

No. 49 (2/2025)

*perspektywy* **kultury**

*perspectives* on culture

Czasopismo naukowe  
Instytutu Kulturoznawstwa i Dziennikarstwa  
Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie

**Człowiek – Sztuka – Kultura**  
**Man – Art – Culture**

Czasopismo naukowe Instytutu Kulturoznawstwa i Dziennikarstwa Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie  
Academic Journal of the Institute of Cultural Studies and Journalism, Ignatianum University in Cracow

PISMO RECENZOWANE / PEER-REVIEWED JOURNAL

**Redaktorzy tematyczni/ Thematic editors**

dr Monika Kowalczyk, dr Bożena Prochwicz-Studnicka, dr Maria Szcześniak (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie)

**Redaktor naczelny / Editor-in-chief**

dr Bogumił Strączek (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie)

**Zastępca redaktora naczelnego/ Deputy Editor-in-chief**

dr Ewa Chłap-Nowak (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie)  
dr Bożena Prochwicz-Studnicka (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie)

**Sekretarz / Editorial Assistant**

dr Magdalena Jankosz (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)

**Zespół redakcyjny / Editorial Board:** doc. dr Sabire Arik (University of Ankara), prof. dr Luca Bernardini (Università degli Studi di Milano), dr Ricardo Godinho Bilro (Instituto Universitário de Lisboa), prof. dr Alessandro Boccolini (Università degli Studi della Tuscia), prof. dr Alberto Castaldini (University of Bucharest), prof. dr Nela Filimon Costin (Universitat de Girona), dr Nicholas Coureas (Cyprus Research Center), prof. dr Pasquale Paziienza (Università degli Studi di Foggia), prof. dr Christopher Schabel (University of Cyprus), prof. dr Siergiej A. Troicki (Estonian Literary Museum), dr M. Antoni J. Üçerler SJ (Boston College), dr hab. Andrzej Gielarowski, prof. UIK (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie), dr hab. Monika Stankiewicz-Kopeć, prof. UIK (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie), dr hab. Stanisław Cieślak, prof. UIK (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie), dr hab. Bogusława Bodzioch-Bryła, prof. UIK (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie), dr Danuta Smółucha (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie)

**Rada Naukowa / International Advisory Council:** prof. dr Eva Ambrozova (Newton University, Brno), dr Josep Boyra (Escola Universitària Formatic Barcelona), prof. dr Caterina De Lucia (Università degli Studi di Foggia), dr Jarosław Duraj SJ (Ricci Institute, Macau), dr hab. Stanisław Sroka, prof. UIK (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie), prof. dr hab. Tomasz Gąsowski (Uniwersytet Jagielloński), dr Paweł Nowakowski (Instytut Literary w Krakowie), prof. dr Jakub Gorczyca SJ (Pontificia Università Gregoriana), prof. dr Marek Inglot SJ (Pontificia Università Gregoriana), doc. dr Petr Mikuláš (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), prof. dr hab. Henryk Pietras SJ (Pontificia Università Gregoriana), dr Joan Sorribes (Escola Universitària Formatic Barcelona), prof. dr David Ullrich (Univerzita obrany v Brne), dr Zdeněk Vybíral (Husitské Muzeum, Tabor), dr hab. Leszek Zinkow, prof. PAN (Polska Uniwersytet Nauk), dr Agnieszka Knap-Stefaniuk (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie)

**Redakcja tekstów w języku angielskim / Text editing in English:** Karolina Socha-Duśko

**Redakcja tekstów w języku polskim / Text editing in Polish:** Magdalena Jankosz

**Projekt graficzny / Graphic design:** Joanna Panasiiewicz

**Tłumaczenia / Translation:** Karolina Socha-Duśko

**Okladka / Cover:** Lesław Sławiński

Na okładce wykorzystano: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tate.modern.weather.project.jpg>

**Skład i opracowanie techniczne / DTP:** Jacek Zaryczyn

ISSN (print): 2081-1446 e-ISSN 2719-8014

**Deklaracja / Declaration:** wersja papierowa czasopisma jest wersją pierwotną /

The original version of this journal is the print version

Nakład / Print run: 25 egz. / copies

Artykuły zostały sprawdzone systemem antyplagiatowym iThenticate.  
The articles have been checked for plagiarism with iThenticate software.

**Adres redakcji / Publisher Address**

ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków

e-mail: [perspektywykultury@ignatianum.edu.pl](mailto:perspektywykultury@ignatianum.edu.pl)

tel. 12 39 99 525

---

## Spis treści / Table of Contents

---

### Człowiek – Sztuka – Kultura / Man – Art – Culture

- Monika Maria Kowalczyk, Bożena Prochwicz-Studnicka, Maria Szcześniak, *Edytorial*  
5
- Monika Maria Kowalczyk, Bożena Prochwicz-Studnicka, Maria Szcześniak, *Editorial*  
11
- Elżbieta Magdalena Wąsik, *Intertekstualność i nomadyczność sztuki w semiotycznym  
stawianiu się współczesnego człowieka*  
17
- Beata Gontarz, „Nieobliczalna fantazja”? Artysta i „tworzące” maszyny  
29
- Zdzisław Wąsik, *Abstraction as a Source of Inventive Creativity: The Limits of Artistic  
Freedom Seen Through the Lens of Semioethics*  
43
- Mariusz Wojewoda, *Sposoby przedstawiania techné w sztuce współczesnej  
w perspektywie filozofii techniki*  
57
- Bożena Prochwicz-Studnicka, *Arabic Calligraphy as a Form of Artistic Expression.  
Ahmed Moustafa and His Perspective on the Role and Meaning of Art*  
71
- Ewa Niestorowicz, *Professional Contemporary Art Exhibitions and Their Reception  
and Interpretation by Blind People: A Case Study of the Art Project Touch of Art*  
91
- Aleksandra Dębska-Kossakowska, *Gustaw Herling-Grudziński i Konstanty A. Jeleński  
o malarstwie Jana Lebensteina*  
107
- Mateusz Woch, *Bytowe braki a prywatywna teoria sztuki – w świetle metafizyki  
tomizmu egzystencjalnego*  
121
- Dominik Ziarkowski, *Architektura współczesna i jej znaczenie dla turystyki kulturowej*  
135
- Mateusz Borkowski, *Transformacja postaci kobiety jako zwierciadło przemian  
społeczno-kulturowych w musicalu polskim po 1989 r. Prolegomena*  
155
- Przemysław Bukowski, Agnieszka Piasecka, *Wartości sztuki wizualnej w opinii  
studentów wybranych kierunków UMCS i UIK*  
173

## VARIA

Anna Rutkowska, *Implications of Magnetic Resonance Imaging (MRI) for Economic Research and the Development of Neuromanagement and Neuromarketing*

195

Sylvia Galanciak, Marek Siwicki, *The Canon of Certain Knowledge vis-à-vis the Reader's Contract in (Not Only) Scientific Texts*

229

Hanna Dymel-Trzebiatowska, *Doksychny obraz Mamusi Muminka. Próba reinterpretacji postaci*

251

Jordanka Georgiewa-Okoń, *Instrumentalizacja języka tureckiego i symbolicznej siły strachu w formach ekspresji tożsamościowej w bułgarskich maskaradach kukierów*

265

Maria Szcześniak, *Nieznane przedstawienie Wacława Seweryna Rzewuskiego – przyczynek do ikonografii emira*

279

Renata Gulczyńska, *Kultura kulinarna Towarzystwa Jezusowego w Rzeczypospolitej Obojga Narodów*

295

Weronika Wiese, *Początki organizowania struktur mniejszości niemieckiej w Bydgoszczy (1989–1992)*

317

Łukasz Burkiewicz, Andrzej Wadas, *Życie i dzieło Tomasza Ignacego Dunina Szpota SJ (1644–1713) oraz jego wkład w etnografię nowożytnych Chin*

337

Joanna Nakonieczna, *Wiedźmin w kontuszu. Komunikacyjna rola literackich nawiązań w medium współczesnych gier wideo*

359

## Recenzje

Wiktor Szymborski (rec.), *Recenzja tomu Bodzioch-Bryła, B. (red.) (2023). Humanistyka współczesna*

373

**Monika Maria Kowalczyk**

<http://orcid.org/0000-0002-7778-949>

Uniwersytet Ignatianum w Krakowie  
[monika.kowalczyk@ignatianum.edu.pl](mailto:monika.kowalczyk@ignatianum.edu.pl)

**Bożena Prochwicz-Studnicka**

<http://orcid.org/0000-0002-1644-252X>

Uniwersytet Ignatianum w Krakowie  
[bozena.prochwicz-studnicka@ignatianum.edu.pl](mailto:bozena.prochwicz-studnicka@ignatianum.edu.pl)

**Maria Szcześniak**

<http://orcid.org/0000-0002-3050-6374>

Uniwersytet Ignatianum w Krakowie

[maria.szczesniak@ignatianum.edu.pl](mailto:maria.szczesniak@ignatianum.edu.pl)

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.01

## Edytorial

Kultura to jedyna i nieuchronna „rzeczywistość ludzka”, zaś człowiek nie może uciec przed własnymi osiągnięciami. Nie ma wyboru: musi przyjąć warunki swego własnego życia. Człowiek nie żyje już w świecie jedynie fizycznym, żyje także w świecie symbolicznym. Częściami składowymi tego świata są: język, mit, sztuka i religia. Są to różnorakie nici, z których utkana jest owa symboliczna sieć, spleciona sieć ludzkiego doświadczenia.

E. Cassirer, *Esej o człowieku*

Oddajemy do rąk Czytelników kolejny numer *Perspektyw Kultury*, w którym wiodącym tematem jest sztuka tworzona współcześnie (za jej początek przyjmujemy lata 70. XX w.), a konkretnie próba oceny jej aktualnej kondycji, celowości i zakresu wykorzystania we współczesnej kulturze. Sztuka, podobnie jak nauka, moralność i religia, stanowi jedną z podstawowych form działalności człowieka, a co za tym idzie – istotny obszar kultury. Wzajemne przenikanie się tych sfer sprawia, że sztuka nieustannie pozostaje w relacji z nauką, moralnością i religią.

Współczesna sztuka, często zaangażowana społecznie, czerpie z dorobku nauki i technologii, co pozwala jej w nowy sposób wpływać na człowieka i kształtować jego aktywność kulturową. Nawet sztuka postrzegana w sposób skrajnie autonomiczny, zgodnie z ideą „sztuki dla sztuki”, pozostaje istotnym elementem kultury i może stanowić odzwierciedlenie kondycji współczesnego społeczeństwa.

Namysł nad sztuką współczesną prowadzi do pytań natury antropologicznej, ponieważ to człowiek jest twórcą i podmiotem działań artystycznych. Nawet rozwój sztuki generatywnej, powstającej dzięki technologii, ostatecznie odzwierciedla twórczy potencjał człowieka, który te technologie opracował.

Zebrane w niniejszym tomie artykuły, będące wynikiem badań naukowców reprezentujących różne dyscypliny nauki i perspektywy badawcze, ukazują wieloaspektowy i złożony charakter rozważań nad fenomenem sztuki.

Tom otwiera artykuł Elżbiety Wąsik *Intertekstualność i nomadyczność sztuki w semiotycznym stawaniu się współczesnego człowieka*. Autorka analizuje w nim intertekstualność i nomadyczność jako kluczowe pojęcia semiotyki postmodernistycznej, wyjaśniając znaczenia, które pojęcia te przyjmują w procesie tworzenia, interpretacji i rozpowszechniania dzieł sztuki oraz ich oddziaływania na jednostkę i społeczeństwo. Ukazuje wieloznaczność i użyteczność terminów *tekst* i *intertekstualność* odnoszących się nie tylko do języka, lecz także do szeroko pojętej kultury, obejmującej m.in. obrazy, muzykę, fotografię, architekturę czy rzeźbę. Teksty kultury pozostają w stałej interakcji, nawiązując do innych tekstów poprzez aluzje i wzmianki, co prowadzi do ich wielowymiarowej interpretacji. Podejście, w którym sztuka jest rozumiana jako system dynamicznych powiązań między różnymi tekstami kultury (teoria nomadyzmu), ukazuje podobieństwa między wewnętrznym rozwojem jednostki a zmianami zachodzącymi w różnych sferach życia, w tym w sztuce. Rozwój wewnętrzny człowieka następujący pod wpływem sił nomadycznych rodzi osobowość relacyjną, która współlistnieje ze sztuką w sieci wzajemnych wpływów.

Beata Gontarz w tekście „*Nieobliczalna fantazja?*” *Artysta i „tworzące” maszyny* podejmuje aktualny temat związany z transformacją kultury przez technologie maszyn i sztucznej inteligencji. W tym kontekście prezentuje poglądy wybranych artystów dotyczące zagadnień tworzenia i statusu twórcy w związku z rysunkami wykonywanymi przez maszyny. Najpierw odnosi się do wytworów mechanicznej maszyny rysującej skonstruowanej przez belgijskiego artystę Francisa André oraz do recepcji jego postawy wobec powstających dzieł, dokonanej przez polskiego pisarza Jana Józefa Szczepańskiego. Następnie przedstawia działania i deklaracje artystki polskiego pochodzenia, Agnieszki Piłat, współpracującej z Boston Dynamic i SpaceX w projekcie uczenia robotów wyposażonych w AI sztuki rysowania.

Z kolei w artykule *Abstraction as a Source of Inventive Creativity: Ethical-Moral Issues of Artistic Expression* Zdzisław Wąsik wskazuje, w jaki sposób abstrakcyjna forma może stymulować ludzką kreatywność oraz jakie wyzwania etyczne (albo wyzwania moralne) wiążą się z twórczością

artystyczną w kontekście społecznym. Autor argumentuje, że abstrakcję można uznać za podstawową formę działalności inwencyjnej twórców dzieł sztuki oraz że istnieją różne sposoby wyobrazeniowego modyfikowania cech obiektów rzeczywistości. Omawia zagadnienie zgodności form ekspresji artystycznej z powszechnie akceptowanymi normami etycznymi oraz z normami moralnego postępowania przyjmowanymi przez twórców. Szczególną uwagę Zdzisław Wąsik zwraca na intencjonalność oraz emocjonalny wydźwięk sztuki, uwzględniając reakcje odbiorców na kontrowersyjne treści, w tym na tematy tabu czy kwestie religijne. Analizuje przykłady pochodzące z wystaw artystycznych oraz opinie publiczności, zwłaszcza te wyrażane w mediach społecznościowych.

*Sposoby przedstawiania techné w sztuce współczesnej w perspektywie filozofii techniki* to tekst Mariusza Wojewody, w którym dokonuje on analizy sposobów przedstawiania *techné* w sztuce współczesnej (instrumentalny, mitologiczny, diagnozujący zagrożenia i adaptacyjny). Według autora *techné* stanowi ważny temat wypowiedzi artystycznych. Dzięki sztuce relacja człowieka z systemem techniki staje się obecna w dyskursie publicznym. Autor traktuje artystyczne wypowiedzi na temat techniki jako część imaginarium kulturowego.

O sztuce współczesnej na pograniczu dwóch kultur pisze Bożena Prochwicz-Studnicka w artykule pt.: *Arabic Calligraphy as a Form of Artistic Expression. Ahmed Moustafa and His Perspective on the Role and Meaning of Art*. Tekst przedstawia spojrzenie uznanego na arenie międzynarodowej egipskiego artysty, na stałe mieszkającego w Londynie, na własną misję artystyczną oraz kaligrafię arabską, której przypisuje główną rolę. Analizie zostały poddane przede wszystkim wypowiedzi samego twórcy dotyczące jego dzieł, ich duchowego wymiaru oraz zakorzenienia w tradycji islamu. Dla Ahmeda Moustafy kaligrafia arabska to nie tylko środek artystycznej ekspresji, ale także duchowa praktyka prowadząca do Boga. Głównym źródłem inspiracji artysty pozostaje Koran, co sprawia, że jego prace niosą w sobie zarówno estetyczne, jak i duchowe wartości. Piękno i Dobro w jego dziełach wynikają nie tylko z precyzyjnych zasad geometrycznych, lecz również z samej istoty Słowa, które kaligrafia materializuje.

Kolejna publikacja dotyczy projektu *Dotyk Sztuki II*, mającego formę ogólnopolskiego konkursu dla profesjonalnych artystów, organizowanego przez Instytut Sztuk Pięknych UMCS w Lublinie. Autorka, Ewa Niestorowicz, w swoim tekście zatytułowanym *Professional Contemporary Art Exhibitions and their Reception by Blind People. Based on the Example of the Art Project Touch of Art* podkreśla, iż projekt zaowocował serią wystaw umożliwiających multisensoryczny odbiór dzieł, ze szczególnym uwzględnieniem osób z dysfunkcją wzroku. Przedstawia badania nad percepcją sztuki współczesnej, przeprowadzone metodą studium przypadku

na osobie niewidomej od urodzenia. Ewa Niestorowicz wykorzystała autorską ankietę oceniającą dzieła pod kątem treści, formy, kreatywności i emocjonalności. Wyniki badań wykazały, że audiodeskrIPCja oparta na kuratorskich opisach znacząco ułatwia odbiór dzieła, poprawiając jego zrozumienie i wpływając na pozytywną ocenę pod względem artystycznym i emocjonalnym.

Krytyce sztuki współczesnej został poświęcony tekst Aleksandry Dębskiej-Kossakowskiej, *Gustaw Herling-Grudziński i Konstanty A. Jeleński o malarstwie Jana Lebensteina*. Autorka zawarła w nim refleksje Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Konstantego A. Jeleńskiego dotyczące twórczości polskiego malarza i grafika, Jana Lebensteina (zm. 1999). Wspomniani autorzy zajmują krytyczne stanowisko wobec neoawangardowych nurtów sztuki wizualnej, w tym sztuki Lebensteina. Łączy ich podobieństwo myślowych tropów, ale różnią sposoby argumentacji.

Mateusz Woch w artykule *Bytowe braki a prywatywna teoria sztuki – w świetle metafizyki tomizmu egzystencjalnego*, w kontekście wspomnianej teorii sztuki wyodrębnia i uszczegóławia różne odmiany braków bytowych, opierając się na tekstach Arystotelesa i Tomasza z Akwinu oraz ich XX-wiecznych kontynuatorów z kręgu lubelskiej szkoły filozoficznej. Według prywatywnej teorii sztuki, racją istnienia sztuki są bowiem braki bytowe, a sztuka polega na ich uzupełnianiu. Zdaniem autora, prywatywna teoria sztuki domaga się dalszych badań, zwłaszcza w aspekcie możliwych typów braków bytowych oraz analizy spełniania się wobec nich poszczególnych sztuk. Tekst popularyzuje interesującą i mało dyskutowaną teorię sztuki.

Współczesna architektura stanowi punkt wyjścia dla rozważań Dominika Ziarkowskiego. W swoim artykule *Architektura współczesna i jej znaczenie dla turystyki kulturowej* autor akcentuje jej niekwestionowaną wartość wykorzystywaną w tym sektorze gospodarki. Fenomen ten nosi nazwę architektury – zwiedzający ustalają plan wycieczki nie w kluczu obiektów sztuki dawnej, będących już znanym i uznanym dziedzictwem wieków, a według najnowszych realizacji żyjących wciąż architektów. Przyciągać może zarówno nietypowa forma budynku, nowoczesne rozwiązania, jak i samo nazwisko twórcy. Tym samym sztuka najnowsza stymuluje ruch turystyczny, a co za tym idzie – gospodarkę danego regionu, a nierzadko nawet kraju.

Mateusz Borkowski w tekście *Transformacja postaci kobiety jako zwierciadło przemian społeczno-kulturowych w musicalu polskim po 1989 roku* analizuje wizerunek kobiet w musicalu polskim po 1989 r. Badaniu poddał wybrane musicale sceniczne – od klasycznego już *Metra*, przez *Politę* inspirowaną biografią Poli Negri, *Irenę* poświęconą Irenie Sendlerowej, aż po rapowany musical *1989*. Autor wskazuje na musical jako medium



kształtowania i redefinicji tożsamości kulturowych, w którym zmiana w obrazie kobiecych postaci stanowi istotne zwierciadło przekształceń społecznych i wartości właściwych współczesnej Polsce. Sztuka staje się więc narzędziem kształtowania opinii publicznej, kreowania nowego (nowoczesnego?) społeczeństwa.

Artykuły tematyczne kończy tekst *Wartości sztuki wizualnej w opinii studentów wybranych kierunków UMCS i UIK* zawierający postulat poszerzenia obecności sztuki wizualnej w przestrzeni akademickiej. Jego autorzy, Przemysław Bukowski i Agnieszka Piasecka, prezentują wyniki badań empirycznych oraz ich analizę dotyczącą postrzegania wartości sztuki wizualnej przez studentów Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (UMCS) oraz Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie (UIK). Respondenci najwyżej cenią wartości sztuki w zakresie kreatywności, estetyki, artyzmu, emocjonalności i autentyczności, natomiast wartość historyczna ma dla nich najmniejsze znaczenie. Autorzy postulują włączenie do programów studiów większej liczby przedmiotów związanych z szeroko rozumianą sztuką, rozwinięcie oferty artystycznych zajęć dodatkowych, jak również aktywne działania promujące sztukę na uczelniach, np. wystawy, projekcje filmów.

Zapraszamy do lektury!



**Monika Maria Kowalczyk**

<http://orcid.org/0000-0002-7778-949>

Ignatianum University in Cracow  
monika.kowalczyk@ignatianum.edu.pl

**Bożena Prochwicz-Studnicka**

<http://orcid.org/0000-0002-1644-252X>

Ignatianum University in Cracow  
bozena.prochwicz-studnicka@ignatianum.edu.pl

**Maria Szcześniak**

<http://orcid.org/0000-0002-3050-6374>

Ignatianum University in Cracow  
maria.szczeniak@ignatianum.edu.pl  
DOI: 10.35765/pk.2025.4902.02

## Editorial

Man cannot escape from his own achievement. He cannot but adopt the conditions of his own life. No longer in a merely physical universe, man lives in a symbolic universe. Language, myth, art, and religion are parts of this universe. They are the varied threads which weave the symbolic net, the tangled web of human experience.

E. Cassirer, *An Essay on Man*

We are pleased to present to our readers this issue of *Perspectives on Culture*, in which the central theme is contemporary art – understood here as beginning in the 1970s – with particular attention to its current condition, relevance, and role within modern culture.

Art, like science, morality, and religion, is one of the fundamental expressions of human activity and thus constitutes a vital domain of culture. The continuous interplay between these spheres ensures that art remains in ongoing dialogue with science, morality, and religion.

Contemporary art, often socially engaged, draws on the achievements of science and technology, allowing it to shape cultural activity and influence individuals in new ways. Even art that embraces radical autonomy – aligned with the ideal of “art for art’s sake” – continues to be a meaningful element of culture capable of reflecting the condition of contemporary society.

Engaging with contemporary art also invites anthropological reflection, as it is the human being who is both the creator and the subject of

artistic expression. Even the rise of generative art – enabled by technological advancement – ultimately reflects the creative potential of the human mind that conceived and developed those technologies.

The articles gathered in this volume – written by scholars representing a range of academic disciplines and research perspectives – highlight the multifaceted and complex nature of inquiry into the phenomenon of art.

The issue opens with Elżbieta Wąsik's article *Intertekstualność i nomadyczność sztuki w semiotycznym stawaniu się współczesnego człowieka* (*Intertextuality and Nomadism in the Semiotic Becoming of the Contemporary Human Individual*). The author explores intertextuality and nomadism as key concepts in postmodernist semiotics, clarifying the meanings these terms assume in the processes of creating, interpreting, and disseminating works of art, as well as their impact on the individual and society. She demonstrates the ambiguity and utility of the terms *text* and *intertextuality*, which apply not only to language, but also to culture more broadly, encompassing such domains as visual art, music, photography, architecture, and sculpture. Cultural texts exist in constant interaction, referencing one another through allusions and echoes, leading to multilayered interpretation. The approach that views art as a system of dynamic relationships among various cultural texts – the theory of nomadism – reveals parallels between the internal development of the individual and the transformations occurring in various realms of life, including the arts. The human being, shaped by nomadic forces, develops a relational personality – one that coexists with art within a network of mutual influences.

In her article “*Nieobliczalna fantazja*”? *Artysta i „tworzące” maszyny* (*Unpredictable Imagination*? *The Artist and ‘Creative’ Machines*), Beata Gontarz addresses the timely issue of cultural transformation brought about by machine technologies and artificial intelligence. Within this framework, she examines the perspectives of selected artists on the act of creation and the evolving status of the artist in relation to images produced by machines. She first considers the works of an image-making machine designed by Belgian artist Francis André, as well as the reception of his creative stance as interpreted by Polish writer Jan Józef Szczepański. She then turns to the work and public declarations of Agnieszka Piłat, a Polish-born artist collaborating with Boston Dynamics and SpaceX on a project aimed at teaching robots equipped with AI the art of drawing.

In the article *Abstraction as a Source of Inventive Creativity: Ethical-Moral Issues of Artistic Expression*, Zdzisław Wąsik explores how abstract form can stimulate human creativity and what ethical or moral challenges arise from artistic expression in a social context. The author argues that abstraction may be regarded as a fundamental mode of inventive activity for artists and that various imaginative strategies exist for altering

the perceived qualities of real-world objects. Wąsik examines the compatibility of artistic forms of expression with widely accepted ethical standards, as well as with the moral codes adopted by artists themselves. He places particular emphasis on the intentional and emotional dimensions of art, taking into account audience responses to controversial content, including taboo subjects and religious themes. His discussion draws on examples from art exhibitions and public reactions – especially those voiced through social media.

*Sposoby przedstawiania techné w sztuce współczesnej w perspektywie filozofii techniki* (*Ways of Representing Techné in Contemporary Art from the Perspective of the Philosophy of Technology*) is an article by Mariusz Wojewoda, in which the author analyzes various modes of representing *techné* in contemporary art – including instrumental, mythological, threat-diagnosing, and adaptive approaches. According to Wojewoda, *techné* constitutes a significant theme in artistic expression. Through art, the relationship between humans and technological systems enters public discourse and becomes culturally visible. The author treats artistic reflections on technology as part of the broader cultural imaginary.

Contemporary art at the crossroads of two cultures is the focus of Bożena Prochwicz-Studnicka's article *Arabic Calligraphy as a Form of Artistic Expression. Ahmed Moustafa and His Perspective on the Role and Meaning of Art*. The text presents the perspective of an internationally recognized Egyptian-born artist now living in London on his artistic mission and the key role he assigns to Arabic calligraphy. The article primarily analyzes the artist's own statements regarding his works, their spiritual dimension, and their rootedness in Islamic tradition. For Ahmed Moustafa, Arabic calligraphy is not only a means of artistic expression but also a spiritual practice leading toward God. The Qur'an remains the artist's primary source of inspiration, endowing his works with both aesthetic and spiritual value. Beauty and Goodness in his creations arise not only from precise geometric principles but also from the very essence of the Word, which calligraphy brings into material form.

The next article concerns the *Dotyk Sztuki II* (*Touch of Art II*) project, a nationwide competition for professional artists organized by the Institute of Fine Arts at Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. In her text titled *Professional Contemporary Art Exhibitions and Their Reception by Blind People. Based on the Example of the Art Touch of Art Project*, Ewa Niestorowicz highlights that the project resulted in a series of exhibitions designed for multisensory reception, with particular consideration for individuals with visual impairments. She presents research on the perception of contemporary art conducted as a case study involving a person blind from birth. The study employed an original survey tool assessing

artworks in terms of content, form, creativity, and emotional impact. The results indicated that audio description based on curatorial texts significantly enhances the reception of artworks, improving understanding and contributing to a more positive artistic and emotional evaluation.

The article by Aleksandra Dębska-Kossakowska, *Gustaw Herling-Grudziński i Konstanty A. Jeleński o malarstwie Jana Lebensteina* (*Gustaw Herling-Grudziński and Konstanty A. Jeleński on the Painting of Jan Lebenstein*), is devoted to the critique of contemporary art. The author presents reflections by Gustaw Herling-Grudziński and Konstanty A. Jeleński on the work of Polish painter and graphic artist Jan Lebenstein (d. 1999). Both writers adopt a critical stance toward neo-avant-garde currents in visual art, including Lebenstein's oeuvre. While they share certain conceptual paths in their thinking, their methods of argumentation remain distinct.

In his article *Bytowe braki a prywatywna teoria sztuki – w świetle metafizyki tomizmu egzystencjalnego* (*Ontological Deficiencies and the Privative Theory of Art in Light of the Metaphysics of Thomistic Existentialism*), Mateusz Woch identifies and further specifies various types of ontological deficiencies within the framework of the so-called privative theory of art. Drawing on the writings of Aristotle, Thomas Aquinas, and their 20th-century successors associated with the Lublin School of Philosophy, the author explores the idea that, according to this theory, the *raison d'être* of art lies in addressing and supplementing ontological lacks. In Woch's view, the privative theory of art calls for further investigation, particularly with regard to the classification of possible ontological deficiencies and the ways in which specific artistic disciplines respond to them. The article introduces a compelling and rarely discussed theory of art to a broader audience.

Contemporary architecture is the springboard for Dominik Ziarkowski. In his article *Architektura współczesna i jej znaczenie dla turystyki kulturowej* (*Contemporary Architecture and Its Significance for Cultural Tourism*), the author emphasizes its unquestionable value as utilized within this economic sector. This phenomenon is termed architourism, whereby visitors organize their itineraries not according to established sites of ancient art, already recognized and valued as heritage of past centuries, but rather according to the latest works of living architects. Attractions may include the unconventional form of a building, innovative technical solutions, or the renown of the architect. Thus, contemporary art stimulates tourist traffic and, consequently, the economy of a given region and, frequently, even that of an entire country.

In his article *Transformacja postaci kobiety jako zwierciadło przemian społeczno-kulturowych w musicalu polskim po 1989 roku* (*The Transformation*

*of the Female Figure as a Mirror of Socio-Cultural Change in Polish Musicals after 1989*), Mateusz Borkowski analyzes the representation of women in Polish musical theatre in the post-1989 period. His study encompasses selected stage musicals – from the now-classic *Metro*, through *Polita*, inspired by the life of actress Pola Negri, and *Irena*, dedicated to Irena Sendler, to the rap musical *1989*. The author identifies musical theatre as a medium through which cultural identities are shaped and redefined. Within this context, the evolving portrayal of female characters serves as a significant reflection of broader societal transformations and the values characteristic of contemporary Poland. Art, therefore, emerges as a tool for shaping public opinion and for envisioning – or perhaps constructing – a new (modern?) society.

The main issue section concludes with the article *Wartości sztuki wizualnej w opinii studentów wybranych kierunków UMCS i UIK (The Value of Visual Art in the Opinion of Students from Selected Programmes at UMCS and UIK)*, which advocates for an expanded presence of visual art within the academic environment. Its authors, Przemysław Bukowski and Agnieszka Piasecka, present the results of empirical research and their analysis concerning students' perceptions of the value of visual art at Maria Curie-Skłodowska University in Lublin (UMCS) and the Ignatianum University in Krakow (UIK). According to the findings, students most highly value art in terms of creativity, aesthetics, artistry, emotional impact, and authenticity, while historical value is considered the least significant. The authors call for the inclusion of more courses related to the broadly understood field of art in university curricula, the expansion of extracurricular artistic offerings, as well as active promotion of art within academic institutions – for instance, through exhibitions and film screenings.

Enjoy your read!





**Elżbieta Magdalena Wąsik**<http://orcid.org/0000-0002-9048-0698>

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

elawasik@amu.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.03

## Intertekstualność i nomadyczność sztuki w semiotycznym stawaniu się współczesnego człowieka

### STRESZCZENIE

W niniejszym artykule pojęcia intertekstualności i nomadyczności, należące do postmodernistycznego warsztatu terminologiczno-metodologicznego semiotyki, które obejmują nośniki znaczeń i transformacje znaczeniowe w symbolicznym świecie człowieka, służą wyjaśnianiu mechanizmów tworzenia i rozpowszechniania dzieł sztuki oraz ich oddziaływania na jednostkę i społeczeństwo. Celem artykułu jest wyeksponowanie wieloznaczności i użyteczności terminów „tekst” i „intertekstualność” nie tylko w odniesieniu do wytworów czynności językowych w komunikacji, ale również do wszelkich wytworów działalności człowieka nakierowanej na osiągnięcie wartości. Pośród tekstów kultury mieszczą się m.in. obrazy, fotografie, filmy, utwory muzyczne, rzeźby, dzieła architektury oraz wszelkie formy kultury popularnej. Intertekstualność natomiast występuje w domenie intersubiektywnej dialogowości pośród aspektów komunikacji międzyludzkiej, w której to teksty nawiązują do innych tekstów. Będąc przetworzeniami wcześniejszych tekstów, umiejscawiają się one w sieci wielowymiarowych relacji międzytekstowych. Występują w ciągłej interakcji do innych tekstów poprzez aluzje lub wzmianki, bezpośrednio lub pośrednio, formalnie lub treściowo. Teksty są przedmiotem nieograniczonych interpretacji. Postrzeganie sztuki jako sieci dynamicznych relacji intertekstualnych poparte jest zastosowaniem teorii nomadyzmu do pokazania analogiczności pomiędzy rozwojem wewnętrznym jednostki a transformacjami społecznymi uwidaczniającymi się w wielu dziedzinach życia, w tym w sztuce. Nomadyczność w sensie psychologicznym stanowi właściwość człowieka posiadającego moc afektowania i bycia afektowanym, wykraczającego poza reguły i normy w zakresie używania znaków i symboli; cechuje ona podmiot semiotyczny w jego stawaniu się determinowanym przez styl życia czy formy egzystencji, jeśli przebiega ono w otoczeniu przeciwstawnych wartości, znaczeń i niejednoznaczności pojęć spowodowanych m.in. zmianami politycznymi, ekonomicznymi, społecznymi, powszechnym dostępem do technologii oraz możliwościami przemieszczania się i podróżowania.

**SŁOWA KLUCZE:** teksty kultury, intertekstualność, nomadyczność, stawanie się człowieka, stawanie się sztuki

**Sugerowane cytowanie:** Wąsik, E.M. (2025). Intertekstualność i nomadyczność sztuki w semiotycznym stawaniu się współczesnego człowieka. © *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 17–28, DOI: 10.35765/pk.2025.4902.03

Nadesłano: 13.12.2024

Zaakceptowano: 11.04.2025

## ABSTRACT

### Intertextuality and Nomadism of Art in the Semiotic Becoming of the Contemporary Human Individual

In this article, the concepts of intertextuality and nomadism – drawn from the postmodern terminological-methodological framework of semiotics as the study of meaning bearers and the variability of meanings in the human world – are used to explain the mechanisms of creating and disseminating works of art and their impact on the individual and society. The article points out both the ambiguity and the usefulness of the terms ‘text’ and ‘intertextuality’, which refer to the products of verbal communication and value-oriented human activities. Cultural texts therefore encompass paintings, photographs, films, sculptures, musical works, architecture, and all forms of popular culture. Intertextuality operates within the domain of intersubjective dialogism as an aspect of human communication where texts relate to one another. As modifications of earlier texts, they constantly interact through allusions and references – directly or indirectly, formally or substantively. Forming networks of multidimensional intertextual relations, texts are subject to endless reinterpretations. Viewing art through the lens of dynamic intertextual relationships is supported by the theory of nomadism, which illustrates the analogy between personal development and social transformations across many spheres of life, including art. Nomadism characterizes the individual who, having the capacity of affecting and being affected, transcends the rules and norms in the use of signs and symbols. It defines the semiotic subject in its becoming determined by conditions and forms of existence, marked by opposing values and conceptual ambiguities, particularly in an era of political, economic, and social change, the increasing access to information technologies, and rising mobility.

**KEYWORDS:** cultural text, intertextuality, nomadism, becoming human, becoming art

## Wstęp

Obcowanie z różnorodnymi formami sztuki ułatwia odkrywanie i wyrażanie własnej tożsamości, rozumienie siebie samego w relacji do innych, rozwój wyobraźni, innowacyjności itp. Stawanie się podmiotowości człowieka ma charakter znakowy, gdyż polega na tworzeniu i przetwarzaniu tekstów kultury jako nośników znaczeń i ich interpretowaniu. Zachodzi ono w przestrzeni umysłowej, gdzie posiada wymiary intelektualne i zmysłowe. Ponieważ procesy poznawcze człowieka cechuje działanie sił nomadycznych, wymykających się organizacji i instytucjonalizacji, które współzawodniczą z dążeniami do utrzymania stałości i porządku, efektem stawania się jest osobowość relacyjna o różnych genealogiach

i chronologiach. Stawanie się w bloku komplementarnego afektowania to zarówno stawanie się podmiotu, jak i sztuki.

### Stawanie się człowieka w perspektywie metafizycznej i psychologicznej

Przynajmniej dwie koncepcje stawania się człowieka w porównaniu z innymi organizmami, pojmowanego jako jego rozwój osobisty, związane z bytowaniem w świecie, są reprezentatywne dla myśli zachodniej. Pierwsza koncepcja widoczna jest w metafizycznym podejściu do duszy. Arystoteles (384–322 p.n.e.) w dziele *O duszy* (ok. 350 p.n.e.) posługiwał się terminem *entelechia* oznaczającym celowościową duszę, objawiającą się przez „akt bytu istniejącego w możliwości (...) identyczny z jego istotą” (Arystoteles, 1972, s. 46). Stawanie się organizmów żywych to – jak podsumował Władysław Tatarkiewicz (1999, s. 114) na potrzeby historii filozofii – „aktualizowanie potencji”, a rzeczywistość to potencja już zaktualizowana, „której proces stawania się doszedł już swego kresu”. Jako przejaw życia *entelechia* przybiera różne formy, czyli w przypadku rośliny – odżywianie i rozmnażanie, zwierzęcia – odbieranie bodźców i poruszanie się, a w przypadku człowieka – rozum i wolność w racjonalnym działaniu.

Dla idei stawania się ważne są rozważania Arystotelesa w *Etyce nikomachejskiej* (347–330 p.n.e.) na temat dobra widzianego „jako cel wszelkiego dążenia” (1982, s. 3) i przyjemności wyższych płynących z życia, które jest „poświęcone teoretycznej kontemplacji” (1982, s. 11), wyznaczającej człowiekowi drogę do najwyższego szczęścia (zob. Arystoteles, 1982, s. 378–387). Arystoteles (1982, s. 385) był świadomy, że bez

zewnątrznej pomyślności; sama (...) natura ludzka nie wystarcza do teoretycznej kontemplacji, lecz trzeba też zdrowia fizycznego i pożywienia, i zaspokojenia innych potrzeb.

Druga koncepcja dotycząca samorealizacji jaźni wywodzi się z psychologii humanistycznej. Termin „samorealizacja” przyjął Abraham H. Maslow (1943, s. 382 i 1954, s. 46) od Kurta Goldsteina, niemieckiego psychiatry i neurologa. Podczas gdy Goldstein (1934) formułował holistyczną teorię dotyczącą tendencji rozwojowych organizmu pod wpływem czynników środowiskowych i wewnętrznych, Maslow kładł jednak nacisk na motywacyjne aspekty samorealizacji. W artykule *A theory of human motivation* Maslow (1943, s. 383) stał na stanowisku, że człowiek, by czuć się szczęśliwym, musi zaspokajać potrzebę wypełniania swego powołania. Zajmując się subiektywnością w doświadczaniu relacji interpersonalnych,

w książce *Motywacja i osobowość* z 1954 r. Maslow (2006, s. 204) przekonywał, że ludzie nastawieni na samospelnienie „robią to, do czego są zdolni, najlepiej jak potrafią”, a ich potencjał tkwi w nich jako osobach i w istocie gatunku ludzkiego.

Maslow i Carl R. Rogers poszukiwali zależności między potrzebą samorealizacji a cechami osobowości. Maslow (2006, s. 212–213) sądził, że osoby samorealizujące się są „najbardziej etycznymi spośród ludzi, chociaż ich etyka niekoniecznie jest taka sama, jak etyka ludzi z ich otoczenia”, zwłaszcza że „etyczne zachowanie przeciętnego człowieka jest w przeważającym stopniu raczej zachowaniem konwencjonalnym niż prawdziwym zachowaniem etycznym”. Według Maslowa (2006, s. 203–256) osoby samorealizujące się są otwarte, odpowiedzialne za swój los, zdolne do doskonalszej identyfikacji, większego zatarcia granic własnego ego niż inni ludzie; akceptują to, co nieznanne i niejednoznaczne; pociągają je niewiadome; akceptują siebie i innych wraz z ich słabościami i ograniczeniami; cechuje je spontaniczność, naturalność i poczucie humoru pozbawione wrogości. Są zorientowane na rozwój osobisty i celową pracę „w ramach wartości, które są ogólne, a nie drobiazgowo; uniwersalne, a nie lokalne i pojmowane raczej w kategoriach stulecia, niż chwili” (Maslow, 2006, s. 214).

Zdaniem Rogersa (2014, s. 53–54), jakie wyraził on w zbiorze esejów z 1961 r. *O stawianiu się osobą*, dzięki swej osobowości jednostka ma skłonność do „konstruktywnego zmierzania do samourzeczywistnienia” (2014, s. 53). Jej życiem kieruje zmieniająca się interpretacja doświadczeń. Rogers doszedł do przekonania, że, po pierwsze, skoro „nauka wychodzi od subiektywnie wybranego zestawu wartości, (...) możemy swobodnie wybrać wartości, do których chcemy dążyć”, nie ograniczając się „do takich ogłupiających celów, jak kontrolowanie stanu szczęścia, produktywności i tym podobnych” (Rogers, 2014, s. 476), a także, po drugie, ułatwiać „stworzenie takich warunków jednostce lub grupie”, w których ona

stanie się bardziej odpowiedzialna za siebie, poczyni postępy w samourzeczywistnianiu, (...) bardziej elastyczna, bardziej niepowtarzalna i różnicowana i bardziej twórczo będzie się przystosowywała (Rogers, 2014, s. 480).

Należy dodać, że warunkiem stawiania się są umiejętności posługiwania się językiem. Dlatego przedstawiciele semantyki ogólnej, filozoficznego podejścia do języka, które w USA w latach 20. XX w. zainicjował Alfred Korzybski, przykładali wagę do poprawy relacji międzyludzkich przez ulepszanie nawyków językowych interlokutorów. W książce *Manhood of Humanity* Korzybski (1921, s. 10–11, 21) doceniał zdolność

językowego przekazywania wiedzy przez człowieka jako istotę „wiążącą czas” (nazywając go *the time-binding class of life*). W swym dziele *Science and Sanity* (oryg. z 1933 r.) Korzybski (1995, s. 36) uznał komunikowanie o wizjach przyszłości, planowanie, prognozowanie i korzystanie z osiągnięć wcześniejszych pokoleń za efekt symbolicznych operacji ludzkiego umysłu oraz warunek samorozwoju i postępu. Wymowne jest porównanie jaźni ludzkiej produkującej znaczenia, która, jak uważał J. Samuel Bois (1966, s. 24), ma tendencję do utrzymywania minimalnej równowagi dla przetrwania biologicznego, ale maksymalnej dla samospelnienia, do reaktora semantycznie syntetyzującego doświadczenia i wyobrażenia.

Semantycy ogólni, np. Bois (1966, s. 164–167, 225–233), podkreślali udział języka i motywacji w kształtowaniu subiektywności jednostki. Język, dowodził Bois (1966, s. 166), dopuszcza tak konwencjonalność znaczeń w komunikacji społecznej, jak i subiektywność w momentach najwyższego spełnienia przez kontemplację. Spójność zachowań człowieka nie jest jednak tylko skutkiem logiki znaczeń, nadawanych słowom według reguł języka, ale też pochodną afektów, emocji, postaw, pragnień, ambicji i wartości jako czynników motywacyjnych.

