i nadania mu w pewien sposób miana artysty, jest niecodziennym zabiegiem,

który pokazuje, że muzeum nie boi się wyzwań.

Najwięcej obaw budzi jednak nakreślenie przez muzeum profilu odbiorcy, który w tradycji nowoczesnego muzealnictwa jest najważniejszy. Należy zapytać, czy osoby zajmujące się tworzeniem takiego profilu, dysponują nim obecnie. Strategia MOCAK-u mówi, że „adresatami projektów edukacyjnych będą osoby należące do różnych grup wiekowych (przedszkolaki, dzieci w wieku wczesnoszkolnym, gimnazjaliści, uczniowie szkół średnich, studenci, młodzi dorośli, osoby w średnim wieku, seniorzy) oraz społecznych (osoby niepełnosprawne, edukatorzy, nauczyciele szkolni i akademicy, mieszkańcy mniejszych miejscowości, osoby obciążone różnymi formami ekskluzji)”<sup>3</sup>. Czy możliwe jest stworzenie na tyle elastycznego a zarazem interesującego i obszernego programu, aby przyciągnąć tak szeroką publiczność? Co więcej, czy znajduje się tutaj miejsce dla odbiorcy zagranicznego, który odwiedza często Kraków w poszukiwaniu miejsc ciekawych? Sam skrót – MOCAK – który funkcjonuje jako nazwa muzeum, utworzony został przecież od angielskiej nazwy Museum of Contemporary Art in Krakow. Może więc warto byłoby określić również odbiorcę zagranicznego i ułatwić mu przede

wszystkich odnalezienie samego budynku, który znajduje się dość daleko od centrum, ale również zwiększyć nacisk na tłumaczenie na kilka języków obcych tabliczek z tytułami i opisami dzieł. Dalej mówi się o tym, że „MOCAK będzie dostosowywał działania do potrzeb i oczekiwań konkretnych grup, lecz także realizował projekty przeznaczone dla osób w różnym wieku i o zróżnicowanym zapleczu społecznym”<sup>4</sup>. Jaki jest więc profil muzeum? I czy możemy się spodziewać jego krystalizacji w najbliższej przyszłości?

Miejmy nadzieję, że podejmowane działania, realizowane projekty i tematyka wystaw pokażą, w jakim kierunku rozwinie się MOCAK. I że będzie to kierunek, który pomoże polskiej sztuce współczesnej zająć ważne miejsce obok sztuki europejskiej.

Sylwia Góra

3 E. Sala, *Strategia edukacyjna MOCAKu*, <[www.mocak.com.pl/edukacja/](http://www.mocak.com.pl/edukacja/)>

4 Tamże.

# Noty o Autorach

---

**dr Bogusława Bodzioch-Bryła** – adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Akademii Ignatianum w Krakowie. Ukończyła filologię polską i dziennikarstwo na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Jest autorką książek *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości* (2006; 2011), *Kapłan Biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego* (2009), współautorką *Nowego leksykonu szkolnego* (2005) oraz *Leksykonu wiedzy szkolnej* (2008). Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Studiach Medioznawczych”, „Perspektywach Kultury”, „Horyzontach Wychowania”, „Problemach Komunikacji Społecznej”, „Śląsku”, „Gazecie Krakowskiej”. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na opisie sytuacji zderzenia literatury ze sferą nowych mediów, dokonywanym w szerokiej perspektywie kulturoznawczej oraz na współczesnym przekazie reklamowym i dziennikarskim.

**dr Jerzy Gizella** – adiunkt Katedry Psychologii Rodziny na Wydziale Psychologii i Nauk o Rodzinie Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Jego zainteresowania obejmują szeroki wachlarz zagadnień od historii literatury i krytyki literackiej, po socjologię, psychologię i medioznawstwo. Ostatnio wydał tomy szkiców: *Pisarze i kopyści* (Inter-Esse, Kraków 2003) i *Pożegnanie z uproszczeniami* (Wydawnictwo Arcana i Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Kraków 2003). Stale współpracuje z dwumiesięcznikiem „Arcana”.

**Sylwia Góra** – studentka polonistyki UJ i kulturoznawstwa Akademii Ignatianum; interesuje się estetyką, historią sztuki i literaturą XX wieku.

**mgr Anna Kasperek** – absolwentka filozofii w Akademii Ignatianum w Krakowie oraz polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie doktorantka na Wydziale Polonistyki tejże uczelni. Obszary zainteresowań: literatura współczesna, etyka polska, filozofia literatury.

**Joanna Kołat** – studentka II roku SUM-u kulturoznawstwa Akademii Ignatianum w Krakowie. Jej zainteresowania koncentrują się wokół XV-wiecznego malarstwa europejskiego oraz historii obyczajów ze szczególnym uwzględnieniem uroczystości i świąt w czasach średniowiecza i renesansu w Europie Zachodniej.