W przeciwieństwie do koncepcji, w których bycie podmiotem własnej egzystencji implikuje kierowanie własnym życiem, w wizji świata, jaką rozwijali Gilles Deleuze i Félix Guattari w *Tysiąc plateau* (wyd. oryg. z 1980 r.), stawanie się człowieka i stawanie się w ogóle nie różnią się istotnie. Deleuze i Guattari (2015, s. 287–289) sądzili, że stawanie się: 1) „nie jest odpowiednością relacji (...) nie jest ono podobieństwem, naśladownictwem prowadzącym aż do utożsamienia”; „nie wytwarza niczego poza sobą”; 2) jest rzeczywiste, bo „[t]ym, co rzeczywiste, jest samo stawanie się, blok stawania się, a nie (...) stałe elementy tego stawania się”; 3) „może nie posiadać podmiotu poza samym sobą; ale również, (...) nie ma elementów, skoro sam jego dany element istnieje jedynie o tyle, o ile ujęty jest w innym stawaniu się, którego podmiot stanowi, stawaniu się, które współlistnieje, tworzy blok wraz z pierwszym”; stawaniem się kieruje zasada „współistnienia całkowicie odmiennych ‘trwań’, nadrzędnych i podrzędnych ‘naszemu’, połączonych ze sobą”; 4) nie jest „ewolucją ujmowaną poprzez pochodzenie i pokrewieństwo”; 5) przypomina ruch wsteczny, „jest inwolucyjne, inwolucja jest twórcza. (...) inwolucować oznacza tworzyć blok, który biegnie wzdłuż własnej linii, ‘między’ elementami odgrywającymi daną rolę i w ramach przypisywanych mu stosunków”; 6) jest wielością, „kłaczem, nie zaś drzewem klasyfikacyjnym czy genealogicznym”; 7) jest ekspansywne, bo „to nie cechy [serii lub struktury] nas interesują, lecz sposoby ekspansji, rozmnażania się, zajmowania, zakażania, zasiedlania”.

W wywodach Deleuze’a i Guattariego (2015, s. 291–293) stawanie się jednostki i kolektywu jest – w ich terminologii – tak strukturalne

(przez pokrewieństwo), jak i intensywnościowe (przez zakażenie). Człowiek jakby był „zbiorowością”, jako że „rodziny i państwa” są bezustannie przepracowywane „przez sfory od spodu”, kiedy to ich istnienie jest podważane „od zewnątrz, za pomocą innych treści i form wyrażenia” (2015, s. 293). W stawaniu się w sprzecznościach czasem uwidacznia się indywidualizm<sup>1</sup>.

### Intertekstualność i nomadyczność jako kategorie semiotyczne

Przyjąć należy, że teksty to znaki złożone, jakim jednostki w czynnościach nadawczo-odbiorczych i interpretacyjnych przypisują znaczenia na bazie swoich doświadczeń, wiedzy, przekonań, potrzeb, wartości i oczekiwań. Jako produkty mówienia i rozumienia są one materialnymi nośnikami znaczeń.

Aspekty tekstowości stały się przedmiotem dyskusji w badaniach literackich za sprawą eseju Rolanda Barthes’a *Śmierć autora* z 1968 r. Dla Barthes’a (1999, s. 250) tekst nie był „ciągłą sekwencją słów, za którą kryłby się pojedynczy sens, lecz wielowymiarową przestrzenią, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia”, a więc „tkanką cytatów, pochodzących z nieskończenie wielu zakątków kultury”.

Intertekstualność wiąże się z intersubiektywnością jako predyspozycją jednostek do wzajemnego dzielenia się doznaniem i przeżyciami w powtarzalnych praktykach komunikacyjnych, kiedy znaczenia kulturowe umożliwiają wykraczanie poza poznanie subiektywne. Termin „intertekstualność” wprowadziła do semiotyki Julia Kristeva w artykule z 1967 r. *Bakhtin, le mot, le dialog et le roman* (w jęz. polskim; Kristeva, 1986), nawiązując do koncepcji dialogizmu Michała Bachtina (por. Bachtin, 1970, oryg. z 1929 r.). Zdaniem Kristevej (1986), nowe teksty są zwykle przyswojeniami i przekształceniami innych tekstów i kompilacjami cytatów generowanymi przez jednostki na podstawie uprzednich doświadczeń dyskursywnych. Termin „intertekstualność” – mający zastąpić termin „intersubiektywność”, używany przez Edmunda Husserla (1931) w fenomenologicznym wyjaśnianiu aktów intencjonalnego przetwarzania zjawisk danych zmysłowo przez świadomość w znaczenie – sugerował

1 Stawanie się zachodzi „między sforą a samotnikiem; między masowym zarażaniem i preferencyjnym przymierzem; między czystą mnogością i stanowiącą wyjątek jednostką; między przygodnym zbiorem i predestynowanym wyborem” (Deleuze i Guattari, 2015, s. 295).

przesunięcie uwagi z twórcy na odbiorców tekstów (por. Allen, 2000, s. 8–60, szczególnie 39–40).

Rozszerzenie pojęcia intertekstualności dokonało się wraz nazwaniem tekstami wszelkich wytworów działalności kulturalnej, np. obrazów, fotografii, filmów, dzieł muzycznych, rzeźb, dzieł architektury, różnych form rozrywki, kultury popularnej itp. Zauważono, że w interpretacji tekstów niejęzykowych uaktywnia się zmysłowość. Jak podkreślał Barthes w esejach *Retoryka obrazu* z 1964 r. (zob. Barthes 1985) i *Le troisième sens* (1970), w następstwie kontaktu między obrazem-tekstem a odbiorcą przywoływane są intuicyjne znaczenia konotacyjne. Utwór muzyczny jako tekst zaś, „czytany” w indywidualnym wykonaniu, wymaga bardziej zmysłowego zaangażowania niż tylko słuchanie jego wykonania przez wyspecjalizowanego interpretatora, ponieważ znaczenie tworzy się też manualnie przez wytwarzanie dźwięku. W eseju *Musica practica* z 1970 r. Barthes (1977, s. 153) konkludował, że lektura współczesnego tekstu to nie odbiór, poznanie i odczucie go, ale pisanie czy wykonywanie go na nowo. Istota intertekstualności tkwi więc w zmysłowości, a znaczenie nie jest czysto intelektualne, ale podyktowane percepcyjnymi doświadczeniami jednostki.

W szerszym podejściu do reprezentacji semiotycznej transmitowanej w wielu kanałach, zapoczątkowanym przez Gunthera Kressa i Theo Van Leeuwena w *Multimodal Discourse*, (2001) pojawiło się określenie teksty multimodalne, tj. teksty, które aktywizują znaczenie u odbiorcy w kilku kodach. Przykładowo filmy i gazety, angażujące kody obrazowe i językowe jednocześnie, stały się właściwymi obiektami badań. Negowanie prymatu języka jako środka komunikacji i uznanie roli innych systemów znaków w tworzeniu znaczeń spowodowało zainteresowanie multimodalnością.

Nomadyczność, kategoria charakteryzująca podmiot jako nieuporządkowaną strukturalnie ani hierarchicznie wielość wymykającą się regułom, wywodzi się z filozofii Deleuze’a i Guattariego, których postmodernistyczną wizję świata i współczesnego człowieka rozwijała Rosi Braidotti. Deleuze i Guattari (2015, s. 451–524) kreowali metaforę tułaczego bytowania ludów pasterskich i niekontrolowanego rozprzestrzeniania się zjawisk społecznych w czasoprzestrzeni. Koczownik był najpierw personifikacją myślenia człowieka. Deleuze i Guattari przeciwstawiali systemowej myśli osiadłej, funkcjonującej według modelu państwa, nomadyczną myśl zewnętrzną, funkcjonującą według modelu kłacza i maszyny wojennej, twierdząc, że „współoddziałują” one na siebie, „nawzajem się umożliwiają, posługują się sobą i wzajemnie zachowują” i „są sobie nawzajem niezbędne” (Deleuze i Guattari, 2015, s. 461). Nomadyczność to nie tylko cecha podmiotów semiotycznych lekceważących uwarunkowania ideologiczne i społeczne, które zaczynając kierować się swoimi zasadami, stają

się niezrozumiałe dla innych, ale i wytworów ich działalności, jak nauka, sztuka, technika<sup>2</sup>.

Wewnętrznie sprzeczną podmiotowością zajęła się Braidotti w książce z 1994 r. *Podmioty nomadyczne* (2009). Dla Braidotti (2009, s. 27) nomada był „figuracją (...) kulturowo zróżnicowanego rozumienia podmiotu”; jak podkreślała, jeśli „podziały na klasę, rasę, tożsamość etniczną, płeć kulturową (gender), wiek i inne przecinają się między sobą i wzajemnie oddziałują w konstytuowaniu podmiotowości”, pojęcie to oznacza jednocześnie występowanie wielu z nich. Choć według Braidotti (2009, s. 28) podmiot nomadyczny jest fikcją, jego wyobrażenie pomaga „zastanowić się nad ustalonymi kategoriami i poziomami doświadczenia i poruszać się w poprzek nich”, wyjść „poza polityczny i intelektualny zastój (...) ponowoczesnych czasów” i podważać istnienie „metafizycznie ugruntowanych, niezmiennych tożsamości”. Nomadyzm to krytyczna świadomość, sprzeciwiająca się „zamknięciu w społecznie zakodowanych sposobach myślenia czy zachowania” (Braidotti, 2009, s. 28), sprzyjająca inwencji twórczej.

### Afektywne stawanie się twórcy-odbiorcy sztuki

Nelinearne i relacyjne stawanie się przez współafektowanie jako konstytuowanie podmiotowości zrywającej z zasadą jedności jest, według Deleuze’a i Guattariego (2015, s. 9), „przyrostem wymiarów w wielości”. Polega ono na odpodmiotowieniu w efekcie płynnej transformacji tożsamości wskutek dynamicznego zakazania w antyinstytucjonalnej walce na małą skalę, jaka towarzyszy psychotycznej realizacji pragnień. W podobnym sensie Braidotti (2009, s. 29) identyfikowała stawanie się z cechą umysłu człowieka, któremu „niektóre doświadczenia” przywodzą „na myśl inne”, umożliwiając przechodzenie „z jednego zbioru doświadczeń w drugi” oraz utrwalanie się śladów „przejsć pomiędzy komunikującymi się stanami czy doświadczeniami”.

Co do pojęć afektu i afektowania, Deleuze i Guattari, negując dualizm natury i kultury, próbowali zastępować nimi pojęcia znaczenie i tworzenie znaczeń. O ile dla Ernsta Cassirera (1977) formy symboliczne<sup>3</sup>, splatające się w symboliczną „sieć ludzkiego doświadczenia” (1977, s. 38), jako

2 Deleuze i Guattari (2015, s. 450–460) używali też m.in. określeń nauka koczownicza i nauka królewska.

3 Pogląd, że wraz z postępem ludzkości „w dziedzinie myśli i doświadczenia” sieć symboli, w której żyje człowiek, „staje się coraz subtelniejsza i mocniejsza”, Cassirer (1977, s. 38) zawarł w *Eseju o człowieku* z 1944 r.



tworzone przez człowieka struktury pośredniczące w rozumieniu rzeczywistości, pozwalają na systematyzowanie doświadczeń w aktywności twórczej, utrwalanie znaczeń i rozwijanie potencjału kulturowego gromadzonego w nich na przestrzeni dziejów, to dla Deleuze'a i Guattariego (1999) poznanie jest stawaniem się nierozzerwalnie powiązaniem z afektem. Pojęcie afektowania sugeruje, że to, co komunikuje dzieło sztuki lub co można z niego „odczytać”, istnieje tak długo, jak istnieje materialny nośnik lub gdy jest „czytane”. Dzieła sztuki są „blokiem aktualnych wrażeń”, połączeniem perceptów i afektów jako bytów, „które znaczą same przez się i wykraczają poza wszelkie przeżycie” (1999, s. 10); są autonomiczne i samowystarczalne, „niczego (...) nie zawdzięczają tym, którzy ich doznają lub doznali” (1999, s. 14). Ich trwanie nie zależy od twórcy i odbiorcy, lecz od materiału. Sztuka jest „niezależna od twórcy dzięki samoustanowieniu tego, co stworzone, które utrwała się samo w sobie” (1999, s. 10).

Afektowanie jako stawanie się Deleuze i Guattari (1999, s. 15) nazywali „aktem, poprzez który coś lub ktoś stale staje-się-innym (będąc nadal tym, czym jest)”, czyli przeciwieństwem stawania się pojęciowego jako aktu, „poprzez który wspólne zdarzenie samo wymyka się temu, czym jest”. Jak należałoby wnosić z rozważań obu autorów, w stawaniu się jednostki uczestniczą trzy rodzaje myślenia (odpowiadające sferom działalności ludzkiej, jakimi są sztuka, nauka i filozofia), opierające się na trzech typach tekstów. Myślenie poprzez sztukę różni się od dwóch pozostałych, gdyż

chce stworzyć „to, co skończone, które przywracałoby nieskończone: wyznacza płaszczyznę kompozycji, która pod wpływem figur estetycznych dźwiga z kolei pomniki lub skomponowane wrażenia”. Myślenie filozoficzne natomiast podtrzymuje „to, co nieskończone, dając mu spójność: wyznacza płaszczyznę immanencji, która pod wpływem postaci pojęciowych niesie w nieskończoność zdarzenia lub spójne pojęcia,

podczas gdy myślenie naukowe, rezygnując, „z tego, co nieskończone”, uzyskuje

odniesienie: wyznacza płaszczyznę jedynie nieokreślonych rzędnych, która pod wpływem obserwatorów cząstkowych określa każdorazowo stany rzeczy, funkcje lub twierdzenia referencjalne (1999, s. 25).

Jak sądzili Deleuze i Guattari (1999, s. 25), myśli się nie tylko za pomocą pojęć (w filozofii), ale też funkcji (w nauce) i wrażeń (w sztuce), „a jedna z tych form myślenia nie jest lepsza od drugiej, ani nie jest «myśleniem» pełniejszym lub doskonalszym, bardziej syntetycznym”.

Oдноśnie do nomadycznej natury myśli i umysłu w zmysłowym i pojęciowym stawianiu się człowieka, pozostaje oprzeć się na idei transwersalności Wolfganga Welscha jako rodzaju racjonalności w czasach transkulturowości i przemian systemów medialnych. Welsch (1995, s. 826–828) uważał, że rozum transwersalny jest neutralny, porusza się w szerokiej przestrzeni i posiada ogłąd z wielu pozycji, dopuszcza wielość poglądów i mediuje między nimi<sup>4</sup>. Choć cechuje go nieuporządkowanie, analizuje on złożone, podświadome sploty racjonalności, by operować nimi w celu rozwiązywania problemów. Jeśli nie dochodzi do wiążących wniosków, przyjmuje trudne do pogodzenia perspektywy. Charakteryzuje go wielogłosowość, a spójność subiektywności zawdzięcza umiejętności przejść pomiędzy rozumnymi wyborami w ramach kulturowo warunkowanych przyzwyczajenia a spornymi decyzjami na gruncie pluralizmu światopoglądowego.

Koncepcja rozumu transwersalnego wpisuje się, jak tłumaczył Welsch (1995, s. 853–860), w arystotelesowskie pojęcie myślącej kontemplacji. Rozwijanie zaś poglądu Arystotelesa, że *bios theoretikos* [życie teoretyczne] kryje w sobie najlepszy porządek życia i stawania się (por. Welsch 1995, s. 860), pozwala odkrywać złożoność ludzkiego umysłu.

## Sztuka jako sieć intertekstualnych relacji strukturalnych i nomadycznych

Akcentując rolę praktyk intertekstualnych obejmujących wszelkie teksty kultury, wielość kodów i mediów w doświadczaniu siebie w myśleniu i bytowaniu, można przypuszczać, że jednostka wystawiona na oddziaływanie przekazów zawartych w narracjach, fotografiach prasowych, obrazach reklamowych, utworach muzycznych, przedstawieniach teatralnych i in. niekoniecznie przeżywać musi konflikty tożsamościowe w wyniku braku zakorzenienia, zmienności, wielości, przypadkowości i chwiloowości doznań. W gruncie rzeczy, termin „nomadyczna podmiotowość” może sygnalizować, iż przetwarzanie znaczeń jest wszechstronną refleksją rozumu transwersalnego predysponowanego do radzenia sobie ze skrajnościami.

Z kolei pojęcie afektywności sugeruje, że obcowanie z dziełami sztuki jest praktyką ucieleśnioną, a afektywne przepływy istnieją pomiędzy podmiotami sztuki (o różnych doświadczeniach i usytuowaniach) i wytworami sztuki. Jeśli twórcy i odbiorcy tekstów kultury są obdarzeni zarówno świadomością strukturalną jak i nomadyczną, to sztuka jest siecią

4 Według Welscha (1995, s. 365–367) rozum operuje zgodnie z modelem kłacza, jaki proponowali Deleuze i Guattari.

intertekstualnych relacji strukturalnych i nomadycznych. Przy założeniu, że afekty nie należą do tego samego porządku co reprezentacja lingwistyczna, jako twórca-odbiorca sztuki człowiek żyje i staje się w świecie form symbolicznych, które porządkują jego doświadczenie, a jednocześnie w sieci relacji afektywnych, w których otwiera się na doznania „oferowane” przez teksty angażujące różne modalności.

#### BIBLIOGRAFIA

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Arystoteles (1972). *O duszy*, przeł. P. Siwek. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Arystoteles (1982). *Etyka nikomachejska*, przeł. D. Gromska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bachtin, M.M. (1970). *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Barthes, R. (1970). Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographies de S.M. Eisenstein. *Les Cahiers du cinéma*, nr 222, 12–19.
- Barthes, R. (1977). *Musica practica*, przeł. S. Heath. W: *Image – Music – Text*. London: Fontana Press, 149–154.
- Barthes, R. (1985). Retoryka obrazu, przeł. Z. Kruszyński. *Pamiętnik Literacki*, nr 76/3, 289–302.
- Barthes, R. (1998). Od dzieła do tekstu, przeł. M.P. Markowski. W: *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 6 (54), 187–195.
- Barthes, R. (1999). Śmierć autora, przeł. M.P. Markowski. *Teksty Drugie*, nr 1/2 (54/55), 247–251.
- Bois, J.S. (1966). *The Art of Awareness. A Textbook on General Semantics*. Dubuque: W.C. Brown.
- Braidotti, R. (2009). *Podmioty nomadyczne: Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Cassirer, E. (1977). *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Stanińska. Warszawa: Czytelnik.
- Deleuze, G. i Guattari, F. (1999). Percept, afekt i pojęcie, przeł. P. Pieniążek. *Sztuka i Filozofia*, nr 17, 10–26.
- Deleuze, G. i Guattari, F. (2015). *Tysiąc plateau*, tłum. pod opieką merytoryczną J. Bednarek. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Goldstein, K. (1934). *Der Aufbau des Organismus. Einführung in die Biologie unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungen am kranken Menschen*. Den Haag: Nijhoff.
- Husserl, E. (1931). *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*. Paris: Armand Collin.

- Korzybski, A. (1921). *Manhood of Humanity. The Science and Art of Human Engineering*. New York: E.P. Dutton & Company.
- Korzybski, A. (1995). *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*. New York: International Non-Aristotelian Library.
- Kress, G. i Van Leeuwen T. (2001). *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold/New York: Oxford University Press.
- Kristeva, J. (1983). Słowo, dialog i powieść, przeł. W. Grajewski. W: E. Czaplejewicz i E. Kasperski (red.), *Bachtin: Dialog – język – literatura*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 394–417.
- Maslow, A.H. (1943). “A theory of human motivation”. *Psychological Review*, 50, 370–396.
- Maslow, A.H. (2006). *Motywacja i osobowość*, przeł. J. Radzicki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Rogers, C.R. (2014). *O stawianiu się osobą*, przeł. M. Karpiński. Poznań: Dom Wydawniczy Rebus.
- Tatarkiewicz, W. (1999). *Historia filozofii*. T. 1. Wyd. 16 (Wyd. 1 z 1931 r.). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Welsch, W. (1995). *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt a/M.: Suhrkamp.

**Elżbieta Magdalena Wąsik** – dr hab., jest profesorem uczelnianym na Wydziale Anglistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Specjalizuje się w językoznawstwie, semiotyce kultury i teorii komunikacji. Wykształcenie podstawowe zdobyła na Uniwersytecie Wrocławskim, uzyskując tytuł magistra filologii germańskiej i niderlandzkiej (1986) oraz stopień doktora z językoznawstwa ogólnego (1995). Stopień doktora habilitowanego uzyskała w Szkole Języka Angielskiego UAM w Poznaniu w 2008 r. Jest autorką czterech książek i licznych artykułów z zakresu gramatyki ekologicznej związków międzyludzkich, funkcjonalizmu w językoznawstwie, semiotyki egzystencjalnej i fenomenologii języka. Uczestniczyła w konferencjach międzynarodowych w Polsce, Niemczech, Czechach, Słowacji, Słowenii, Belgii, Finlandii, Łotwie, Estonii, Grecji, USA i Iranie, organizując i współorganizując sesje tematyczne, warsztaty i panele. Za osiągnięcia naukowe została wybrana członkiem Międzynarodowego Instytutu Komunikologii w Waszyngtonie.

**Beata Gontarz**<http://orcid.org/0000-0002-5302-8010>

Uniwersytet Śląski w Katowicach

[beata.gontarz@us.edu.pl](mailto:beata.gontarz@us.edu.pl)

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.04

## „Nieobliczalna fantazja”? Artysta i „tworzące” maszyny

### STRESZCZENIE

Celem artykułu jest rekonstrukcja refleksji oraz poglądów trojga artystów, dotyczących zagadnień tworzenia i statusu twórcy w związku z rysunkami wykonywanymi przez maszyny. Przykład pierwszy dotyczy wytworów mechanicznej maszyny rysującej skonstruowanej przez belgijskiego artystę Francisca André oraz recepcji jego postawy wobec powstających dzieł, dokonanej przez polskiego pisarza Jana Józefa Szczepańskiego. Przykład drugi – wybrany jako reprezentujący istotną zmianę w rozumieniu sztuki i procesu twórczego – to działania i deklaracje artystki polskiego pochodzenia, Agnieszki Piłat, współpracującej z Boston Dynamic i SpaceX w projekcie uczenia robotów wyposażonych w AI sztuki rysowania. Przywołane w artykule przykłady stanowią głos w dyskusji nad statusem artysty, twórcy, autora wobec maszyn i tworzonych przez nie artefaktów.

**SŁOWA KLUCZE:** artysta, twórca, „tworzące” maszyny, „sztuka maszyn”, Francis André, Jan Józef Szczepański, Agnieszka Piłat

### ABSTRACT

“An Unpredictable Fantasy”? The Artist and “Creating” Machines

The aim of the article is to reconstruct the reflections and views of three artists regarding the issues of creation and the status of the creator in relation to drawings made by machines. The first example concerns the products of a mechanical drawing machine constructed by the Belgian artist Francis André, as well as the reception of his creative stance by the Polish writer Jan Józef Szczepański. The second example – selected to signal a significant shift in the understanding of art and the creative process – focuses on the actions and statements of Polish artist Agnieszka Piłat, who collaborates with Boston Dynamic and SpaceX on a project aimed at teaching robots equipped with AI to draw. The examples discussed in the article contribute to the ongoing debate on the status of the artist, creator, and author in relation to machines and the artifacts they create.

**KEYWORDS:** artist, creator, “creating” machines, “machine art”, Francis André, Jan Józef Szczepański, Agnieszka Piłat

Żyjemy w czasach, kiedy jeszcze nam się wydaje, że to człowiek „oswaja”, czyli humanizuje (Maj, 2023) sztuczną inteligencję. Stawiamy jej kolejne zadania i wyzwania nie tylko na polu industrialnym, ale także kulturowym – w tym w dziedzinie sztuki – i otrzymujemy zaskakujące tego skutki. W 2018 r. po raz pierwszy zlicytowano obraz stworzony przez AI (*Portret Edmonda de Belamy* wystawił prestiżowy dom aukcyjny Christie’s), a ostatnio (w 2024 r.) obiegła świat sensacyjna wiadomość, że Ai-Da, pierwszy humanoidalny artysta-robot, sprzedał na aukcji (zorganizowanej przez Sotheby’s) dzieło *AI God: Portrait of Alan Turing*. I to za kwotę 1 mln dolarów! Artyści, historycy sztuki i jej koneserzy, ale także tak zwani zwykli odbiorcy otrzymali sygnał o rosnącej – nie tylko artystycznej, ale i ekonomicznej – konkurencji w zakresie twórczości ludzkiej i twórczości postludzkiej.

Nad transformacją kultury przez technologię maszyn i sztucznej inteligencji od dłuższego czasu pochylają się kulturoznawcy, socjologowie, filozofowie, prawnicy, historycy, krytycy i teoretycy sztuki. Przeprowadzają – między innymi – swego rodzaju „archeologię” AI i „archeologię” sztuki maszynowej, technologicznej i biorobotycznej: szukają ich źródeł filozoficznych (Kiepas, 2017; Wieczorek, 2020; Orbik, 2023; Korporowicz, 2023), technicznych (Krzysztofek, 2015; Łaszczyca, 2017; Polak i Krzanowski, 2020; Maj, 2022), kulturowych (Dukaj, 2017), w tym w obszarze imaginariów społecznych (Celiński, 2014; Wojewoda, 2020), uobecnianych w praktykach artystycznych (Kac, 1997; Kluszczyński, 2014a; Kluszczyński, 2014b; Zawojski, 2016; Gałuszka, Ptaszek i Żuchowska-Skiba, 2016). W tych – często transdyscyplinarnych – ujęciach dominuje rozpoznanie przejawiającej się już w starożytności głęboko antropologicznej potrzeby konstruowania, powoływania do istnienia oraz pobudzania do działania sztucznego Innego: maszyny, automatu, robota. W perspektywie historii cywilizacji, historii kultury i historii sztuki wskazywana jest ewolucja techniczna, a później technologiczna: przejście od maszyny funkcjonującej według skonstruowanego mechanizmu przez maszynę wykonującą polecenia do maszyny zdolnej do kreacji. Teoretycy i krytycy sztuki śledzą tę ewolucję, tworząc paradygmaty „sztuki wynikającej z ducha techniki” – takie określenie przyjmuje Ryszard Kluszczyński (2014a) – wskazując na jej nowe właściwości estetyczne oraz na problematyzowanie nowych koncepcji artysty i nowej wizji procesu twórczego. Wobec tych sformułowanych w ostatnim czasie ważkich rozrządzeń chcę umieścić refleksje oraz poglądy trojga artystów, dotyczące zagadnień tworzenia i statusu twórcy w związku z rysunkami wykonywanym przez maszyny. Przykład pierwszy odnosi się do wytworów mechanicznej

maszyny rysującej skonstruowanej przez belgijskiego artystę Francisa André oraz do recepcji jego postawy wobec powstających dzieł, dokonanej przez polskiego pisarza Jana Józefa Szczepańskiego. Przykład drugi – wybrany jako reprezentujący istotną zmianę w rozumieniu sztuki i procesu twórczego – to działania i deklaracje artystki polskiego pochodzenia, Agnieszki Piłat, współpracującej z Boston Dynamic i SpaceX w projekcie uczenia robotów sztuki rysowania.

## 2

Maszynę rysującą skonstruowaną przez Francisa André i wykonane przez nią rysunki przedstawił Jan Józef Szczepański w na pół eseistycznym, na pół fabularnym utworze *Łopata archeologa*, kończącym tom *Rafa* (1974). Polski pisarz i belgijski konstruktor spotkali się osobiście tylko raz, gdy André przyjechał w 1970 r. do Warszawy z ekipą techniczną baletu Maurice’a Bějarta, z którym współpracował jako scenograf, dekorator i projektant kostiumów. Niemniej kilkugodzinna rozmowa oraz jej skutki, jakimi były przysyłane autorowi utworu rysunki, stały się podstawą do nakreślenia portretu niezwykle twórcy i pretekstem do rozważań nad istotą sztuki, procesu twórczego i artysty.

Szczepański rozpoczyna od opisu rysunków, a właściwie od opisu reakcji oglądających owe rysunki. Nie maszyna zatem, a jej wytwory są dla niego ważniejsze. Podkreśla, że rysunki – wiszące w jego mieszkaniu – nie wzbudzają zainteresowania, dopóki odbiorcy nie dowiedzą się, że zostały wykonane mechanicznie. Pisarz odtwarza proces odbioru, w którym dominuje entuzjazm rozpoznawania kształtów i figur, podziw dla efektów pracy maszyny:

Dopiero kiedy dochodzi do wyjaśnień, następuje chwila kłopotliwej zadumy. Potem – skoro wiadomo już, że nie grozi żadne podejrzenie o naiwne przywiązywanie wagi do naturalnego konkretności – zaczyna się, pełne ulgi, snucie skojarzeń. Przecież to jest kobiecy akt. A to ryba. A to meduza. Ponieważ nikt nie zamierzył tych podobieństw, ponieważ są dziełem mechanicznego przypadku, budzą – nareszcie – radosny, niewolny od podniecenia podziw. Naprawdę, zupełnie kobieca postać. Biust, pośladki, nogi zaplecione jedna na drugą... I jakie świetne proporcje! Nagle forma wyłoniona z chaosu, porządkowanego jakimś bezmyślnym rytmem, staje się objawieniem (s. 167).

Opis reakcji oglądających dopełniony zostaje charakterystyką techniki wykonania rysunków:

Same formy wydają się ułożone z drobnej siatki, z jakiejś tkaniny poddanej falowaniu nieobliczalnych wprawdzie, lecz bynajmniej nie anarchistycznych prądów. Sferyczne zwoje przeplatają się przestrzennie, fałdy zachodzą na siebie, tworząc ciemniejsze, płynne undulacje. Ryba wachluje skrzelami, meduza ciągnie za sobą festony rozkołysanych macek (s. 167).

Autor podejmuje się także zaprezentowania idei samej maszyny, budowy jej mechanizmu rysującego i konstrukcyjnych zasad jej działania. To – podobnie jak powyższy – literacki opis, a Szczepański przyznaje się, że maszyny nigdy nie widział, podąża zatem za wyjaśnieniami André, zapamiętanymi z rozmowy:

Chodzi rzeczywiście o maszynę dosyć skomplikowaną (André pracował trzy lata nad jej budową), o maszynę poruszaną prądem elektrycznym i wyposażoną – dzięki przemysłnemu systemowi przekładni – w rodzaj nieobliczalnej fantazji. Francis André określał ją nawet mianem „maszyny losowej”, ponieważ, jak twierdził, nie da się z góry przewidzieć, jaki tor obierze rysująca mina pod wpływem nieustannie zmiennych obrotów mimośrodowych trybów i wirujących na osiach krzywek. Tak czy owak, udział projektanta maszyny w jej „twórczości” ogranicza się do włączenia kontaktu, do nadania wzdłużnego lub okrężnego ruchu papierowi oraz przerwania pracy mechanizmu w wybranym momencie (s. 168).

Refleksje o naturze twórczości i o tym, kto jest artystą, osadza pisarz w kilku kontekstach. Najpierw opisuje własne reakcje na rysunki: otóż wywołują w nim niepokój. Dla Szczepańskiego, absolwenta przedwojennej Wolnej Szkoły Malarskiej w Katowicach, uczestnika kursów Romana Ingardena prowadzonych na Uniwersytecie Jagiellońskim oczywiste jest, że dostrzega w nich jakości estetyczne, właściwe dziełu sztuki (Ingarden, 1966). *Łopata archeologa* nie jest jednak traktatem filozoficznym, zatem autor posługuje się zabiegiem literackim: zestawia rysunki z akwarelą Nikifora Krynickiego, przywołaną w innym utworze z tomu *Rafa*, zatytułowanym – tak jak ów malunek – *Biskup jedzie przez morze*. Tam wyznawał, że Nikiforowy obrazek oferuje mu – nienazwaną wprost, ale rozpoznawalną jako jakość metafizyczna (Ingarden, 1960) – niepokojącą go, sugestię nieskończoności świata, wykraczającego poza dostępne człowiekowi granice poznania. Daje zarazem świadectwo estetycznego i metafizycznego odbioru obu dzieł:

Mechaniczny „akt” wisi u mnie w pokoju naprzeciwko Nikifora. Wydaje się prowadzić z nim dialog czy spór, dotyczący jakiejś prawdy, na którą nie potrafię być obojętny. Czasami doznaję wrażenia, że – przy moim biurku – siedzę pomiędzy przeciwstawnymi biegunami jakiegoś ogniwa



i że przeze mnie przepływa prąd ich tajemniczej kontrowersji. Nie jestem filozofem ani teologiem. Jedyny sposób radzenia sobie z tajemnicami, do jakiego mogę się uciec, to opisywanie kształtów, w jakich zjawiają się przede mną, śledzenie dróg, którymi przychodzą (s. 170).

Pisarz podkreśla fakt, że André nie sygnował rysunków, twierdząc, że nie on jest ich autorem. Nie przyznawał sobie ich sprawczości, albowiem twierdził, że maszyna tworzy je autonomicznie, bez żadnej zewnętrznej ingerencji w trakcie swojej pracy. Nie uważał ponadto, że rysunki są sztuką, a tym bardziej – że dziełem sztuki jest maszyna. Nie nazywał też siebie artystą. Te właśnie kwestie nie są jednak oczywiste dla Szczepańskiego. Jeżeli pisze, że rysunki wywołują w nim niepokój, to także odnośnie do pytań o to, czy są dziełem sztuki i czym są dziełem sztuki.

W utworze prezentuje Francisca André nie tylko jako konstruktora, patronującego uruchamianej maszynie rysującej, ale także jako twórcę mechanizmów wprawiających w ruch monumentalne rzeźby odnoszącego międzynarodowe sukcesy belgijskiego artysty Oliviera Strebelle’a. A dla Strebelle’a było oczywiste, że André artystą jest: świadomie tworzy zamierzone dzieła – zgodnie z klasyczną definicją, sformułowaną za Arystotelesem przez Akwinatę (Kiereś, 2008). W *Łopacie archeologa* przywołany został fragment wygłoszonego przez rzeźbiarza wykładu o jego współpracy z Francisem:

Czasami mam wrażenie – mówił – że on rozumie moje intencje lepiej niż ja sam. Zdarzają nam się gwałtowne spory. Dostrzegam nagle w zainscenizowanym przez niego ruchu jakąś groźbę, jakieś okrucieństwo, którego, jak mi się zdawało, nie miałem bynajmniej w planie. Dyskutujemy zawzięcie. I wtedy ten niezwykle łagodny człowiek okazuje się demonem uporu. Nie godzi się na żaden kompromis. Odkładam pracę jako nieudaną, a po pewnym czasie wracam do niej i wtedy widzę zazwyczaj, że właśnie on miał rację, że tak, a nie inaczej miało być (s. 194).

Twórczą i artystyczną sylwetkę Francisca André uwzględni również *Nouvelle Biographie Nationale*, wydana przez belgijską Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts (Dasnoy, 2007). Z *Łopaty archeologa* nie wynika, aby wiedza o artystycznej przeszłości Adré była znana Szczepańskiemu. Swoje rozważania wokół pytań o artystę, proces tworczy i dzieło sztuki prowadzi przez odniesienia do panującej ówczesnie sztuki awangardowej. Pisarz jako stypendysta przebywał w semestrze roku akademickiego 1968/69 na Uniwersytecie Iowa, gdzie poznał pracującego tam jako *visiting professor* Oliviera Strebelle’a. Uwagi Francisca André o utracie przez artystów dotychczasowych gwarancji dla sztuki, jak antyk, renesans, natura (s. 204) i – dopowiedzmy już sami – ich metafizycznych

uzasadnień popiera przykładami z wykładu kursowego (prowadzonego przez amerykańskiego krytyka i kolekcjonera sztuki) o najnowszych zjawiskach w sztuce amerykańskiej, a mianowicie pop-artowymi obrazami Andy’ego Warhola i Jaspiera Jonesa, a przede wszystkim – dyskusją, jaką wśród słuchaczy wywołała informacja o rynkowej wartości pewnego głazu: dzieła *objet-trouvé*. Jeżeli awangarda w swojej radykalnej wersji antysztuki doprowadziła – jak zamierzała – do kresu zdolność bycia sztuką, podała w wątpliwość sztukę jako taką, przekraczała i zacierała granice między sztuką a ludzką aktywnością, zaatakowała i podważała pozycje artysty, dzieła, odbiorcy, zaatakowała i podważała dotychczasowe hierarchie wartości, zastane zasady twórcze i kryteria ich oceniania, jeżeli usiłowała zniszczyć instytucje sztuki i reguły społecznej obecności sztuki (Kluszczyński, 1997) – to postawa belgijskiego konstruktora wobec własnej twórczości, której, co powtarzał Szczepański, „nigdy nie chciał nazwać sztuką, a może nawet podkreślić owo stanowisko outsidera na targowisku artystycznych ambicji (s. 209), wydaje się znacząca. Ze owo samowykluczenie André z grona artystów było decyzją świadomą, opartą na rozpoznaniu aktualnego stanu rzeczy, świadczyło konsekwentne odrzucanie propozycji urządzenia wystawy jego maszyny i tworzonych przez nią dzieł: „Artyści i teoretycy wykorzystaliby to zaraz jako argument w swych polemikach, przypisałiby mu manifestowanie jakiegoś stanowiska. Nie po to budował swoją maszynę” (s. 168). A jednak wystawa jego dzieł, zatytułowana *Les machins et les machines à dessiner de Francis André*, anonsowana folderem ze wstępem Oliviera Strebelle’a i Maurice’a Bójarta odbyła się w Galerie Alpha w Brukseli w 1971 r.

### 3

Jako kontekst dla konstruktorskiej twórczości André można wskazać twórczość Jeana Tinguely’ego, który w 1955 r. stworzył trzy „Machines à dessiner”, za pomocą których wykonywał mechaniczne rysunki. Jeden z jego aparatów rysunkowych zaprezentowany został w kwietniu 1955 r. w Galerie Denise René w Paryżu na wystawie *Le Mouvement*. „Machines à dessiner” (maszyny do rysowania), którym Tinguely nadawał status autonomicznie działających przedmiotów, same w sobie nie są dziełami sztuki, ale miały tworzyć dzieła sztuki – rysunki, które napędzane maszyną ramię wyposażone w długopis nakładało na przymocowaną do niej kartkę papieru obracaną przez dysk. Podczas wystawy to nie konstruktor, lecz widz sterował maszynami i w ten sposób wyznaczał istotne parametry powstałego rysunku (<https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=>

795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8). Krytycy i badacze wskazują na metateoretyczny potencjał obiektów Tinguely’ego, a mianowicie problematyzowanie zarówno koncepcji artysty, jak i rozumienia procesu twórczego. Dzieła Tinguely’ego to instalacje kinetyczne, w których dokonuje się twórcze działanie widzów. To, z czym styka się głównie publiczność, to nie rysunki wykonane przez maszyny, ale maszyny, które same w sobie są częścią procesu twórczego. Celem Tinguely’ego był mechaniczny nieporządek, nieregularność, nieprzewidywalność i mechaniczna niepewność, dlatego nadał pracy swoich maszyn właśnie te cechy. Artysta objawił się jako kontynuator podejścia dadaistycznego, uprzywilejowującego rolę przypadku w sztuce. Jego prezentacja przybrała formę performansu angażującego publiczność. Efekt takiego performansu, czyli dzieło maszyny, staje się wytworem drugiego stopnia – dziełem sztuki stworzonym przez dzieło sztuki (Kluszczyński, 2014a). Francis André wydawał się izolować od tego typu manifestów artystycznych. Nie mamy wiedzy, czy i w jaki sposób uruchamiał podczas wystawy swoją „Machine à Dessiner”, która zresztą wydaje się urządzeniem o znacznie większym stopniu skomplikowania niż maszyny Tinguely’ego. Wiemy jednak, że André (poza wystawą, która była jednak sytuacją wyjątkową) separował rysunki od wykonującej je maszyny, rozdawał znajomym, pozostawiając je pracami niepodpisanymi, a zatem pozbawiając je wskazania autorstwa. Nie dzieło jako efekt pracy maszyny było dla niego najważniejszym elementem, lecz, jak przekazał Szczepański, obserwowanie, jak owo dzieło powstaje: „Coś rośnie przed oczyma, jakiś świat – automatyczny, a niekonieczny, jakaś alegoria czy parafraza. Un message bizarre” (s. 169). Obdarowany właściciel rysunku nie miał, w przeciwieństwie do uczestników performansów Tinguely’ego, możliwości oglądania tego procesu. Niemniej, choć przeznaczony tylko dla jednego widza (którym był konstruktor), czyż nie dokonywał się jednak spektakl-performans maszyny skonstruowanej przez André?

Mimo pewnego technicznego podobieństwa maszyn André i Tinguely’ego oraz – stojącego u podstaw ich projektowania – połączenia pracy artysty i inżyniera/konstruktor, obu twórców zdecydowanie różni cel, jaki przypisują swojej twórczości. Dla Belga jest nim obserwacja wyłaniania się regularnych form z pozornie chaotycznej, ale autonomicznej pracy maszyny, a zatem szukanie porządku, układu i harmonii w pracy mechanicznego urządzenia. Dla Szwajcara zaś – demonstrowanie przypadku, który wynika z poczucia chaosu i który ma pokazywać destrukcję wszelkich form (co zapowiadało poniekąd najbardziej znaną jego pracę, samoniszczące się dzieło sztuki, będące częścią performansu w 1960 r. zatytułowanego *Homage to New York*). Jego metakreacje pełnią funkcję dekonstruktorów tradycyjnych koncepcji estetycznych, takich

jak artysta, twórczość, dzieło sztuki i przeżycie estetyczne (Kluszczyński, 2014a). Francis André takie dekonstrukcyjne podejście do sztuki wydawał się kontestować. Chociaż je dostrzegał, chyba jednak się z nim nie zgadzał. Szczepański podjął próbę odczytania twórczej i światopoglądowej postawy André:

Ale w nim samym było wielkie zwątpienie. Myślę, że nie wierzył w misję ludzkości, która sama przestała wierzyć w swój boski rodowód. Że nie czuł się już solidarny ze światem napalmu, zatrutych oceanów, brutalnych uciech. I że szukając sposobu przekazania świadectwa, które z ostrozną ironią nazwał „konkretyzowaniem gierki umysłu”, zwrócił się do przekładni i trybów jako narzędzi bardziej niewinnych, godniejszych zaufania, niż ludzkie ręce (209–210).

Dostrzegł, że Francis André dokonał wyboru etycznego: że ten konstruktor-twórca-artysta, oceniając jako niebezpieczną i destrukcyjną ludzką aktywność (zarówno w dziedzinie wynalazków technicznych i technologicznych, jak i w dziedzinie sztuki), skierował się ku autonomicznej pracy maszyny, ku jej nieobliczalnej, nieprzewidywalnej fantazji.

4

Rozwój sztuki cybernetycznej i robotycznej pozwolił przyjrzeć się na nowo i zdemaskować jako pozorną autonomię mechanicznej maszyny. Autonomia urządzeń rysujących André czy Tinguely’ego wynikała z mechanicznej konstrukcji maszyny. W swych działaniach są one uzależnione od innego podmiotu – człowieka, który je uruchamia i ustala kierunki oraz zakres poruszanego pióra czy rysika. Nawet fakt powstawania oryginalnych i nieprzewidywalnych rysunków nie wskazuje na autonomię maszyn, lecz na ich niedoskonałość sprawczą: nie potrafią powtórzyć żadnych sekwencji, a zatem nie kontrolują swoich działań (Kluszczyński, 2014b). Badacze nowych mediów jako istotne rozróżnienie autonomii maszyn wskazują stopień ich niezależności od człowieka, czyli aspekt wolicjonalny (Lister, Dovey, Giddings, Grant i Kelly, 2009, za: Maj, 2022). Z rozpoznań filozofów AI wynika, że ciągle jeszcze nie można przypisać sztucznej inteligencji cech właściwych człowiekowi: uczuć, moralności, w tym także wolnej woli. AI – niektórzy twierdzą, że nie tylko na obecnym etapie jej rozwoju, ale co do istoty – jedynie je symuluje na podstawie algorytmów produkcyjnych (Polak i Krzanowski, 2020; Orbik, 2023).

Arno Schubbach, podsumowując projekty i założenia teoretyczne jednego z pionierów wykorzystania komputerów do generowania obrazów,

inżyniera A. Michaela Nolla, wskazuje, że zaprezentowane przez niego dwa podejścia do badania relacji człowieka i maszyny w tworzeniu sztuki są aktualne do tej pory, mimo że programowanie komputera zastąpiono uczeniem maszynowym AI. Pierwsza z tych strategii koncentruje się na ukazaniu ścisłej interakcji między artystą a komputerem i na pozytywnym założeniu, że współpraca doprowadzi do powstania całkowicie oryginalnych dzieł sztuki stworzonych przez człowieka i do (jedynie) modyfikacji przeżycia estetycznego. W drugiej – akcentuje się wzrastający stopień kreatywnej autonomii maszyny aż do zastąpienia artysty-człowieka przez samouczący się, twórczy system generatywny. Wówczas ukrywany jest rzeczywisty wkład ludzkiej pracy, a my zostajemy postawieni przed koniecznością podjęcia dyskusji nad tym, czy uznać zupełnie nowy paradygmat twórczości artystycznej i zaakceptować estetykę nowego gatunku twórcy: maszyny. Artysta-człowiek przejąć może wówczas wobec artysty-roboty funkcję (jedynie) mentora, marszanda lub kuratora wystaw (Schubbach, 2023).

W epoce nowych technologii współpraca człowieka-artysty i inteligentnej maszyny, skutkująca dzieleniem się sprawstwem dzieła sztuki, jest oczywistością (Zawojski, 1996; 2019). Niemniej realizowane są projekty zmierzające do uczynienia maszyny autonomicznym twórcą, czego przykładem jest robot Paul, przygotowany – pod kierunkiem artysty Patricka Tresseta oraz inżynierów i informatyków – do rysowania (pozbawionego mechanicznego naśladownictwa jakichkolwiek dostępnych stylów) długopisem portretów ludzi (Kluszczyński, 2014a; Zawojski, 2019). Interesująca jest także współpraca polskiego pochodzenia artystki, Agnieszki Piłat, ze specjalistami z Boston Dynamic, dotycząca wykorzystania robotów typu Spot, bynajmniej nie zaprojektowanych jako narzędzie wspomagające artystę, lecz przeznaczonych do wykonywania złożonych zadań w niedostępnym dla człowieka terenie. Roboty, sterowane za pomocą urządzeń zewnętrznych, trzymają w swoich ramionach pędzel lub sztyft olejowy i przekładają artystyczny projekt Piłat na fizyczny język maszyn, których mechanika okazuje się – z perspektywy ludzkiej sprawności warsztatowej – niedoskonała. Artystka uznaje ograniczenia mechaniczne robotów za nieoczekiwany wkład twórczy, przypisując im wykonawstwo prac, sobie natomiast rolę projektantki. Efekty współdziałania – co podkreśla Piłat – ze Spotami zostały pokazane na wystawie „ROBOTa” w Modernism Gallery w San Francisco w 2022 r. (Khan, 2022). Kolejny etap współpracy Agnieszki Piłat z robotami (czy też z inżynierami i informatykami ze SpaceX) zmierzał do zwiększenia twórczej autonomii Spotów. Piłat przez cztery miesiące przygotowywała trzy z nich do malowania sztuki abstrakcyjnej, aby następnie, w trakcie prawie czteromiesięcznego performansu w ramach wystawy „Heterobota” na Międzynarodowym Triennale National Gallery of Victoria w Melbourne, od 19 stycznia do 7

kwietnia 2024 r. tworzyły bez jej bezpośredniej ingerencji na oczach publiczności ponad trzydzieści abstrakcyjnych obrazów (<https://www.ngv.vic.gov.au/triennial/artists-designers/agnieszka-pilat/>). Za inspirację dla Spotów Polka obrała twórczość Jean-Michela Basquiata i Cy Twombly’ego. Z myślą o możliwościach mechanicznych robotów zaprojektowała 16 symboli, które składają się na „język” ich prac. Kolejność, w jakiej działają, i treść wiadomości są generowane maszynowo. W przestrzeni wystawienniczej rozmieszczono kostki z kodami QR, które informowały roboty, gdzie się znajdują (Mann, 2024). Projektowi artystycznemu „Heterotopia” towarzyszyło przesłanie, które sugeruje widzowi obserwację aktu narodzin nowej sztuki zapoczątkowanej przez nowy gatunek twórcy:

Dzieła sztuki tworzone przez roboty reprezentują podstawowy etap malarstwa maszynowego. Jako pierwsze obrazy wykonane półautonomicznie przez roboty, ukazując kształty, wzory i błędy, które roboty popelniają, odzwierciedlają pewien moment w historii technologii. Wobec rozwoju i zbiegania się sztucznej inteligencji i robotyki pojawia się pytanie, czy możliwe jest, że przyszła rasa wrażliwych na sztukę robotów spojrzy wstecz na te obrazy jako na „neolityczne artefakty” swoich odległych przodków? (<https://www.ngv.vic.gov.au/triennial/artists-designers/agnieszka-pilat/>).

Kim zatem można nazwać w tym projekcie Agnieszkę Pilat? Kuratorką wystawy?

#### BIBLIOGRAFIA

- Celiński, P. (2014). Kulturowa wyobraźnia i ewolucje robotów. W: R. Kluszczyński (red.), *Sztuka i kultura robotów. Bill Vorn i jego historyczne maszyny*. Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, 125–150.
- Dasnoy, Ph. (2007). *Nouvelle Biographie Nationale*, t. 9. Bruxelles: Académie Royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 21–23. Pozyskano z: <https://www.academieroyale.be/academie/documents/FichierPDFNouvelleBiographieNational2111.pdf> (dostęp: 14.11.2024).
- Dukaj, J. (2017). *Sztuka w czasach sztucznej inteligencji*. Pozyskano z: <file:///C:/Users/user/Downloads/jacek-dukaj-sztuka-w-czasach-sztucznej-inteligencji-pdf-2.pdf> (dostęp: 12.04.2024).
- Galuszka, D., Ptaszek, G. i Żuchowska-Skiba, D. (red.). (2016). *Technokultura: transhumanizm i sztuka cyfrowa*. Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Ingarden, R. (1960). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i teorii literatury*, przeł. M. Turowicz. Warszawa: PWN.

- Ingarden, R. (1966). *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kac, E. (1997). Origin and development of robotic art. *Art Journal*, nr 3(56). Digital Reflections: The Dialogue of Art and Technology, Special issue on Electronic Art, J. Drucker, (ed.), CAA, NY, 60–67.
- Khan, R. (2022). Interview. Agnieszka Pilat on her creative collaboration with painting robot apprentices. *Designboom*, 15.12.2022. Pozyskano z: <https://www.designboom.com/art/interview-agnieszka-pilat-creative-collaboration-robot-apprentices-robot-12-15-2022/> (dostęp: 06.12.2024).
- Kiepas, A. (2017). *Filozofia techniki w dobie nowych mediów*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Kiereś, H. (2008). Realistyczna koncepcja sztuki. *Roczniki Filozoficzne*, nr 1(56), 141–151.
- Kluszczyński, R. (1997). *Awangarda. Rozważania teoretyczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kluszczyński, R. (2014a). Towards posthuman creativity. From kinetic to bio-robotic art. W: M. Mróz-Grygierowska i T. Ekstrand (red.), *Art Line. A Baltic Collaboration*. Karlskrona: Blekinge Museum, 94–101.
- Kluszczyński, R. (2014b). Twórczość Billa Vorna w kontekście współczesnych tendencji artystycznych. W: R. Kluszczyński (red.), *Sztuka i kultura robotów. Bill Vorn i jego historyczne maszyny*. Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, 152–184.
- Korporowicz, L. (2023). Sztucznej mądrości nie będzie. *Perspektywy Kultury*, nr 3(42), 117–130. DOI: 10.35765/pk.2023.4203.10.
- Krzysztofek, K. (2015). Człowiek – społeczeństwo – technologie. Między humanizmem a transhumanizmem i posthumanizmem. *Ethos*, nr 3(111), 191–213. DOI: 10.12887/28-2015-3-111-12.
- Lister, M., Dovey, J., Grant, I. i Kelly, K. (2009). *New Media: a critical introduction*. London–New York: Routledge.
- Łaszczycza, P. (2017). Człowiek i jego maszyny. *Filo-Sofija*, nr 4(39), 49–64.
- Maj, A. (2022). O ewolucji robotów: *mimesis* w projektowaniu interakcji człowiek-maszyna (od starożytnych automatów do *robo-creatora*). W: A. Maj, I. Copik i J. Kucharska (red.), *Wędrowki humanisty. Prace dedykowane profesorowi Tadeuszowi Miczce*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 397–414.
- Maj, A. (2023). Ewolucja inteligencji i jej badanie. Oswajanie sztucznej inteligencji w perspektywie przemian kultury i komunikacji. *Ethos*, nr 3(143), 177–203. DOI: 10.12887/36-2023-3-143-11.
- Mann, J. (2024). SpaceX’s artist-in-residence train robot dogs to paint and now they have an own art exhibition. *Business Insider*, 3.1.2024. Pozyskano z: <https://www.businessinsider.com/paintings-created-by-robot-dogs-trained-by-former-spacex-artist-2023-12?IR=T> (dostęp: 06.12.2024).

- Orbik, Z. (2023). W poszukiwaniu filozoficznych źródeł problematyki sztucznej inteligencji. *Ethos*, nr 3(143), 45–66. DOI: 10.12887/36-2023-3-143-05.
- Polak, P. i Krzanowski, R. (2020). Ethics in autonomous robots as philosophy *in silico*. The study case of phronetic machine ethics. *Logos i Ethos*, nr specjalny 52, 33–48. DOI: 10.15633/lic.3576.
- Schubbach, A. (2023). AI and Art. Arguments for Practice. W: S. Thiel i J.C. Bernhardt (red.), *AI in Museums*. Bielefeld: transcript Verlag, 41–56. Pozyskano z: [file:///C:/Users/user/Downloads/AI\\_and\\_Art\\_Arguments\\_for\\_Practice-1.pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/AI_and_Art_Arguments_for_Practice-1.pdf) (dostęp: 18.11.2024).
- Szczepański, J.J. (1974). *Rafa*. Warszawa: Czytelnik.
- Wieczorek, K. (2020). Orszak wdzięcznych marionetek, czyli maszyna jako urzekający potwór. *Logos i Ethos*, nr specjalny 52, 49–77. DOI:10.15633/lic.3577.
- Wojewoda, M. (2020). Narratives about Cyborgization in the Context of Technoevolution. *Logos i Ethos*, nr specjalny 52, 11–32. DOI:10.15633/lic.3575.
- Zawojski, P. (2016). *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Zawojski, P. (2019). Maszynom (inteligentnym) wbrew? O sztuce w czasach sztucznej inteligencji. *Kultura Współczesna*, nr 1(104), 53–66. DOI:10.26112/kw.2019.104.05.

## Netografia

- [https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=HYPERLINK „https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8”& HYPERLINK „https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8”material=HYPERLINK „https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8”& HYPERLINK „https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8”detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8”](https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=HYPERLINK%20%22https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8%22&HYPERLINK%20%22https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8%22material=HYPERLINK%20%22https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8%22&HYPERLINK%20%22https://www.tinguely.ch/en/tinguely-collection-conservation/collection.html?period=&material=&detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8%22detail=795301f4-443e-44b7-94c9-c87f236acff8%22) (dostęp: 16.11.2024)
- <https://www.ngv.vic.gov.au/triennial/artists-designers/agnieszka-pilat/> (dostęp: 03.11.2024)
- <https://pilat.ai/about.html> (dostęp: 03.11.2024)

**Beata Gontarz** – doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor UŚ, pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego



w Katowicach. Zainteresowania badawcze: formy i dyskurs dokumentu osobistego, reprezentacje indywidualnego i zbiorowego doświadczenia historii, dyskurs tożsamościowy w perspektywie indywidualnej i zbiorowej, aksjologiczne aspekty w kulturze współczesnej, korespondencja literatury i sztuk wizualnych. Wybrane monografie autorskie i redakcyjne: *Literackie reprezentacje historii. Świadectwa – mediatyzacje – eksploracje* (2013), *Obrazy świata. Wizualne reprezentacje rzeczywistości w polskiej prozie współczesnej* (2014), *Kulturowe gry w „Grze o tron”* (2016), *W przestrzeniach kultury. Studia interdyscyplinarne* (2020).



**Zdzisław Wąsik**<http://orcid.org/0000-0003-2556-8228>

WSB Merito University in Wrocław

[zdzis.wasik@gmail.com](mailto:zdzis.wasik@gmail.com)

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.05

## Abstraction as a Source of Inventive Creativity: The Limits of Artistic Freedom Seen Through the Lens of Semioethics

### ABSTRACT


The research framework announced in the title reflects a dual structure of this paper – conceptual and methodological. The central argument of the conceptual section is that abstraction constitutes a fundamental form of inventive activity for creators of works of art. Hereto, various types of imaginative transformations of features abstracted from real objects are also presented. The methodological part, as indicated in the subtitle, evaluates various modifications of aspects and components in artistic designs that result from creative elaboration. It poses the question of whether the expression form to represent the content of a given artwork is aligned with widely accepted ethical principles, and to what extent the creation falls within the scope of semioethics – that is, the moral responsibility of its creators. Special attention is given to the intentionality and emotional resonance of the communication through works of art with a focus on social and political trends, as well as the sensitivity of certain audiences to taboo subjects or potential blasphemy perceived as offensive to the dignity of religious or cultural communities. The conceptual and methodological components form the foundation for the third, analytical part of the paper. The source material for detailed analysis consists of descriptions of selected art exhibitions displayed in public or private galleries, alongside audience reactions as described in various transmedial forms of journalistic discourses available on social media platforms.

**KEYWORDS:** abstraction, creativity, ethics, freedom, imagination

### STRESZCZENIE

Abstrakcja jako źródło inwencji twórczej: granice wolności artystycznej widziane przez pryzmat semioetyki

Zapowiedziane w całym tytule ramy badawcze wskazują na dwojaki podział poniższego artykułu, konceptualny i metodologiczny. Głównym argumentem części konceptualnej jest to, że abstrakcja stanowi podstawową formę

**Suggested citation:** Wąsik, Z. (2025). Abstraction as a Source of Inventive Creativity: the Limits of Artistic Freedom Seen Through the Lens of Semioethics. ©  *Perspectives on Culture*, 2(49), pp. 43–56. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.05

Submitted: 19.11.2024

Accepted: 13.02.2025

działalności inwencyjnej twórców dzieł sztuki. W tym kontekście prezentowane są również różnego rodzaju wyobrazeniowe modyfikacje cech wyjętych z wyabstrahowanych obiektów rzeczywistości. Z kolei część metodologiczna, zapowiedziana podtytułem, oceniając różne modyfikacje aspektów i komponentów projektów artystycznych, będących pochodną twórczej elaboracji, stawia pytanie, czy forma ekspresji reprezentacji treści ocenianego obiektu jest zgodna z powszechnie dopuszczalnymi zasadami etyki lub w jakim stopniu realizacja analizowanego dzieła sztuki mieści się w normie moralnego postępowania jego twórców. Osobną uwagę zwraca się na intencjonalność i emocjonalność przekazu za pośrednictwem dzieł sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem trendów społecznych i politycznych, a także wrażliwości niektórych odbiorców na kwestie tabu czy na przykład bluźnierstwa uwłaczające godności przedstawicieli określonych społeczności, religijnych czy kulturowych. Konceptualne i metodologiczne części ramy stanowią podstawę trzeciej, analitycznej części pracy badawczej przedstawionej w niniejszym artykule. Źródłem materiału do szczegółowej analizy są opisy wybranych przykładów wystaw artystycznych prezentowanych w otwartych lub zamkniętych galeriach, a następnie reakcje publiczności, opisywane w odpowiednich transmedialnych formach dyskursów dziennikarskich dostępnych na różnego rodzaju portalach społecznościowych.

SŁOWA KLUCZE: abstrakcja, etyka, kreatywność, wolność, wyobraźnia

### Abstracting among human processes of concept formation

To clarify the subject matter of this paper, it should be noted that abstraction, imagination, and generalization encompass three fundamental processes involved in concept formation. When considering the essence of *conception*, proponents of logically inclined philosophical approaches may agree that all abstractions originate in perceptions closely tied to cognitive experience involving imaginative processes of recombination, refinement, and extrapolation of observed changes in reality.

Thus, enumerating ways and levels of abstractions with special reference to imaginative creativity, the methodological tools for research are drawn from the primary sources, beginning with Joseph Samuel Bois' book *The Art of Awareness* (1966, pp. 61–97) and continuing with terminological distinctions elaborated by Hubert Griggs Alexander in *The Language and Logic of Philosophy* (1971, pp. 107–128, and 202–229). Among Alexander's secondary sources, the position *Science and the Modern World*, authored by Alfred North Whitehead (1925) is additionally prized.

The author of *The Art of Awareness* devoted a special chapter to “The process of abstracting,” in which he remarked that *abstract* in the adjectival

sense, *abstraction* in the nominal sense as an act, and *abstracting* in the verbal sense “belong to ... everyday language.” Therefore, it is necessary, “to divert these terms of their popular connotations” being interested “to use them as technical words in an epistemological system” (Bois, 1966, pp. 62–63).

In opposition to Bois’ claim that abstraction-related terms “are not identical with the dictionary categories” (1999, p. 63), one has to observe that how many meanings are listed under the entry “abstract” depends on the choice of a given dictionary. To support this claim, it is worth citing and quoting one of the best-suited definitions found in *Random House Webster’s College Dictionary*, edited by Robert B. Costello in 1992:

Abstract. adjective (1) “thought of apart from concrete realities, specific objects, or actual instances: an abstract idea;” (2) “expressing a quality or characteristic apart from any specific object or instance: an abstract word like justice;” (3) “theoretical; not applied or practical;” (4) “difficult to understand; abstruse;” (5) “emphasizing line, color, and nonrepresentational form: abstract art;” noun (6). “a summary of a text, technical article, speech, etc.,” (7) “an abstract idea or term;” (8) “an abstract work of art;” (9) “something that concentrates in itself the essential qualities of anything more extensive or more general;” verb transitive (10) “to draw or take away; remove;” (11) “to divert or draw away the attention of;” (12) “to steal;” (13) “to consider as a general quality or characteristic apart from specific objects or instances;” (14) “to make an abstract of; summarize; idiom;” (15) “<in the abstract> without reference to a specific object or instance; in theory. [1400-50; late ME: withdrawn from worldly interests < ML abstractus, L: ptp. of abstrahere to drag away, divert = abs- ABS - + trahere to draw, pull; cf. TRACT 1]” (cf. Costello, ed., 1992).

Closest to the definitional *genus proximum*, recapitulated by Bois (1966) but elaborated more extensively by Alexander (1972), are transitive verb senses no. 10 and 11. This is evident in the sense “to draw away mentally” of the verb “to abstract” suggesting that “there is something there to be drawn away and something from which to draw away,” according to Alexander (1972, p. 107). Abstract, for him “is not something that floats mysteriously into the ‘thoughts’ of humans they ‘know not from whence’ but “it is something tied to experience” (Alexander, 1972, p. 107).

A representative usage of the verb *abstract* was made by Whitehead, saying: “Each mode of abstracting is directing attention to something which is in nature; and thereby is isolating it for ... contemplation” (1925, p. 173, quoted by Alexander, 1972, p. 107). As Alexander further states, “In this sense, abstracting is not really removing anything at all. It is simply focusing our attention on some part or aspect of what we experience while neglecting to pay attention to other parts or aspects” (1972, p. 107).

Apropos the Latin *abstrahere* “to draw away,” abstracting a certain feature – i.e., a constituent or an aspect of a prominent or conspicuous part or characteristic of an object –

implies the drawing away to a conceptual plane quite remote from the concrete level of experience . . . . It is a process of (1) *focusing attention upon some feature within experience*; (2) *holding this feature as the object of our immediate thought*, and (3) *possibly remembering it later* (Alexander, 1972, p. 108).

The process of abstraction is continuous. There are always some possibilities of making single abstractions from abstractions, where the leftover or – in other words, the residue – area of abstractables may shrink or vary constantly. “Thus, as long as one can find another part within a part or another aspect within an aspect, one can continue to abstract from abstractions” (Alexander, 1972, p. 109). Some features may become focused and some others may become eliminated from the attention of abstracting agents. When people “abstract,” they “are normally conscious of focusing attention upon the abstracted feature” or they might be “conscious of that feature” (Alexander, 1972, p. 109). However, “of the neglected or residue areas,” they “are not particularly aware” (Alexander, 1972, p. 109). Indeed, in Alexander’s view, “this factor of awareness constitutes the major difference between the abstraction and the residue” (1972, p. 109).

First, there is the obvious awareness of the item being abstracted. Second, there is the less obvious awareness of the residue item. Third, there is still less likely awareness of the fact that one is abstracting (Alexander, 1972, p. 110).

Performing the act of abstraction, human agents draw away a feature “from a given whole while focusing attention upon a part or aspect of that whole” (Alexander, 1972, p. 111). In Alexander’s view, the word “*concrete*, . . . refers to the whole” of an object existing in reality before it becomes perceived, as far as it “is simply that from which nothing has been abstracted” (1972, p. 111). That is exactly the case where “concrete” is considered an object of ordinary experience (thing or event), which cannot be divided into smaller features or included in the features of larger objects before it has been recognized as a perceivable phenomenon.

Alexander noticed that observing agents might “distinguish two basic kinds of abstractions (1) *parts* as abstractions of features which could also be physically removed, and (2) *aspects*, or abstractions of features which cannot be removed physically, even if [they] wished” (1972, p. 113). Going further into the interpretation of this quote, one could say that the first

variety of abstractions encompasses constituents of coexistent parts or as separate elements isolated totally from the objects as wholes, and the second, its inherent or relational properties of cognized reality. The “primary sorts” of aspects make up, in Alexander’s depiction, “(1) qualities, (2) relations, (3) functions or activities” (1972, p. 113).

Another approach to abstraction has been presented by Bois (1966, pp. 87–90), grouping such types as evaluative (honesty, goodness, attractiveness, repulsiveness, pleasure, threat, etc.), nominalistic (depicting, mapping, modeling, transforming, signification, description, etc.), classifying (interpretation, subsumption, etc.), self-reflexive (meta-designation, metalanguage, e.g., talking about talking, thinking about thinking, speaking in words about words), and relational (filing, systematizing; ordering, ranking).

The above categories apply to simple abstractions only. Hence, Alexander sees the necessity to introduce the notion of *imaginative altering of abstractions*, considering that “the human mind is also capable of imagining what objects or [their] aspects might be like if they were different from the way they appear” (1972, p. 108). In his opinion “this process of transforming objects and imagining them in different ways is also a perfectly natural process, which is not just simple abstracting but involves more mental activities than simple abstracting” (Alexander, 1972, p. 108).

The relationship between abstraction and inventive creativity, originating in imagination, is exposed by Alexander separately in “Chapter IX. Imagining” (1971, pp. 202–229). Cognizing is considered there as an experiential process of abstracting those aspects and constituents of objects in perceptible or inferred reality, which manifest to the external senses of a person as an observer and are transformed into internal representations of a subject as a knower.

Having categorized alteration changes into negation, creation, substitution, and variation Alexander (1972, p. 204–210), reviews such possibilities of imagining, as (1) immediate recollecting, (2) retrieving from remote memory, (3) filling in and completing the present from the previous experience, (4) adding reported historical never-witnessed facts to the just-experienced facts, (5) reduplication or multiplication of features, (6) recombining the features experienced in different domains of objects, (7) enlarging or diminishing the experienced features, (8) moving beyond the realm of picturable and experienceable (cf. Alexander, 1972, pp. 210–214).

Relevant to the research objectives is the issue of “recombining the features experienced in different domains of objects” in visual art. Its investigative perspective invites semioethical inquiries into the limits of inventive creativity

## Seeing the use of artworks as semiotic-communicational means from the perspective of semioethics

The second part of this paper is devoted to the evaluative lens, through which the art-creating agents see the objects of culture or civilization as means and ways of communication. This investigative perspective falls within the domain of semioethics, concerned with their proper or improper use of artworks for semiotic-communicational purposes. More broadly, when taking into account the methodological dimensions of communication channels or variables of interaction networks, semioethics entails also technoethics (elaborated by Lorenzo Magnani, 2007, and discussed in a wider context of ethics and morality concerning technology-related freedom and intentionality of acting subjects by Peter-Paul Verbeek, 2011).

For the purposes of this paper, the key distinction lies between ethics questioning how to act and morality pondering the responsibility of intentional agents in their choice of acting behavior. Despite various critical reviews, worth pointing out from the perspective of ethical theory and morality philosophy, are selected issues of Magnani's discussion, e.g., the ethical quality of knowledge and moral duty of knowledge when he says in the "Preface" to his book *Morality in a Technological World: Knowledge as Duty* that: "preserving and improving the present aspects and characteristics of human beings depends on their own choices about knowledge and morality" (2007, p. xv).

Within the framework of duty theory, the concept of moral agency of human subjects holds a central position. Therefore, in support of this concept, worth quoting is the statement from Verbeek,

An entity can be called a moral agent if it can be morally responsible for its actions, and to be morally responsible, it needs at least (1) intentionality – the ability to form intentions – and (2) the freedom to realize its intentions (2011, p. 54).

Accordingly, the position of Morten Tønnessen, the author of *The semioethics interviews I: John Deely: "Tell me, where is morality bred?"* (2009) should be acknowledged as a source of inspiration. For Tønnessen "semioethics first of all concerns the foundation of ethics, or of moral responsibility" (2009, p. 53) As he claims, contending the definitions of Susan Petrilli and Augusto Ponzio (2003), John Dealy (2001), "semioethics is to understand it as a meta-ethical theory, a theory about the foundation of human moral responsibility" (Tønnessen, 2009, p. 55).

Assuming, however, that semioethics – together with technoethics – occupy a central place among disciplines that apply proper or improper semiotic-technical means of expression, in contrast to Petrilli-Ponzio and



Dealy's views interpreted by Tønnessen (2009), this paper proposes that semioethics is a right-and-good-oriented responsibility of moral agents who engage with the works of art as signs or sign-processes of inventive creativity in the personal sphere of imaginative altering of abstractions.

To differentiate ethics from morality in terms of related spheres of meaning-expressions (semiospheres), it is relevant to introduce a distinction between the two sign-of-value- and sign-of-action-oriented orders of human life. These orders encompass, among other things, ethics as a socially autonomized axiological semiosphere and morality as an individually realized praxeological semiosphere of culture, which depend upon their heteronomous realization in historically, and ideologically determined conditions of human civilizations.<sup>1</sup>

For terminological purposes, it is sufficient to refer to classical definitions of ethics, as outlined by Aristotle (384–322 BC), and morality, as developed by Marcus Tullius Cicero (106 BC–43 BC). Selected passages from Aristotle's *Nicomachean Ethics* (presumably devoted to his father, or his son Nicomachus, or compiled and edited by the latter), are worth quoting here. As for the concept of morality, it is of primary importance to cite *De Oratore* (On the Orator) a dialogue, addressed in the first of three books to Cicero's brother Quintus. written by Cicero in 55 BC. For continuation of the concept is worthwhile to consider Cicero's *De Officiis* (On duty), dedicated to his son Marcus Tullius Cicero Minor. or Cicero the Younger (born in 64 or 65 BC; the date of his death is not recorded).

Two of the most frequently cited passages from *Nicomachean Ethics* are especially relevant. The first defines the concept of the good:

Every art and every kind of inquiry, and likewise every act and purpose, seems to aim at some good: and so it has been well said that the good is that at which everything aims (Aristotle 1883 /1881/ [ca 347–330 B.C. or 349 B.C]), Book I. End, chapter 1, section 1. In all he does, man seeks some good as ends or means, p. 1).

The second quote underscores the importance of human striving for goodness:

the good of man is exercise of his faculties in accordance with excellence or virtue, or, if there be more than one, in accordance with the best and most complete virtue (Aristotle 1883 /1881/ [ca 347–330 B.C. or 349 B.C]), Book I. End, chapter 7. The good is the final end, and happiness is this, section 16, p. 17).

---

1 Respective views are based on the distinctions, introduced by the author in his essay "Ethics and morality as choice and act-oriented semiospheres of culture" (Wąsik, 2023).

The concept of morality can be traced to Cicero's reflections on the orator's conduct in terms of excellence. In *De Oratore*, he notes that: "the speaker will marshal instances of conduct, either active or passive, on the part of the subject of his praises; whereby he manifested wisdom, generosity, valour, righteousness, greatness of soul, sense of duty, gratitude, kindness or, in short, any moral excellence you please" (*De oratore*, II. xi. 46; p. 233). To continue with *De Officiis* (On Duty), Cicero further explores the tension between the individual's pursuit of private happiness and the demands of public good, depending on whether such aims are honorable or selfish. As he states: "The discussion of duty is twofold. One division relates to the supreme good in itself considered. The other to the rules by which the conduct of life may in all its parts be brought into conformity with the supreme good" (Cicero, 1879 [44 BC], p. 6).

However, in further explanation of Cicero: "what is right in itself is perfect duty; that for the doing of which a satisfactory reason can be given is a contingent duty (1879, p. 6). In the latter case:

It is first to be determined whether the contemplated act is right or wrong, (...) whether the act under discussion is conducive to convenience and pleasure, to affluence, and free command of outward goods, to wealth to power, in fine, to the means by which one can benefit himself and those dependent on him (Cicero, 1879, pp. 6–7).

As a final point, Cicero speaks in favor of principles in life, stating

that the interest of each individual and that of the entire body of citizens are identical, which interest if anyone appropriate to himself alone, he does it to sundering of all human intercourse. (...) that man shall desire the promotion of man's good for the very reason that he is man, it follows in accordance with that same nature that there are interests common to all (1887, pp. 183–184).

Alluding to the phenomenological notion of "right" and "wrong," this paper draws attention to permissible *versus* unacceptable patterns of ethicality and admissible or inadmissible practices of morality in the realm of group interactions and individual experiences. In this context, the term *ethics* refers to the knowledge about the comportment of the public agent as a participant of group decision-making and the term *morality* to the behavioral conduct of the private agent as an executor of individual decision-making. What is, therefore, brought to light is the detachment of public ethics, governing the virtue-and-duty-oriented trajectories of choice, from private morality, determining the utility- and interest-oriented conduct.

Moreover, the distinction between the competence of public agents and the performance of private agents is articulated in terms of foreseeable dispositional properties which enable signifying individuals to effectively communicate with other individuals in task- and role-oriented communicative acts under the pressure of collective sanctions. In keeping with a transdisciplinary approach to the public domain of ethics and the private domain of morality, the author has aimed to construe an axiological and praxeological model that exhibits the role of communicating agents as mental subjects and physical persons. Defined in terms of public agents and private agents, these signifying subjects and communicating persons are treated as engaged, on the one hand, in the evaluation of their choices of cultural goods and, on the other, in the execution of their acts as civilizational tools, which become significant regarding the virtue-related fulfillment of their public duties or utility-related satisfaction of their private interests.

With the aim-in-view of employing the terminological apparatus of ethical and moral dimensions of culture, this paper distinguishes between ethics and morality as follows: the term *ethics* to the communicative competence (i.e., knowledge of permissible comportment) of a public epistemic agent as a participant of the group decision-making. In contrast, *morality* pertains to the communicative performance (i.e., behavioral conduct in terms of reliability and accountability) of a private epistemic agent of the individual decision-making. Accordingly, it has been assumed that ethics, which governs the choice of socially permissible virtue- and-duty-oriented competence, belongs to the axiological sphere of culture, and morality, which admits the applicable utility- and interest-oriented performance, belongs to the praxeological spheres of the civilizational realization of culture.

Respectively, the notion of the agent pertains both to a mental subject and a physical person, operating in the public and private spheres of human life, as a citizen of a given society or state. The present discussion is grounded in the assumption that ethics, governing the choice of socially permissible virtue-and-duty-oriented competence, belongs to the axiological sphere of culture. In contrast, morality, admitting the applicable utility- and interest-oriented performance, belongs to the praxeological spheres of the civilizational realization of culture.

What is important in human-centered linguistic semiotics is the role of a signifying subject as a “public agent/private agent” who is engaged in the activity of evaluating his/her choices as goods and executing his/her acts as tools, which gain cultural for virtue-oriented (axiological), or utility-related (praxeological) significance for the fulfillment of his/her duties, or the realization of his/her interests. In this context, Aristotle’s observation is especially pertinent:

For he who loves truth. and is truthful where nothing depends upon it, will still more surely tell the truth where serious interests are involved; he will shun falsehood as a base thing here, seeing that he shunned it elsewhere, apart from any consequences: but such a man merits praise (Book IV, chapter 7. Of truthfulness, section 8, p. 129).

By detaching the axiological semiospheres of public ethics, governing the virtue-and-duty-oriented trajectories of choice, from the praxeological semiospheres of private morality, determining the admissible or inadmissible utility-and-interest-oriented conduct, this paper proposes a distinction between the autonomous status of culture and its heteronomous manifestation in human civilization. The distinction between ethical choices in the competence of public agents being aware of their duties and moral acts performed by private agents realizing their interests as instrumental ends, might be regarded as useful in the context of the semiotics of art.

### Surrealistic strangenesses or controversies in artistic freedom of expression

As analytical material for interpretation, this paper introduces five selected thematic groups, which readers may explore individually by following the links provided in the Reference List 2. These themes encompass:

1. *The Garden of Earthly Delights* Triptych of Hieronymus Bosch, 1490–1500. This intentionally secular painting imitates a tripartite altarpiece, presenting a narrative of the creation of the world and a condemnation of human vices and weaknesses through depictions of hellish torment. The paradisiacal garden, with God, humans, and other creatures, is contrasted with a vision of hell, populated by symbolic allegorical executioners and their instruments of torture. The inclusion of sexually engaged nude figures, fantastical animals, oversized fruit, and hybrid stone formations in an altarpiece-like format, might evoke moral condemnation among observers, particularly in the context of its exhibition. However, the intricacy of its symbolism filled with a mind-altering aura of radical freedom was intended by the creator to express criticism of the history of believers or mere churchgoers. This triptych was undoubtedly not designed to be displayed in a church or monastery. The painting might be also interpreted as a didactic warning on the perils of earthly temptations. See Museo del Prado, 2015; Hickson, 2024.
2. *Via Crucis* by Fernando Botero (1932–2023). Considering the sophisticated style of Botero's artworks, this piece might have hurt the

of some believers. The so-called “Boterism” is characterized by the portrayal of figures with exaggerated shapes, proportions, and volumes. It was likely influenced by church decorations of colonial times and popular murals in the streets of Colombia. Remarkably, this style has been acknowledged by Church authorities. According to the artist’s own explanations, one can conclude that the creator follows an intuitive, personal way of seeing reality – without rationalizing it. See *Inside the Vatican Digital Magazine*, (2019); Museo Botero, 2024.

3. “Je Suis Charlie” Slogan. This solidarity slogan emerged in the aftermath of debates on freedom of artistic expression versus blasphemy-related fundamentalism, sparked by the publication of caricatures of the Prophet Mohammed in the French journal *Charlie Hebdo*. These events culminated in a terrorist attack at the headquarters of the satirical magazine in Paris. This moral dilemma has been examined by several scholars, including Nathan Walter, Stefanie Z. Demetriades, Ruthie Kelly, and Traci K. Gillig, in their article “Je Suis Charlie? The Framing of In-group Transgression and the Attribution of Responsibility for the Charlie Hebdo Attack” published in the *Journal of Communication*, 10 (2016), 3956–3974. See Devichand, 2016; Walter, Demetriades, Kelly & Gillig, 2016.
4. *Pyramid of Animals* by Katarzyna Kozyra. Inspired by the Brothers Grimm tale *The Musicians of Bremen*, the installation consists of four taxidermied animals stacked one on the other. Katarzyna Kozyra, a sculpture student at Warsaw’s Academy of Fine Arts, crafted her work to get the master’s thesis from the bodies of killed animals. For the diploma sculpture, a horse, a rooster, a dog, and a cat were placed on top of each other forming a kind of pyramid. The work, which broke social taboos, triggered a wave of media criticism and was accused of transgressing moral-right principles. See Culture-pl, 1993; Kozyra, 1993.
5. *Iron Man* by Paweł Jach and Krystian Truth Czaplicki. Alluding to the multicultural style of recent times, the oil paintings series depicted silhouettes of *inter alia* nude persons, an old man with a child, and a boy with a girl, through which Paweł Jach expressed approval of naturism, civil unions, the idea of free love, or different gender identities. The other pole of the exhibition was a presentation of sculpture by Krystian Truth Czaplicki, whose art dealt with power structures, questioning social norms, and visualized current political unrest. This street installation on Szewska Street in Wrocław caused controversy and a storm on social media. The provocative naturist images in the showcases proved so shocking that they were

destroyed after just four days. See Biały, 2024; Jach & Czaplicki, 2024a; Jach & Czaplicki 2024b.

## Conclusion

In final remarks, observing social aspects of ethics in culture and personal features of morality in civilization might be relevant to the investigative domain of axiological semiotics and praxeological semiotics (axiosemiotics and praxeosemiotics). Within the framework of communication sciences, a model of ethical standards and moral conduct might be suggested for discussing the competence of public signifying and the performance of private communicating citizens of a given state or country. Regarding its conceptual content, the issue of semioethic competence could be specified in terms of foreseeable dispositional properties of communicating agents in the interest-oriented acts of speech under the pressure of collective sanctions of acceptance or rejection.

By way of investigative postulates, such attributes of communication participants as permissibility, acceptability, tolerability, adequacy, appropriateness, and suitability, along with their negative counterparts might be related to the modeling processes of personality traits in the not-yet-becoming of their multi-discursive and inter-discursive competencies, governed by the rules of generationally transmitted traditions and socially construed norms.

## REFERENCES

### List 1 (Theory & Method)

- Alexander, H.G. (1972). *The Language and Logic of Philosophy*. Enlarged edition. Albuquerque: University of New Mexico Press (First edition, D. Van Nostrand Company, 1967).
- Aristotle (1883/1881/ [ca 347–330 B.C. or 349 B.C]). *Nicomachean Ethics*. Fifth edition. London: Kegan Paul, Trench, Trübner and Co. Ltd. [*Ἀριστοτέλης Ἠθικὰ Νικομάχεια*. (Editor:) Νικόμαχος (the son of Aristotle)].
- Bois, J.S. (1966). *The Art of Awareness. A Textbook on General Semantics*. Dubuque, Iowa: WM C. Brown Company Publishers.
- Cicero, M.T. (1887 [44 BC]). *Cicero De Officiis*. Trans. A.P. Peabody. Boston: Little Brown and Company [De officiis (available the first French edition). In: M.T. *Ciceronis de Officiis, de Amicitia, de Senectute et de Somno Scipionis libri et Paradoxa*, eddidit Johannes de Lapide, cum Guillelmi

- Ficheti ad eumden Joannem epistola, Parisiis, U. Gering, M. Krantz and M. Friburger, 1471–1472 (copy in Paris, BnF, Res-<sup>\*</sup>E-5)].
- Cicero, M.T. (1957 [55 BC]). *De Oratore*. Books I-II. Trans. E.W. Sutton. Completed, with an Introduction H. Rackham. London: William Heinemann Ltd; Cambridge, MA: Harvard University Press [*De oratore Opera philosophica* 55 AC. n. editio: incognita fons: incognitus]
- Costello, R.B. (Ed.). (1992). *Random House Webster's College Dictionary*. Edited by Robert B. Costello. 1992. Random House Thesaurus. College edition. New York: Random House.
- Deely, J. (2001). *Four Years of Understanding. The First Postmodern Survey of Philosophy from Ancient Times to the Turn of the Twenty-First Century*. Toronto: University of Toronto Press.
- Magnani, L. (2007). *Morality in a Technological World: Knowledge as Duty*. Cambridge: Cambridge University Press
- Petrilli, S. & Ponzio, A. (2003). *Semioetica*. Rome: Meltemi.
- Tønnessen, M. (2009). The semioethics interviews I: John Deely: 'Tell me, where is morality bred?' *Hortus Semioticus*, 4, 53–75.
- Wąsik, Z. (2023). Ethics and morality as choice and act-oriented semiospheres of culture. In: A. Biglari (ed.), *Open Semiotics*, vol. 2, *Culture and Society*. Paris: Paris: Éditions LHarmattan, 73–87.
- Verbeek, P.-P. (2011). *Moralizing Technology. Understanding and Designing the Morality of Things*. Chicago and London: The University of Chicago Press
- Whitehead, A.N. (1925). *Science and the Modern World*. New York, NY: Free Press, Cambridge, UK: Cambridge University Press.

## List 2 (Reading Materials)

- Biały, R. (2024). Kontrowersyjna wystawa we Wrocławiu zniszczona. Sprejami zamazano gabloty. „To promowanie pedofilii i LGBT.” *Gazeta Wroclawska*, 16 kwietnia 2024. Retrieved from: <https://gazetawroclawska.pl/kontrowersyjna-wystawa-we-wroclawiu-zniszczona-sprejami-zamazano-gabloty-to-promowanie-pedofilii-i-lgbt/ar/c13-18464625> (access: 15.11.2024).
- Culture-pl (1993). Pyramid of Animals – Katarzyna Kozyra. 1993, installation, From the Collection of the Zachęta National Gallery of Art. Retrieved from: <https://culture.pl/en/work/pyramid-of-animals-katarzyna-kozyra> (access: 15.11.2024).
- Devichand, M. (2016). How the World Was Changed by the Slogan 'Je Suis Charlie'. *BBC Trending*. Retrieved from: <https://www.bbc.com/news/blogs-trending-35108339> (access: 15.11.2024).
- Hickson, S(ally). (2024). *Bosch, The Garden of Earthly Delights*. Khan Academy. Retrieved from: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/northern/hieronymus-bosch/a/bosch-the-garden-of-earthly-delights> (15/11/2024)

- Inside the Vatican Digital Magazine (2019). Fernando Botero and his *Via Crucis*. Retrieved from: <https://insidethevatican.com/magazine/culture/art/fernando-botero-via-crucis/> (access: 15.11.2024).
- Jach, P. & Czaplicki, K.T. (2024a). Iron Man w galerii SZEWSKA, Paweł Jach & Krystian Truth Czaplicki, wystawa w galerii Szewska, wystawa całodobowa (Iron Man at SZEWSKA gallery, Paweł Jach & Krystian Truth Czaplicki, exhibition at Szewska gallery, 24-hour exhibition). Retrieved from: <https://arttransparent.org/event/iron-man-szewska/> (access: 15.11.2024).
- Jach, P. & Czaplicki, K.T. (2024b). Iron Man, wystawa Pawła Jacha & Krystiana Truth Czaplickiego. Wystawa “Iron Man” realizowana w ramach zadania „Otwarta Pracownia Gepperta 2024” (Iron Man, an exhibition by Paweł Jach & Krystian Truth Czaplicki. “Iron Man” exhibition realized within the framework of the task “Open Geppert Studio 2024”). Retrieved from: <https://arttransparent.org/event/iron-man/> (access: 15.11.2024).
- Kozyra, K. (1993). Katarzyna Kozyra. PIRAMIDA ZWIERZĄT. Rzeźba naturalnych rozmiarów, wideo oraz oświadczenie artystki (PYRAMID OF ANIMALS. Life-size sculpture, video and artist’s statement). Retrieved from: <https://katarzynakozyra.pl/en/projekty/the-pyramid-of-animals/> (access: 15.11.2024).
- Museo Botero (2024). *Banrepcultural. la red cultural del Banco de la República*. Retrieved from: <https://www.banrepcultural.org/bogota/museo-botero> (access: 15.11.2024).
- Museo del Prado (2015). *The Garden of Earthly Delights* Triptych. Bosch, Hieronymus. 1490 –1500. Retrieved from: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-c1311eab3609> (access: 15.11.2024).
- Walter, N., Demetriades, S.Z., Kelly, R., & Gillig, T.K. (2016). Je Suis Charlie? The Framing of In-group Transgression and the Attribution of Responsibility for the *Charlie Hebdo* Attack. *International Journal of Communication* 10, 3956–3974. Retrieved from: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/5387> (access: 15.11.2024).