**dr Krzysztof Korzyk** – doktor nauk humanistycznych, filozofujący językoznawca, kognitywista, tłumacz, praktyk i teoretyk komunikacji. Stypendysta *Central European University* w Budapeszcie, *Central and East European Center for Cognitive Science* w Sofii, *Istituto Mitteleuropeo di Cultura* w Bolzano oraz *The Vilem Mathesius Center for Research and Education in Semiotics and Linguistics* w Pradze. Publikował między innymi w „Autoportrecie”, „Biuletynie Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, „Langues et linguistique”, „Literaturze na Świecie”, „Poradniku Językowym”, „Tekstach Drugich” oraz „Zeszytach Etnologii Wrocławskiej”. Jego zainteresowania naukowe dotyczą głównie antropologicznych, kognitywnych i społecznych aspektów funkcjonowania systemów symbolicznych w komunikacji międzypersonalnej i międzykulturowej. Wykłada w Uniwersytecie Jagiellońskim oraz w Akademii Ignatianum w Krakowie.

**mgr Agnieszka Kowalczyk** – doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwentka filologii polskiej UJ. Interesuje się problematyką przestrzeni w literaturze polskiego oświecenia i romantyzmu oraz zagadnieniami związanymi z nurtem polskiej poezji topograficznej pierwszej połowy dziewiętnastego wieku.

**dr Justyna Łukaszewska-Haberkowa** – pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa Akademii Ignatianum w Krakowie. Filolog klasyczny, mediewistka, tłumaczka z języków klasycznych i nowożytnych. Autorka przekładu *Scivias* Hildegardy z Bingen (2011). Zajmuje się recepcją kultury antycznej i średniowiecznej, także nowożytną literaturą łacińską. Interesuje się również kulturą materialną i rękodziełem.

**Paweł Najduch** – absolwent kulturoznawstwa (specjalność: sztuki audiowizualne) w Krakowskiej Akademii. Studiuje filozofię w Akademii Ignatianum w Krakowie.

**dr Marcin Napiórkowski** – pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW. Filozof, kulturoznawca, specjalizuje się w problematyce estetyki i pamięci historycznej. Do druku przygotowywana jest jego książka *Mitologia współczesna* (Wydawnictwa UW, 2012).

**mgr Kinga Nowak** – absolwentka Wydziału Malarstwa ASP w Krakowie. W latach 1997-98 studiowała na Wydziale Germanistyki UJ. W latach 2001-2002 stypendystka Rządu Francuskiego, studiowała w Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu. W 2008 roku wykładała w London College of

Communication, London University of the Arts. Od 2002 związana z Wydziałem Malarstwa ASP w Krakowie, obecnie na stanowisku adiunkta.

**mgr Klaudia Ordzowiąły-Grzegorzcyk** — absolwentka filologii polskiej i administracji, recenzentka literacka, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się problematyką orientalizmu w twórczości romantycznych zesłańców syberyjskich.

**dr Monika Ożóg** – pochodząca z Lublina historyk starożytności oraz historyk sztuki. Aktualnie pracuje w Zakładzie Archeologii Instytutu Historii Uniwersytetu Opolskiego. Autorka książki pt. *Kościół starożytny wobec świętyń oraz posągów bóstw*. Obecnie finalizuje pracę nad monografią dotyczącą polityki religijnej Teodoryka Wielkiego.

**dr Urszula Tes** – filmoznawczymi, wykładowczyni Akademii Ignatianum i ASP, autorka książek *Kino Johna Cassavetes* (2003), *Kino Beat Generation* (2010), redaktorka antologii *W stronę kina filozoficznego* (2011). Zajmuje się kinem autorskim i dokumentalnym.

**mgr Tomasz Tisończyk** – absolwent kulturoznawstwa w Akademii Ignatianum w Krakowie. Obecnie doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się zagadnieniami metodologicznymi nauk humanistycznych, historią myśli, a także recepcją fenomenu gór i alpinizmu w literaturze. Przygotowuje monografię dotyczącą twórczości Stefana Kołaczkowskiego.

**dr Leszek Zinkow** - zajmuje się zagadnieniami wieloaspektowej recepcji dziedzictwa starożytnego Wschodu, głównie Egiptu, w kulturze europejskiej, ze szczególnym uwzględnieniem Polski. Opublikował m.in. książki: *Nad Wisłą, nad Nilem... Starożytny Egipt w piśmiennictwie polskim* (2006) oraz *Imhotep i pawie pióra. Z dziejów inspiracji egipskich w architekturze polskiej* (2009). Jest członkiem International Association of Egyptologists.

**mgr Monika Żarnowska** – absolwentka socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz kulturoznawstwa Akademii Ignatianum w Krakowie. Obszar zainteresowań naukowych: socjologia kultury, komunikacja masowa i mass media.