**Prof. Zdzisław Wąsik, PhD** – is a Polish linguist and semiotician. Employed at Merito University in Wrocław, where he serves as President of the Discipline Linguistics within the Research Federation of WSB–DSW Merito. Among his scholarly works, the most widely recognized is his book *From Grammar to Discourse: Towards a Solipsistic Paradigm of Semiotics* (2016), as well as two recent book chapters: “Natural and Cultural Layers in the Discursive Becoming of Language as a Semiotic System” (2023) and “Umwelt, Lebenswelt, Dasein & Monde Vécu – (De)Constructing the Semiotic Cosmology of Human Existentiality” (2023).



**Mariusz Wojewoda**Uniwersytet Śląski w Katowicach  
<http://orcid.org/0000-0003-0732-7500>  
mariusz.wojewoda@us.edu.pl  
DOI: 10.35765/pk.2025.4902.06

## Sposoby przedstawiania *techne* w sztuce współczesnej w perspektywie filozofii techniki

Istota techniki jest w pewnym ważkim sensie dwuznaczna. Taka dwuznaczność jest oznaką tajemnicy wszelkiego odkrycia, tzn. prawdy (Heidegger, 1977, s. 252).

### STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy analizy sposobów obrazowania *techne* w sztuce współczesnej, nadawania im znaczenia przez ukazywanie strachu przed maszynami bądź oswojania odbiorców sztuki z wytworami techniki. Oswojanie należy rozumieć jako sposób na zmniejszenie lęku przed tym, co niezrozumiałe lub niebezpieczne. Celem artykułu jest ukazanie sposobów przedstawiania wytworów *techne* w sztuce na przykładzie wybranych przykładów sztuki współczesnej. Autor wyróżnia cztery takie sposoby: instrumentalny, mitologiczny, diagnozujący zagrożenia i adaptacyjny. Wybrane do analizy dzieła sztuki wskazują na to, że *techne* stanowi ważny temat wypowiedzi artystycznych. Jednocześnie dzięki sztuce relacje łączące człowieka z urządzeniami technicznymi, szerzej systemem techniki, stają się elementem dyskursu publicznego. Autor artykułu traktuje artystyczne wypowiedzi na temat techniki jako część imaginarium kulturowego. Kontekstem dla prezentowanych analiz są koncepcje z zakresu filozofii kultury i filozofii techniki. W artykule zastosowano metodę hermeneutyki rozumienia wytworów techniki i hermeneutyki obrazu.

**SŁOWA KLUCZE:** imaginarium kulturowe, filozofia techniki, hermeneutyka obrazów, sztuka współczesna

### ABSTRACT

Ways of Representing *Techne* in Contemporary Art in the Perspective of the Philosophy of Technology

The article examines the representation of *techne* in contemporary art, focusing on how artworks assign meaning to technology – either by expressing fear of machines or by familiarizing art audiences with technological creations.

**Sugerowane cytowanie:** Wojewoda, M. (2025). Sposoby przedstawiania *techne* w sztuce współczesnej w perspektywie filozofii techniki. © ⓘ *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 57–69  
DOI: 10.35765/pk.2025.4902.06

Nadesłano: 10.12.2024

Zaakceptowano: 11.04.2025

The notion of “taming” is understood here as the reduction of fear associated with the incomprehensible or potentially dangerous. The article aims to identify how *techne* is portrayed in selected examples of contemporary art. The author distinguishes four modes of representation: instrumental, mythological, diagnosing threats, and adaptive. The analyzed works of art demonstrate that *techne* is an essential theme in artistic expression. Moreover, through art, the relationship between humans and technical devices – more broadly, the technological system – enters the sphere of public discourse. The article’s author treats artistic statements about technology as part of the cultural imaginary. The analytical framework draws on concepts from the philosophy of culture and the philosophy of technology. The article employs hermeneutic methods to interpret technological artifacts and visual representations.

**KEYWORDS:** cultural imaginary, philosophy of technology, hermeneutics of images, contemporary art

## Wprowadzenie

Termin *techne* pochodzi z języka greckiego, oznacza narzędzie i umiejętności związane z wykorzystaniem tych narzędzi; w tym ostatnim sensie odnosi się także do sztuki rozumianej jako rzemiosło. W XX w. filozof techniki Lewis Mumford wprowadził rozróżnienie na narzędzia i maszyny. Zgodnie z nim narzędzia stanowią przedłużenie ludzkiego działania – tak jak dłuto dla rzeźbiarza albo pędzel dla malarza, z kolei działanie maszyn jest w pewnym sensie niezależne od nas. Człowiek-inżynier konstruuje maszyny i określa ogólne zasady ich funkcjonowania, a użytkownik wykorzystuje maszyny do określonych zadań, ale nie musi rozumieć wewnętrznych zasad ich działania (Mumford, 2022, s. 344–348). Obecnie to rozróżnienie nie zachowuje swojej aktualności, ponieważ posługujemy się coraz większą liczbą urządzeń, których działania nie rozumiemy, np. smartfonem. Są one dla nas jednocześnie maszynami i urządzeniami, towarzyszami codziennych aktywności.

Trzecim sposobem rozumienia *techne* jest system techniki, który oznacza szereg zależności, jakie zachodzą między człowiekiem a urządzeniami technicznymi. Ten aspekt rozumienia techniki jest o tyle ważny, że łączy narzędzia z umiejętnościami oraz kontekstem kulturowym, w którym ustalają się społecznie aprobowane praktyki użytkowania narzędzi (Dusek, 2011, s. 42). Praktyki te stanowią ważny aspekt społeczno-kulturowego imaginariusza, czyli podzielanego przez użytkowników przekonania o właściwych sposobach używania wytworów techniki. Imaginariusz to inaczej wyobrażenie dotyczące praktyk oparte na wiedzy praktycznej oraz zwyczajowych strategiach wykorzystania przedmiotów. Dusek,

podobnie jak Mumford, ukazywał zależności między techniką, gospodarką, polityką społeczną, sposobami sprawowania władzy, przymusem państwowym. W niniejszym artykule chodzi o analizę obrazów ukazujących wytwory techniki jako elementy społecznej wyobraźni opartej na technice. Autor przyjmuje stanowisko krytyczne, stara się zrównoważyć wypowiedzi na temat negatywnego wpływu techniki na ludzkie życie z oddziaływaniem pozytywnym, nastawionym na oswojenie wytworów technice.

Metoda badawcza zastosowana w artykule to hermeneutyka interpretacji obrazu rozumianego jako tekst kultury. W ogólnym sensie hermeneutyka nie prowadzi do odkrywania ostatecznego znaczenia, ale jest stale otwarta na kolejne interpretacje (Gadamer, 1993, s. 13–14). Gadamerowską hermeneutykę rozumienia tekstów należy jednak poszerzyć o ideę czytania obrazów opartą na myśli amerykańskich badaczy kultury obrazów Gottfrieda Boehma i Williama J.T. Mitchella. W ich ujęciu interpretacja obrazów polega na poszukiwaniu zależności między obrazami, technikami wizualnymi oraz narracjami społecznymi, które ukazują relacje między obrazami a ich odbiorcami. Boehme jako uczeń Gadamera wprowadził kategorię „hermeneutyka obrazu”. Rozumie ją jako zadanie dla każdego, kto ogląda dzieła sztuki bądź fotografie. Polega ona na „hermeneutyce ekspresji pozajęzykowej”, mającej źródło w doświadczeniu, w którym „wzrokowe doświadczenie obrazu przechodzi w medium języka” (Boehm, 2014, s. 145). Z kolei Mitchell postulował, aby rozumienie obrazów łączyć z problematyką społeczną i kulturową (Mitchell, 2015, s. 66–67). W artykule hermeneutykę obrazu wpisujemy w hermeneutykę techniki. Zwracamy się ku filozoficznemu namysłowi nad techniką zaproponowany przez Martina Heideggera i Val Duseka. Wytwory technice odczytujemy w kontekście relacji człowieka jako ich twórcy i użytkownika z narzędziami i maszynami. W tej perspektywie sztuka stanowi wyraz ludzkiego doświadczenia związanego z wykorzystaniem narzędzi technicznych.

## Filozofia i technika

Humanistyczne rozumienie techniki w dużej mierze opiera się na koncepcji Martina Heideggera. Niemiecki filozof w pracy *Bycie i czas*, analizując podejście człowieka do przedmiotów techniki, wyróżnił dwa terminy: poręczność (*Zuhandenheit*) i obecność (*Vorhandenheit*). Poręczność dotyczy sposobów używania rzeczy. Narzędzia poznajemy w kontekście ich użytkowania, wykorzystania w jakimś celu. Z kolei obecność odnosi się do niedostrzegalnego wymiaru bycia przedmiotów wokół nas. Przyzwyczajamy się do ich obecności tak, że z czasem trudno nam sobie wyobrazić

codzienną aktywność bez narzędzi. Przedmioty traktuje się jako stale obecne, postrzegamy je zmysłami, pojmujemy ich znaczenie dzięki intelektowi. Przedmioty poręczne rozumiemy jak narzędzia do wykonywania czynności, stanowią one przedłużenie ludzkiej aktywności. Kiedy przestają działać, albo działają niezgodnie z intencjami twórcy/użytkownika, wówczas uświadamiamy sobie ich obecność. Heidegger używa przykładu młotka, narzędzia służącego przede wszystkim do wbijania gwoździ. Dopiero kiedy młotek się zepsuje, to skupiamy uwagę na samym przedmiocie, a nie na tym, do czego on służy. Niemożliwość wykorzystania narzędzia odsłania przed nami kwestię bycia danego przedmiotu. Dokonuje się ono przez „zatraskanie, że poręczny byt jest niestosowny, nie przysposobiony do określonego zastosowania” (Heidegger, 1994, s. 103).

W ten sposób przedmiot się wobec nas eksponuje, staje się czymś intrygującym. Wtedy też możemy poszukać dla niego niekonwencjonalnych zastosowań, na przykład używając młotka w innym celu niż do wbijania gwoździ. Odkrywamy inne jego możliwości, przy czym zakres nowych możliwości – potencjalności użycia – młotka nie jest zbyt duży. Hermeneutyczna interpretacja wytworów techniki, której prekursorem jest Heidegger, pozwala na uchwycenie relacji, jaka łączy człowieka z wytworami techniki.

Przyjrzyjmy się bliżej relacji między poręcznością a obecnością na podstawie wybranego przedmiotu współczesnej techniki, czyli smartfona. W języku niemieckim telefon komórkowy, poprzednik smartfona, to *handy*, czyli przedmiot trzymany w ręce (*die Hand*). W ten sposób poręczność urządzenia jest powiązana z jego wykorzystaniem i zapisana jest w języku, niezależnie od tego, czy rzeczywiście trzymamy ten przedmiot w ręce.

Heidegger pisał:

Zatraskany obchód natrafia jednak nie tylko na coś niestosownego w obrębie czegoś zawsze już poręcznego (*Zuhanden*); odnajduje on także to, czego brak, co nie tylko nie jest „dogodne” („*handlich*”), lecz w ogóle nie „leży w dłoni” („*zu Hand ist*”). Tego rodzaju poczucie braku, wynajdując nieporęczność, odkrywa znowu coś poręcznego w postaci pewnego bycia-tylko-obecnym. Przez dostrzeżenie czegoś nieporęcznego coś poręcznego przybiera *modus natrętności*. (...) Odsłania się ono jako coś już obecnego, czego brak, nie pozwala nam ruszyć z miejsca (Heidegger, 1994, s. 104).

Ten fragment dobrze obrazuje funkcjonowanie smartfona, szczególnie wtedy, gdy nie możemy się z nim skomunikować, gdy jakaś jego funkcja przestała być dla nas dostępna. Niemożliwość wykorzystania poręczności przedmiotu sprawia, że staje się on dla nas obecny i tym bardziej budzi

nasze zainteresowanie. W przypadku smartfona owa natrętność przechodzi często w rozdrażnienie i stale pobudzany niepokój odnośnie do tego, jakiej ważnej informacji nie otrzymamy, co możemy utracić na skutek jego zgubienia lub uszkodzenia.

Zachodzi jednak zasadnicza różnica między młotkiem a smartfonem. Jako użytkownicy młotka i smartfonu rozumiemy zasady posługiwania się młotkiem, ale nie rozumiemy albo słabo rozumiemy działanie smartfona. Trudno nam sobie wyobrazić codzienne funkcjonowanie bez smartfonów, bez ich pomocnej obecności, a młotek można zastąpić czymś innym, chociaż może mniej poręcznym, na przykład metalową kostką. Uczestniczymy w społecznym imaginariu, które określa znacznie dla praktyk związanych z regułami wykorzystania narzędzi elektronicznych. Wiele zależy od możliwości tkwiących w smartfonie, czytelności znaczników służących do ich uruchomienia oraz od zrozumiałych dla nas sposobów ich wykorzystania, na przykład wykonywania połączeń telefonicznych, poszukiwania informacji, dokonywania zakupów, słuchania radia bądź oglądania filmów. Przedmioty nowoczesnej techniki, z jednej strony rozumiane jako narzędzia poręczne i obecne, są jednocześnie magiczne i tajemnicze.

Uzupełnienie dla Heideggerowskiej idei poręczności stanowi koncepcja afordancji (*affordances*), stworzona przez psychologa poznania Jamesa J. Gibsona. Mówi ona o tym, że obiekty z naszego otoczenia postrzegamy jako przedmioty służące do praktycznego użycia. Współczesne narzędzia – w tym smartfon – mają wiele afordancji (możliwości). Właściwości fizyczne przedmiotu odkrywamy jako skutek ich interakcji z podmiotem poznającym. Nie poznajemy przedmiotów w izolacji, ale w środowiskowym kontekście, w którym odbywa się proces poznania (Gibson, 2015, s. 122). Donald Norman rozwinął koncepcję afordancji przede wszystkim w odniesieniu do technik cyfrowych. Wyróżnił on trzy warstwy percepcji rzeczy: a) pierwotny, oparty na uwarunkowaniach biologicznych, b) użytkowy, dotyczy możliwości wykorzystania przedmiotu, c) refleksyjny, który mówi o znaczeniu rzeczy dla nas. Ponadto refleksyjny aspekt percepcji wpisuje użytkowany przez człowieka przedmiot w sieć powiązań aksjologicznych – informuje o preferencjach, obawach, aktualnym stanie wiedzy użytkowników. W koncepcji Normana afordancje dotyczą potencjalnej użyteczności przedmiotów, a także kulturowego kontekstu ich wykorzystania (Norman, 2005, s. 76–77). Czynniki te wpływają na to, w jaki sposób odczytuje się znaczenie przedmiotów techniki w kontekście imaginariu kulturowego. Przedmioty poznajemy jako obiekty będące w relacji z ludźmi oraz innymi przedmiotami (Wojewoda, 2023).

W swoich późnych pismach Heidegger wrócił do problemu techniki. W eseju *Pytanie o technikę* uznał, że dla człowieka technika ma znaczenie magiczno-religijne. Technika określa cele rozwoju kultury, przyroda jest

traktowana jak surowiec do przetwarzania, aby realizować zamierzone cele. Wytwory techniki postrzega się w perspektywie tego, co pozwala człowiekowi zapanować nad chaotyczną rzeczywistością. Dzięki technice potrafimy się przeciwstawić nieprzychylności losu, a także przywrócić utracony porządek. Człowiek posiadający niezbędne techné, rozumiane jako umiejętność, jest w stanie określić źródła lęków i charakter podjętego ryzyka. Wtedy celem nie jest samo obrazowanie określonego stanu rzeczy, ale panowanie na tym, co wywołuje lęk i niepewność. Panowanie oznacza symboliczny rodzaj władzy nad otoczeniem. Heidegger, tłumacząc rolę techné, nawiązywał do myśli Platona. W dziele *Państwo* Platon cenil techné i wskazywał na zależność między episteme (pozaniem) i techné (umiejętnością). Dotyczyło to rzemiosła, medycyny, ale także wiedzy i umiejętności kierowania państwem-miastem (polis). W tym sensie polityka także jest rodzajem techné. W dialogu *Gorgiasz* Platon przedstawił jednak techné jako zagrożenie, wówczas umiejętności techné przeciwstawił zaletom moralnym wnikającym z wiedzy episteme, dzięki której rozwijamy w sobie cnoty etyczne, takie jak umiarkowanie, męstwo, roztropność, sprawiedliwość (Perry). Ta podwójność w ocenie techné jest nadal obecna we współczesnym rozumieniu techniki. Na przedmioty techniczne patrzymy jednocześnie z nadzieją i obawą. Chcemy dzięki nim stwarzać nowe rzeczy, poprawić jakość naszego życia, a z drugiej strony uznajemy, że niekontrolowany rozwój techniki i sposobów jej użytkowania może stanowić zagrożenie dla ludzkiego życia (np. technika wojenna), prywatności użytkowników (nadzór nad jednostkami) bądź stać się narzędziem do zmechanizowania ludzkiej pracy w korporacjach i instytucjach (np. „punktoza” na wyższych uczelniach).

Dla Heideggera technika jest wydobywaniem i odkrywaniem, „wezwaniami, stawiającym przyrodzie żądanie, by dostarczyła energii, którą można urabiać i magazynować” (Heidegger, 1977, s. 233).

Ujawnia to jednak perspektywę działania nastawionego na zawłaszczenie świata przyrody. Niemiecki filozof wskazywał na dwa zasadnicze zadania techniki. Pierwszy dotyczył realizacji określonych celów, a drugi doboru odpowiednich środków do ich urzeczywistnienia. Postępować po ludzku to wyznaczać cele, znajdować do nich środki oraz wykorzystywać je w odpowiedni sposób. W tym ujęciu można wskazać na dwa zasadnicze aspekty techniki: instrumentalny i antropologiczny.

Instrumentalny charakter techniki wiąże się usprawnieniem ludzkiego ciała, zmysłów i umysłu przez zastosowanie odpowiednich narzędzi, aby uczynić świat przyrody użytecznym dla nas. Człowiek potrzebuje do tego odpowiednich narzędzi umożliwiających realizację jego celów. Narzędzie to nie tylko rzecz, ale także „rozszerzone” o nowe – „sztuczne” możliwości – ludzkie ciało, na przykład ręka wyposażona w narzędzie rozszerza

zakres działania. Inne narzędzia mogą stanowić uzupełnienie dla ludzkiej percepcji, pozwalają nam „lepiej” słyszeć, „dalej” widzieć, „więcej” zrobić w tym samym czasie – obecnie boty językowe, takie jak Chat GPT – pozwalają na „szybsze” tłumaczenie i pisanie tekstów. Wachlarz możliwości wynikających z relacji człowiek – narzędzie jest bardzo szeroki, od młotka po współczesne narzędzia cyfrowe. Instrumentalną funkcją techniki jest odkrycie i znajdowanie nowych zastosowań dla przedmiotów. Odkrywanie wiąże się jednak z wyczuwanym zagrożeniem. Towarzyszy mu lęk, że w trakcie odkrywania nowych funkcji nie zobaczymy wszystkiego lub coś błędnie skalkulujemy (Heidegger, 1977, s. 244–245). Na tym lęku opiera się lęk człowieka przed maszynami–robotami wyposażonymi w sztuczną inteligencję, które uwolnią się spod ludzkiej kontroli i zapragną realizować swoje własne cele.

Drugim aspektem techniki jest moment antropologiczny. Dzięki odpowiednio dobranym narzędziom człowiek pozyskuje energię, żywność i surowce. To działanie jest postrzegane w perspektywie przymusu do zdobywania niezbędnych środków do tego, aby przeżyć. Przymus jest bardziej niebezpieczny niż odkrywanie, ponieważ wiąże się z pragnieniem władzy nad otoczeniem. W tym kontekście techniki to władza rozumiana jako sprawowanie kontroli bezpośrednio nad rzeczami, a pośrednio nad ludźmi przez wytwory techniki. Heidegger zauważa, że technika pierwotnie była wyrazem troski o świat, a jej praktycznym aspektem było podtrzymywanie świata w istnieniu bądź jego naprawianie (Heidegger, 1977, s. 252–253). Rozwój cywilizacji sprawił, że postawa troski zmieniła się w postawę dominacji, nastawioną na eksploatację zasobów naturalnych. Obecnie widzimy, że tego rodzaju nastawienie prowadzi do katastrofy ekologicznej. Heidegger szczególnie krytykował antropologiczny charakter techniki. W jego przekonaniu niebezpieczne jest nie tyle instrumentalne wykorzystanie obiektów ze świata przyrody, ile dążenie do panowania nad nią. Jeśli przyjmijemy założenie, że zadaniem techniki jest poprawa jakości życia, to istnieje niebezpieczeństwo, że to, co naturalne, przestanie być dla nas „odpowiednio” dobre. W konsekwencji rośliny, zwierzęta i samego człowieka będziemy rozumieć jako przedmioty wymagające technicznego ulepszenia. Technooptymiści postulują techniczne ulepszanie świata przyrody i ludzkiej natury. To może jednak stwarzać dodatkowe możliwości, ale także generować nowe zagrożenia (Lekka-Kowalik).

Filozoficzne analizy znaczenia techniki w życiu człowieka znajdują swoje odbicie w historii sztuki, spróbujmy to zilustrować na podstawie wybranych przykładów.

## Obrazy techniki

Analizując obrazy przedstawiające wytwory techniki, możemy wskazać na cztery dominujące aspekty: 1) instrumentalny, kiedy techné (narzędzia i umiejętności) jest materiałem wykorzystywanym przez artystę; 2) magiczny, w którym techné jest przedmiotem fascynacji i podziwu dla wyjątkowych zdolności człowieka pracującego z maszyną; 3) krytyczny, który skłania do refleksji nad wprowadzaniem nowych rozwiązań technicznych; 4) adaptacyjny, polega na oswojeniu odbiorcy obrazu ze zmianami kulturowymi związanymi z wykorzystaniem narzędzi.

Przykładem instrumentalnego aspektu rozumienia techniki jest artefakt Marcela Duchampa pt. *Koło rowerowe* z 1913 r. (replikę wykonano w 1951 r.); obecnie obiekt znajduje się w muzeum Moma w Nowym Yorku. Omawiany artefakt z 1913 r. to pierwszy *ready made* wykonany przez Duchampa, stanowi połączenie dwóch przedmiotów: stołka i koła rowerowego z metalowymi widelkami. Służą one do połączenia koła rowerowego z siedziskiem stołka (Duchamp). Artefakt powstał z dwóch przedmiotów wyprodukowanych fabrycznie. Zaskakuje w tym przypadku ich połączenie w całość. Można tu wskazać na pomysłowość i ironię zastosowaną przez artystę. Prowokuje ona do postawienia pytania, czym w istocie jest „dzieło sztuki”, czy może być nim obiekt wykonany z przedmiotów codziennego użytku, czy rzeczy, które wcześniejsi użytkownicy uznali za odpady?

Współczesnym przykładem instrumentalnego wykorzystania techniki w sztuce są ruchome rzeźby Juliusa von Bismarcka z 2023 r. pod tytułem *Stoń w pokoju*. Obecnie rzeźby znajdują się w Berlinische Galerie Museum of Modern Art. Obok siebie w jednym pomieszczeniu stoją dwie ogromne figury, jedna przedstawia naturalnej wielkości żyrafę wykonaną z syntetycznego tworzywa, a druga ukazuje podobnej wielkości replikę posągu Otto von Bismarcka, kanclerza Prus, a później Niemiec (1815–1898). Posąg Bismarcka także jest wykonany z tworzywa syntetycznego, ale w odbiorze wizualnym sprawia wrażenie pomnika zrobionego z metalu, który stojąc na wolnym powietrzu, pokrył się mchem, co sugeruje jego starość. Oryginal posągu znajduje się przed katedrą w Bremie. Obie rzeźby, skonstruowane przez Juliusa von Bismarcka, wydają się tworzyć nieporuszoną, monumentalną całość. W środku posągów ukryty jest mechanizm, który sprawia, że w pewnym momencie posąg żyrafy, a później posąg kanclerza Bismarcka przechylają się w jedną stronę, następnie zatrzymują się i wracają do pozycji pionowej, kończy na końcu. Ten ruch sprawia, że ciała figur rozkładają się na sekcje – na podobieństwo dziecięcych zabawek. Prędkość pochylania się jest różna dla każdej z rzeźb, co daje wrażenie niesymetryczności ruchu. Kompozycyjne połączenie tych dwóch



obiektów może być odczytywane na wiele sposobów. Mamy tutaj ironiczny sposób podejścia do tematu. Twórca rzeźb, urodzony w 1983 r., korzysta ze skojarzeń ze swoim krewnym „żelaznym kanclerzem” Otto von Bismarckiem (Julius von Bismarck). Artysta połączył historię rodzinną, do której ma obojętny stosunek, ze społecznym kontekstem odczytania roli obecności postaci symbolicznych w przestrzeni publicznej. Określenie „słoń w pokoju” (*elephant in the room*) oznacza problem, o którym wszyscy obecni wiedzą, ale nie chcą o nim rozmawiać. W tym wypadku chodzi o wątek tego, jak rozmawiać o niewygodnej przeszłości i bohaterach zdarzeń politycznych zapisanych w pamięci zbiorowej. Otto von Bismarck jest dla Niemców symbolem zjednoczenia, a jednocześnie jest postacią kontrowersyjną, politykiem, który usprawiedliwiał stosowanie przemocy i manipulacji w polityce.

Drugi aspekt obrazowania techniki w sztuce dotyczy jej mitologizacji. Przykładem wizualizacji tego aspektu może być obraz Adolpha von Menzela pod tytułem *Walcownia. Współcześni cyklopi* (*Eisenwalzwerk. Moderne Cyklopen*) z 1875 r. Obraz obecnie znajduje się Starej Galerii Narodowej w Berlinie. Powstał na podstawie szkiców wykonanych przez malarza w 1872 r. podczas jego pobytu w Królewskiej Hucie. Po II wojnie światowej zmieniono nazwę miasta na Chorzów, a nazwę huty na Huta Kościuszko. Obecnie huta już nie istnieje, pozostały jedynie obiekty pohutnicze. Obraz przedstawia wiele osób połączonych wspólną pracą z towarzyszącymi im maszynami hutniczymi. Środkowa część ukazuje rozświetloną walcarkę, przy której pracują robotnicy, trzymając narzędzia, takie jak szczypce, dyszel, i odpowiednio się nimi posługują. Po prawej stronie obrazu znajdują się postacie, które odpoczywają po pracy i jedzą posiłek. Po lewej stronie obrazu mamy hutników, którzy ukończyli już swoją zmianę, myją się i pokazują swoje nagie torsy. W odległym planu zbliża się mężczyzna, inaczej ubrany niż robotnicy, wydaje się nadzorować pracę robotników. Obraz przedstawia w realistyczny sposób pracę robotników w hucie w okresie pierwszej rewolucji przemysłowej. Intrygujący jest jednak podtytuł *Współcześni cyklopi*, który wskazuje na wyobrażenie artysty postrzegającego robotników jak postacie mitologiczne – reprezentujące jakąś ponadludzką, magiczną siłę. Przekaz mityczny oznacza tu jednak coś więcej, mianowicie na obrazie ukazane jest współdziałanie człowieka i maszyn hutniczych. Obraz w prekursorski sposób wizualizuje system techniki, ukazując specyficzne powiązanie tego, co ludzkie i mechaniczne, w zgodnym współdziałaniu (Menzel).

Inny przykład mitologizacji techniki to obraz Shuichi Kusamori pod tytułem *Metropolis* z roku 2001/2002, scena 12, wersja nr 7, scenografia końcowa. To wydruk, który mieści się w nurcie sztuki anime. Ukazuje on stechniczowane miasto przyszłości, które wygląda jak wielki dworzec

kolejowy, albo halę fabryczną. Na obrazie nie widać ludzi, przestrzeń miejska jest wypełniona rurami, silosami i turbinami, w mieście brakuje drzew, roślin i zwierząt (Kusamori). Artysta przedstawia dysutopijną wizję świata przyszłości, w której ludzie będą wkomponowani w wytwory techniki, będą zmuszeni do pokonywania nowych, nieznanych wcześniej niebezpieczeństw. Niektóre z tych zagrożeń odczytujemy w kontekście obecnych zmian cywilizacyjnych, a niektóre próbujemy dopiero przewidywać. W pewnym sensie japońska sztuka anime, która zdobyła uznanie na przełomie lat dziewięćdziesiątych XX w. i pierwszej dekady XXI w. stanowi pesymistyczną wizję przyszłości ludzkiego świata. Trudno nam jednak wyobrazić sobie rzeczywistość, w której będziemy żyli bez wsparcia ze strony maszyn. Zgodnie z tezą przywoływanego wcześniej Mumforda, historia techniki jest w gruncie rzeczy historią zmian cywilizacyjnych. Maszyna to nie tylko przedmioty, ale także sposób myślenia człowieka o tych przedmiotach, ludzkich umiejętnościach ich użytkowania, a także relacjach międzyludzkich wykorzystujących techniczne narzędzia komunikacyjne.

Trzeci aspekt dotyczy funkcji krytycznej sztuki. Skłania ona do namysłu nad konsekwencjami wprowadzenia nowych rozwiązań technicznych w życie jednostek i społeczeństw. Przykładem zobrazowania wpływu techniki na osobę jest rzeźba (asamblaż) Raoula Hausmanna z 1919 r. pt. *Duch czasu: mechaniczna głowa*. Artysta w tamtym czasie należał do grupy dadaistów, założonej przez Hugo Balla. Rzeźba znajduje się obecnie w La Musée National D'art Moderne w Center Georges Pompidou w Paryżu (Hausmann). Artefakt przedstawia ludzką głowę z wyraźnie zaznaczonym nosem, oczami i ustami. Do głowy przymocowane są różne narzędzia miernicze. Za jej uszy służy miarka krawiecka z pokrętle, a także portmonetka z krokodylej skóry, kartonowy kwadrat z numerem 22, obok znajduje się kawałek mechanizmu nakręcanego zegarka. Do drewnianej głowy są przybite blaszki, na jej czubku znajduje się metalowy cylinder, do drewnianej głowy przykręcono także śruby i przybito gwoździe. To oprzyrządowanie jest charakterystyczne dla narzędzi technicznych z lat po pierwszej wojnie światowej, ale nasuwa skojarzenia ze słuchawkami i smartfonem, trzymanymi przy głowie przez współczesnych użytkowników mediów. Rzeźba można zinterpretować jako zobrazowanie „oderwania” jednostki od świata realnego na rzecz obecności w rzeczywistości wirtualnej.

Innym przykładem lęku przed technicyzacją ludzkiego ciała jest instalacja Jerzego Jarnuszkiewicza pod tytułem *Mechanizm* z 1968 r. Obecnie instalacja znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie. Instalacja przedstawia części metalowe, rozmieszczone w takich miejscach, w których człowiek ma głowę, ramiona, tułów, kręgosłup i miednicę

(Jarnuszkiewicz). Artefakt stanowi zapowiedź przyszłej wizji człowieka-cyborga, istoty technicznie ulepszonej, kiedy poszczególne organy biologiczne można będzie zastąpić elementami maszynowymi.

Czwarty aspekt wizualizacji techniki w sztuce to wymiar adaptacyjny. Polega on na oswojeniu widza z wytworami techniki. Przykładem może być obraz Giacoma Balli pod tytułem *Szybkość samochodu i światło*; obecnie znajduje się on w Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo w Brazylii. Na obrazie przedstawiono geometryczne formy, które miały ukazać piękno szybko poruszającego się samochodu. Widać na nim dionizyjski zachwyty związany z tym, że dzięki automobilowi kierowca może być wolny i doświadczyć tego, czego nie mógłby doznawać bez maszyny. Ruch samochodu był dla Balli czymś, co ukazuje pęd życia człowieka powiązany z pędem maszyn, zgodnie z teoretycznymi założeniami futuryzmu. Na obrazie zaznaczają się koła i łuki. Przyspieszenie samochodu zobrazowane jest przez nakładanie się na siebie dużych trójkątów na powierzchni i w głębi (Balla).

Współczesna sztuka ukazuje, że obiekty techniczne otrzymują cechy ludzkie. To maszyny, które cierpią, albo maszyny zdolne do okazywania empatii. Przykładem jest „sztuka robotyczna” Billa Vorna. Celem uczestniczenia w zdarzeniu artystycznym jest wzbudzenie u widza współczucia wobec robotów. Jedną z instalacji Vorna pt. *Oddział intensywnej terapii (Intensive Care Unit – ICU)* ukazuje robota przykutego do łóżka. Wyzwała to skojarzenie z chorymi ludźmi (Vorn). W momencie, gdy widz się zbliża do artefaktów, roboty zaczynają się poruszać, rozciągają się, kurczą i ponownie rozciągają, wydając przy tym odgłosy bólu podobne do człowieka. Dzięki antropomorficznemu skojarzeniu zaczynamy współczuć robotowi.

Po okresie fascynacji techniką na przełomie XIX i XX w. we współczesnej sztuce dominuje raczej motyw strachu przed wytworami techniki. Wydaje się jednak, że oprócz pesymistycznych obrazów można też mówić o pozytywnym sposobie przedstawiania techniki, ukazującym perspektywę oswojania maszyn – współcześnie inteligentnych maszyn. Hermeneutyka obrazu z motywem odwołującym się do techniki (narzędzia, umiejętności, systemu techniki) pozwala nam na uchwycenie historycznej wspólnoty doświadczeń wynikających z obcowania człowieka z wytworami techniki. Sztuka pomaga nam zdiagnozować zagrożenia i przyczyny lęków związane z dehumanizacją, uwyrażniać zdumienie i zachwyty, a także ukazać sposoby na przyjazne adaptacje narzędzi technicznych. Ma tu zastosowanie postulowana przez Boehma „hermeneutyka ekspresji pozajęzykowej”, polegająca na powiązaniu języka i obrazu w kontekście refleksji nad kondycją człowieka, rozumianego jako twórca i użytkownik wytworów techniki.

BIBLIOGRAFIA

- Boehm, G. (2014). *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Kraków: Universitas.
- Dusek, V. (2011). *Wprowadzenie do filozofii techniki*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Gadamer, H.-G. (1993). *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Kraków: Wydawnictwo Inter esse.
- Gibson, J.J. (2015). *The Ecological Approach to Visual Perception*. London: Psychology Press.
- Heidegger, M. (1994). *Bycie i czas*. Warszawa: PWN.
- Heidegger, M. (1977). Pytanie o technikę. W: *Budować, mieszkać, myśleć*. Warszawa: Czytelnik, 224–255.
- Lekka-Kowalik, A. (2022). Transhumanistyczne szczęście – iluzja w świecie bez troski. *Teologia i Moralność*, 17.1 (31), 19–30. DOI: 10.14746/TIM.2022.31.1.2.
- Mitchell, W.J.T. (2015). *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Mumford, L. (2022). *Mit maszyny*, t. 1. Warszawa: PWN.
- Norman, D.A. (2005). *Emotional Design. Why We Love (or Hate) Everyday Things*. New York: Basic Books.
- Parry, R. (2024). Episteme and Techne. W: N. Zalta i U. Nodelman (red.), *The Stanford Encyclopaedia*. Pozyskano z: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/episteme-techne/> <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/episteme-techne/> (dostęp: 15.11.2024).
- Wojewoda, M. (2023): Man “Extended” by Media and Technology: Ethical Considerations, *Philosophy and Canon Law*, Vol. 9, No. 1, 1–16. DOI:10.31261/PaCL.2023.09.1.05

Netografia

- Balla, G. (1913). *Prędkość samochodu* (prędkość nr 1). Pozyskano z: <https://www.arte.it/opera/velocit%C3%A0-d-automobile-velocit%C3%A0-n-1-4636> (dostęp: 28.10.2024).
- Bismarck, J. von (2023). *Elephant in the Room*. Pozyskano z: <https://juliusvonbismarck.com/bank/index.php/projects/the-elephant-in-the-room/> (dostęp: 12.11.2024).
- Duchamp, M. (1913). Pozyskano z: <https://www.artsy.net/artwork/marcel-duchamp-bicycle-wheel> (dostęp: 29.10.2024).
- Hausmann, R. (1919). *Duch czasu: mechaniczna głowa*. Pozyskano z: <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/muse> (dostęp: 12.11.2024).
- Jarnuszkiewicz, J. (1968). *Mechanizm*. Pozyskano z: <https://mnk.pl/oddzial/mnk-gmach-glowny> (dostęp: 13.11.2024).

- Kusamori, S. (2001/2002). *Metropolis*. Pozyskano z: <https://sumikai.com/mangaanime/anime/hintergrundkunst-japanischer-animationsfilme-eroeffnung-der-rickeles-gallery-in-potsdam-344338/> (dostęp: 30.11.2024).
- Menzel, A. von. (2019) *Eisenwalzwerk (Moderne Cykopen)*. Pozyskano z: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia\\_%C5%BCelaza%22https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia\\_%C5%BCelaza#/media/Plik](https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia_%C5%BCelaza%22https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia_%C5%BCelaza#/media/Plik)” HYPERLINK „[https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia\\_%C5%BCelaza#/media/Plik](https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia_%C5%BCelaza#/media/Plik)” HYPERLINK „[https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia\\_%C5%BCelaza%22https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia\\_%C5%BCelaza#/media/Plik](https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia_%C5%BCelaza%22https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia_%C5%BCelaza#/media/Plik)”[https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia\\_%C5%BCelaza#/media/Plik:Adolph\\_Menzel\\_-\\_Eisenwalzwerk\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Walcownia_%C5%BCelaza#/media/Plik:Adolph_Menzel_-_Eisenwalzwerk_-_Google_Art_Project.jpg) (dostęp: 15.11.2024).
- Vorn, B. (2021). *Intensive Care Unit (ICU)*. Pozyskano z: <https://www.elektromontreal.ca/bian2021-billvorn> (dostęp: 28.11.2024).
- Słoń w pokoju*. (2023). Pozyskano z: [https://pl.wiktionary.org/wiki/s%C5%82o%C5%84\\_w\\_salonie](https://pl.wiktionary.org/wiki/s%C5%82o%C5%84_w_salonie) (dostęp: 20.11.2024).

**Mariusz Wojewoda** – doktor habilitowany, profesor UŚ, filozof. Studia z zakresu filozofii na Uniwersytecie Śląskim i z zakresu teologii na Uniwersytecie Opolskim, doktorat na Uniwersytecie Jagiellońskim. Od roku 1992 zatrudniony na UŚ, obecnie profesor uczelni w Instytucie Filozofii na Wydziale Humanistycznym, kierownik zespołu badawczego: *Filozofia wobec cywilizacyjnych wyzwań współczesności*. Członek licznych towarzystw naukowych. Główne zainteresowania badawcze – aksjologia, etyka, filozofia kultury, filozofia mediów, filozofia techniki – uprawiane w perspektywie hermeneutycznej. Najważniejsze publikacje książkowe: *Wartości – tradycja i współczesność* (współred., 2009); *Pluralizm aksjologiczny i jego implikacje we współczesnej filozofii religii* (2010); *Filozofia w służbie polityki* (współred., 2011); *Problem ładu społecznego w społeczeństwie wielokulturowym* (współred., 2011); *Podstawy filozofii dla uczniów i studentów* (cz. III, współautor, 2012); *Być, mieć, czy władać* (współred., 2013); *Die Zukunft von Medien – Räumlich. Zwischen Freiheit und Zwängen* (współred., 2017). Publikował także artykuły m.in. w: Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht Brill, „Creativity Studies”, „Journal of Modern Science”, „Logos i Ethosie”, „Ethosie”.



**Bożena Prochwicz-Studnicka**<http://orcid.org/0000-0002-1644-252X>

Uniwersytet Ignatianum w Krakowie

bozena.prochwicz-studnicka@ignatianum.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.07

## Arabic Calligraphy as a Form of Artistic Expression. Ahmed Moustafa and His Perspective on the Role and Meaning of Art

### ABSTRACT

Ahmed Moustafa, an internationally acclaimed Egyptian artist based in London, centers his artistic expression on Arabic calligraphy in its various forms. This article explores Moustafa's perspective on his artistic mission and the profound significance he attributes to calligraphy. The analysis begins with the artist's reflections on his work, emphasizing its spiritual depth and cultural heritage. Moustafa perceives the unity and harmony of the universe as expressed through geometry, which he regards as the divine language. This belief underpins his exploration of the proportional writing system (*khatt mansūb*), originally developed by the 10th-century calligrapher Ibn Muqla. Through years of meticulous study, Moustafa reconstructed this system, revealing its foundational geometric principles. For Moustafa, calligraphy transcends mere artistic expression; it becomes a spiritual practice that draws the practitioner closer to God. His artwork draws inspiration primarily from the Quran, where the Beauty and Goodness emanate not only from geometrically governed script but also from the divine Word itself, with writing serving as its tangible representation.

**KEYWORDS:** Ahmed Moustafa, contemporary art, Arabic calligraphy, geometry, spirituality

### STRESZCZENIE

Kaligrafia arabska jako forma wypowiedzi artystycznej. Ahmed Moustafa i jego spojrzenie na rolę i znaczenie sztuki

Ahmed Moustafa to międzynarodowej sławy egipski twórca, mieszkający na stałe w Londynie, dla którego dominującą formą artystycznej wypowiedzi jest pismo arabskie w różnorodnych odmianach kaligraficznych. Celem artykułu jest przedstawienie spojrzenia Ahmeda Moustafy na zadanie, jakie stawia sobie jako artyście, oraz na fundamentalne według niego znaczenie

**Suggested citation:** Prochwicz-Studnicka, B. (2025). Arabic Calligraphy as a Form of Artistic Expression. Ahmed Moustafa and His Perspective on the Role and Meaning of Art. © ⓘ *Perspectives on Culture*, 2(49), pp. 71–90. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.07

Submitted: 13.12.2024

Accepted: 03.04.2025

kaligrafii. Punktem wyjścia w niniejszych badaniach są wypowiedzi artysty na temat własnej twórczości, jej duchowej wartości i korzeni kulturowych. Ahmed Moustafa dostrzega jedność i harmonię wszechświata wyrażoną poprzez geometrię, którą uznaje za język Boga. Zasady geometryczne są też fundamentem systemu pisma proporcjonalnego (*khaṭṭ mansūb*), opracowanego przez Ibn Muqlę, uznanego kaligrafa z X w., a zrekonstruowanego przez Ahmeda Moustafę podczas jego wieloletniej pracy naukowej. Sztuka kaligrafii staje się w tej perspektywie nie tylko formą wyrazu artystycznego, ale również duchową praktyką prowadzącą ku Bogu. Artysta szuka inspiracji do swoich obrazów przede wszystkim w Koranie, co sprawia, że obecne w nich Piękno i Dobro wynika nie tylko z zapisu rządzonego zasadami geometrii, ale z samego Słowa, którego pismo jest materialną reprezentacją.

**SŁOWA KLUCZE:** Ahmed Moustafa, sztuka współczesna, kaligrafia arabska, geometria, duchowość

## Introduction

Ahmed Moustafa\* (born 1943, Alexandria) is an artist living and working in London since 1974<sup>1</sup>. He has gained international fame as a creator of paintings in which the dominant form of expression is Arabic script in a variety of calligraphic varieties. Ahmed Moustafa, who is also a master calligrapher, draws on the centuries-old tradition of Arabic calligraphy, one of the most revered practices in the entire history of the Islamic world, in creating his paintings. Since he is a painter, however, he consciously chose to replace traditional media (ink and paper) – he primarily creates large-format paintings on paper or canvas using mixed techniques, usually oil and watercolor.<sup>2</sup>

---

\* I would like to express my deep gratitude to Professor Stefan Sperl from *The School of Languages, Cultures and Linguistics* SOAS (<https://www.soas.ac.uk/about/stefan-sperl>) with whom Ahmed Moustafa collaborated academically for many years on his project on Arabic script (see below). My correspondence with Prof. S. Sperl has helped me to understand important issues in the artist's views and has reassured me that the interpretive direction I have adopted of the ideological and spiritual foundation for Ahmed Moustafa's work is the right one. I thank the Professor for his time and commitment to me. The responsibility for any errors rests with me alone.

I extend my thanks to Mark Brady, a manager of the London studio Fe-Noon, who sent me a wealth of material relating to the painting of Ahmed Moustafa, irrespective of the modest order I placed. I thank Mark for his selfless help and commitment.

- 1 I have followed the established notation of the artist's name as used in artistic discourse, while employing the scientific IJMES transcription for Arabic terms in all other instances.
- 2 For information on the artist's biography, exhibitions, and museum collections of paintings all over the world, see *Fe-Noon Ahmed Moustafa (U.K.) Limited*: <https://fenoon.com/>



Due to the immense diversity of contemporary Arabic art, it is difficult to place Ahmed Moustafa within a specific context. His work can be positioned within *hurūfiyya*, “a wide range of explorations into the abstract, graphic, and aesthetic properties of Arabic letters” (Khoury, 2015, p. 202), which some describe as a movement or school that emerged in the 1940s and is generally characterized by the use of Arabic script in abstract painting. The problem with *hurūfiyya*, however, is that it encompasses hundreds of artists who work independently, using various media and techniques, often without knowing each other, and only occasionally forming more formal groups or collectives (Khoury, 2015; Shehab, 2019). Art historians (not all of whom consider the term *hurūfiyya* – literally meaning letterism – adequate or clear) have proposed various typologies of *hurūfiyya* (see Shehab, 2019), where there is not always room for Ahmed Moustafa – especially in those categorizations where the defining characteristic of the artists is their detachment from Islamic calligraphy and perceiving the Arabic letter as free from its sacred connotations (Shabout, 2018, p. 142). One of the more satisfying categorizations comes from Bahia Shehab, who, having created two categories of *hurūfiyya* works – calligraphic artworks and script-based art works – accompanied each with a horizontal spectrum (from traditional calligraphy/written script art work towards abstract calligraphy/abstract art work) and a vertical one (from skilled calligraphy/skilled script to conceptual calligraphy/conceptual art work). In this framework, most of Ahmed Moustafa’s paintings would be closer to traditional calligraphy on the horizontal spectrum and they “would also fall closer to the skilled calligraphic innovation than the conceptual one on the vertical spectrum” (Shehab, 2019, p. 62).

Ahmed Moustafa’s body of work can be categorized into three distinct types. His earliest pieces reflect the classical approach to calligraphic training, as outlined in traditional handwriting manuals, where novice calligraphers begin by practicing individual Arabic letters (Rogers, n.d.). These early works often feature mirrored compositions – a technique historically employed by classical calligraphers – and sometimes present horizontally arranged verses. One notable example is *The Blue Fugue* (see Fig. 1), a painting inspired by the rhythm of collective prayer (*dhiḳr*) frequently practiced in Sufi (mystical Islam) circles. In this context, *dhiḳr*, meaning “recollection,” “remembrance,” or “memory” in Arabic, involves repetitive invocation of God’s name, Allāh. As a mystical practice, this “recollection”, usually of the so called “the most beautiful names of God” draw practitioners closer to Him and facilitate a sense of union with the Divine.

---

ahmed-moustafa/ (access: June 2024), as well as *Aḥmad Muṣṭafā*, 2005, and *Aḥmad Muṣṭafā – Muqaddima fī Khaṭṭ al-Muqla*, 2016.

The composition features a palette of blue and black set against an ochre background, arranged in horizontal rows of overlapping *lām* and *alif* letters that evoke the image of reeds reflected in water. Interspersed among them are overlapping *hā'* letters. The blue letters, forming a distinct layer, create the impression of a struggle for dominance within the painting. This interplay builds visual tension – a hallmark of Ahmed Moustafa's artistic style that recurs throughout his body of work (Rogers, n.d.; see also *Liqā' al-Fannān al-Tashkīlī wa-Fannān al-Khaṭṭ al-'Arabī al-Duktūr Aḥmad Muṣṭafā*, 2022).

Fig. 1. *The Blue Fugue*, 1976, oil on canvas, 142 x 105 cm



<https://fenoon.com/artwork/gallery/artwork/original-artwork/the-blue-fugue/> (access: September 2024).

The second group of Ahmed Moustafa's paintings is characterized by zoomorphic themes, drawing inspiration from pre-Islamic poetry that emerged in the oral nomadic culture of the Arabian Peninsula. These poems, later transcribed in the 8th and 9th centuries following the rise of Islam, often included vivid descriptions of wild desert animals and those integral to nomadic life, such as camels and horses. One example is the painting *Frolicking Horses* (see Fig. 2), inspired by a poem by Imrū-l-Qays, one of the most celebrated ancient Arabic poets of the 6th century CE.

Fig. 2. *Frolicking Horses*, 1993, oil and watercolor on handmade paper, 153 x 117 cm



<https://fenoon.com/artwork/gallery/artwork/original-artwork/frolicking-horses-2/> (access: September 2024).

It is important to note that Ahmed Moustafa's artistic aim is not to depict the sensory, external world or the individual characteristics of phenomena but to reveal the unchanging essence of things. The painting mentioned above serves as a metaphorical journey toward understanding the nature of the animal, seeking to express its archetype rather than a specific specimen. It reflects an exploration of the universal essence of the horse, encompassing its anatomy, movement, and form (Theophilus,

1993; see also *Liqā' al-Fannān al-Tashkīlī wa-Fannān al-Khaṭṭ al-'Arabī al-Duktūr Aḥmad Muṣṭafā*, 2022).

Finally, the largest and most significant group of Ahmed Moustafa's works conveys the essence of the Quranic revelation. In these pieces, Quranic verses are positioned within spatial contexts – not always three-dimensional – or arranged on geometric forms. The calligraphic compositions often consist of multiple overlapping layers, written in various directions, including diagonal lines and occasionally in boustrophedon (alternating directional flow). Within a single painting, the artist may incorporate different calligraphic styles.<sup>3</sup>

An example of this is the work *Pavilions of Remembrance and Gratitude*, inspired by verse 2:152 of the Quran, where God says: “So remember Me, and I shall remember you. Give thanks unto Me, and disbelieve not in Me.”<sup>4</sup>

The verse can be interpreted as a divine invitation to engage in a relationship, with the mutual remembrance forming the basis of this meeting. In Ahmed Moustafa's painting, the individual sentences of the verse are arranged on different planes, with intertwined letters that emphasize the reciprocity expressed in the words. This depiction evokes man's first encounter with God. According to most exegetes, especially Muslim mystics, this archetypal meeting occurred in the preexistence of all souls, as referenced in another verse (7:172). At that time, God made a covenant with man, establishing a bond of mutual love. The Creator asked, “Am I not your Lord?” and all of humanity affirmed their loyalty by replying, “Yea, we bear witness” (Eshots, 2006; see also Leaman, 2004).

As interpreted by Kashya Hildebrand (n.d., p. 2), Ahmed Moustafa's work (see Fig. 3) narrates the quest to

recapture the lost memory of that experience, to excavate it from the deepest layers of the soul. This is a life-long process that demands ceaseless renewal because whatever is, in one blessed moment, salvaged and recaptured, disintegrates and falls prey to weakness, disregard and forgetfulness the next.

The pain of this perpetual struggle is reflected in the piling dark, fragmented letters set against a rusty background, while the recovery of memory is symbolized by the luminous hues of green, blue, and copper in the verses in

3 For further exploration of this topic through the lens of Ahmed Moustafa's specific works, including the project combining calligraphy and geometry that culminated in the installation *The Attributes of Divine Perfection within the Cube of Cubes*, see, e.g. Matilsky, 2004; Sperl, 2023; Theophilus, 2003.

4 All Quranic quotations, unless otherwise specified, are taken from *The Study Quran* (2017).

the foreground. This renewal of memory is not merely the result of human effort but is understood as a divine gift. Thus, each act of “remembrance” must simultaneously be an act of “gratitude” (Hildebrand, n.d.).

Fig. 3. *Pavilions of Remembrance and Gratitude*, 2009 CE/1430 AH, 194.5 x 153 cm, oil and watercolor on cotton paper. Painting inspired by Quranic verse 2:152



<https://fenoon.com/artwork/gallery/artwork/iris-prints/pavilions-of-remembrance-and-gratitude/> (access: September 2024).

This article aims to provide insight into Ahmed Moustafa’s vision of his role as an artist and his perspective on the fundamental importance of Arabic calligraphy as a form of artistic expression.

However, before proceeding, it is important to present a few theoretical and methodological considerations. First, the perception of beauty and art is shaped by culture. Understanding Ahmed Moustafa’s concept of art requires an “insider” perspective. This involves examining the role and significance of art through the lens of the original Arab and Muslim cultural framework in which the artist is rooted, as far as it is possible.

Ahmed Moustafa’s worldview is grounded in the principles of Islam. He is a devout individual for whom the Quran represents the authentic Word of God, revealed to the Prophet Muhammad. It is important to note that, according to Islam, God has communicated with man through His messengers, and both the Torah and the Gospel originated from divine revelation, whose archetype resides with God. However, the Jews

and Christians are believed to have distorted their scriptures, prompting God to send the Prophet Muhammad. As the Quran states, Muhammad was sent with “the Religion of Truth to make it prevail over all religion” (48:28). With Muhammad, the prophetic missions for all of humanity were to come to a final conclusion. This concept led to the universalization of Islam, where “Islam supersedes the laws which preceded it, but no one will supersede the Muslim *shari‘a*, which is destined to be valid for all people and for all times” (Friedmann, 2003, p. 26). It is the duty of every Muslim to engage in *da‘wa* (literally: calling up, summoning), to “invite non-Muslims to Islam,” to preach it, and to spread it. This responsibility stems from the metahistorical view of each person as a Muslim (see below).

Ahmed Moustafa views the role of the artist and the significance of art as primarily shaped by the Quran and the Sunna of the Prophet Muhammad. However, his thought is also deeply rooted in the intellectual tradition of classical Islam, which emerged during the translation movement (mainly from Greek, Syriac, and Middle Persian). This movement, which took a more institutionalized form in the ninth century, ushered in a golden age for Arab-Muslim civilization, lasting until the early twelfth century in the East and giving rise to distinctive and original works. During this period, the Arab world absorbed, among other things, the heritage of Greek and Hellenistic philosophy. This classical philosophical tradition (Arabic: *falsafa* – referring to Hellenistic philosophy) developed alongside other intellectual currents, such as Sufism (Islamic mysticism) and *kalām* (speculative theology), which also resonate with Ahmed Moustafa’s thinking.<sup>5</sup>

The source material for this article includes statements made by the artist at an academic conference and on Arabic-language television programs, where he discussed his work. Additionally, in order to better understand and interpret Ahmed Moustafa’s ideas, I have consulted exhibition catalogs, as well as Stefan Sperl’s article *Islamic Spirituality and the Visual Arts* (2023) and correspondence with its author in July 2024.

## 1. The Role and Meaning of Art in Ahmed Moustafa’s Views

Initially, Ahmed Moustafa pursued the career of a figurative painter, trained in the neoclassical European tradition (at the Faculty of Fine Arts and Architecture at the Department of Painting and Stage Design

---

<sup>5</sup> It is not my purpose to confront these traditions and analyze them, as this does not pertain to the topic of the article, although the most prominent ideas used by the artist will be pointed out.

of Alexandria University). However, it was only after encountering the works of Nabia Abbott and Eric Schroeder on the Arabic script and Ibn Muqla (d. 940), the renowned Abbasid calligrapher, while in London, that he realized how little he knew about the subject. This realization led him to understand that he could not continue to live and create disconnected from his cultural roots and artistic heritage. Consequently, in the second half of the 1970s, he abandoned figurative painting and turned to his native artistic tradition – calligraphy (*Aḥmad Muṣṭafā – Muqaddima fī Khaṭṭ al-Muqla*, 2016).

At the same time, he combined his artistic practice with scholarly work. For many years, he conducted research into the scientific foundations of Arabic letter shapes. In 1989 he was awarded a Ph.D. by the Council for National Academic Awards for his dissertation entitled *The Scientific Foundation of Arabic Letter Shapes*. This research sought to decipher the geometric rules underlying the so-called proportional style (*khaṭṭ mansūb*), the development of which, based on Greek scientific advancements, is attributed to Ibn Muqla.

The discovery of the laws governing the art of Arabic calligraphy influenced Ahmed Moustafa, leading him to view calligraphy as a form of artistic expression that can serve as a pathway to God (the artist perceives creative abilities as divine gifts entrusted to humanity, to be nurtured and employed for spiritual growth on the earthly journey toward the Divine). Calligraphy, therefore, holds the potential to elevate not only its maker but also its observer to a higher spiritual plane. This understanding places upon the artist the sacred responsibility of a servant role, as the contemplation of calligraphic works invites individuals to embark on a path of spiritual development and transcend sensory perception to access a hidden, metaphysical dimension (cf. *Aḥmad Muṣṭafā*, 2005; *A'māl Fanniyya wa-Manḥūtāt al-Khaṭṭ al-'Arabī*, 2015; *Aḥmad Muṣṭafā – Muqaddima fī Khaṭṭ al-Muqla*, 2016; *Kunūz al-Khaṭṭ al-'Arabī ma' al-Duktūr Aḥmad Muṣṭafā*, 2019).

According to Ahmed Moustafa, Arabic letters serve as earthly manifestations of heavenly archetypes (*Liqā' al-Fannān al-Tashkīlī wa-Fannān al-Khaṭṭ al-'Arabī al-Duktūr Aḥmad Muṣṭafā*, 2022). Both the act of creating and the contemplation of the shapes of Arabic letters – together with their semantic significance – constitute a journey akin to that of a Sufi. Through this journey, an individual seeks to refine their soul, ultimately enabling a return to God and a restoration of their original state of cognition (private correspondence with S. Sperl, July 2024).

Ahmed Moustafa frequently emphasizes that his art is inclusive and accessible to all. He particularly seeks to engage with representatives of Western culture, believing that the message of his work, rooted in Arabic

calligraphy, is universal. It resonates on both aesthetic and spiritual levels, even for those unfamiliar with the Arabic script or language. Positioned at the intersection of Eastern and Western civilizations, Moustafa advocates for building bridges of understanding and dialogue between these cultures (*A'māl Fanniyya wa-Manḥūtāt al-Khaṭṭ al-'Arabī*, 2015; *Liqā' al-Fannān al-Tashkīlī wa-Fannān al-Khaṭṭ al-'Arabī al-Duktūr Aḥmad Muṣṭafā*, 2022; Theophilus, 2003).

### 1.1. The Preserved Tablet

The art of writing holds a central place in Islamic culture. Arabic writing is regarded with extraordinary reverence, maintaining great respect and prestige to this day. Throughout the history of the Islamic world, those skilled in writing were deeply esteemed, and the profession of the calligrapher was held in high regard. This veneration was rooted, in part, in the vital role of preserving divine revelation through the transcription of the Quran. Additionally, the prohibition of figurative imagery<sup>6</sup> redirected artistic expression toward writing, leading to the creation and refinement of increasingly sophisticated calligraphic styles. Above all, the elevated status of writing stems from its profound connection to the divine, reflecting the creative activity of God.

“Nay, it is a glorious Quran, upon a Preserved Tablet!” (85, 21–22). This verse gave rise to the concept of a heavenly Tablet and Pen, both of which are seen as participants in God’s creative work within Islamic religious tradition and culture. As Seyyed Hossein Nasr writes:

The Primordial Word [of God – B.P.-S.] was not only the single *kun* or *Be!* whose echo created the whole Universe and which is contained in the Noble Quran as sound. It was also crystallized in the ink with which the Divine Pen (*al-Qalam*) wrote the realities of all things (*al-ḥaqā'iq*) upon the Guarded Tablet (*al-Lawḥ al-Maḥfūz*), upon the pages of that archetypal book that is none other than the Quran as the “Mother of Books” (*Umm al-Kitāb*), the “Book” containing the inexhaustible possibilities of Divine Creativity (Nasr 1987, p. 17).

The Quranic term *umm al-kitāb* (source [lit. mother] of the book) is enigmatic and has given rise to numerous exegetical interpretations. It may refer to the heavenly archetype of all sacred texts, including the Quran and other revelations sent by God to man. Alternatively, it might correspond

6 It was not absolute and did not entirely eliminate figurative art, though it significantly limited its scope, confining it primarily to handicrafts and miniature painting.



to the Preserved Table, as suggested in the quoted text, upon which the Pen, under God’s command, inscribed the archetype of the Quran<sup>7</sup> along with all that was, is, and will be until the Day of Judgment (Schimmel, 1990). Through this divine command, the Tablet encompasses the entirety of reality, serving as the foundation for the archetypes of all past, present, and future existence, shaped by divine decree in writing (Nasr, 1987; Prochwicz-Studnicka, 2018).

The Tablet embodies the very essence of God’s universal knowledge and will (Madigan, 2001). Consequently, the concept of the Preserved Tablet imbues human writing with a macrocosmic significance, elevating the practice of calligraphy to a sacred art that mirrors the activity of the divine Pen.

For the purposes of this discussion, it is significant that the first thing inscribed by the Pen on the Tablet was the *nuqta* (Arab. point, dot), which holds a primordial status, particularly in mystical Islam (Sharify-Funk, 2019). This *nuqta* is considered the most fundamental and originating element. It is associated with the letter *bā’* (see Figure 4) which begins the first verse of the opening sura of the Quran in the phrase “In the Name of God, the Compassionate, the Merciful” (*bi-smi Llāh al-Raḥmān al-Raḥīm*). According to a tradition of the Prophet Muhammad:

All that is in the revealed books prior to the Quran is in the Quran, and all that is in the Quran is in its opening chapter ‘Al-Fatihah’, and all that is in the ‘Al-Fatihah’ is in its first verse ‘Bismil Laahir Rahmanir Rahiim’ and all that is in ‘Bismil Laahir Rahmanir Rahiim’ is contained in its first word ‘Bismi’ which is contained in its first letter ‘Ba’ which itself is contained in its Dot (cited after: *Aḥmad Muṣṭafā*, 2016).

Thus, it is not only the beginning of all letters, but also a sign of God’s creative power, a symbol of the beginning of the universe, and the basis of creation.

Fig. 4. Letter *bā’* in independent form, Arabic Typesetting font, *own elaboration*.



---

7 It is important to note that the ontological status of the Quran remains a subject of debate even today. According to the Quran’s own message, it was created by God. However, the prevailing view holds that it is the preexistent speech of God (*ḳalām Allāh*) (Madigan, 2001; Prochwicz-Studnicka, 2018).

## 1.2. Cosmic Homogeneity

According to Ahmed Moustafa, behind the seemingly infinite variety of forms in God's created world lies a fundamental unity (Sperl, 2023). God speaks the language of geometry, and the rules of geometry (*qawānīn handasiyya*) govern all of creation, binding it together in such a way that it can be seen as belonging to a single, cohesive category (Aḥmad Muṣṭafā, 2016; *Kunūz al-Khaṭṭ al-'Arabī ma' al-Duktūr Aḥmad Muṣṭafā*, 2019).<sup>8</sup>

The principles of geometry reflect the divine principle of justice. God in Islam has 99 most beautiful names (*al-asmā' al-ḥusnā*), which indicate his attributes. One of the names is the Just One (*al-ʿAdl*). In the Quran, justice (*ʿadl*) is linked to, among other things, balance and right measure in God's actions, to putting things in their proper place (Campanini, 2006). For Ahmed Moustafa, God's justice is expressed in the perfect order and harmony (*i'tidāl*) of the universe.<sup>9</sup> In other words, the order and harmony of creation are manifestations of the Creator's justice (Sperl, 2023). It is noteworthy that both terms share the same consonantal root, *'d-l*, which conveys the concept of equality. The first term, *ʿadl*, means both “just” and “justice,” while the second, *i'tidāl*, signifies being proportional and can be translated as “harmony,” “symmetry,” or “balance” (Lane, 1863–1893; Sperl, 2023).

The Quran speaks of the order and harmony of the visible world, stating that “all phenomena and processes in the macro- and micro-worlds form a unified, harmonious, and well-integrated structure, fully subject to the power and control of God” (Muhammad al-Ghazali, 2022, p. 235). For example: “And He it is Who sends down water from the sky. Thereby We bring forth the shoot of every plant, and from it We bring forth vegetation, from which We bring forth grain in closely packed rows ...” (6:99), “God alternates the night and the day” (24:44), “... He made the sun and the moon subservient, each running for a term appointed” (13:2).

The world is profoundly ordered and harmonious. In the artist's own words the laws of geometry are divine principles established by the Creator, bearing witness to His perfection. They shape all dimensions of the visible world according to a specific proportion and measure (*ʿalā-l-nisba wa-l-taqdīr*) (Aḥmad Muṣṭafā, 2016). Ahmed Moustafa draws on the term

8 Plato's vision of the geometric structure of the elements – fire, water, air, and earth – resonates here, where the patterns that govern them can be reduced to geometric forms. In this regard, Plato was influenced by Pythagorean thought and the philosophers who closely aligned themselves with mathematical reasoning (Dembinski, 1999).

9 This vision echoes the thoughts of one of Islam's greatest theologians, al-Ghazālī (d. 1111) (see al-Ghazālī, 2007).

*taqdīr*, citing a Quranic verse (25:2) in which God, having created everything, “measured it out with due measure” (*qaddarahu taqdīran*). This phrase can be translated in various ways<sup>10</sup>, but none fully capture its meaning. It suggests that God imbued the very nature of things with a precise measure of ability, inherent qualities, and potential, along with a specific set of laws upon which they depend (Ahmad, n.d.; *The Message of the Qur’ān*, 1980; Mohamed, 2006).

The unity of the universe, or Cosmic homogeneity (*tajānus ḳawnī*) as Moustafa terms it, is the result of divine action executed according to perfect measure. For the artist, it reflects both the unity of the visible world and the unity of the Creator (Sperl, 2023). This concept aligns with the core Islamic doctrine of *tawḥīd*, which emphasizes the absolute oneness and unity of God.

### 1.3. The Geometry of Letters

Before the development of the principles of the proportional writing system, cursive script had already been in use since the second half of the 9th century. It began to appear in various forms, one of which, known as broken cursive, was commonly referenced in scholarly discourse (for more details, see Prochwicz-Studnicka, 2019).

In the 10th century, it is likely that the system of *khatt mansūb* was developed to standardize broken cursive – a system that defines the proportions of individual letters for each cursive script (six distinct types are recognized). The name most commonly associated with this effort is Ibn Muqla, although no examples of his writing have survived that can be definitively attributed to him. Additionally, the authenticity of his brief surviving treatise on calligraphy is sometimes questioned (Prochwicz-Studnicka, 2019). Similarly, the two explanatory manuscripts of Ibn Muqla’s work have not survived. Ahmed Moustafa has attempted to reconstruct these texts by drawing on other Arabic calligraphy works from the 10th to the 16th centuries that include references to the works of Ibn Muqla.<sup>11</sup>

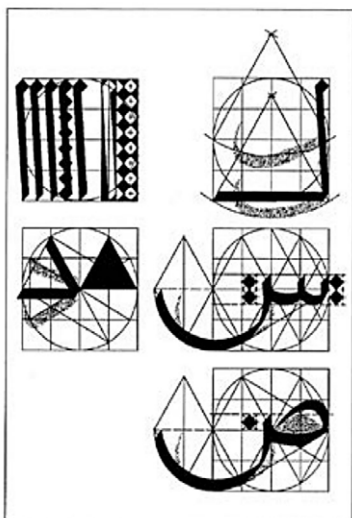
Ibn Muqla’s system is based on the so-called geometry of letters (*ḥandāsāt al-ḥurūf*). As Janusz Danecki (2003, p. 105) explains, the foundation

10 In Muhammad Asad’s translation preferred by Ahmed Moustafa, this verse is rendered as follows: “determines its nature in accordance with [His own] design” (*The Message of the Qur’ān*, 1980).

11 Based on his doctorate and in collaboration with Stefan Spertl, he prepared a two-volume publication: *The Cosmic Script: Sacred Geometry and the Science of Arabic Penmanship*, Rochester, Vermont: Inner Traditions, 2014, Vols. 1–2.

of this system consists of “a circle inscribed in a square, a pentagon, and two rhombuses inscribed in a circle, with the diameter of the circle corresponding to the Arabic letter *alif* (a vertical dash – ۱).” The proportions are measured by a point (*nuqṭa*), which is created when the tip of a specially cut reed pen (*qalam*) is applied to the paper. The resulting mark takes the shape of a rhombus. Each Arabic letter is related (*nusiba*) to the size of the *alif* as the basic measure, referencing the circle and its diameter. The point serves as the precise means of measurement (Schimmel, 1990; Tabbaa, 2021, see Figure 5). This point – fundamental in Euclidean geometry – functions as the smallest dimensionless geometric object. It is the same point used as a diacritical mark in the Arabic alphabet.

Fig. 5. Reconstruction of Ibn Muqla’s method by Ahmed Moustafa, letters: *alif*, *lām*, *dāl*, *sīn*, *sād*, cited after Tabbaa, 2021, p. 265.



Ahmed Moustafa believes that Arabic writing has a divine origin, being the work of God (*Kunūz al-Khaṭṭ al-‘Arabī ma’ al-Duktūr Aḥmad Muṣṭafā*, 2019; Ibrāhīm al-Sharīf, 2017). In this view, the Arabic letters – in their perfect proportions – are God’s creation, the result of His *taqdīr* as reflected in the Preserved Tablet. As Sperl (2023, p. 415) notes, “the Arabic script as codified by the ‘geometry of letters’ is a prime example of man-made *taqdīr*,” since man, to the best of his ability, should imitate “perfect measurement” (Sperl, 2023, p. 415) in his actions. This includes determining the shape, size, potential, and scope of development of things, and creating rules that allow them to function within their own space.

The artist agrees with *al-Tawhīdī* (d. 1020), one of the most influential intellectuals of his era, who regarded Ibn Muqla as “a prophet in the field of writing. It was poured upon his hand, even as it was revealed to the bees to make their honey-cells hexagonal.” He also observes that God’s last name is *al-Ṣabūr* (the Patient): “God waited patiently for as long as 300 years before the Muslims mastered the geometry (of letters)” (*Kunūz al-Khaṭṭ al-‘Arabī ma‘ al-Duktūr Aḥmad Muṣṭafā*, 2019; *Liqā’ al-Fannān at-Tashkīlī wa-Fannān al-Khaṭṭ al-‘Arabī al-Duktūr Aḥmad Muṣṭafā*, 2022; see also Tabbaa, 2021, p. 264). In other words, Ibn Muqla subjected the proportions of letter shapes to principles of geometry that had not previously been known in the Arab world. This was made possible after the Arabs became familiar with geometry – specifically through the Arabic translation of Euclid of Alexandria’s (d. ca 270 BC) *Elements*, which set in motion a wave of commentaries that began to emerge in the 9th century (Rosenfeld & Juszkievicz, 2001).

The shapes of the letters, reflecting those inscribed on the Preserved Tablet, thus partake in the cosmic homogeneity of the visible world, created by God. While the diversity of their forms alludes to the variety of shapes in the visible world, they are also imbued with a sense of homogeneity, stemming from the single, foundational order established by the Creator. Therefore, the homogeneity of being applies not only to the natural world but also to human creations (Sperl, 2023).

#### 1.4. Artistic Beauty

For Ahmed Moustafa, beauty manifests in two forms, which he describes using two different Arabic terms: *jamāl* and *ḥusn*. The former refers to external, impermanent beauty, akin to the idea of attractiveness, while *ḥusn* signifies something more permanent and ideal. The consonantal root *ḥ-s-n* conveys both beauty and goodness (Lane, 1863–1893). According to the artist, *ḥusn* represents a higher level of beauty – an unchanging and permanent beauty, “a form of unadulterated goodness which emanates from the law of the Creator” (after Sperl, 2023, p. 419; *Liqā’ al-Fannān al-Tashkīlī wa-Fannān al-Khaṭṭ al-‘Arabī al-Duktūr Aḥmad Muṣṭafā*, 2022). Thus, *ḥusn* encompasses both an aesthetic and an ethical dimension.

In the 10th and 11th centuries, many treatises on calligraphy and penmanship were written, offering insights into how the beauty of this art was perceived.<sup>12</sup> The fundamental criterion of beauty in calligraphy was

12 For example Abū Bakr ibn Yaḥyā al-Ṣūlī (d. 947), *Adab al-Kuttāb* (“Etiquette of Secretaries”) or Abū Ḥayyān al-Tawhīdī (d. 1023), *Risāla fī ‘ilm al-ḫitāba* (“Book on the Science of

the presence of *i'tidāl* – a harmonious arrangement of elements. This, as mentioned earlier, was seen in the physical world as a manifestation of justice (*'adl*), the divine principle that rules the world. For Ibn Muqla, shaping letters beautifully represented a process of just distribution, a harmonious ordering in which each letter acquires its formal features according to precise proportions (Sperl, 2023).<sup>13</sup>

Thus, the shapes of the letters are beautiful (*ḥasan*), and calligraphy is an art that continuously evokes the remembrance (*dhikr*) of the primordial act of the divine pen on the Preserved Tablet. It allows one to contemplate in the various forms of writing the traces of the Formless. Calligraphy guides man to his spiritual homeland by reflecting in its visual form the archetypes of letters found in God (Nasr, 1987), embodying the eternal and invisible Beauty, a reflection of the Beauty of God.<sup>14</sup> As the tradition of the Prophet Muhammad says, God is beautiful and loves beauty (Nasr, 1999).

Art rooted in the eternal, universal principles that govern the cosmos (*qawānīn ḥawniyya*) reveals objective beauty,<sup>15</sup> making it inherently metaphysical. The essence of this beauty lies in harmony, and for Ahmed Moustafa, calligraphy represents the most perfect expression of this harmony.

As previously mentioned, the artist seeks to reach representatives of Western culture through his art, believing that they too can resonate with the message conveyed by his works rooted in Arabic calligraphy. This is possible because every human being, as a creation of God, is imbued with cosmic laws, being part of a universe constructed on the principles of geometry (*qawānīn handasiyya*). The idea that all individuals are permeated by universal laws – and are thus receptive to them – aligns with the Quranic concept of *fitra*, a notion to which Ahmed Moustafa frequently refers (private correspondence with S. Sperl, July 2024).

---

Penmanship”). Aesthetics as a separate branch of Arabic philosophy did not develop in the classical Islamic world (Nasr, 1999).

13 Compare this with the classical theory in the Western tradition, which Władysław Tatarkiewicz (1988) refers to as “the great theory of beauty.” Initiated by the Pythagoreans and further developed by Plato, this theory defined beauty as the result of correct proportions and the harmonious arrangement of parts that constitute a whole.

14 Here, one can see the influence of Sufi thought on the artist, which was particularly sensitive to beauty and perceived in beautiful things a gateway to the realm of Divine Beauty. Sufism recognized the possibility of the higher reality revealing itself in the material world – a reality in which objective standards of beauty and truth exist (Nasr, 1999; Leaman, 2004).

15 The artist contrasts it with contemporary Western art, which is based on an individual creative process (*shakhsī, fardī*), driven by personal feelings, desires, or needs (*Kunūz al-ḥaṭṭ al-'arabi ma' al-duktūr Aḥmad Muṣṭafā*, 2019; Theophilus, 1993).

*Fiṭra*<sup>16</sup> is the concept of the archetypal nature of humanity, developed based on the Quran and the Prophet's Sunna. It represents an unchanging, innate predisposition toward goodness present in every person. From a religious perspective, it is the primordial faith in God instilled in human nature. Islam describes itself as the religion of *fiṭra* – human beings are naturally inclined to submission and obedience to the will of God (cf. the etymological meaning of the word *islām*) (Mohamed, 1996).

*Fiṭra* is present in every human being. Quran 7:172 is one of the most significant verses, referring to the archetypal covenant between humanity and God, which is said to precede all other covenants made with people on Earth. This covenant is closely connected to the Quranic concept of *fiṭra*, emphasizing that the innate recognition of the oneness and unity of God constitutes the essence of human nature. This acknowledgment leaves an indelible mark on the human soul. This inherent knowledge typically awakens when an individual, at a certain age, encounters the teachings of the prophets, the scriptures, and God's laws (*The Study Quran*, 2017). In Ahmed Moustafa's thought, calligraphy serves as a means of recollection (*dhikr*) of our original *fiṭra* and of our primordial covenant. In other words, the true purpose of art and the mission of the artist is to evoke in the audience an experience of this *dhikr* (private correspondence with S. Sperl, July 2024; see also Leaman, 2004).

Finally, it is worth noting that letters, as a form of artistic expression in Ahmed Moustafa's work, also function as symbols on a semantic level, serving as carriers of meaning (see Sperl, 2023 for a broader discussion). As previously mentioned, the inspiration for the majority of the artist's works comes from Quranic verses. As Nasr (1987, p. 19) writes:

inasmuch as there resides a Divine Presence in the text of the Quran, calligraphy as the visible embodiment of the Divine Word aids the Muslim in penetrating and being penetrated by that Presence in accordance with the spiritual capabilities of each person. The sacred art of calligraphy aids man to pierce through the veil of material existence so as to be able to gain access to that *baraqah* that resides within the Divine Word and to 'taste' the reality of the spiritual world.

The power of the message is thus amplified by the power of the Word. Its beauty and goodness arise not only from the script governed by the principles of geometry but also from the beauty and goodness of the Word itself, of which the writing is a material representation.

---

16 The word *fiṭra* carries meanings such as "creation," "bringing into existence," "natural, native, innate disposition toward something," (Lane, 1863–1893).

BIBLIOGRAPHY

Primary sources

- Aḥmad Muṣṭafā* (2005). Al-Jazīra. Retrieved from: <https://www.aljazeera.net/programs/a-date-in-exile/2005/4/23/%D8%A3%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D9%85%D8%B5%D8%B7%D9%81%D9%89> (access: June 2024).
- Aḥmad Muṣṭafā* (2016). *Maqāṣid al-Sharī'a wa-Handasat al-Ḥurūf ka-Maqbasayn li-l-Irāda al-Ilahiyya*. Al-Furqan Islamic Heritage Foundation. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=MUBhnZ1X0Jg> (access: July 2024).
- Aḥmad Muṣṭafā – muqaddima fī Khaṭṭ al-Muqla* (2016). Al-Jazīra. Retrieved from: <https://www.aljazeera.net/programs/almashaa/2016/3/24/%D8%A3%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D9%85%D8%B5%D8%B7%D9%81%D9%89-%D9%85%D9%82%D8%AF%D9%85%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%AE%D8%B7-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%82%D9%84%D8%A9> (access: June 2024).
- A 'māl Fanniyya wa-Manḥūtāt al-Khaṭṭ al-'Arabī* (2015). Donya Ya Donya. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=fz4fUNKlZ3s> (access: June 2024).
- Kunūz al-Khaṭṭ al-'Arabī ma' al-Duktūr Aḥmad Muṣṭafā* (2019). Qanāt al-Nās. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=kdGC-Dml-gAA> (access: June 2024).
- Liqā' al-Fannān al-Tashkīlī wa-Fannān al-Khaṭṭ al-'Arabī al-Duktūr Aḥmad Muṣṭafā* (2022). Nileculture2013. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=LqtzDjoQmWU> (access: June 2024).
- Nasr, S.H. (2017). *The Study Quran. A New Translation and Commentary*. n.p.: Harper One.
- The Message of the Qur'ān* (1980). Transl. M. Asad. Gibraltar: Dar al-Andalus.

Exhibition catalogues

- Matilsky, B. (2004). Ahmed Moustafa. In: C. Wood (Introduction), B. Matilsky (Contributor). *Five Artists, Five Faiths: Spirituality in Contemporary Art*. Chapel Hill: Ackland Art Museum – The University of North Carolina at Chapel Hill, 43–47.
- Rogers, J.M. (n.d.). *The Artistry of Arabic Script in the Work of Ahmed Moustafa*. London & Wisbech: Balding and Mansel plc.
- Theophilus, J. (1993). *An Alchemy of Letters. The Art of Ahmed Moustafa*. Prestbury: Artizana.
- Theophilus, J. (2003). *Mapping the Unseen. The Art of Ahmed Moustafa*. Hatfield: University of Hertfordshire Galleries.

Secondary works



- Ahmad, B. (n.d.). *Taqdir or Pre-measurement in Islam*. Woking: The Woking Muslim Mission & Literary Trust.
- Campanini, M. (2006). 'Adl. In: O. Leaman (ed.), *The Quran: an Encyclopaedia*. London – New York: Routledge, 12–14.
- Danecki, J. (2003). *Kultura i sztuka islamu*. Warszawa: Elipsa.
- Dembiński, B. (1999). *Teoria idei. Ewolucja myśli Platońskiej*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Eshots, Y. (2006). 'Ishq. In: O. Leaman (ed.), *The Quran: an Encyclopaedia*. London – New York: Routledge, 310–314.
- Fe-Noon Ahmed Moustafa (UK) Ltd*, <https://fenoan.com/> (access: May 2024).
- Friedmann, Y. (2003). *Tolerance and Coercion in Islam. Interfaith Relations in the Muslim Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Al-Ghazali (2007). *The Ninety Nine Beautiful Names of God*. Transl. D.B. Burrell & N. Daher. Cambridge: The Islamic Texts Society.
- Hildebrand, K. (n.d.). *Pavilions of Remembrance and Gratitude*. Retrieved from: [https://w.kashyahildebrand.org/new\\_site/artists/moustafa/pdfs/Pavilions\\_Remembrance\\_Gratitude.pdf](https://w.kashyahildebrand.org/new_site/artists/moustafa/pdfs/Pavilions_Remembrance_Gratitude.pdf) (access: September 2024).
- Ibrāhīm al-Sharīf (2017). *Ashhar Fannān Khaṭṭ 'Arabī: Na 'īsh fī Ridda Thaḳāfiyya*. Al-Yawm al-Sābi'. Retrieved from: <https://www.youm7.com/> (access: July 2024).
- Khoury, N.N.N. (2015). Art. In: D.F. Reynolds (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Arab Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 191–208.
- Lane, E.W. (1863–1893). *Arabic-English Lexicon*. London – Edinburgh: Williams & Norgate, Vol. 1–8. Retrieved from: <https://lexicon.quranic-research.net/> (access: July 2024).
- Leaman, O. (2004). *Islamic Aesthetics. An Introduction*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame.
- Madigan, D.A. (2001). *The Qur'ān's Self-Image. Writing and Authority in Islamic Scripture*. Princeton – Oxford: Princeton University Press.
- Mohamed, Y. (1996). *Fitra. The Islamic Concept of Human Nature*. London: Taha Publishers.
- Mohamed, Y. (2006). Fate. In: O. Leaman (ed.), *The Quran: an Encyclopaedia*. London – New York: Routledge, 203–207.
- Muhammad al-Ghazali (2022). *Tematyczny komentarz do Koranu*. Transl. & ed. T. Stefaniuk. Sarajevo: Center for Advanced Studies.
- Nasr, S.H. (1987). *Islamic Art and Spirituality*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Nasr, S.H. (1999). Islamic Aesthetics. In: E. Deutsch i R. Bontekoe (eds.), *A Companion to Worlds Philosophies*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd, 448–459.
- Private correspondence with S. Sperl, July 2024.

- Prochwicz-Studnicka, B. (2018). The Origins of the Great Significance of Writing in the Arab-Muslim Culture. *Anthropos*, 113(1), 217–233.
- Prochwicz-Studnicka, B. (2019). The Formation and the Development of the Arabic Script from the Earliest Times until its Standardization. *The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series*, 9(1), 53–91.
- Rosenfeld, B.A. i Juszkiewicz, A.P. (2001). Geometria. In: R. Rashed (ed.), *Historia nauki arabskiej. Tom 2. Nauki matematyczne i fizyka*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Dialog, 115–152.
- Schimmel, A. (1990). *Calligraphy and Islamic Culture*. London: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Shabout, N. (2018). Huroufiyah: The Arabic Letter as Visual Form. In: A. Lenssen, S. Rogers, & N. Shabout (eds.), *Modern Art in the Arab World. Primary Documents*. New York: The Museum of Modern Art, 142–143.
- Sharify-Funk, M. (2019). “Geometry of the Spirit”: Sufism, Calligraphy, and Letter Mysticism. Retrieved from: <https://sufipathoflove.com/geometry-of-the-spirit-sufism-calligraphy-and-letter-mysticism/> (access: July 2024).
- Shehab, B. (2019). *Unified multiplicities: Arabic letters between modernity, identity, and abstraction*. Retrieved from: <https://hdl.handle.net/1887/79902> (access: March 2025).
- Sperl, S. (2023). Islamic Spirituality and the Visual Arts. In: V.J. Cornell & B.B. Lawrence (eds.), *The Wiley Blackwell Companion to Islamic Spirituality*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons Ltd, 412–431.
- Tabbaa, Y. (2021). *The Production of Meaning in Islamic Architecture and Ornament*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tatarkiewicz, W. (1988). *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: PWN.

**Bożena Prochwicz-Studnicka** – is an Arabist and Assistant Professor at the Institute of Cultural Studies and Journalism at the Ignatianum University in Kraków. Her research focuses on the classical period of Arab-Muslim culture and civilization. She explores a range of topics, including the legal dimensions of classical Islamic culture, the cultural landscape of the traditional Arab-Muslim city, and interpretations of Arab culture through the lens of literacy theory. Doctor Prochwicz-Studnicka is a member of the Polish Cultural Studies Association and the Bezkręsy Kultury association. She is the author of numerous scholarly articles and literary translations from Arabic.