*table of contents* number 5

---

Introduction

5

Culture and hermeneutics

Krzysztof Korzyk – *Precession of worldscapes, imagination and interpretation – Appadurai, Geertz and hermeneutics*

7

Marcin Napiórkowski – *The Advantages and disadvantages of Nietzsche for history*

25

Articles and dissertations

Monika Ozóg – *„Veritas imaginum”. The image of Theodoric the Great on the basis of selected numismatic specimens*

43

Justyna Łukaszewska-Haberko – *Who should deal with visions? The skill of explanation and the theory of interpretation of mediaeval texts on the basis of „Scivias” by Hildegard of Bingen*

59

Klaudia Ordzowiały-Grzegorzczuk – *Tomasz Kajetan Węgierski as a witness to the birth of the American statehood*

71

Agnieszka Kowalczyk – *Between science and poetic imagination The image of nature in „The Polish Gentry” by Kajetan Koźmian*

95

Anna Kasperek – *Henry Elzenberg’s axiological concept of culture*

123

Urszula Tes – *Orson Welles „Othello”*

133

Bogusława Bodzioch-Bryła – *Hermeneutics of cybertext? A few questions about interpretation in the margin of Zenon Fajfer's work „Ars poetica”*  
145

#### Interview

About hierarchy in the fine arts  
173

#### Profiles

Tomasz Tisończyk – *Stefan Kołaczkowski (1887-1940)*  
199

#### Reviews

Jerzy Gizella – *With Lacan's flashlight in labyrinth of subconscious*  
221

Leszek Żinkow – *Pseudoscience. Illness, magic or business?*  
229

Joanna Kołat – *„Sacre rappresentazioni” – religious theatre in Florence in the 15th century*  
237

Monika Żarnowska – *Collective memory and historical knowledge*  
241

Paweł Najduch – *Art and artists in totalitarian rule*  
249

#### Reports

Urszula Tes – *The 6th Philosophy Film Festival*  
253

Sylvia Góra – *Artistic spectrum. A few remarks on MOCAK (Museum of Contemporary Art in Krakow)*  
257

#### Notes on the Authors

261



# HUMANITAS

STUDIA KULTUROZNAWCZE

*Badania • Wprowadzenia • Monografie • Źródła*

Seria pod redakcją Andrzeja Gielarowskiego

Komitet Naukowy

prof. dr hab. Tomasz Gąsowski, prof. dr hab. Henryk Pietras  
prof. dr hab. Stanisław Stabryła, dr hab. Krzysztof Koehler  
dr hab. Kazimierz Kuczman, dr hab. Stanisław Sroka, dr hab. Andrzej Waško

Publikacje serii *Humanitas. Studia Kulturoznawcze*, przygotowywanej przez pracowników naukowych Instytutu Kulturoznawstwa Akademii Ignatianum w Krakowie, kierowane są do czytelnika zainteresowanego refleksją nad kulturą w zakresie jej źródeł, natury oraz przemian dokonujących się przez wieki i współcześnie.

Celem serii jest zarówno wprowadzanie w poszczególne dziedziny kulturoznawstwa, jak i prezentowanie najnowszych badań w tym zakresie. Dlatego publikujemy prace zbiorowe i podręczniki, jak też monografie oraz teksty źródłowe ujmujące tematykę kulturoznawczą z różnych perspektyw naukowych.

Naukowy charakter serii, gwarantowany przez uczestnictwo w jej powstawaniu kompetentnych badaczy poszczególnych dziedzin kultury, idzie w parze z jej przystępnością również dla czytelników stawiających pierwsze kroki w analizowaniu fenomenu kultury.

## UKAZAŁY SIĘ:

- *Poza utopią i nihilizmem. Człowiek jako podmiot kultury*, red. naukowa A. Waško, Kraków 2007
- *Odczarowania. Człowiek w społeczeństwie*, red. naukowa A. Gielarowski, T. Homa, M. Urban, Kraków 2008
- *Stanisława Orzechowskiego i Augustyna Rotundusa debata o Rzeczypospolitej*, wybór i opracowanie K. Koehler, Kraków 2009
- B. Bodzioch-Bryła, *Kaplan Biblioteki. O poetyckiej i eseistycznej twórczości Adama Zagajewskiego*, Kraków 2009
- *Symbol w kulturze rosyjskiej*, red. K. Duda, T. Obolevitch, Kraków 2010
- *Glabalizacja w kulturze. Upowszechnienie czy uproszczenie*, red. naukowa B. Bodzioch-Bryła, R. Szczepaniak, K. Wałczyk, Kraków 2010
- *Egzystencja i kultura*, red. P. Duchliński i M. Urban, Kraków 2010
- *Krzysztofa Warszewickiego i Anonima uwagi o wolności szlacheckiej*, red. K. Koehler, Kraków 2010
- *The influence of Jewish Culture*, red. J. Bremer, T. Obolevitch, Kraków 2011
- R. Jasnos, *Deuteronomium jako „księga” w kontekście kultury piśmienniczej starożytnego Bliskiego Wschodu*, Kraków 2011