**Ewa Niestorowicz**<http://orcid.org/0000-0001-5837-6332>

Maria Curie-Skłodowska University in Lublin

[ewa.niestorowicz@mail.umcs.pl](mailto:ewa.niestorowicz@mail.umcs.pl)

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.08

## Professional Contemporary Art Exhibitions and Their Reception and Interpretation by Blind People: A Case Study of the Art Project *Touch of Art*

### ABSTRACT

This publication addresses the issue of accessibility in contemporary art exhibitions. It presents the second edition of the art project entitled *Touch of Art II*, organised by the Institute of Fine Arts, Faculty of Arts, MCSU in Lublin. The project takes the form of a nationwide art competition open to professional artists and has resulted in a number of exhibitions (e.g. CSK Lublin, 2024; BWA Bielska Gallery, 2024; RIPPL Gallery, Kaposvár, Hungary, 2024; Wozownia Art Gallery in Toruń, 2025; BWA Gallery in Kielce, 2025). The initiative promotes a multisensory experience of artworks, designed to be accessible to a wide range of audiences. The participating artists were encouraged to create their works with visually impaired viewers in mind.

The article also presents a case study on the reception of contemporary art by a person completely blind from birth. The study was conducted at one of the exhibitions using a research tool developed by the author – a questionnaire for the perception of art, based on a model of the structure of an artistic work, taking into account the layers of: content, form, creativity and emotionality (Niestorowicz, 2017; 2024; see also: Ingarden, 1966; 1970; Golaszewska, 1986; Popek, 1999). The findings indicate that audio description, particularly when based on curatorial texts, significantly enhances the viewer's understanding and readability of both the form and content of the artwork. These factors also influence the positive evaluation of the work, in terms of its creative and emotional dimensions.

**KEYWORDS:** art accessibility, contemporary art, art perception, visual impairment, blind people.

## STRESZCZENIE

Profesjonalne wystawy sztuki współczesnej a ich odbiór i interpretacja przez osoby niewidome. Na przykładzie projektu artystycznego *Dotyk Sztuki*

Niniejsza publikacja dotyczy zagadnienia wystaw sztuki współczesnej i ich dostępności. Zaprezentowany zostanie opis drugiej edycji projektu artystycznego pt. *Dotyk Sztuki II*, zorganizowanego przez Instytut Sztuk Pięknych Wydziału Artystycznego UMCS w Lublinie, który ma formułę ogólnopolskiego konkursu artystycznego, skierowanego do artystów profesjonalnych. Efektem projektu jest szereg wystaw (np. CSK Lublin, 2024; Galeria Bielska BWA, 2024; RIPPL Gallery, Kaposvár, Węgry, 2024; Galeria Sztuki Wozownia w Toruniu, 2025; Galeria BWA w Kielcach, 2025). Projekt zakłada multisensoryczny odbiór dzieł sztuki, dostępny szerokiemu gremium widzów. Artyści, kreując dzieła na niniejszą wystawę, mieli jednak na uwadze przede wszystkim odbiorców z dysfunkcją wzroku.

W artykule zostały także przedstawione badania recepcji sztuki współczesnej, przeprowadzone na wystawie z osobą całkowicie niewidomą od urodzenia, na zasadzie studium przypadku. Narzędzie badawcze stanowiła autorska ankieta do badania percepcji sztuki, w odniesieniu do modelu struktury dzieła artystycznego, uwzględniającego warstwy: treści, formy, kreatywności i emocjonalności (Niestorowicz, 2017; 2024; zob. także Ingarden, 1966, 1970; Gołaszewska, 1986; Popek, 1999). Badania wykazały że audiodeskrypcja, bazująca na opisach kuratorskich dzieła, stanowi cenną pomoc, zwiększając rozumienie oraz czytelność dzieła (w warstwie formalnej i treściowej). Obie te cechy wpływają także na pozytywną ocenę dzieła (warstwa kreatywności i emocjonalności).

**SŁOWA KLUCZE:** udostępnianie sztuki, sztuka współczesna, percepcja sztuki, dysfunkcja wzroku, niewidomi

## Introduction

In the literature on art perception, the role of other senses than just visual cognition is increasingly emphasised (Smolińska, 2020). Maria Gołaszewska (1997, pp. 136–137) notes the importance of the aesthetic experience in contact with a work of art that flows from tactile exploration: “it is a voyage of discovery through an exuberant land of shapes that can only be known through touch.” These experiences, she goes on to write, “move us more deeply, sink into us, embrace us more comprehensively than visual or auditory sensations.”

The blind researcher Georgina Kleege (2021), who studies the perception of art, emphasises that this is not a matter of an exceptionally heightened sense of touch, as blind individuals are often attributed with extraordinary

tactile abilities. Rather, it is about the fact that tactile perception directs observation in a more attentive, insightful, systematic, and conscious manner.

Marta Smolińska (2020, p. 23) claims that haptics not only “does not eliminate the action of sight, but activates it in cooperation (with other senses)”: hearing, taste, smell, sense of balance and kinesthetic sense. A similar position is also presented by Gołaszewska (1997, pp. 137–138), who states that sensual experiences “and consequently also aesthetic experiences, are by nature multisensory,” operating on the principle of synesthesia of the senses. This phenomenon, called polysensory cognition in cognitivism, consists in the integration of cognitive sensory processes.

It is clear that blind people, lacking the ability to perceive visually, build up a cognitive pathway for themselves using their other senses. The polysensory way of learning about reality interacts with the phenomenon of compensation of impaired cognitive activities by other activities (Niestorowicz, 2024).

When considering the issue of contact with art for blind audiences, it is important to be aware of the specificity of tactile reception. The typhlo-didactician Aldo Grassini<sup>1</sup> (2011: *apud* Kłopotkowska, 2016; see also Niestorowicz, 2024) developed a theory of art perception that takes into account both differences and similarities in the perception issues of sighted and blind people. According to the author, the first phase – the hedonistic – is characterised by similarities in terms of the perception of sensory stimuli and defining them as “pleasant, indifferent or unpleasant.” The second, cognitive phase reflects the differences in the two modes of perception. Visual cognition provides an overall picture of the object to be explored, and also produces images of phenomena only accessible visually (such as colour, light, value or perspective). Tactile cognition, on the other hand, is an arduous and time-consuming effort, involving memory, requiring “prolonged exploration ... and the slow construction of a mental image” (Kłopotkowska, 2016, pp. 283–284). This process is fragmentary and sequential, hindering cognition of real objects, ultimately producing a less concrete and detailed image, sometimes inadequate to reality (Paplińska, 2008; Kucharczyk, 2015; Czerwińska & Kucharczyk, 2019). The third phase – mental interpretation, i.e. the reading of meanings between the art object and the idea it expresses, depends on “accumulated experience.” Blind people do not have the possibility, as sighted people do, to “refer to the object of cognition ... they have to rely only on memory traces” (Kłopotkowska, 2016, pp. 283–284).

---

1 The theory of A. Grassini is referenced from an interview by A. Kłopotkowska (2016) with the researcher, as well as the paper *Touching art, cognitive experience or aesthetic use*, presented in Katowice in 2011, at the conference *Blind people and art*.

Thus, in order to optimise the reception of art by visually impaired people, it is not enough to ensure only the sensory accessibility of exhibitions. Invaluable help, as confirmed by art perception studies (see, for example, Cupchik & Gębotys, 1988; Szubielska, Niestorowicz, & Balaj, 2016; Kleege, 2021), is provided by curatorial descriptions, appropriately designed for blind people, most often in the form of audio description. In addition, the accessibility of works, perceived by touch as well as by the other senses, should comply with the principles of accessibility of (contemporary) art for visually impaired people.<sup>2</sup>

The obligatory principles in this case will be:

- Legibility: perceptually appropriate convexity of the signs, contrast of textures, message without details that interfere with tactile perception.
- Coherence of the work (prudence in the dispersion of elements in space).
- Appropriate size of elements.
- Safety and durability of the work's construction.

The optional principles, on the other hand, will be:

- Attractiveness.
- Colour contrasts (for the visually impaired).
- Recognisability (for figurative works), e.g. representation of objects in canonical perspective, with proportions and distances between objects. Prudence in the use of perspective and axonometric layouts and ideograms.

### *The Touch of Art Project*<sup>3</sup>

Currently, there is a growing number of initiatives aimed at making culture and art accessible to blind individuals. Many projects are being launched by cultural institutions as well as independent artistic initiatives. One notable example is the work of blind performer Carmen Papalia, whose projects take the form of participatory public engagements, encouraging participants to embark on non-visual tours and explore spaces using senses other than sight. Additionally, there is increasing involvement from art universities in various projects focused on the accessibility of art (Niestorowicz, 2024).

One of such projects was established at the Institute of Fine Arts, Faculty of Arts, MCSU in Lublin in 2019 (see Niestorowicz & Szubielska,

---

2 Own elaboration based on: Więckowska, 2008; Czerwińska, 2008; Raffray, 1988; Argyropoulos & Kanari, 2015; Niestorowicz & Szubielska, 2022.

3 <https://www.umcs.pl/pl/instytut-sztuk-pieknych,18215.htm> (tab *Touch of Art*).

2022). The premise of this project is the multisensory reception of artworks, accessible to a wide range of viewers. However, when creating the works for the present exhibition, the artists had in mind above all the visually impaired audience. The second edition of the project is currently underway for a two-year exhibition cycle (2023–2025). It has the formula of a nationwide art competition, aimed at professional artists. The *Touch of Art* exhibition reveals artistic proposals, covering a variety of forms of expression. On display are sculptures, artistic objects, installations and spatial paintings by 39 artists from all over Poland.

The creations of the works posed a challenge to the artists, who were looking for ways to transform the visual sign into a tactile one, thus answering the question of how to create a work of art so that the message would be comprehensible and legible to viewers who are blind from birth. For a more complete reception of the works, an audio description was prepared for the exhibits, which is intended to provide a verbal description of the visual content for blind and partially sighted people. The audio description has an interpretative and informative character (interpretative-reporting, according to the classification of E. Smiechowska-Petrovskij, 2021).

In order to observe the process of reception of contemporary art by visually impaired people, research was organised during exhibitions held as part of the *Touch of Art II* project.

### Research into the perception of contemporary art

The aim of the research was to reach the blind viewer's interpretation of a work of art and to observe the fact whether information about the work of art, or the lack thereof, influences the perception and aesthetic valuation of the painting, which is confirmed by research on this problem (see, for example, Cupchik & Gębotys 1988; Waligórska, 2006; Szubielska et al., 2016; Kleege, 2021).

The research was conducted by means of a questionnaire<sup>4</sup>, and was motivated by the questions:

- What is the interpretation of the work, and how is the work perceived in tactile perception by a blind person?
- Does learning contextual information (in the form of an audio-description) about the artwork under study changes previous perceptions and ideas about the artwork viewed?

---

<sup>4</sup> The construction of the questionnaire is based on the model of the structure of the artwork and therefore includes questions concerning content, form and also aesthetic-emotional connotation (Niestorowicz, 2024).

## Research procedure (tactile perception of the work)

The research procedure was governed by the author's procedure,<sup>5</sup> which included three stages: interpretation of the work on the basis of the blind person's own experience and independent viewing of the work; conceptualisation of the work on the basis of knowledge derived from contextual information (audio description); and aesthetic-emotional evaluation of the work – interpretation by the blind person on the basis of the knowledge acquired and provided. The procedure is therefore as follows:

1. *Independent viewing of the work* completed with inventing a title by a blind person. Sensory cognition takes place here by way of induction, i.e. finding and recognising the elements of the work against the background of the whole composition, thus from the specific to the general. The questions at this stage are questions about the content of the work under research (two questions, see Table 1).
2. *Conceptualisation of the work on the basis of the audio description.* The blind person receives information in the form of an audio description about the work of art being examined. This fact changes the mode of sensory cognition, which takes place by way of deduction: starting from the whole, the blind viewer recognises the elements of the work in detail. This process takes place from the general to the specific and is a reaching out to the criteria for recognising a phenomenon. The questions at this stage are questions about content and form, but also about the principle of legibility, understanding and recognisability of the work under research (nine questions, see Table 1).
3. *Aesthetic-emotional connotations.* The final stage of the study of the perception of an artistic work is related to its evaluation. I therefore try to reach the viewer's judgements about the acceptance or lack thereof of a work and the factors on which this acceptance depends (one question, see Table 1).

I relate all three stages of the research procedure to the model of the structure of an artwork, it allows me to explicate three fields of interpretation, which in the tradition of describing a visual work are called layers<sup>6</sup> (Niestorowicz, 2024). I therefore take into account the layer of content, the layer of form, and the layer of creativity and emotionality.

In order to gain knowledge about the perception of the studied artwork, an interview method was used. The interview scenario included

5 This procedure, in a modified form (with an altered research tool), was used in a study on the perception of bas-relief by blind people (Niestorowicz, 2017).

6 I find a model of describing a work of art using the concept of layers in the works of R. Ingarden (1966, 1970), M. Gołaszewska (1986); S. Popek (1999).



questions covering each of the three stages of the study. Participant observation was also used to verify the veracity of the judgements obtained.

The study group consisted of 10 visually impaired adults. The research was carried out during an exhibition at the CSK in Lublin, in June 2024, and continues to be carried out during subsequent editions of the *Touch of Art* project. In this article, I present a study conducted with one person who has been totally blind since birth (male), on a case study basis (I have this person's consent to participate in the study).

Two (of the eight) works of art examined, an abstract spatial painting entitled *Colours of Emotions* and a sculptural figurative work entitled *Dream*, were the subject of this publication's research. Radosław Skóra's work entitled *Dream*<sup>7</sup> was a metaphorical representation of the ultimate dream, which is death. Symbolic associations, reflecting states of matter, were to be evoked by appropriately selected, strongly contrasted sculptural materials: the ceramic head was to give the impression of softly sinking into a steel form, which, imitating fabric, was to absorb the portrayed man. The spatial painting by the author of this article, entitled *Colours of Emotions*<sup>8</sup> was a series of three works depicting one emotion each: joy, sadness and anger. Each of the colours was created using a different substance, each one conveying different sensory experience and evoking different tactile associations. The paintings also invited the viewer to participate in the creation of an emotional image, which was revealed through painting, sifting and imprinting. The colours and textures were inspired by the ideas of ten-year-old children completely blind from birth about colours and emotions. It is important to emphasise that colour is a phenomenon that is not accessible through sensory perception, making the imagination of children who have never seen particularly fascinating in this context. Their associations between the colours of specific emotions and textures depicted in artworks are also intriguing. Additionally, it was interesting to explore whether these interpretations would be understandable and inspiring for other blind viewers. The compositions were therefore created through conversations with the children and their associations of colours with specific forms and phenomena (the works in the exhibition have an audio description, which can be listened to, as well as photographs of the work, see references in the footnote).

---

7 <https://www.umcs.pl/pl/radoslaw-skora,28558.htm>

8 <https://www.umcs.pl/pl/ewa-niestorowicz,28534.htm>

Table 1. Research into the perception of contemporary art – interview with a blind viewer

Question	1. Communication behaviour of the questioner		Observations
What does this work represent in your opinion?	<p><i>Colours of Emotions (work 1)</i></p> <p><i>I associate this work with the sea, the beach, the rocky seabed. That is, I have associations with holidays, sunshine and freedom. But these sharp stones limit it, this freedom. It means that something is coming to an end.</i></p>	<p><i>1. Independent viewing of the relief by a blind person</i></p> <p><i>Dream (work 2)</i></p> <p><i>It seems to me to be a portrait of a man, fenced off from the world. Perhaps not of this world? He sounds, but super (the sheet metal that surrounds the portrait is extremely sonorous). We have a man in a box. He seems to be dead. I would say he lies in a sarcophagus. Maybe he collapsed from the plinth. His mouth is open, supposedly the jaws of dead people drop. It's an old man's face, I can tell by the muscular arrangements.</i></p>	<p>The subject carefully runs his fingers over the works finding individual elements. He locates the individual facial elements (artwork 2): nose, eyes, mouth, whole head and guesses that it is a portrait of a dead person. He concludes so on the basis of the arrangements of drooping muscles, open mouth, closed eyes.</p>
What title could you give to this work?	<p><i>The title is the end of the summer holidays.</i></p>	<p><i>Portrait of a dead man. Resting in peace. A metaphysical portrait-I think it will be the best.</i></p>	

2. Conceptualisation (after reading the audio description to the participant)		
	<i>Colours of Emotions</i>	<i>Dream</i>
What does this work represent in your opinion?	<p><i>So, the stones are anger. I associated them with something negative, with some kind of end, limitation. After listening to the audio description, I would change my own title, but also the title that the author of the work gave. In my opinion, these are not colours of emotions, because for a blind person this is difficult to imagine, but sounds of emotions. The first sound (in the first work) is the sound of sand being sifted, such calming, holiday joy. The rustling of small pebbles, pearls (in the second work depicting sadness), is indeed sadness, such sobbing. And those coarse, sharp stones (in the third work) that make a loud, unpleasant sound - that's anger. It all adds up. Only the sound of anger should definitely be louder. But the work is extremely creative and, despite the artist's different point of view, you can make your own interpretation. It stimulates the imagination.</i></p>	<p><i>I guessed it, a dead man.</i></p>
In your opinion, is the title the artist gave to this work appropriate?	<p><i>I would change the title to The Sound of Emotions.</i></p>	<p><i>A very good title, but mine was good too.</i></p>
Is the work legible?	<p><i>Audio description has a very strong effect on the imagination. For me it was all very down-to-earth, with the outside world, and maybe you could actually reach inside. The author's interpretation is cool, so original, it allows the imagination to spread its wings.</i></p>	<p><i>Yes, I had that association from the beginning. I have a very good sense of detail in this work.</i></p>

<p>Can elements of the work be better recognised before or after listening to the audio description? (Did the audio description help you to see the work under study?)</p>	<p><i>Now by touching the work and listening to the audio description you can imagine it much better. So yes, it is helpful. It has activated layers of imagination. Even though it is an abstract work, I guess that's what the artists call it, the elements of the work are easy to find anyway. But the description somehow directs the viewing of this work in a more attentive way. I can feel the textures very well, which are indeed associated with emotions.</i></p>	<p><i>In this case, it directed the viewing, as it was clear what to look for.</i></p>	
<p>How do you envisage the colours of this work?</p>	<p><i>I would associate joy more with the green colour, because everything is developing, blooming, giving hope for better, longer and warmer days. But as much as possible in the children's associations one can see the sun, which is yellow and holidays, and this is associated with joy and sand. And sadness, as much as I agree with the children's interpretation, I associate it with the grey of small pebbles, with tears. And anger, I also like this association of the children, with bigger, sharp stones. But for me, anger is such a big emotion, so the stones should be bigger. So I don't agree with the weight, but for a 10-year-old I think it's enough. I like that the stones are sharp. And I agree, anger is a dark red and black colour.</i></p>	<p><i>The colours from the description as much as possible make me think of the dead man. The grey face here is said to be blue. This agrees with my depiction of the dead man.</i> <i>The rust on the metal sarcophagus, also agrees.</i> <i>The rust is said to be red, some grey and some black but so scalloped. It agrees with the colours of emotions, with sadness, but such a deep sadness, in which there is also blackness. It even says deep blackness.</i></p>	
<p>Is the texture chosen appropriately?</p>	<p><i>Yes, as much as possible, although I would enlarge the stones of anger.</i></p>	<p><i>Yes, textures are very important, and here they are varied, which is fine. Although I would still add hair.</i></p>	

<p>Is the work tacti-ly pleasant?</p>	<p><i>Yes, and it comes from the fact that I really like the sea, the sand and the different weights under my fingers that you can sift through. So, the work is great tactilely, which is always nice.</i></p>	<p><i>Well, that's right, the face is unpleasant, but that's the way it should be in the case of a dead man. Here the skin is rough and dry. The metallic surfaces are cold and are also associated with unpleasantness. The author's name is also appropriate to the work, as he has depicted the skin masterfully.</i></p>	
<p>In what form would you like to see adapted works in museums/galleries? Is it the work itself, the audio description alone, or the work and the audio description?</p>	<p><i>Certainly, both the work and audio description</i></p>	<p><i>The artwork and the audio description are the best option because they complement each other:</i></p>	
<p><b>3. Aesthetic-emotional connotation</b></p>			
<p><i>Colours of Emotions</i></p>			
<p>Do you like the work or not? Why?</p>	<p><i>I like the work because it is not static, it is moving, these pebbles are moving. Moreover, when they are shifting, they make sounds that agree with the emotions that occurred in the work. The premise of the audio description really appealed to me.</i></p>	<p><i>I like it for the fact that it is very readable and wonderfully executed. This work is pure metaphysics.</i></p>	<p><i>Dream</i></p>

## Interpretation of research

Research has shown that the description of a perceived work of art alters its viewing and influences the understanding, and readability of the artwork viewed (see also Szubielska et al., 2016). It influences the perception of both the content and formal layers of the work. In the content layer, under the influence of the audio description, the interpretation of the work is changed, according to the subject: the imagination spreads its wings. This can be clearly seen in the reception of the abstract work *Colours of Emotions*. In a figurative work, on the other hand, the subject looks for concrete elements, a reflection of reality. Certainly, audio description changes the way in which the studied work is viewed. By means of deduction, starting from the entirety of the work, the subject recognises its individual elements, according to the principle of ‘from the general to the specific’. According to the subject, the description directs the viewer to “look at the work more attentively ... because one knows (already) what to look for.” This is easier than creating a picture of the whole work, without the audio description, by induction, where the viewer has to create a picture of the whole in his or her mind on the basis of sequentially learned details. These results are in line with the views of perception researchers (see e.g. Szubielska et al., 2016), according to which descriptions guide the viewing of the work.

In addition, art perception studies show that it is easier for the subject to interpret figurative work than abstract work, due to the fact that he or she is a layperson in the field of art (see e.g. Furnham & Walker, 2001). Abstract art, when confronted with a viewer who is non-professional and unprepared to receive it (and such people are involved in this research), can cause perceptual and interpretative difficulties in the reception of a work in which, as Roman Ingarden (1970, p. 187) perversely observes, “nothing can be seen.” Audio descriptions provide invaluable help in this regard. They positively influence the understanding and appreciation of works in relation to abstract paintings (Swami, 2013), moreover, they influence the interest in the work (Szarkowska, Krejtz, Krejtz, & Duchowski, 2013).

In the present research, the viewer willingly changes his or her interpretation of the abstract work under the influence of the audio description. Moreover, the description causes this “stirring of the imagination” of the research participant, who, going further in his interpretation, turns inaccessible concepts into accessible ones. The representations of colour made by the blind viewer are extremely interesting. They belong to the representation of sensory inaccessible concepts, building up the category of substitute – surrogate – imaginations (Sękowska, 1982; Paplińska, 2008, Kucharczyk, 2015). These are culturally shaped, often triggering

a cognitive mechanism by analogy (Sękowska, 1982; Walthes, 2007). This phenomenon is able to approximate the referents of abstract concepts through knowledge built on the principle of sensory and mental comparisons (Niestorowicz, 2024). Zofia Sękowska (1982) recommends referring to the construction of sound when explaining colour.

Despite the theoretical references cited, the way in which the work is interpreted by the completely blind viewer is surprising. It turns out that the sound aspect of the work agrees with the subject's ideas about the sound of particular emotions, when sifting through the matter from which they are created. I think that the viewpoint of the subject has outlined new perspectives for the interpretation of this work, and the title, in the form of the metaphor *Sounds of Emotions*, is even more apt, as it introduces a situation of focusing on a different, because aural, aspect of the work, revealing at the same time an element of poetics.

It turns out that aesthetic connotation does not depend on tactile pleasure. A tactilely unpleasant work can also be liked, provided it is relevant to the presented content and legible, as in the case of the sculpture *Dream*. In addition, elements of the work's attractiveness are also important when the elements diverge from the static form, e.g. they can be displaced, and there are also elements that act on other senses (e.g. sound in the work *Colours of Emotions*). Very important, according to the subject, is textural variation, which increases the readability of the work.

In the research carried out as part of the *Touch of Art* project, categories can be identified that emerged during the interviews with visually impaired viewers. These are particularly drawn in the layers of content and creativity and emotionality. Radosław Skóra's sculpture *Dream* was categorised as the most metaphysical work and the painting *Colours of Emotions* as the most creative work in the exhibition.

## Conclusions

The audio description, based on the curatorial descriptions of the work, is therefore a valuable aid, as researchers argue, viewers are provided with an appropriate interpretative key to perceive the work (Szubielska et al., 2016, p. 31). Audio description “triggers *top-down* processes,” helping to understand the “message that is the abstract image.”

Audio description influences at least two layers of a work of art:

- in the content layer, it causes a variety of interpretative possibilities to be shown, it reveals the artist's perspective, it contributes to awakening the imagination and searching for one's own solutions, especially in abstract works. It therefore prompts the viewer to reflect on

the work, to interpret it mentally and to discover its meanings, thereby increasing the understanding of the work;

- in the formal layer, on the other hand, it directs the viewer to look at the elements of the work and also to identify them, thus making reception easier, increasing the readability of the work.

The subject also emphasised the willingness of tactile viewing of works of art in museums and galleries, combined with audio description.

The third layer (creativity and emotionality) is related to the emotional components of evaluation. Positive evaluation of an artwork, according to the interview, depends on the content (here metaphysical or creatively framed), as well as on the attractiveness of the artwork, the sense of understanding of the artwork and its readability. This thesis is in line with the results of other studies of art perception (see e.g. Szubielska et al., 2016, p. 31), according to which, “the layperson’s sense of understanding of an abstract work may be related to the experience of the Aha! effect, which in turn results in a more positive evaluation of the artwork viewed.” Furthermore, a work of art that is perceived as sensory unpleasant is not necessarily perceived negatively on an aesthetic level, and can therefore appeal to the viewer. The situation of lack of tactile pleasure is therefore not necessarily valued aesthetically negatively.

It should be emphasised that the present research, being a case study, only sets the direction for research into the perception of art of blind people. However, the participants of the research, by learning the “language of art,” have the opportunity to broaden their perception of the areas of art they are able to experience (Golaszewska, 1986).

The perceptions and interpretations of both blind people and the creators of works of art can provide a platform for different perspectives on the perception and interpretation of works of art which interpenetrate, creating an interaction of mutual cognition and understanding.

## REFERENCES

- Argyropoulos, V.S. & Kanari, C. (2015). Re-imagining the museum through “touch”: Reflections of individuals with visual disability on their experience of museum visiting in Greece. *Alter – European Journal of Disability Research*, nr 9(2), 130–143.
- Chojecka, A., Magner, M., Szwedowska, E., & Więckowska, E. (2008). *Nauczanie niewidomych dzieci rysunku*. Łaski: Towarzystwo Opieki nad Ociemniałymi.
- Cupchik, G.C. & Gebotys, R.J. (1988). The search for meaning in art: Interpretative styles and judgements of quality. *Visual Art Research*, nr 14, 38–50.



- Czerwińska, K. (2008). Rysunek wypukły jako pomoc dydaktyczna w nauczaniu języków obcych – doniesienia z badań. in K. Czerwińska (ed.), *Adaptacja pomocy w nauce języków obcych osób niewidomych i słabo widzących*. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej, 36–69.
- Czerwińska, K. & Kucharczyk, I. (2019). *Tyflopsychologia*. Warszawa: PWN.
- Kucharczyk, I. (2015). Specyfika funkcjonowania poznawczego osób niewidomych. W: K. Czerwińska, M. Paplińska, & M. Walkiewicz-Krutak, (eds.), *Tyflopedagogika wobec współczesnej przestrzeni edukacyjno-rehabilitacyjnej*. Warszawa: APS, 71–87.
- Furnham, A. & Walker, J. (2001). Personality and judgement of abstract, pop art, and representational paintings. *European Journal of Personality*, nr 15, 57–72.
- Gołaszewska, M. (1986). *Kultura estetyczna*. Warszawa: WSiP.
- Gołaszewska, M. (1997). *Estetyka pięciu zmysłów*. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1966; 1970). *Studia z estetyki*, vol. 2–3. Warszawa: PWN.
- Kleege, G. (2021). The art of touch: lending a hand to the sighted majority. *Journal of Visual Culture*, nr 20(2), 433–451.
- Kłopotkowska, A. (2016). *Doświadczenie przestrzeni w rehabilitacji osób z dysfunkcją wzroku. Sztuka a tyflorehabilitacja*. Białystok: Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej.
- Niestorowicz, E. (2017). *The World in the Mind and Sculpture of the Deafblind People*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Niestorowicz, E. (2017). Dotykowa percepcja płaskorzeźby. Audiodeskrypcja jako środek udostępniania sztuki niewidomym. Studium przypadku. *Logopedia*, t. 46, 305–319.
- Niestorowicz, E. i Szubielska, M. (2022). O udostępnianiu dzieł sztuki współczesnej i ich percepcji przez osoby z dysfunkcją wzroku. *Perspektywy Kultury*, nr 37 (2), 237–250.
- Niestorowicz, E. (2024). *Rysunek osób niewidomych. Kreacja świata i jej uwarunkowania*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Paplińska, M. (2008). Osoby niewidome i słabowidzące. Konsekwencje wynikające z braku wzroku. W: M. Paplińska (ed.), *Edukacja równych szans*. Warszawa: APS, 14–21.
- Popek, S. (1999). *Barwy i psychika*. Lublin: UMCS.
- Raffray, M. (1988). The arts through touch perception: Present trends and future prospects. *British Journal of Visual Impairment*, nr 6 (2), 63–65.
- Szarkowska, A., Krejtz, I., Krejtz, K., & Duchowski, A. (2013). Harnessing the potential of eyetracking for media accessibility. W: S. Grucza, M. Płużyczka, & J. Zając (eds.), *Translation Studies and Eye-Tracking Analysis*. Frankfurt: Peter Lang, 153–183.
- Sękowska, Z. (1982). *Pedagogika specjalna – zarys*. Warszawa: PWN.

- Swami, V. (2013). Context matters: Investigating the impact of contextual information on aesthetic appreciation of paintings by Max Ernst and Pablo Picasso. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, nr 11, 1–11.
- Szubielska, M., Niestorowicz, E., & Bałaj, B. (2016). Wpływ figuratywności obrazu i zapoznania się z informacją katalogową na percepcję estetyczną malarstwa współczesnego przez ekspertów i laików. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia Psychologica*, nr 9 (1), 21–34.
- Śmiechowska, E. (2021). Edukacja wizualna osób z niepełnosprawnością narządu wzroku w zakresie sztuk. W: E. Śmiechowska-Petrovskij (ed.), *Edukacja wizualna osób niewidomych w zakresie sztuki*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, 11–40.
- Smolińska, M. (2020). *Haptyczność poszerzona: zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*. Kraków: Universitas.
- Waligórska, A. (2006). The eye and narration: Relations of artistic expertise and mode of interpretation of narrative and non-narrative paintings. *Psychology of Language and Communication*, nr 10, 45–64.
- Walthes, R. (2007). *Tyflopedagogika*. Gdańsk: GWP.

**Ewa Niestorowicz**, PhD – painter and graphic artist, typhlopedagogue, and Assistant Professor at the Institute of Pedagogy, lecturer at the Institute of Fine Arts, Faculty of Arts at the Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Poland. Her research focuses primarily on intersections of special education, the psychology of creativity, semiotics, art theory, and art therapy. She is the author of numerous scholarly articles and books, including *The World in the Mind and Sculpture of the Deafblind People* (2017), published by a prestigious British publishing house, and *Drawings by the Blind. The Creation of the World and its Determinants* (2024). Member of the expert team for the Ministry of Culture and National Heritage's *Accessible Culture* programme. In 2021, she was awarded by the Mayor of the City of Lublin for her contributions to artistic creation and dissemination of culture.

Aleksandra Dębska-Kossakowska

<http://orcid.org/0000-0002-1309-8137>

Uniwersytet Śląski w Katowicach

[aleksandra.debska-kossakowska@us.edu.pl](mailto:aleksandra.debska-kossakowska@us.edu.pl)

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.09 DOI: 10.35765/pk.2025.4902.09

## Gustaw Herling-Grudziński i Konstanty A. Jeleński o malarstwie Jana Lebensteina

### STRESZCZENIE

W artykule dokonano zestawienia poglądów Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Konstantego A. Jeleńskiego na twórczość Jana Lebensteina. Na podstawie spostrzeżeń i refleksji wyrażanych przez Grudzińskiego w diarystycznych zapisach (1971–1999) i eseju (1994), w tekstach krytycznych Jeleńskiego, przede wszystkim recenzjach i esejach (pisanych w latach 1960–1985, po polsku i po francusku), wskazano powinowactwa w odbiorze sztuki Lebensteina. Ich oceny twórczości i postawy artystycznej autora *Figur osiowych* były pokrewne i stałe. Zaznaczono także różnice w ich wypowiedziach, zarówno te formalne: rozbudowany dyskurs krytyczny (Jeleński) i diarystyczny zapis błyskawicznych spostrzeżeń (Herling-Grudziński), jak i dotyczące oceny awangardowych i eksperymentatorskich nurtów sztuki XX w., na tle których prezentują oni malarstwo Lebensteina.

**SŁOWA KLUCZE:** malarstwo, krytyka artystyczna, dokument osobisty, postawa twórcza, diarystyka

### ABSTRACT

Gustaw Herling-Grudziński and Konstanty A. Jeleński on the Painting of Jan Lebenstein

The article compares the views of Gustaw Herling-Grudziński and Konstanty A. Jeleński on Jan Lebenstein's painting. Drawing on observations and reflections voiced by Grudzinski in his diaristic works (1971–1999) and an essay (1994), as well as Jeleński's critical writings – primarily reviews and essays written between 1960 and 1985 in Polish and French – the article highlights their shared perspectives on Lebenstein's art. Their opinions on the art and artistic demeanor of the creator of *Axial Figures* were constant and notably similar. The article also identifies key differences in their approaches: specifically, Jeleński's complex critical discourse is contrasted with with diaristic format of

**Sugerowane cytowanie:** Sugerowane cytowanie: Dębska-Kossakowska, A. (2025). Gustaw Herling-Grudziński i Konstanty A. Jeleński o malarstwie Jana Lebensteina. © *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 107–119. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.09

Nadesłano: 27.11.2024

Zaakceptowano: 18.04.2025

Herling-Grudziński's concise observations. Additionally, the article examines their differing opinions on avant-garde and experimental trends in 20<sup>th</sup>-century art, against which they position Lebenstein's oeuvre.

KEYWORDS: painting, artistic critique, personal documentary, creative demeanor, diary

1

Gustaw Herling-Grudziński, Konstanty A. Jeleński i Jan Lebenstein byli przyjaciółmi, jednakże śladów wspólnych (we trzech) spotkań, rozmów, oglądanych razem wystaw ani Herling-Grudziński, ani Jeleński nie odnotowali. Odnotowywali natomiast własne spostrzeżenia dotyczące postawy i twórczości Lebensteina<sup>1</sup>. Zanim jednak poznali artystę, zachwyciło ich – czego obaj nie ukrywali – jego dzieło. Do pierwszych wrażeń Herling powrócił po śmierci malarza w czerwcu 1999 r., notując w *Dzienniku pisanym nocą*, że jest „zakochany w tym wielkim, oryginalnym malarstwie od pierwszego z nim spotkania (w zaułku neapolitańskim, gdzie pod koniec lat pięćdziesiątych odbył się zbiorowy pokaz *dei giovani pittori polacchi*) (15 VI 1999)” (Herling-Grudziński, 2012b, s. 939).

Jako że Herling żywo był zainteresowany sztukami plastycznymi, a zwłaszcza malarstwem, dziełom i ich twórcom poświęcił wiele uwagi, prowadzone przez niego refleksje stanowią świadectwa odbioru i ukazują podejmowany przez diarystę dialog z obrazem. Malarz Lebenstein był ważny dla pisarza Herlinga-Grudzińskiego również z innego powodu. Stworzył on bowiem serię około trzydziestu ilustracji do jego opowiadań. Ich wnikliwą analizę przedstawiła Joanna Bielska-Krawczyk (Bielska-Krawczyk, 2011). Relacja między twórcami była wyjątkowa i wielokierunkowa, gdyż nie tylko dzieło sztuki plastycznej stawało się inspiracją dla słowa, ale słowo stanowiło podłoże, z którego wyrastał obraz. Spotykali się zatem także w intelektualnym gościu: Lebenstein – ilustrator podejmujący dialog z narracją Herlinga i pisarz poszukujący właściwej dykcji, by opowiadać o jego malarstwie.

Uwagi o twórczej postawie Lebensteina i o jego pracach regularnie odnajdujemy na stronach *Dziennika pisanego nocą*. Już w 1971 r. pisarz podejmuje próbę charakterystyki artystycznej postawy malarza: „Samotny, unikający jak ognia wszelkich «szkół» i «kierunków», malarz polski na St. Paul należy w sztuce do pokrewnej rodziny nienawistników

1 Przypomnieć należy, że G. Herling-Grudziński i K.A. Jeleński opublikowali *Rozmowę o Iwaszkiewicz*. Długos ukazał się w „Kulturze” 1980, nr 5.

z nadmiaru miłości (2 IV1971)” (Herling-Grudziński, 2011, s. 54). Ta ocena nie ulega zmianie w kolejnych latach przyjaźni i obcowania z dziełem Lebensteina, co więcej potwierdzona zostaje w zapisach kolejnych często krótkich, pozornie lakonicznych, niemniej trafiających w punkt. W notatce z 3 maja 1974 r. diarysta wspomina wieczorną wizytę u pracowni malarza, który właśnie rozpoczął pracę nad ilustracjami do *Folwarku zwierzęcego*. W prowadzonej refleksji podejmuje dialog z wyłożoną motywacją Lebensteina:

Zabawnie mi to wyjaśnił: „Koledzy ilustrują *Boską Komedię*, ja wołę zwierzęco-ludzką”. Wątpię – komentuje Herling – czy na jego wyborze zaważała wymowa polityczna powiastki Orwella; po prostu od dawna jako malarza, fascynuje go krucha granica między ludzkimi twarzami i świńskimi ryjami. Przeglądałem próbne szkice, doskonale (s. 284).

17 lipca 1984 r., opisując skalny krajobraz w okolicach Dragoniei, pisarz spostrzega:

Przed kilku laty był tu na krótko Lebenstein i natychmiast zobaczył co trzeba. Odtąd widuję w jego ilustracjach biblijnych odległe echa prakrajobrazu pod Dragoncą (Herling-Grudziński, 2012a, s. 216).

Herling-Grudziński podkreśla przenikliwość malarskiego oka, nieodwracającego się od rzeczywistości, a szukającego w naturze śladów tego, co odwieczne. Wskazuje artystę doznającego złożoności świata, który podejmuje dialog z przeszłością kultury i sztuki, o czym przekonuje nieco zaskakujący fragment eseju *Rembrandt w miniaturze*.

Przed laty Jan Lebenstein pokazał mi swoją imitację obrazu Rembrandta. Stary jeździec z obwisłymi wąsiskami, na białej chabecie, która ledwie stoi na nogach; w tle coś w rodzaju góry fortecznej. Nie musiał mi nawet mówić, że starego potomka lisowczyków przeniósł pod Monte Cassino. Miała to być dla patrzących powierzchownie gorzka drwina. Była tym, co Japończycy nazywają „okrucieństwem z nadmiaru miłości” (Herling-Grudziński, 2012a, s. 739–740).

Malarskie światy Lebensteina, również te z przepoczwarzonymi stworami nie są, co podkreślają krytycy:

wyimaginowane, fikcyjne. Wzięły się z codzienności, z doznawania świata, ze spotkań z Drugim, a także (...) ze spotkań z sobą. Nie istnieją w rzeczywistości empirycznej, istnieją jednak w sferze myśli i wyobrażeń artysty, który tworząc uobecnia je; są z pogranicza bycia (Hartwich, 2004).

W prowadzonych zapisach diarysta nie uruchamia szerokich kontekstów, nie szuka analogii czy powinowactw, zdaje się nie posiadać także jednorodnych, z góry narzuconych kryteriów oceny sztuki. Zresztą nie posiadają ich, także dziś, zawodowi krytycy. Anda Rottenberg pytana o kryteria, jakimi posługuje się w swojej pracy, wyznała, że:

jedynym możliwym kryterium, które mogę przyjąć, jest suma intuicyjnych przeświadczeń popartych doświadczeniem, wieloletnim obcowaniem ze sztuką. Poza tym nie mam właściwie żadnego kryterium (Rottenberg, 2009, s. 27).

Także „suma intuicyjnych przeświadczeń” zdaje się kształtować opowieść Herlinga-Grudzińskiego o sztuce Jana Lebensteina.

Wiele cennych uwag dotyczących twórczości Lebensteina odnajdziemy w eseistyce Konstantego A. Jeleńskiego. I dla niego „suma intuicyjnych przeświadczeń” zdaje się stanowić ważne kryterium oceny, tyle tylko, że z wyboru Jeleński jest krytykiem sztuki, eksploruje zatem szerokie konteksty wizualne, literackie, filozoficzne, socjologiczne, kulturowe, poruszając się w nich z elegancją swobodą, wytrwale dąży do syntezy. Jego teksty o XX-wiecznych przemianach sztuki charakteryzują się wypracowanym, indywidualnym stylem krytycznego dyskursu, modelowanym jednorazowo na potrzeby omawianego dzieła czy zjawiska i modulowanym dla konkretnego czytelnika. Jeleński dba też o nomenklaturę, by być precyzyjnym w analizie i wartościowaniu. Ustala terminologię, co skrupulatnie wyjaśnia w eseju *Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”*:

Nie lubię określenia „malarstwo abstrakcyjne” w odniesieniu do malarstwa, które świadomie zerwało wszelki związek z przedmiotem, naturą i światem zewnętrznym, gdyż określenie to jest niecisłe i doprowadza do wielu nieporozumień. Sztuka jest zawsze „abstrakcyjna”: jedyne dziedziny naprawdę konkretne to przyroda i historia. Dla określenia tego „nieprzedmiotowego” malarstwa wolę termin francuski *peinture non-figurative* (Jeleński, 2018, s. 336–337).

Wypracowawszy słownik, eksploruje rzeczywistość współczesności sztuki.

Pomimo różnych profesji i tym samych formalnych różnic: rozbudowanego krytycznego dyskursu (Jeleński) i błyskawicznych spostrzeżeń (Herling-Grudziński), pisarze czytają dzieło Lebensteina w konfrontacji z neoawangardowymi i eksperymentatorskimi tendencjami sztuki drugiej połowy XX w. Różni ich nieco także stosunek do wskazanych nurtów. Autor *Dziennika pisanego nocą* wielokrotnie bardzo ostro krytykował absurdy neoawangardy zarówno w diarystycznych zapisach, jak i w sztyrczym wręcz opowiadaniu *Z biografii Diego Baldassara*, które dopiero

po sześciomiesięcznych negocjacjach z redaktorem ukazało się w wakacyjnym numerze „Kultury” z 1965 r. (zob. Kudelska, 2000; Dębska-Kossakowska, 2009; Wejs-Milewska, 2019). Stanowisko Jeleńskiego wobec artystycznych eksperymentów nie było ani tak ostre, ani tak jednoznaczne. W licznych tekstach krytycznych podejmował polemikę z odkrywającymi, co sztuką jeszcze jest, artystami i lansującymi ich instytucjami, podobnie jak Herling-Grudziński wartość sztuki upatrywał w jej metafizycznym fundamencie. W eseju *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej* pisał przeciw:

W tradycji zachodniej malarstwo było procesem twórczym podobnym do alchemii. Z tym że malarze, w przeciwieństwie do alchemików, swój „kamień filozoficzny” (cud malarstwa) często osiąkali. Ale ten „cud” nie był sam w sobie celem, był poniekąd niezamierzoną nagrodą. Malarz malował dany obraz, wkładając wen wszystkie swoje możliwości. Samo malarstwo leżało u kresu długiej i wyczerpującej wyprawy, której prawdziwy cel był nieznanym (Jeleński, 2018, s. 306).

Wielokrotnie też, oglądając rozmaite artystyczne eksperymenty, upominał się o malarstwo, upominał się o obrazy. Jednocześnie także ciekaw był nowatorskich poszukiwań, świetnie poruszając się artystycznym świecie Paryża, uchodził za „gładkiego salonowca”, który otwarty był na nowinki francuskiego *beau-monde’u*. Tę ambiwalencję uchwycił Jan Lebenstein, który w rozmowie z Piotrem Kłoczowskim w artystycznych preferencjach Jeleńskiego dostrzegął:

bardzo ciekawe połączenie: zainteresowanie sztuką nowoczesną przy jednoczesnej pieczołowitości dla chociażby włoskich malarzy manierystycznych (...). Bo dla jego rozumienia nowoczesności najważniejsze może było poczucie ciągłości. Kot miał poczucie ciągłości, wielkie poczucie tradycji (Lebenstein, 2004, s. 192–193).

Jednocześnie wyraźnie waloryzował:

Jego stosunek do sztuki nowoczesnej był czasem aż nazbyt liberalny, wręcz perwersyjny. To wynikało z jednej strony z jego ciekawości, fascynacji nowością, ale głównie z tego, że uważał (...), iż sztuka elitarna się skończyła (...). Zamiast elity są odbiorcy – na przykład sztuki abstrakcyjnej czy nowoczesnej, niezdolni odróżnić, czy obraz jest dobry, czy zły (Lebenstein, 2004, s. 193).

2

W polu krytycznych zainteresowań Jeleńskiego twórczość Lebensteina pojawia się na początku lat 60. Nieco wcześniej, bo w 1959 r. krytyk organizował pierwszą paryską wystawę dzieł Lebensteina dla Galerii Lambert prowadzonej przez Zofię i Kazimierza Romanowiczów. Jak podaje Piotr (Majewski, 2020), zaplanowana na jesień ekspozycja zagościła jednak w przestrzeni Galerie Laclouche na placu Vendôme. To prestiżowe miejsce stało się osiągalne dla polskiego młodego artysty z uwagi na przyznane mu malarskie wyróżnienie – grand prix pierwszego paryskiego Biennale Młodych. I właśnie ta wystawa została skomentowana przez Jeleńskiego na łamach miesięcznika „Preuves”. Kierowany do francuskiej publiczności szkic ujawnia drugą, obok krytycznej, pasję Jeleńskiego – promotora sztuki polskiej na Zachodzie. We francuskojęzycznym tekście *À la recherche de l'unique* krytyk wiąże dzieło Lebensteina z estetyką współczesności, jak zaznacza, profertycznie ujawnioną w *Traktacie o manekinach* przez Brunona Schulza. Przywołuje zatem słowa pisarza: „nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione” (Schulz, 1957, s. 61–62), oddające – w opinii krytyka – klimat epoki, redukującej kontakt z życiem organicznym. W szkicu Jeleński poprzez Schulza charakteryzuje postawę Lebensteina, zwracającego się ku sztuce po to, żeby odnaleźć w materii puszystość i porowatość, konsystencję mistyczną (Jeleński, 1960). Tę propozycję odczytania twórczości autora *Figur osiowych* krytyk przypomina i pogłębia w wielowątkowym, obszernym eseju *Art informel et non-conformisme* ogłoszonym również na łamach „Preuves” w 1962 r. Omawiając młode malarstwo polskie, sporo miejsca poświęca właśnie sztuce Lebensteina. Przywołuje jego paryski sukces, ale też odnosi się do ówczesnych reakcji krytycznych, przestrzegając zachodnich krytyków przed pokusą klasyfikacji tego malarstwa jako abstrakcyjnego. Eseiista w cyklu *Figur osiowych* dostrzega:

idoles slaves préhistoriques; caractère anthropomorphique des champs, des pâturages, des chemins d'une Europe agricole, archaïque; symboles printaniers de fécondité de cette même Europe orientale. On voit que, par employer le langage de Jung certains archétypes caractéristiques de l'Europe orientale s'expriment dans ces tableaux (Jeleński, 1962, s. 66). [słowiańskie idole prehistoryczne; antropomorficzny charakter pól, pastwisk, dróg tej Europy rolniczej, archaicznej, symbole wiosennej płodności tej samej Europy. Widzimy, używając języka Junga, że niektóre charakterystyczne dla Europy Wschodniej archetypy wyrażają się w tych obrazach].



W „programowym” eseju *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej* z 1963 r. Jeleński obnaża jałowość eksperymentatorskich dążeń XX-wiecznych twórców, którzy pragnąc absolutnej wolności, paradoksalnie wikłają się w pozaartystyczne motywacje. Krytyk zaznacza swój sprzeciw wobec „dyktatu abstrakcji”, wobec obrazu rozumianego jako czyn i wobec pop-artu. Niemniej podkreślić należy, że jego stosunek do tego ostatniego nurtu był ambiwalentny. Bowiem na fali triumfu pop-artu na weneckim bienale z 1964 r. w przygotowywanym wstępie do katalogu wystawy malarstwa Józefa Czapskiego w londyńskiej Grabowski Gallery uznaje obrazy kapiasty za prekursorskie wobec aktualnych wówczas prac pop-artystów. Niemniej na takim tle i w kontrze do dostrzegalnych tendencji w sztuce eseista przywołuje między innymi twórczość Lebensteina jako „przykład wolności wyobraźni, swobody, nieulegania nakazom epoki” (Jeleński, 2018, s. 322).

Paryski sezon Lebensteina obfitował w wystawy. Po ekspozycji w Galerii Laclouche jego prace zagościły w przestrzeni Galerii Lambert. W obu przypadkach zarówno malarz, jak i prezentujące go instytucje odnieśli artystyczny i finansowy sukces. W 1960 r. obrazy prezentowano w ramach *Salonu Porównań* i *Salonu Majowego*. Rok później artysta doczekał się wystawy indywidualnej w Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Na łamach paryskiej „Kultury” ukazał się tekst Jeleńskiego dotyczący tej ekspozycji. Krytyk wówczas notował:

Sale przyznane Lebensteinowi są tak obszerne, tak wysokie, że dzieło innego malarza mogłoby w nich zniknąć. Ale przepych materii tych dużych, często wąskich i wysokich obrazów, ich hieratyczna powaga nie tylko przewyciężają przestrzeń, ale wypełniają ją szczególną fascynacją (Jeleński, 1961, s. 121).

W prezentowanym cyklu monumentalnych *Figur osiowych*<sup>2</sup> Jeleński dostrzegał szlachetność materii malarskiej, podkreślając, że

należy do najbardziej wyszukanych, do najpyszniejszych w epoce, w której właśnie materia jest głównym bodaj terenem doświadczeń i poszukiwań młodych twórców (Jeleński, 1961, s. 121).

W *Samokrytyce krytyka* Jeleński (1954, s. 138) notował: „Nie jestem ani pisarzem, ani krytykiem, a po prostu zapamiętałym czytelnikiem”,

---

2 Cykl ten doczekał się najszerszego komentarza historyków i krytyków sztuki. „Wszyscy piszący krążą wokół *Figur osiowych*, chcąc osiąść ich znaczenie, zawładnąć tajemnicą, bo wiedzą doskonale, że w tych obrazach kryje się już cała dalsza droga twórcza” (Sosnowska, 2004, s. 19). Reprodukcje *Figur osiowych* zob. m.in.: A. Wat i D. Wróblewska, wyb. i oprac., 2006; Kossowski, 2006.

toteż czytelniczy zapal i myślenie literaturą<sup>3</sup> wyraźnie organizują jego wypowiedzi krytyczne. By wieloaspektowo odczytać dzieła Lebensteina (znów w kontekście aktywności artystów postmoderny) Jeleński sięga po teksty. I tak twórczość laureata pierwszej nagrody Biennale Młodych staje się w prowadzonej przez niego refleksji jednym z głosów w polemicznym dyskursie. W eseju *Lebenstein – mitotwórca natury ludzkiej*<sup>4</sup> czytamy: „Cieszy mnie zresztą ta analogia, jaką widzę między głosem Kołakowskiego, wołającym na pustyni filozofii współczesnej, i gestem malarskim, którym Lebenstein zdołał uniknąć pułapki, w którą wpadła sztuka współczesna” (Jeleński, 2018, s. 93). Zdaniem krytyka malarz poprzez swoje dzieła wyraża sprzeciw wobec mitu śmierci sztuki, zaś filozoficzne rozważania zawarte w *Obecności mitu* stanowią intelektualną formę protestu przeciw idei śmierci człowieka. Przy czym, należy to podkreślić, stosunek Jeleńskiego do obu tych mitów nie był całkowicie i jednoznacznie krytyczny, choć uważał je za naiwne, zaznaczał również, że wywodzą się one „ze słusznej reakcji przeciw sztucznemu rozwodowi między kulturą a naturą, przeciw antropocentrycznej wizji świata” (Jeleński, 2018, s. 93).

Krytyk paradoksalnym humanizmem określa te działania, które „przekładają instynkt i impulsy nad myśl racjonalną, przypadek nad przyczynowość i świadomą kompozycję; hałas nad słowo; «zwierzę» nad «człowieka»; ciało nad ducha” (s. 93). Krytycznie ocenia zarówno powszechne ciążenie ku abstrakcji, jak i artystyczne zjawiska, których autorzy „pozostają wrośnięci w brzeg własnego ciała” (s. 94).

Co widzimy dzisiaj w nowojorskim MoMa, w Kassel, Wenecji, Sao Paulo czy na pompidolskiej wystawie „72”? Nie ma, rzecz prosta, sztalug. (...) „Dzieła” wystawiane to przeważnie dokumenty, ankiety, środowiska, zestawy informacyjne (imitacje funkcji poznawczych czy technologicznych), lub wykrojone z codzienności zdarzenia i doświadczenia cielesne (s. 94).

Eseista wyraźnie niuansuje wartościowanie: „Nie są to, rzecz jasna, ani «wariactwa», ani «barbarzyństwa», ani «nabierania». Artyści ci są świadomi, inteligentni, subtelni, często wrażliwi, niemal zawsze szczerzy” (s. 94), stawiając jednocześnie mocną diagnozę:

W grę wchodzi tu zawsze ta sama nieufność do „wyższych” funkcji ludzkich, chęć redukcji człowieka, którego – powtarzam – zredukować nie można, tak jak nie można zredukować – do czego? – ani psa, ani kota (s. 94).

3 „(...) do myślenia pobudza mnie bardziej literatura niż życie” - pisał do Giedroycia (Giedroyc i Jeleński, 1995, s. 21).

4 Wybrane tezy tego esaju Jeleński przypomniał w artykule *Samotna droga Jena Lebensteina* (1985), poświęconym ilustracjom do Miłoszowego przekładu fragmentów Pisma Świętego.

3

Krytyk erudycyjnie powołuje się na spostrzeżenia filozofów, socjologów, praktyków. Poprzez liczne odwołania do Rogera Caillois, Hansa Bellmera czy snującego ahumanistyczne refleksje Jacques'a Audibertiego Jeleński przekonuje o łączności między naturą a mitem. By precyzyjnie wyrazić, na czym polega tworzenie sztuki, odwołuje się do rozważań Kołakowskiego. Cytuje zatem z jego *Obecności mitu*:

Tworzenie sztuki musi odwoływać się do władzy, jaką w sobie noszę, bo tylko dzięki tej władzy odważam się wypowiedzieć własną organizację świata jako złożonego z nieprzyległych i skłóconych jakości wartościowych (s. 93).

Podjmując próbę interpretacji prac Lebensteina, eseista konsekwentnie wydobywa z tej twórczości elementy materialne i mityczne. Stąd szeroki kontekst kulturowych odwołań zogniskowanych wokół relacji między naturą, pierwotnością, biologią a sztuką. W malarstwie Lebensteina dostrzega zamysł artykulacji złożonego świata w dwóch równoległych perspektywach: zarówno w pojedynczych dziełach malarza, jak i w obserwowanej przez lata ich ewolucji „od pierwszego kręgowca, ideogramu szkieletu, poprzez «stwory przedpotopowe» do «natury ludzkiej» w jej rozdarciu między skłóconymi składnikami” (s. 101). Jeleński wiedział bowiem, że „człowieka zredukować nie można”. W jego opinii Lebenstein rzuca pomosty między naturą a mitem, między materią a duchem. Tym pomostem staje się wyobraźnia, którą za Caillois autor *Zbiegów okoliczności* rozumie jako przedłużenie natury. Co jednak również istotne dla Jeleńskiego, to właśnie w ramach obrazu malarz wypowiada własną organizację świata, używając, jak notował, „malarzkiego języka do eksploracji natury ludzkiej” (s. 101), poprzez nawarstwianie nie tylko barw, ale i znaczeń. Herling-Grudziński nazywa to drążeniem. Po śmierci malarza w czerwcu 1999 r. zapisał:

Nie przedstawiał, drążył pędzlem: wieczne pogranicze gatunków, istotę świata, istotę przyrody, sąsiedztwo dzikości i tkliwej słodyczy, przemieszanie kobiecości i męskości, zwierzęcości z ludzkością, brutalność z tęsknotą do boskości (15 VI 1999) (Herling-Grudziński, 2012, s. 940).

Dla autora *Dziennika pisanego nocą* Lebenstein jest malarzem pogranicza. Jego artystyczną aktywność pisarz postrzega przez pryzmat własnych predylekcji. Co więcej, jedyny szkic poświęcony jego twórczości tytułuje *Wieczne pogranicze Lebensteina*. Diarysta powraca w tym tekście do pierwszego kontaktu z dziełem autora *Figur osiowych*, do późnych lat 50.,

by jego twórczą drogę ukazać na tle ówczesnych artystów „polujących na mniej czy bardziej pomysłową abstrakcyjkę albo tradycyjnie przeżuujących martwe naturki bądź pejzażyki” (Herling-Grudziński, 2013, s. 558) i z perspektywy czterech dekad przywołuje pierwsze wrażenia: „dojrzałość kolorystyczną i powagę zamiaru artystycznego” (s. 558). Wartości te stoją przeciw w kontrze do neoawangardowych poszukiwań, podobnie jak przywiązanie do opowieści, które w dziełach Lebensteina widzą i Herling, i Jeleński. Krytyk – ponownie ostro zestawiając jego twórczość z tendencjami współczesności:

Jak odważnie, jak malarsko likwiduje Lebenstein starą bzdurę o malarstwie „literackim” (literackie jest każde prawdziwe malarstwo, a najbardziej może platoński kwadrat Mondriana czy teozoficzne teorie Kandinskiego, lub żadne prawdziwe malarstwo) (Jeleński, 2018, s. 102).

Diarysta zaś docenia „dar narracyjny” malarza, zwłaszcza jako ilustratora również jego opowiadań. Ich uwadze nie umknął także istotny aspekt postawy twórczej artysty w chwili jego międzynarodowej sławy, chwili – z uwagi na środowisko sztuki, zdaniem Jeleńskiego niebezpiecznej – gdyż mogącej doprowadzić do skostnienia dzieła. W tę pułapkę – zdaniem krytyka – Lebenstein nie wpada. Herling zaś zauważa: „Malarstwo oryginalne, niezależne, stroniące od »wpływów«, zapożyczeń, przynależności do «szkół i kierunków». (...) Szedł naprzód własną drogą, samotny wpatrzony w ideał malarstwa samodzielnego” (Herling-Grudziński, 2012b, s. 939). Powyższe sądy dzielają także zawodowi krytycy. Joanna Sosnowska pisała:

Jego sztuka postrzegana jest jako zdecydowanie osobna, zindywidualizowana do granic możliwości percepcyjnych współczesnej historii sztuki i bieżącej krytyki artystycznej. Nie był ani nieustannym nowatorem w sprawach czysto formalnych, ani nie komentował poprzez swą sztukę wydarzeń historycznych, zagłębił się w świat własnych fantazji i to określiło jego dzieło. (Sosnowska, 2004, s. 19).

Auror *Dziennika pisanego nocą* w postawie Lebensteina upatruje siłę i tragedię jego sztuki, która, jak pisał:

z samej swej istoty nie może marzyć o spełnieniu, o zaspokojeniu. Nigdy. Malarz *maudit*, skazany na rozdarcie, obdarzony pełną i ciągłą świadomością nie tylko własnego rozdarcia, lecz samotności artysty w dążeniu do widzeń i gorąco upragnionych, i równocześnie nieosiągalnych lub osiągalnych tylko przelotnie i ułamkowo (Herling-Grudziński, 2012b, s. 939).

Tak w spostrzeżeniach Herlinga, jak i refleksjach Jeleńskiego praktyka artystyczna Lebensteina wpisana zostaje w tradycyjny paradygmat sztuki, w którym dzieło nie jest ani cytatem realności, gestem czy rytuałem, nie jest organizmem żywym ani też efektem ubocznym pewnego procesu. Punktując sprzeczności sztuki nowoczesnej, Jeleński wielokrotnie upomina się o płótno, w które artysta świadomie wkłada wszystkie swe możliwości, osiągając (przynajmniej czasami), jak pisał w cytowanym wcześniej esej, niezamierzoną nagrodę – „cud malarstwa”. Obaj przywiązani są do tradycji zachodniego malarstwa. Nie dziwi więc fakt, że ostro sprzeciwiali się wieszczonym w intelektualnych kręgach Zachodu ideom o śmierci sztuki. Przedstawiali dzieło Lebensteina na tle tendencji odwrotu od malarstwa, ujawniając własne (odbiorców) motywacje dla kontaktu z obrazem, wynikające z immanentnej i stałej właściwości dzieła malarskiego. Niedzisiejsze? Bynajmniej. Na początku XXI stulecia Kazimierz Cieślik pytał: *Co Wielka Awangarda zrobiła z obrazem?* Odwołując się do własnych doświadczeń praktykującego malarza, pisał tak:

chciałbym wyeksponować jedną jego [obrazu malarskiego: moje – ADK] cechę, z każdym dniem bardziej wyróżniającą go ze świata pojęć i rzeczy: pojedynczość. Profesja malarza – jakkolwiek archaiczne zdawałyby się procedury związane z powstawaniem obrazu – zdaje się jednym z ostatnich bastionów starego porządku, w którym jednostka była podmiotem. Zawód malarza – jako jeden z ostatnich zapewnia luksus wykonywania całości pracy z pełną świadomością jej sensu – od początku do końca w przeczuciu finalnego efektu (Cieślik, 2005, s. 28).

Zdaje się zatem, że w czasach „końca malarstwa” i Jeleński, i Herling-Grudziński odnajdują w obrazach Lebensteina jeden z ostatnich bastionów ludzkiej podmiotowości, w którym jednostka „wypowiada własną organizację świata jako złożonego z nieprzyległych i skłóconych jakości wartościowych”. A nadto sztuka autora *Figur osiowych* wpisuje się w pragnienia krytyka, wyrażone w esej *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej*:

Marzę o chwili, gdy malarze będą znów malować to, na co mają ochotę, tak jak mają ochotę, bez presji zewnętrznej (rządów, galerii, muzeów), bez cenzury wewnętrznej (intelektualizm, snobizm). Dwie wizje świata: dzienna, z jej nowym spojrzeniem na horyzont rzeczywistości, i nocna (z fetyszami naszego czasu), pozostają chyba niewyczerpane (Jeleński, 2018, s. 322).

BIBLIOGRAFIA

- Bielska-Krawczyk, J. (2011). *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*. Kraków: Universitas.
- Cieślak, K. (2005). Co Wielka Awangarda zrobiła z obrazem? W: M. Popczyk (red.), *Przestrzenie sztuki: obrazy – słowa – komentarze*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach Folia Academiae.
- Giedroyc, J. i Jeleński, K.A. (1995). *Listy 1950–1987*. Warszawa: Czytelnik.
- Hartwich, D. (2004). Totem zakamuflowany. Twórczość Lebensteina we Wrocławskim Muzeum Narodowym. *Tygodnik Powszechny*, nr 43.
- Herling-Grudziński, G. (2011). *Dziennik pisany nocą 1971–1981*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Herling-Grudziński, G. (2012a). *Dziennik pisany nocą 1982–1992*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Herling-Grudziński, G. (2012b). *Dziennik pisany nocą 1993–2000*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Herling-Grudziński, G. (2013). *Dziela zebrane. Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1957–1998. Felietony i komentarze z Radia Wolna Europa 1955–1967*. T. 3. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jeleński, K.A. (1954). Samokrytyka krytyka. *Kultura*, nr 5.
- Jeleński, K.A. (1960). À la recherche de l'unique. *Preuves*, nr 107.
- Jeleński, K.A. (1962). Art informel et non-conformisme. *Preuves*, nr 133.
- Jeleński, K.A. (1961). Polski sezon jesienny w Paryżu. *Kultura*, nr 12.
- Jeleński, K.A. (1985). Samotna droga Jana Lebensteina. *Kultura*, nr 7–8.
- Jeleński, K.A. (2018). *Zbiegi okoliczności*. Paryż–Kraków: Instytut Literacki Kultura – Instytut Książki.
- Kossowski, Ł. (2006). *Jan Lebenstein [1930–1999]*. Warszawa: Edipresse Polska S.A.
- Lebenstein, J. (2004). *Rozmowy o sztuce własnej o tradycji i współczesności*, wyb. i oprac. A. Wat i D. Wróblewska. Warszawa: Wydawnictwo Hotel Sztuki.
- Majewski, P. (2020). *La vague polonaise. Migracje artystów i wędrówki dzieł sztuki nad Sekwanę w czasach żelaznej kurtyny (lata 1955–1969)*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Rottenberg, A. (2009). *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Open Art Projects.
- Schulz, B. (1957). *Skłepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Sosnowska, J. (2004). Artysta i jego autorzy. W: A. Wat i D. Wróblewska (wyb. i oprac.), *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*. Warszawa: Wydawnictwo Hotel Sztuki.

**Aleksandra Dębska-Kossakowska** – dr hab., adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, zajmuje się badaniem związków między sztuką plastyczną a literaturą, reprezentacją indywidualnego i zbiorowego doświadczenia historii oraz problematyką etyczną obecną w tekstach kultury. Autorka książki *Ludzki wymiar historii. Gustaw Herling-Grudziński, Konstanty A. Jeleński, Czesław Miłosz wobec historii, wspólnoty i sztuki* (Katowice 2020) oraz artykułów ogłaszanych m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Rocznikach Humanistycznych”, „Archiwum Emigracji”, „Przełądzie Humanistycznym”.





**Mateusz Woch**<http://orcid.org/0000-0002-7967-4301>

Uniwersytet Wrocławski

mwoch314@gmail.com

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.10

## Bytowe braki a prywatywna teoria sztuki – w świetle metafizyki tomizmu egzystencjalnego

### STRESZCZENIE

Przedmiotem artykułu jest zagadnienie bytowych braków w kontekście teorii sztuki sformułowanej w środowisku polskich neotomistów, mającej swoje podstawy w pismach Arystotelesa oraz Tomasza z Akwinu. Wychodząc od definicji sztuki obecnej w podejmowanym nurcie filozofii, autor wyodrębnia i uszczegóławia poszczególne odmiany braków bytowych, opierając się na tekstach Arystotelesa i Tomasza z Akwinu oraz ich XX-wiecznych kontynuatorów z kręgu lubelskiej szkoły filozoficznej. Klasyfikacja odmian braków bytowych umożliwi przedstawienie ogólnego, analogicznego sposobu działania sztuki, której ostateczną racją są owe braki, a jej istotnym celem ich uzupełnianie.

**SŁOWA KLUCZE:** sztuka, wytwórczość, teoria sztuki, braki bytowe, neotomizm

### ABSTRACT

Ontic Deficiencies and the Privative Theory of Art In Light of the Metaphysics of Existential Thomism

The article addresses the issue of ontic deficiencies within the framework of the theory of art developed by the Polish Neo-Thomist school, rooted in the philosophical traditions of Aristotle and Thomas Aquinas. Beginning with the definition of art as articulated within this school of thought, the author identifies and elaborates on various types of ontic deficiencies, drawing on the texts of Aristotle, Thomas Aquinas, and their 20th-century followers associated with the Lublin Philosophical School. This classification provides a basis for presenting a general, analogical account of how art functions – namely, as a response to ontic deficiencies, with its ultimate purpose being their recognition and its essential goal their supplementation.

**KEYWORDS:** art, creation, theory of art, ontic deficiencies, Neo-Thomism

**Sugerowane cytowanie:** Woch, M. (2025). Bytowe braki a prywatywna teoria sztuki – w świetle metafizyki tomizmu egzystencjalnego. © ⓘ *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 121–134. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.10

## Wprowadzenie

Prywatyna teoria sztuki (PTS) została sformułowana przez przedstawiciela lubelskiej szkoły filozoficznej Henryka Kieresia, który na podstawie pism Arystotelesa (2010, frg. 13) i Tomasza z Akwinu (1858, IV, d. 42, q. 2, a. 1 co.) oraz systemu metafizycznego tomizmu egzystencjalnego przedstawił koncepcję wskazującą bytowe braki jako ostateczną rację ludzkiej twórczości – sztuki (Kiereś, 1995).

We wskazanych fragmentach pism klasycznych oprócz aspektu prywatynnego podkreślona jest mimetyczna, naśladowcza funkcja sztuki. Koncepcja rozmaicie pojmowanego naśladowania natury przez sztukę, opierająca się tylko na poglądach Stagiryty, zyskała w dziejach refleksji nad sztuką znacznie większy „rozgłos” niż koncepcja sztuki jako uzupełniania braków natury. W niniejszym tekście przywołano interpretację tego zagadnienia w kontekście ogólnego sposobu realizowania się sztuki.

Według PTS człowiek rozpoznaje w otaczającym go uniwersum bytowym różnego rodzaju braki, które uzupełnia poprzez sztukę. Tę, zgodnie z tradycją arystotelesowsko-tomistyczną, należy rozumieć jako dyspozycję praktycznego intelektu do obmyślenia i wytwarzania tego, co zamierzone. Urzeczywistniania tego zgodnie z „trafnym rozumowaniem” (Arystoteles, 2012, VI, 4, 1140 a), które jest określeniem danej rzeczy przez rozum, kierowany celem czynności wytwórczych, korzystający z wiedzy i doświadczenia dotyczących danego gatunku sztuki (Tomasz z Akwinu, 1965, I-II, q.57, a.3, a. 4; 2010, 3.12; Krąpiec, 1959, s. 470–480; Kiereś, 1995).

Rozróżnienie dwóch aspektów ludzkiego intelektu i poznania – teoretycznego i praktycznego – pochodzi z myśli arystotelesowskiej i było rozwijane przez św. Tomasza oraz jego kontynuatorów, także tych XX-wiecznych i współczesnych, których określam mianem „neotomistów”. Według tej koncepcji, w porządku poznania teoretycznego celem czynności poznawczych jest poznanie istoty rzeczy, stanowiącej przedmiot poznania, „jedynie” dla samej prawdy o niej. Natomiast w porządku praktycznym celem/dobrem czynności poznawczych jest poznanie danego przedmiotu w kontekście działania lub wytwarzania (Arystoteles, 2012, I, 4, 1097a; Tomasz z Akwinu, 2010; Maritain, 2001).

Jest to tzw. klasyczna definicja sztuki (Kiereś, 1995) obejmująca wytwórczość użytkową (dawniej rzemiosła, współcześnie również wytwórczość przemysłową, szeroko pojętą technikę i technologię), jak i sztuki piękne w potocznym znaczeniu, obejmującym sztuki plastyczne, muzyczne, literackie etc. (Swieżawski, 1951).

Celem niniejszego artykułu jest rozwinięcie teorii sformułowanej przez Kieresia w kontekście poszczególnych rodzajów bytowych braków, które można wskazać na podstawie systemu metafizyki tomizmu egzystencjalnego,

oraz analiza sposobu „działania” sztuki wobec tychże. Problematyka ta bowiem, podejmowana w pracach wskazanego filozofa w sposób ogólny, wciąż domaga się głębszej analizy i bardziej wyczerpującego opracowania.

### Podstawowe tezy metafizyczne i epistemologiczne

Prowadząc rozważania w ramach określonej tradycji filozoficznej, przywołując podstawowe tezy z zakresu teorii bytu oraz teorii poznania, które konstytuują system tomizmu egzystencjalnego. Niniejsze tezy stanowią podstawę zarówno dla analizy problematyki bytowych braków, jak i rozważanej teorii sztuki.

- T1. Realizm metafizyczny – rzeczywistość składa się z bytów istniejących obiektywnie i transcendentnie względem podmiotu poznającego i jego aktów świadomości.
- T2. Realizm poznawczy – byty zewnętrzne są poznawalne i poznawane przez podmiot w aspekcie swojego istnienia oraz własności (przynajmniej niektórych).
- T3. Teoria złożzeń bytowych – w bytach (z wyjątkiem Bytu Absolutnego w przypadku wszystkich złożzeń oraz bytów niematerialnych w przypadku ostatniego) występują realnie (a nie tylko pojęciowo) różniące się od siebie elementy konstytuujące. Te podstawowe złożzenia to: istnienie i istota, akt i możliwość, substancja i przypadłość, forma i materia.
- T4. Pluralizm bytowy – uniwersum bytowe jest konstytuowane przez odrębne względem siebie byty, istniejące odrębnymi, właściwymi sobie aktami istnienia. Byty są zróżnicowane pod względem istoty zarówno gatunkowo, jak i indywidualnie. Pluralizm bytowy dotyczy również zróżnicowania bytów pod względem ich egzystencjalnego statusu/pozycji (Byt Absolutny, substancje, przypadłości, relacje.) Absolut jest bytem koniecznym, czyli takim, który posiada w sobie rację swojego istnienia, w odróżnieniu od bytów przygodnych, których racja istnienia pochodzi z zewnątrz (od innego bytu, a ostatecznie od Absolutu).
- T5. Dynamizm bytowy – pluralistyczne uniwersum bytów przygodnych jest zmienne. Poszczególne byty powstają, zmieniają się w aspekcie przypadłości w ciągu swojego trwania oraz giną, ulegając unicestwieniu. Podłożem tego dynamizmu jest złożenie aktowo-możliściowe. Byty-konkrety oddziałują między sobą.
- T6. Pryncypia bytowe – uniwersum bytowe „rządzi się” pewnymi podstawowymi zasadami, które w porządku poznania metafizycznego przyjmują formę praw: tożsamości (dany byt jest tym, czym jest),

niesprzeczności (dany byt nie może nie być tym, czym jest, nie może być innym bytem); wyłączonego środka (byt nie jest czymś pośrednim między sobą a nie-sobą), racji dostatecznej (każdy byt ma rację swojego istnienia).

## Uniwersum bytowe i jego braki

Przywołane wyżej tezy stanowią punkt wyjścia dla rozważenia problematyki braku, który pojmowany jest negatywnie, jako „coś” (a raczej nie-coś), co przeciwstawia się bytowi jako jakiś „niebyt”. Jak zwraca uwagę Mieczysław Krąpiec: „Ujęcie niebytu jest aktem negacji wobec bytu, aktem ujętego w negatywnym sądzie istnienia: «A nie jest», skróconym do terminu «nic» lub «nicość»” (1984, s. 145). Jest to zgodne z myślą Tomasza wyrażoną w *De ente et essentia* (2009, I, 1–20).

Pojęcie braku, którym się tu posługuję, jest zawężone. O ile brak w szerszym znaczeniu można utożsamić z takimi terminami jak niebyt lub nicość, które można odnosić do idei niebytu absolutnego (nic nie istnieje – idea braku wszelkiego bytu) bądź wyrażenia nietożsamości czegoś (wszystko inne niż A jest niebytem A) (Stróżewski, 1983), to na gruncie prowadzonych rozważań termin ten dotyczy deficytów jakichś własności w bytach-konkretach bądź nieistnienia określonych konkretnych bytów.

Brak nie jest żadną realną własnością, którą mają poszczególne konkrety, lecz jedynie czymś, co im przypisujemy, poznając ich naturę i aktualne własności. W uniwersum bytowym są jedynie obiektywne stany rzeczy. Kiedy napotykaemy rzecz, której istotę poznaliśmy i rozpoznajemy, że nie przejawia ona jakiejś cechy, która jest obecna w innych egzemplarzach/osobnikach jej gatunku bądź rodzaju, wówczas mówimy, że „rzecz jest wybrakowana”, „czegoś jej brakuje” lub „ma pewne braki”. Dotyczy to braków istniejących już bytów.

Na drodze poznawczego i metafizycznego realizmu filozofia arystotelesowsko-tomistyczna suponuje pluralistyczną i dynamiczną koncepcję świata, w której byty przygodne złożone są z elementów aktualnych i potencjalnych. Elementy aktualne stanowią zasadę tożsamości bytu, natomiast potencjalne jego zmiany (Arystoteles, 2013, IX, 8, 1049 b – 1050 a). W teleologicznym obrazie świata filozofii arystotelesowskiej i tomistycznej działanie i zmiana są determinowane przez przyczynę celową. W wymiarze ontycznym celowości przygodne byty-substancje są immanentnie „ucelowione” na aktualizację swoich możliwości do pewnego kresu, jakim jest ich doskonałość, wyznaczana przez formę – u Tomasza byty nierozumne i nieożywione są poddane tej celowości przez wolę Bożą (Tomasz z Akwinu, 1963, I-II, q. 1, a. 2, ad 3).

Natomiast byty-przypadłości, takie jak wszelkie ludzkie wytwory, których forma pochodzi z umysłu twórcy, nie posiadają „w sobie” tego dynamizmu. Ich doskonałość polega na zgodności nadanej im formy z formą z umysłu twórcy. Są determinowane przez przyczynę celową, organizującą proces wytwarzania i determinującą przyczyny: sprawczą, materialną i formalną.

Uniwersum bytowe przejawia hierarchię poszczególnych rodzajów i gatunków – hierarchię pod względem złożoności struktury bytowej i wyznaczanego przez nią dynamizmu. Roślina posiada inny od kamienia kres własnej doskonałości i przejawia inne, bardziej złożone możliwości i akty. Analogicznie – zwierzę względem rośliny i człowiek względem zwierzęcia. Człowiek jako byt rozumny wykracza poza możliwości wrodzone, nierozumne (takie jak np. wzrastanie lub postrzeganie zmysłowe), nabywając rozmaitych umiejętności przez praktykę bądź naukę, przyswajając wiedzę zarówno w ramach poznania teoretycznego, jak i praktycznego (Arystoteles, 2013).

Tu pojawia się pierwsze znaczenie braku – brakiem jest to, co potencjalne w bycie, czyli to, co nie zostało jeszcze poddane aktualizacji. Substancje ożywione w ciągu swojego trwania i rozwoju realizują najróżniejsze możliwości, aktualizując swoje elementy integrujące, czyli te, które konstytuują materialną integralność (np. poszczególne komórki, części, organy, kończyny organizmów), oraz doskonałościowe, będące aktualizacjami władz wegetatywnych, psychologiczno-sensytywnych oraz intelektualno-wolitywnych (Krąpiec, 1984; 2005). Również substancje nieożywione podlegają dynamizmowi generowanemu przez ich złożenie z formy i materii. Materia posiada bierną możliwość przyjmowania formy – procesy przyrodnicze kształtują np. rzeźbę terenu, w ramach której poszczególne substancje przybierają określone kształty i układy (formy), które są ich przypadłością. Inteligentny podmiot, jakim jest człowiek, jest świadkiem tych procesów przyrodniczych i rozpoznając zastaną „sytuację” bytową, może przypisać jej wybrakowanie o jakąś cechę, co do której jest przekonany, że wykształci się ona w przyszłości.

W pluralistycznym i dynamicznym uniwersum dzieje się jednak tak, że byty oddziałują na siebie wzajemnie w sposób destruktywny. Organizmy przekształcają przyrodę nieożywioną, niszcząc zastane w niej formy, a aktualizowanie możliwości organizmów żywych odbywa się poprzez ich wzajemne wyniszczanie. Pomijając na razie przypadki polegające na oddziaływaniu na siebie bytów, prowadzącym do unicestwienia jakiejś substancji lub przypadłości substancji nieożywionej, należy skupić się na takim wpływie jednych bytów na inne, którego rezultatem jest utrata jakiejś własności, czyli elementów integrujących bądź doskonałościowych,

przy zachowaniu ich trwania. Jest to drugi rodzaj braków w istniejących bytach-konkretach.

Pojawia się tu pojęcie przemocy w szerokim sensie – jako wywierania wpływu jednego bytu na drugi, które jest niszczące bądź degenerujące dla tego, który wpływowi z zewnątrz ulega. Na skutek tak pojętej przemocy byty ożywione mogą utracić swoje elementy integrujące, a za nimi doskonałościowe. Zwierzę, które traci część ciała wskutek działania drapieżnika, traci również związaną z tą częścią organizmu władzę bądź ta władza zostaje pomniejszona, ograniczona. Destruktywne oddziaływanie dotyczy również wpływu bytów nieożywionych na to, co żywe, przy czym może być to wpływ gwałtowny i nagły, jak i rozciągnięty w czasie, stały – lecz to są sytuację raczej przypadkowe.

Człowiek jako istota o szerokiej i zróżnicowanej gamie potencjalności i spełnianych aktów, czyli konstytuujących go elementów doskonałościowych, może taki wpływ wywierać w sposób bardzo subtelny – używając przemocy psychicznej do niszczenia doskonałości innych osób. Może też ulegać wpływom degenerującym elementy doskonałościowe, płynącym ze sfery społeczno-kulturowej, bowiem sprawności władz wolitywnych i intelektualnych są utracalne (Tomasz z Akwinu, 1965, I-II, q. 49, a. 2, ad 3, q. 53, a. 1).

Trzecią odmianą braków, które dotyczą istniejących bytów, są te, które powstają wskutek niepełnego zaktualizowania spotencjalizowanej materii przez organizującą ją formę. Arystoteles zwrócił uwagę na to, że organizmy żywe mogą ulegać deformacjom na wczesnych etapach swojego rozwoju (1943). Organizowana podług formy materia, mimo swej możliwości biernej, stawia pewien „opór”, którego rezultatem są rozmaite braki elementów integrujących ciała substancji żywych (Leśniak, przypis 170, w: Arystoteles, 1992, III, 12, 434 a; Kiereś, 1996, s. 120). Te deficyty mogą polegać na braku lub nadmiarze jakichś elementów integrujących – co w aspekcie czysto biologicznym jest nadmiarem, w wymiarze ontycznym jest bytowym brakiem, gdyż jest dysproporcją względem formy. Braki materialne organizmów powodują braki w aspekcie elementów doskonałościowych – brak określonych części i organów ciała powoduje ograniczenie zależnych od nich władz, a nawet tych władz całkowicie pozbawia (np. jeśli u kogoś nie wykształciły się gałki oczne, nie posiada on w ogóle władzy wzroku).

Wskazane odmiany braków bytowych wiążą się z proporcją możliwościowej materii względem aktualizującej formy. Za wyjątkiem braku jako jeszcze niezrealizowanej formy w tworcach przyrody, takich jak różnego rodzaju konfiguracje biotopu, zjawiska meteorologiczne, planety, gwiazdy etc.; dotyczyły one substancji, czyli samoistnego podłoża dla przypadłości, które zawiera w sobie organizującą formę. Owa forma jest kryterium,

wedle którego rozumny podmiot może określić poznaną konfigurację integrujących i doskonałościowych aspektów bytu za wybrakowaną. Inaczej jest w przypadku, kiedy jakiegoś bytu-konkretnego w ogóle nie ma – nie istnieje on w uniwersum bytowym.

Pierwszym wariantem tego rodzaju „całkowitego braku” jest przypadek, w którym jakiś konkretny albo gatunek bytów przestał istnieć. Zniszczone dzieło sztuk plastycznych, będące formą nadaną określonej porcji materii, zostało unicestwione – forma konkretnego wytworu uległa zniszczeniu, pozostawiając jako resztki inaczej już zorganizowaną materię (np. obraz na płótnie spłonął, a to, co po nim pozostało, to „zorganizowana” w popiół materia). W dziedzinie sztuk literackich, „konkretność” wytworów jest kwestią wzbudzającą wątpliwości. Nie wchodząc jednak w problematykę sporu o sposób istnienia ludzkich wytworów w ogólności bądź wytworów poszczególnych rodzajów sztuk (Krapiec, 1959; Stępień, 1963), można wyobrazić sobie sytuację, w której utrwalona na jakimś nośniku (np. książce) forma, której materią jest materiał psychiczny, wyrażony za pomocą znaków językowych, będąca dziełem literackim, uległa zniszczeniu wraz ze swoim jedynym nośnikiem. Zasadzie niszczenia i unicestwienia podlegają wszelkie dzieła sztuk architektonicznych, budowlanych i użytkowych. Całkowitemu przekształceniu może ulec forma naturalna taka jak środowisko o określonej konfiguracji. Wszystko to są formy, byty-przypadłości „osadzone” na substancjach będących ich materią, które podlegają nieuchronnemu działaniu czasu lub przemocy ze strony czynników zewnętrznych. Kiedy taka forma przestaje istnieć, jest percypowana przez człowieka jako brak – uniwersum bytów jest uboższe o to, co niegdyś w nim istniało. Człowiek, uznawszy taki brak, może dążyć do jego „usuńnięcia” przez uzupełnienie uniwersum o formę, która przestała istnieć. Jest to możliwe tak długo, jak dana forma istnieje w umyśle podmiotów jako układ treści myślnych, będący ideą/planem, który może zostać wtłoczony ponownie w materię. Nie będzie to rzecz jasna ten sam byt. Jego materia, nawet jeśli gatunkowo ta sama, będzie inna numerycznie. Sama forma w umyśle twórcy będzie najpewniej różnić się od oryginalnej formy, którą zrodził inny umysł lub działanie procesów przyrodniczych. To, czy odtworzona forma dzieła sztuki będzie jedynie podobna, czy też będzie tożsama, zależy od wcześniej wspomnianego sporu o sposób bytowania ludzkich wytworów.

Współczesne narzędzia wypracowywane w ramach nauk przyrodniczych dostarczają człowiekowi możliwości „przywracania do bytu” nie tylko utraconych w dziejach bytów-przypadłości, takich jak np. zniszczone ekosystemy, lecz odtwarzania niegdyś istniejących substancji ożywionych – gatunków, które wyginęły, a których kod genetyczny odtwarzają naukowcy. Rodzi to pytania i problemy teoretyczne na gruncie

filozofii perypatetyckiej i tomistycznej o to, czy jest to faktyczne tworzenie przez człowieka nowych substancji. Na gruncie podejmowanej tradycji filozoficznej wszelkie ludzkie wytwory są przypadłościami (Gogacz, 1992). W kontekście problematyki wytwórczości i sztuki prowokuje to pytania o zakres ludzkiej twórczości. To jednak należy do problematyki, która wykracza poza tekst niniejszego artykułu.

Ostatnim rodzajem braków bytowych, istotnym w kontekście problematyki PTS, jest ten związany z ontycznym *novum* – kiedy podmiot uznaje brak czegoś, co jeszcze nigdy wcześniej nie zaistniało w uniwersum bytowym. Jakie w tej sytuacji jest kryterium, względem którego człowiek identyfikuje brak, skoro nie istnieje substancja, którą uznaje za wybrakowaną, oraz nie ma w umyśle żadnej formy, która niegdyś istniała jako konkret lub jakaś klasa przedmiotów?

Odpowiedzi na to pytanie dostarcza analiza procesu poznania autorstwa Krapca (1957; 1959). Przedstawiciel lubelskiej szkoły filozoficznej zwraca uwagę na to, że rezultatami ludzkich aktów poznawczych są układy treści myślnych, które istnieją w umyśle jako przypadłości bytu-substancji, jakim jest człowiek-osoba. Są one „odbiciem” układów treści, które podmiot rozpoznaje w bytach zewnętrznych – ich istoty. W porządku poznania teoretycznego podmiot nastawiony jest na osiągnięcie możliwie najbliższej zgodności między konstruowanymi w umyśle pojęciami-„odbitekami” rzeczy. Podmiot może też przyjąć postawę pojętyczną/wytwórczą, polegającą na przetworzeniu obecnych w umyśle treści w nowe układy, niemające odpowiednika wśród realnie istniejących istot z zewnętrznego świata.

W tym realizuje się naśladowczy aspekt podejmowanej teorii sztuki, opierający się na pismach Arystotelesa oraz Akwinaty, który został dostrzeżony i rozwinięty w kręgu szkoły lubelskiej (Kiereś, 1995). Jak pisze Krapiec:

Na nowo utworzony „utwór” już może w niczym nie przypominać poprzednio nabytych w poznaniu treści poznawczych, a mimo to na nowo ułożona treść z rozbitych pojęć i wyobrażeń jest jednak „naśladowaniem” – μιμησις – samej rzeczywistości, która pierwotnie była mi dana w różnych pojęciach, obrazach i wyobrażeniach. Dokonało się twórcze „zjednoczenie” rozbitych cech na mocy dojrzenia nowego kryterium, które pozwoliło mi zestroić rozbite elementy w nowe dzieło (Krapiec, 2008, s. 260).

Taki skonstruowany układ treści psychicznych jest pewną możliwością (Wojtysiak, 2014), która nie została jeszcze urzeczywistniona w uniwersum bytowym, co może być uznane przez twórczy podmiot za



wybrakowanie świata o ten element, będący na razie układem treści, istniejącym jedynie w psychice podmiotu. Kiedy twórca takiego pojęcia-idei nowej rzeczy, za pomocą cnoty sztuki, „wtłoczy” ją w materię, wówczas możliwość zostanie zrealizowana. To, co było jedynie układem myśli, niemającym do tej pory żadnego odpowiednika w rzeczywistym świecie, stanie się formą (przypadłością), organizującą materię (substancję bądź przypadłość innych substancji), które będą konstituowały wytwór (dzieło sztuki) dostępny innym podmiotom poznającym. Będą one mogły percypować dany wytwór jako przedmiot estetyczny bądź artystyczny lub jako wytwór sztuk użytkowych.

Doświadczenie i pojęcie braku całkowitego, braku jakiegoś bytu, który nigdy nie istniał w świecie, ma zatem swoje podłoże, podobnie jak inne opisane odmiany bytowych braków, w realnych stanach rzeczy.

Podsumowując, na podstawie systemu filozofii tomizmu egzystencjalnego można przeprowadzić następującą klasyfikację braków bytowych, opartych na obiektywnych, realnych własnościach konkretnych bytów i relacji między nimi; będących ostatecznie pojęciami człowieka, za pomocą których wydaje sądy o rzeczach i świecie. Kryteriami klasyfikacji są: przyczyna wystąpienia braku, zróżnicowanie elementów konstytuujących byt, różnica między istnieniem podmiotu braków a nieistnieniem czegoś, uznanym za brak.

I. Braki istniejących bytów:

I.I. brak jako (wciąż) niezaktualizowana możliwość:

I.I.I. elementów integrujących

I.I.II. elementów doskonałościowych

I.II. brak jako rezultat oddziaływania czynników zewnętrznych:

I.II.I. elementów integrujących

I.II.II. elementów doskonałościowych

I.III. brak jako rezultat niepełnej aktualizacji materii przez czynnik formalny:

I.III.I. elementów integrujących

I.III.II. elementów doskonałościowych

II. Braki całkowite:

II.I. bytów, które uległy unicestwieniu

II.II. bytów, które nigdy wcześniej nie istniały

Po przeprowadzeniu analizy problematyki braków bytowych, które według podejmowanej teorii sztuki stanowią ostateczną rację i kontekst całej ludzkiej wytwórczości, należy przejść do analizy sposobu, w jaki sztuka owe braki uzupełnia.

## Działanie sztuki wobec braków bytowych

Teoria sztuki sformułowana przez Henryka Kieresia jest składową filozofii sztuki, czyli specjalizacji filozofii ogólnej, której przedmiotem formalnym jest „sztuka jako sztuka, a więc sztuka jako fakt bytowy” (2020, s. 106). Oprócz teorii, projekt filozofii sztuki przedstawiciela szkoły lubelskiej konstytuują: definicja sztuki (wspomniana we wprowadzeniu definicja klasyczna) oraz analiza jej związków z transcendentaliami (prawda, dobro, piękno) i dziedzinami realizowania się ludzkiego życia osobowego, takimi jak religia i kultura (Kiereś, 2001; 2020). Tak pojęta filozofia sztuki jest zasadniczo partykularyzacją metafizyki i korzysta z jej metody. Projekt ten, którego składową jest PTS (starałem się poddać ją uszczegółowieniu w niniejszym artykule), opiera się na przekonaniu, że istota sztuki jest czymś, co możemy określić i badać na drodze poznania metafizycznego i jest ona wspólna wszystkim przejawom ludzkiej wytwórczości w sposób analogiczny. Kiereś ujmuje to następująco:

Ta jedność-wspólnota [sztuka jako dyspozycja/sprawność/cnota – M.W.] realizuje się w poszczególnych sztukach analogicznie – różniznacznie, nie tak samo, lecz podobnie, istnieje w nich zatem realne podobieństwo, choć *prima facie* są one do siebie niepodobne (2020, s. 125).

Zagadnienie sposobu „działania” sztuki jako tej analogicznej i różnorodnie się partykularyzującej dyspozycji intelektu praktycznego poruszałem już przy okazji analizy problematyki braków bytowych. Można je zreasumować następująco: sztuka-dyspozycja do wytwarzania rzeczy zgodnie z „trafnym rozumowaniem” (zamysłem-formą dzieła zgodnym z regułami danego rodzaju i gatunku sztuki, determinowanymi przez specyfikę materiału, na którym określona sztuka operuje) polega na przeniesieniu tej formy z umysłu wytwórcy na materiał zewnętrzny. Owa forma-dzieło jest rezultatem swoistego naśladowania uprzednio poznanej rzeczywistości. To przeniesienie może dotyczyć surowców materialnych, jak to jest w przypadku sztuk pięknych i użytkowych, ale też materiału psychicznego, jak to jest w przypadku literatury, gdzie forma z umysłu organizuje treści myślnie, których układ jest następnie utrwalany na jakichś nośnikach fizycznych bądź cyfrowych. Materiałem, któremu nadawana jest forma, może być też ciało twórcy i pochodzące od niego działania, takie jak: ruch, głos, wygląd zewnętrzny, jak to jest w przypadku tańca, aktorstwa, śpiewu. W muzyce materiałem, któremu nadawana jest pochodząca z umysłu forma, są zjawiska akustyczne, których formalny układ można utrzymywać na zapisach w postaci na przykład partytur.

Tym, co jest wspólne dla całej wytwórczości, jest jej kontekst, ostateczna racja, jaką według PTS są bytowe braki. Jak sztuka w swoich

partykularyzacjach, jakimi są poszczególne przejawy wytwórczości, uzupełnia deficyty, które człowiek zastaje i identyfikuje w świecie?

Począwszy od szerokiej dziedziny sztuk i kunsztów, które można określić jako sztuki użytkowe, gdyż przyczyna celowa, stojąca za ich realizowaniem, wiąże się ze spełnianiem przez dzieło funkcji pozaestetycznych – jakkolwiek dzieła te mogą również funkcję estetyczną spełniać – należy wskazać, że takie przejawy ludzkiej wytwórczości zaspokajają potrzeby materialno-biologiczne człowieka. Procesy przyrodnicze nie dostarczają człowiekowi wszystkich dóbr, dzięki którym może się on realizować jako byt osobowy.

Te rodzaje sztuk odpowiadają za wytwórstwo tego wszystkiego, co umożliwiałoby bądź ułatwiałoby człowiekowi jego funkcjonowanie w relacjach społecznych, ekonomicznych, politycznych. Sztuki użytkowe dostarczają takich środków jak rozmaite narzędzia, dzieła budowlane (architektoniczne), urządzenia etc., które zabezpieczają bytowanie materialne osób. Wytwórczość będąca praktycznym wykorzystaniem dorobku wypracowywanego w ramach nauk medycznych uzupełnia braki elementów integrujących powstałe na skutek oddziaływania czynników zewnętrznych, niepełnej aktualizacji materii przez formę lub wspomaga aktualizację możliwości tychże elementów. W uzupełnianiu braków całkowitych istotną rolę odgrywa naśladownictwo (*mimesis*) twórców przyrody (Maritain, 1955).

Sztuki użytkowe konstytuują też materialną „przestrzeń”, w której człowiek aktualizuje swoje elementy doskonałościowe – budownictwo, technika i technologia, przemysł zabezpieczają możliwość obcowania z dziełami sztuk pięknych, które rozwijają życie intelektualno-duchowe człowieka, stanowiąc materialny wymiar kultury jako wszechstronnej „uprawy” spotentjalizowanej osoby ludzkiej (Krapiec, 1996; 2008; Kiereś, 1996).

O ile wytwory użytkowe uzupełniają braki elementów doskonałościowych raczej w sposób pośredni – poprzez uzupełnianie i wspomaganie aktualizacji elementów integrujących i konstytuowanie materialnego wymiaru kultury, o tyle sztuki piękne oddziałują przede wszystkim na tę subtelną i zróżnicowaną sferę sprawności woli i intelektu człowieka.

Sztuki piękne określam tu bardzo szeroko, nie wchodząc w spory obecne w neotomistycznej filozofii sztuki i kultury dotyczące podziału sztuk i jego kryteriów (Maritain, 1955; Gilson, 2000; Swieżawski, 1951; Kiereś, 2006). Włączam do tej dziedziny zarówno te sztuki, które potocznie nazywane są pięknymi, czyli sztuki plastyczne, jak również literackie, muzyczne etc. Obcowanie z dziełami sztuk pięknych rozwija estetyczny smak, kwalifikacje intelektualne oraz może prowadzić do usprawnienia woli, jeśli dzieła niosą ze sobą przekaz etyczny. Również oddziaływanie

ludyczne i katartyczne wspomaga rozwój osobowy w aspekcie jej psychicznej integralności, opierającej się na równowadze emocjonalnej.

Tomiści egzystencjalni zwracają uwagę na to, że chociaż racją sztuki jest doskonalenie świata i człowieka poprzez umożliwianie i wspomaganie realizacji jego poszczególnych możliwości, to dobrem w porządku wytwórczym jest dobro opracowywanego dzieła, nie zaś tego, który dzieło opracowuje bądź ma je percypować – te, jako przyczyny celowe mogą być obecne w procesie twórczym, lecz są drugorzędne wobec dobra wytworu (Maritain, 2001). Stąd twórcy mogą być mistrzami w swojej dziedzinie, wytwarzając dzieła artystycznie doskonałe, zgodne z „trafnym rozumowaniem” porządku wytwórczego; lecz zamiast uzupełniać bytowe braki, mogą je poprzez swoje wytwory pomnażać. Zależy to od przyjmowanej przez twórcę wizji świata i człowieka (Kiereś, 1996; 2001).

## Konkluzje

Wypracowana w środowisku lubelskim PTS wpisana jest w ogólny system filozofii arystotelesowsko-tomistycznej i nie może być podejmowana w oderwaniu od niego. Teoria złożzeń bytowych, szczególnie złożenia aktowo-możliwościowego, stanowi przyczynę „kondycji” rzeczywistości, w której człowiek jako inteligentny podmiot rozpoznaje braki, uzupełniając je przez swoją wytwórczość. Ta opiera się na analogicznie realizującej się dyspozycji, jaką jest sztuka. Wtórnie wobec niej mianem „sztuki” określa się poszczególne rodzaje i gatunki wytwórczości. Procesy wytwórcze nie dają się zredukować do jednoznacznie ujętej przyczyny celowej, organizującej przyczyny formalne, materialne i sprawcze dzieła; gdyż twórcy – choć zawsze działają w jakimś celu – mogą kierować się różnymi intencjami: wywołania u odbiorców przeżyć estetycznych, reakcji emocjonalnych, sprowokowania odbiorców do stawiania pytań egzystencjalnych, prowokowania, poczynienia komentarza polityczno-społecznego bądź realizowania przez dzieło rozmaitych funkcji użytkowych. Racją tych wszystkich działań jest jakiś brak, coś, czego w świecie nie ma, a co według twórcy winno w świecie zaistnieć. Braki w bytach są czymś, co im przypisujemy, poznając istotę rzeczy, lecz mają swój fundament we własnościach realnie istniejących bytów lub w ich relacjach

Celem niniejszego tekstu było zarysowanie nieobecnej bądź obecnej w zbyt ogólnej formie klasyfikacji braków bytowych w pismach przedstawicieli opisywanej tradycji filozoficznej. Podejmowana teoria sztuki wciąż domaga się dalszych badań, szczególnie w aspekcie szczegółowej i wyczerpującej analizy i klasyfikacji różnych typów braków bytowych oraz analizy spełniania się wobec nich poszczególnych sztuk.

BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles (1943). *Generation of Animals*. Transl. by A.L. Peck. Cambridge: Harvard University Press.
- Arystoteles (1992). O duszy. W: Arystoteles. *O duszy; Krótkie rozprawy psychologiczno-biologiczne; Zoologia; O częściach zwierząt*. Tłum. i oprac. P. Siwek. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Arystoteles (2010). Zachęta do filozofii. W: *Arystoteles. Zachęta do filozofii. Fizyka*. Tłum. K. Leśniak. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Arystoteles (2012). *Etyka Nikomachejska*. Tłum. D. Gromska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Arystoteles (2013). *Metafizyka*. Tłum. K. Leśniak. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gilson, É. (2000). *The Arts of the Beautiful*. Normal: Dalkey Archive Press.
- Gogacz, M. (1992). Miejsce sztuki w kulturze. W: M. Podbielski (red.), *Sztuka. Mimesis czy kreacja? Referaty XXXIV Tygodnia Filozoficznego*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 39–47.
- Kiereś, H. (1995). Klasyczna („prywatywna”) teoria sztuki. *Człowiek w Kulturze*, nr 6–7, 151–183.
- Kiereś, H. (1996). *Spór o sztukę*. Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL.
- Kiereś, H. (2001). *Sztuka wobec natury*. Radom: Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne.
- Kiereś, H. (2006). *Człowiek i sztuka. Antropologiczne wątki problemu sztuki*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu.
- Kiereś, H. (2020). *Filozofia sztuki*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu.
- Krąpiec, M.A. (1957). Próba ustalenia struktury bytu intencjonalnego: (egzystencjalno-ontyczna interpretacja aktu poznania). *Collectanea Theologica*, T. 28, nr 2, 303–381.
- Krąpiec, M.A. (1959). *Realizm ludzkiego poznania*. Poznań: Pallottinum.
- Krąpiec, M.A. (1984). *Metafizyka. Zarys teorii bytu*. Lublin: Redakcja Wydawnictw Naukowych KUL.
- Krąpiec, M.A. (1996). *Człowiek w kulturze*. Warszawa: Gutenberg – Print.
- Krąpiec, M.A. (2005). *Dlaczego zło? Rozważania filozoficzne*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu.
- Krąpiec, M.A. (2008). *Człowiek i kultura*. Lublin: Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu.
- Maritain, J. (1955). *Creative Intuition in Art and Poetry*. New York: Meridian Books.
- Maritain, J. (2001). *Sztuka i mądrość*. Tłum. K. i K. Górcy. Warszawa: Stowarzyszenie Kulturalne Fronda.
- Stępień, A.B. (1963). O sposobie istnienia dzieła sztuki. *Zeszyty Naukowe KUL*, nr 3(23), 55–64.

- Stróżewski, W. (1983). *Dialektyka twórczości*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Swieżawski, S. (1951). Wytwórczość a piękno. *Znak*, nr 3 (29), 185–201.
- Tatarkiewicz, W. (2012). *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tomasz z Akwinu (1858). *Scriptum super Sententiis*. Textum Parmae 1858 editum. Pozyskano z: <https://www.corpusthomicum.org/iopera.html> (dostęp: 31.03.2025).
- Tomasz z Akwinu (1963). *Suma Teologiczna*. T. 9. *Szczęście. Uczynki*. Tłum. F.W. Bednarski. Londyn: Katolicki Ośrodek Wydawniczy „Veritas”.
- Tomasz z Akwinu (1965). *Suma Teologiczna*. T. 11. *O sprawnościach*. Tłum. F.W. Bednarski. Londyn: Katolicki Ośrodek Wydawniczy „Veritas”.
- Tomasz z Akwinu (2009). *Byt i istota*. Tłum. W. Seńko. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Tomasz z Akwinu, (2010). *O cnotach rozumu. Komentarz do VI księgi Etyki Nikomachejskiej Arystotelesa*. Tłum. M. Głowala [et. al.]. Wrocław: Oficyna Wydawnicza „ATUT” – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Wojtysiak, J. (2014). O kilku przyczynach sztuki. W związku z neoarystotelesowską koncepcją Henryka Kieresia. W: T. Duma, A. Maryniarczyk i P. Sulenta (red.), *Sztuka i realizm: księga pamiątkowa z okazji jubileuszu urodzin i pracy naukowej na KUL profesora Henryka Kieresia*. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; Polskie Towarzystwo Tomasza z Akwinu, 297–302.

**Mateusz Woch** – absolwent magisterium z filozofii na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Wrocławskiego. Obecnie doktorant Kolegium Doktorskiego Filozofii tamże. Zainteresowany filozofią arystotelesowsko-tomistyczną, szczególnie jej XX-wieczną interpretacją egzystencjalną. Główne obszary zainteresowań badawczych: filozofia sztuki, antropologia filozoficzna.

**Dominik Ziarkowski**

<http://orcid.org/0000-0002-2229-5845>  
Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie  
dominik.ziarkowski@uek.krakow.pl  
DOI: 10.35765/pk.2025.4902.11

## Architektura współczesna i jej znaczenie dla turystyki kulturowej\*

### STRESZCZENIE

Wśród trendów turystyki XXI w. wyróżnić można zwiększone zainteresowanie podróżujących współczesnymi budowlami, które często stają się rozpoznawalnymi atrakcjami turystycznymi. Muzeum Guggenheima w Bilbao czy Burj Khalifa w Dubaju funkcjonują jako główne symbole tych miast i turystyczne *must see*. Wyjazdy połączone z oglądaniem nowoczesnych dzieł architektury doczekały się w literaturze naukowej osobnego określenia: architektury (*architourism*). Można ją traktować jako jedną z form turystyki kulturowej. Artykuł ma na celu przybliżenie niezwykle interesującego z kulturowego punktu widzenia zjawiska, jakim są związki architektury współczesnej z turystyką. Wskazane zostały przykłady budowli ze świata oraz z Polski, cieszące się szczególną popularnością wśród turystów. Na tej podstawie zidentyfikowano najważniejsze atrybuty architektury współczesnej, które czynią ją atrakcyjną dla masowej turystyki, takie jak osoba twórcy, unikatowość obiektu, jego rozmiary, a także powiązanie formy architektonicznej z funkcją. W końcowej części pracy zamieszczono rozważania na temat tego, czy popularność architektury współczesnej przyczyni się do spadku znaczenia zabytków jako wiodących atrakcji turystycznych, czy też nowsze budowle będą jedynie uzupełniały tradycyjną ofertę miast historycznych, takich jak Kraków.

**SŁOWA KLUCZE:** antropologia turystyki, architektura współczesna, turystyka kulturowa, architektura, atrakcje turystyczne

### ABSTRACT

#### Contemporary Architecture and its Significance for Cultural Tourism

One of the most prominent trends in 21st-century tourism is the growing interest of travelers in contemporary architecture, with modern buildings increasingly becoming distinctive tourist attractions. Landmarks such as the

\* Publikacja prezentuje wyniki badań naukowych przeprowadzonych w ramach projektu nr 022/ZZT/2024/POT finansowanego ze środków subwencji przyznanej Uniwersytetowi Ekonomicznemu w Krakowie.

Guggenheim Museum in Bilbao and the Burj Khalifa in Dubai are icons of these cities and essential stops for tourists. The term *architourism* has emerged in the academic discourse to describe travels motivated by a desire to experience modern architecture, and it is generally regarded as a form of cultural tourism. This paper aims to present a culturally significant phenomenon: the relationship between contemporary architecture and tourism. It presents examples of buildings from both Poland and around the world that have gained notable popularity among tourists. Based on these examples, the paper identifies key attributes of contemporary architecture that enhance its appeal to mass tourism, such as the renown of the architect, the uniqueness of the design, the scale of the structure, and the interplay between architectural form and function. The final section of the paper considers whether the growing popularity of contemporary architecture might diminish the prominence of historical monuments as leading tourist attractions, or whether modern structures will instead complement the traditional offerings of historic cities such as Krakow.

**KEYWORDS:** anthropology of tourism, contemporary architecture, cultural tourism, architourism, tourist attractions

## Wprowadzenie

Architektura od dawna wywoływała zainteresowanie podróżników, a potem turystów, którzy zwiedzali różne budowle, podziwiali je, próbowali dowiedzieć się czegoś na temat tych dzieł oraz ich twórców. Obecnie turystyka jest zjawiskiem masowym, co sprawia, że jej związki z architekturą i sztuką są jeszcze silniejsze. Do najważniejszych destynacji turystycznych należą miasta, które przyciągają bogatą ofertą kulturalną, a także rozbudowaną infrastrukturą turystyczną, umożliwiającą przybyśom pobyt i korzystanie z rozmaitych usług. Najważniejszymi atrakcjami turystycznymi miast historycznych pozostają oczywiście zabytki architektury, ale w ostatnim czasie widoczny jest również wzrost zainteresowania turystów architekturą współczesną, w tym także najnowszą. Ten fenomen został dostrzeżony przez kulturowo zorientowanych badaczy turystyki, o czym świadczą liczne publikacje, a wśród nich zwłaszcza praca zbiorowa pod redakcją Joana Ockmana i Salomona Frausto (2005), w której tytule wprowadzono termin „architurytyka” (*architourism*).

Związki współczesnej architektury z turystyką stanowią niewątpliwie zjawisko niezwykle interesujące z kulturowego punktu widzenia. Celem artykułu jest charakterystyka owego fenomenu poparta przykładami konkretnych budowli z Polski i ze świata, które wywołują szczególnie duże zainteresowanie turystów. Tematem rozważań są też cechy architektury współczesnej, które czynią ją atrakcyjną dla masowej turystyki. Pomocne w poszukiwaniu odpowiedzi na wiele szczegółowych pytań okazały się



koncepcje badaczy zajmujących się antropologią turystyki, takich jak Dean MacCannell (2002), John Urry (2007) czy Marc Augé (2005), jak również uczonych ujmujących samą architekturę w szerokiej perspektywie badawczej, uwzględniającej kwestie jej społecznego postrzegania, jak Mitchell Schwarzer (2005).

Osobnym zagadnieniem, które zostało omówione w artykule, są relacje pomiędzy odkrywaniem dzieł architektury współczesnej oraz tradycyjnymi podróżami do uznanych miast historycznych i zabytków, wpisujące się w tzw. turystykę dziedzictwa. Podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, czy wzrost zainteresowania architekturą współczesną okaże się trwałym trendem i czy będzie odbywał się kosztem spadku popularności zabytków. A może współczesne budowle, jako nowe atrakcje turystyczne, będą stanowiły jedynie uzupełnienie tradycyjnej oferty miast historycznych takich jak Kraków?

### Architektura i turystyka we współczesnej kulturze

Umieszczenie architektury oraz turystyki w obrębie kultury nie jest prostą sprawą i z pewnością mogłoby się stać tematem bardzo obszernego opracowania, uwzględniającego złożoność i różnorodność podejść do samego rozumienia kultury. Wszak już w XVIII w. Johann Gottfried Herder zauważał, że „nie ma nic bardziej nieokreślonego niż słowo kultura” (zob. Herder, 1962, s. 4). Wraz z rozwojem badań naukowych w dziedzinie humanistyki stwierdzenie to stało się jeszcze bardziej trafne. Nie ma tutaj miejsca na przywoływanie rozmaitych definicji kultury, analizowanie cech wspólnych oraz różnic pomiędzy nimi. Warto przytoczyć jednak opinię Józefa Kozielskiego, który stwierdził, że kultura może być rozumiana jako „system osiągnięć materialnych, technicznych, organizacyjnych, naukowych, artystycznych i moralnych, które zyskały uznanie społeczności i które kształtują osobowość człowieka i wpływają na jego losy” (Kozielski, 1988, s. 42). Dodajmy do tego opinie podnoszone przez wielu autorów, w tym tak znanych jak Umberto Eco (1972) czy Antonina Kłosskowska (1983), że kultura jest ściśle związana z działaniem człowieka. Kultura jest domeną ludzką, poprzez którą człowiek dąży do podporządkowania sobie natury lub do jej udoskonalenia. Kultura jest przede wszystkim obszarem komunikacji między ludźmi i całymi społeczeństwami oraz utrwalania i upowszechniania dominujących wartości ideowych. Elementami kultury są nie tylko ludzkie działania, ale także ich wytwory oraz przypisane im znaczenia, czyli wartości (Sójka, 2005).

Nie ulega wątpliwości, że kultura tworzy bardzo szeroką sferę, w której obręb wpisać można zarówno architekturę, jak i turystykę. Powiązania

architektury z kulturą są różnorakie. Stworzone przez człowieka budowle pełnią częstokroć funkcje użytkowe i w tym aspekcie stanowią element dorobku cywilizacyjnego ludzkości, który pomaga człowiekowi w ujarzmieniu natury, a w każdym razie w przystosowaniu się do życia w trudnych warunkach. Architektura to również sztuka, uprawiana w ciągu dziejów przez wielu artystów, którzy – jak na przykład Michał Anioł – traktowali ją jako jeden ze sposobów twórczości, na równi z rzeźbą czy malarstwem. Już starożytny rzymski teoretyk architektury Witruwiusz wskazywał trzy najważniejsze cechy architektury: użyteczność (*utilitas*), trwałość (*firmitas*) i piękno (*venustas*). Dwie pierwsze wiążą się z zaspokojeniem potrzeb człowieka i z zapewnieniem mu bezpieczeństwa, ostatnia odnosi się wprost do sztuki. O architekturze, zwłaszcza współcześnie, możemy też powiedzieć, że tworzy ona przestrzeń kultury, podobnie jak teatr, film, media czy muzyka (Jóźwik, 2016).

Architektura jako dziedzina sztuki zajmuje wysokie miejsce w wyobrażeniach na temat kultury. Robert Redfield słusznie zauważył, że: „Badacze literatury i sztuki interesują się najpiękniejszymi kwiatami drzewa, którego korzenie bada antropolog” (cyt. za: Kłoskowska, 1983, s. 25). Trzymając się tej metafory, miejsce turystyki w kulturze należałoby wyznaczyć gdzieś niżej – w pniu albo właśnie w korzeniach. Współczesna turystyka, ze względu na swoją powszechność, uznawana jest za przejaw kultury masowej. Turystyka stanowi świadomą działalność człowieka, często ukierunkowaną poznawczo, i dlatego przynależy do sfery kultury. Ponadto, w przypadku wielu wyjazdów turystycznych dochodzi do obcowania turystów z różnymi przejawami kultury, takimi jak zabytki i dzieła sztuki, muzea, wierzenia, obrzędy, język ludności zamieszkującej odwiedzane przez turystów obszary. Krzysztof Przeclawski wskazał pięć szczególnie istotnych związków turystyki z kulturą. Zdaniem tego badacza turystyka stanowi funkcję kultury, element kultury, przekaz kultury, spotkanie („zderzenie”) kultur oraz czynnik przemian kulturowych (Przeclawski, 1997).

Z antropologicznego punktu widzenia wśród związków turystyki z kulturą wyróżnionych przez Przeclawskiego na szczególną uwagę zasługuje wskazanie turystyki jako elementu kultury. Turystyka pozostaje częścią szeroko rozumianej kultury, a także jest przez kulturę w ogromnym stopniu determinowana. W tym kontekście za dość dyskusyjne może być uznawane pojęcie „turystyki kulturowej”, które zdaje się wskazywać, że nie wszystkie zjawiska turystyczne są powiązane z kulturą. Termin ten od dawna funkcjonuje jednak w literaturze naukowej, a jego odpowiedniki znajdujemy w różnych językach (na przykład ang. *cultural tourism*, niem. *Kulturtourismus*). Do najczęściej przywoływanych definicji turystyki kulturowej należy ta sformułowana przez Armina Mikosa von Rohrscheidta, którego zdaniem:

Nazwą turystyki kulturowej możemy określić te wszystkie grupowe lub indywidualne wyprawy o charakterze turystycznym, w których spotkanie uczestników podróży z obiektami, wydarzeniami i innymi walorami kultury wysokiej lub popularnej albo powiększenie ich wiedzy o organizowanym przez człowieka świecie otaczającym jest zasadniczą częścią programu podróży lub stanowi rozstrzygający argument dla indywidualnej decyzji o jej podjęciu lub wzięciu w niej udziału (Mikos von Rohrscheidt, 2008, s. 31).

Według geografa Andrzeja Kowalczyka tego typu definicje turystyki kulturowej, akcentujące zainteresowanie turystów dziedzictwem kulturowym oraz uczestnictwem w różnego rodzaju wydarzeniach kulturalnych, stanowią wąskie ujęcie tego zagadnienia. Z kolei:

Turystykę kulturową sensu largo można definiować jako wszystkie formy zachowań turystów, gdyż leżące u ich podstaw potrzeby i preferencje zawsze wynikają z uwarunkowań o charakterze kulturowym (np. posiadanego przez turystę systemu wartości), niezależnie od tego czy zachowania te wynikają z zainteresowania turystów tzw. walorami kulturowymi, czy też innego rodzaju walorami turystycznymi (np. przyrodniczymi) (Kowalczyk, 2008, s. 14).

To szersze ujęcie turystyki kulturowej zdaje się potwierdzać opinię Przelawskiego o tym, że turystyka jest elementem kultury, a także stanowi funkcję kultury, gdyż zachowania turystów w czasie podejmowanych wyjazdów są uwarunkowane kulturowo. Jednakże takie rozumienie turystyki kulturowej można rozciągnąć właściwie na całokształt zjawisk turystycznych, co utrudnia wskazanie jakichkolwiek cech dla niej właściwych.

Przyjmując na użytek tego artykułu węższe rozumienie turystyki kulturowej, warto zauważyć, że wśród potencjalnych celów zainteresowania uczestników tej formy turystyki wskazuje się zazwyczaj zabytki, dzieła sztuki czy szerzej dziedzictwo kulturowe<sup>1</sup>. W ten obręb wpisują się niewątpliwie zabytki architektury, które często stanowią podstawę rozwoju tzw. turystyki dziedzictwa (*heritage tourism*), którą możemy uznać za formę turystyki kulturowej, obejmującą

podróże, których głównym celem jest zetknięcie się uczestników z zabytkami, zespołami i miejscami uznanymi oficjalnie i powszechnie za dziedzictwo kulturowe świata, kraju lub regionu (Mikos von Rohrscheidt, 2008, s. 53).

---

1 Przykładowo w definicji Bernarda Barbiera (2005, s. 96) dziedzictwo kulturowe zostało wskazane jako podstawowy motyw podejmowania podróży w ramach turystyki kulturowej.

W przypadku architektury współczesnej powiązanie z dziedzictwem kulturowym jest problematyczne, choć w ostatnim czasie kryterium dawności w kontekście dziedzictwa bywa kwestionowane, czego przykładem może być wpisywanie do rejestru zabytków coraz młodszych budowli<sup>2</sup>. Ogólnie jednak architekturę współczesną mniej utożsamiamy z dziedzictwem, a bardziej z takimi przejawami kultury, jak sztuka czy osiągnięcia inżynieryjne. Wyjazdy związane z oglądaniem dzieł architektury, w tym zwłaszcza współczesnych budowli, doczekały się już w zagranicznej literaturze osobnego terminu *architourism* (Lasansky, 2004; Ockman i Frausto, 2005). Przyjmuje się, że architekturyka pojawiła się po ogromnym sukcesie Muzeum Guggenheima w Bilbao, który wywołał zainteresowanie odbywaniem podróży związanych z podziwianiem „ikonicznych” budowli (Chang, 2010). Zjawisko architekturyki często wykracza poza zainteresowanie pojedynczymi budowlami, a skupia się na całych dzielnicach i miastach (Lazansky, 2004). Zdaniem Natalii Bursiewicz architekturyka

oznacza udanie się do określonego miejsca celem zobaczenia bądź zwiedzenia obiektu architektonicznego o dużej wartości historycznej, estetycznej, bądź kulturowej (Bursiewicz, 2019, s. 9).

Termin ten może odnosić się do architektury dawnej, ale zazwyczaj utożsamiany jest z architekturą współczesną<sup>3</sup>.

Architekturyka może być traktowana jako specyficzna forma scharakteryzowanej uprzednio turystyki kulturowej. Jednocześnie wykazuje ona powiązanie także z innymi formami wyróżnionymi przez Armina Mikosa von Rohrscheidta (2008) w ramach turystyki kulturowej. Szczególnie mocne powiązania zaobserwować można pomiędzy architekturyką a turystyką miejską oraz muzealną. Większość atrakcyjnych dla turystyki dzieł współczesnej architektury znajduje się w miastach – budowle te mogą zatem stanowić element programu poznawczego w czasie pobytu turysty w danym mieście. Silne związki architekturyki z turystyką muzealną zachodzą wówczas, gdy współczesne budowle pełnią funkcję siedziby placówek muzealnych, a sytuacja taka zdarza się dość często (niektóre przykłady zostaną podane w dalszej części artykułu). Dzieła architektury współczesnej mogą być także atrakcjami dla turystyki krajoznawczej,

2 Niedawno głośno było na przykład o sprawie drewnianej kaplicy (tzw. Votum Aleksa) w Tarnowie na Mazowszu. Budowla wzniesiona została w roku 2011, a do rejestru Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków trafiła zaledwie 11 lat później, choć ostatecznie wpis został uchylony przez Głównego Konserwatora Zabytków. Zob. Cymer, 2024.

3 Świadczy o tym większość tekstów zamieszczonych w książce pod redakcją Ockmana i Frausto (2005). Niektóre z nich zostaną przywołane w dalszej części artykułu.

która polega na zwiedzaniu określonych obiektów, miejsc, miejscowości i regionów (Mika, 2007). Walory krajoznawcze tradycyjnie dzieli się na: przyrodnicze, dobra kultury, walory tradycyjnej kultury ludowej oraz walory historii najnowszej i współczesnych osiągnięć człowieka (Przybyszewska-Gudelis, Grabiszewski i Iwicki, 1979). Architektura najnowsza wpisuje się bez wątpienia w tę ostatnią kategorię. Nowoczesne budowle są ponadto często powiązane z turystyką biznesową, stanowiąc ośrodki konferencyjne i miejsca spotkań, jak na przykład Centrum Kongresowe ICE w Krakowie. W kategoriach infrastruktury turystycznej można również rozpatrywać budowle funkcjonujące jako hotele, czego przykładem może być słynny Burj al-Arab w Dubaju (Dyckhoff, 2018). Ogólnie zatem należy stwierdzić, iż architektura jest zjawiskiem złożonym, które wykazuje powiązania z wieloma formami turystyki oraz przejawami kultury.

## Dzieła architektury współczesnej jako atrakcje turystyczne

Pojęcie architektury współczesnej jest nieprecyzyjne i bywa różnie rozumiane. Wiążąc architekturę współczesną z pojęciem nowoczesności, można sięgać aż do okresu oświecenia i twórczości francuskich architektów-rewolucjonistów z przełomu XVIII i XIX w.: Claude’a Nicolasa Ledoux oraz Étienne-Louisa Boullée. Genezy architektury współczesnej można doszukiwać się w wielkich osiągnięciach inżynierskich XIX w., takich jak Crystal Palace w Londynie czy wieża Eiffla w Paryżu. Pojawienie się architektury współczesnej bywa łączone z modernizmem początku XX w., okresu międzywojennego lub dopiero czasu po II wojnie światowej. Inni badacze uznają, że współczesność w architekturze zaczęła się wraz z postmodernizmem, który zrodził się w kontrze do modernizmu w latach 60. XX w. (Jencks, 2002). Za dzieła architektury współczesnej niekiedy uważane są jedynie budowle najnowsze, wzniesione w końcu ubiegłego wieku oraz już w naszym stuleciu<sup>4</sup>. W swoim artykule skupię się właśnie przede wszystkim na tych najnowszych budowlach, powstałych w ciągu ostatnich paru dziesięcioleci, ale niekiedy będę przywoływał też dzieła nieco wcześniejsze.

Obecnie wiele dzieł architektury, również tej współczesnej, funkcjonuje jako ważne i rozpoznawalne atrakcje turystyczne. Termin „atrakcja turystyczna” wprowadził do literatury naukowej Eric Cohen (1972), uznając, że atrakcją może być wszystko to, co jest warte zobaczenia lub zwiedzenia. Wśród przykładów amerykański socjolog wymienił krajobraz,

---

4 Wyczerpujący przegląd budowli powstałych w wymienionych okresach zob. Tobolczyk, 2017.

festiwale, a także – co warto podkreślić – architekturę i dzieła sztuki. Zdaniem Cohena nawiedzanie atrakcji jest głównym celem masowej turystyki.

Wśród wielu innych definicji atrakcji turystycznych, najczęściej podobnych do tej, którą sformułował Cohen, wyróżnia się odmienna koncepcja Deana MacCannella, który stwierdził, że atrakcja turystyczna to „empiryczny związek pomiędzy turystą, widokiem i oznacznikiem, który jest informacją o widoku” (MacCannell, 2002, s. 64). Ta inspirowana koncepcją tzw. trójkąta semiotycznego Charlesa Sandersa Peirce’a definicja wskazuje na ogromną rolę oznaczników w kreowaniu miejsc i obiektów, które są przedmiotem pożądania turystów (Ziarkowski, 2012). Według MacCannella oznaczniki mogą przybierać różne formy, na przykład przewodniki, tablice informacyjne, pokazy slajdów, katalogi podróży, pamiątkowe pudełka od zapalek itp. Odgrywają one bardzo ważną rolę w procesie, który MacCannell nazywa „sakralizacją widoku”. Proces ten rozłożony jest na kilka następujących po sobie faz: nazywania, ujęcia w ramy i podniesienia, umieszczenia na ołtarzu, reprodukcji oraz reprodukcji społecznej atrakcji. Finalnie największy wpływ na zaistnienie jakiegoś miejsca lub obiektu w świadomości turysty ma czwarta faza, czyli mechaniczna reprodukcja widoków. W efekcie dochodzi do dość paradoksalnej sytuacji, że turyści nie wyjeżdżają, aby zobaczyć coś nieznanego, ale po to, żeby na własne oczy zobaczyć coś, co dobrze znają (na przykład z podręczników, albumów, stron internetowych czy programów telewizyjnych).

W czasie, gdy MacCannell pisał swoją słynną książkę, czyli w latach 70. ubiegłego wieku<sup>5</sup>, procesy kulturowe niewątpliwie zachodziły wolniej. Jego teoria następujących po sobie faz „sakralizacji widoku” zakładała pewien linearny proces, jak gdyby stopniowego wzrostu atrakcyjności danego miejsca lub przedmiotu. Koncepcja ta niewątpliwie świetnie nadaje się do rekonstrukcji kreowania dzieł sztuki dawnej na atrakcje turystyczne. Twórczość wybranych artystów była początkowo doceniana przez autorów żywotów, takich jak Giorgio Vasari we Włoszech, potem ich znaczenie utwierdzali w swoich pracach historycy sztuki i kolekcjonerzy tworzący swoje zbiory w XVIII i XIX w., jak nasza Izabela Czartoryska, z czasem niektóre dzieła były promowane w przewodnikach turystycznych i czasopismach, a także w ofertach biur podróży. Dzisiaj Luwr utożsamiany jest jednoznacznie z *Moną Lisą* Leonarda da Vinci, Muzeum Czartoryskich z *Damą z gronostajem* tego samego artysty, a Mauritshuis w Hadze z *Dziewczyną z perłą* Johannesesa Vermera.

Obecnie, w dobie kultury globalnej i konsumpcyjnej, na pierwszy plan w swojej hierarchii wartości wysuwają się szybkość, zmiana, przyspieszenie. Różni badacze nazywają to czasem punktowym, czasem

5 Na potrzeby tego tekstu korzystałem z późniejszego polskiego przekładu.

momentalnym, czasem sprowadzającym się do chwili, czasem błyskawicznym (*instant time*) i wreszcie czasem beczasowym (zob. Tarkowska, 2016). Te cechy tzw. kultury teraźniejszości sprawiają, że skraca się tempo przejścia wszystkich zidentyfikowanych przez MacCannella faz, a co za tym idzie skróceniu ulega proces kreacji danego przedmiotu na atrakcję turystyczną. Jak się wydaje, jest to jedna z przyczyn, dla których współczesna sztuka, a także architektura staje się bardzo szybko przedmiotem zainteresowania turystów. Oczywiście nie dotyczy to wszystkich nowych budowli, a jedynie tych, które zostały wybrane i szybko wypromowane przez bardzo mocne oznaczniki, które oddziałują swoją liczbą i natychmiastowym rozprzestrzenianiem się poprzez media, w tym również te społecznościowe. Jak słusznie zauważył Mitchell Schwarzer (2005, s. 23), „masowa turystyka zależy od szumu medialnego” (*mass tourism (...) depends on a media buzz*). Światowej sławy architekci zdają sobie z tego sprawę i starają się tworzyć budowle, które będą atrakcyjne dla społeczeństwa żyjącego w czasach ogromnego znaczenia masowych mediów (Dyckhoff, 2018).

Analiza wybranych, szczególnie popularnych wśród turystów dzieł architektury współczesnej pozwala zidentyfikować pewne cechy tych budowli, które pomagają im zyskać miano ważnych atrakcji turystycznych. Wśród tych cech za najważniejsze można uznać: osobę twórcy, unikatowość budowli, jej rozmiary, a także powiązanie formy architektonicznej z funkcją. Niekiedy dla rozpoznawalności obiektu wystarczy występowanie jednego z tych czynników, na przykład faktu zaprojektowania przez znanego architekta, niemniej jednak połączenie większej liczby wymienionych wyróżników zwiększa szansę danego obiektu na zrobienie oszałamiającej kariery turystycznej.

Fakt zaprojektowania przez znanego architekta daje spore szanse na sukces budowli – także na rynku turystycznym. Jak zauważył Mitchell Schwarzer (2005, s. 24), słynni architekci działają jak „turystyczne dojne krowy” (*touristic cash cows*). Współcześni architekci zyskują swoistą nobilitację wskutek nominacji lub – jeszcze lepiej – zdobycia Nagrody Pritzkera. Nagroda ta, ustanowiona w roku 1979, porównywalna jest z uzyskaniem Nagrody Nobla w dziedzinie architektury (Bursiewicz, 2019). Wśród dotychczasowych laureatów są między innymi Oscar Niemeyer, Jørn Utzon, Frank Gehry, Norman Foster, Tadao Ando, Zaha Hadid, Ieoh Ming Pei, Renzo Piano, Robert Venturi czy Jean Nouvel (The Pritzker Architecture Prize, 2024). Wymienieni twórcy określane się jako „starchitekci”, często stają się celebrytami, dbającymi mocno o swój medialny wizerunek (Dyckhoff, 2018). Również w Polsce mamy już parę budynków wzniesionych przez gwiazdy architektury. Do nich należy Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie – dzieło japońskiego

architekta Araty Isozakiiego (laureata nagrody Pritzкера w 2019 r.), a także realizacje Normana Fostera w Warszawie – Centrum Metropolitan i Varso Tower.

Unikatowość budowli to kolejna cecha pożądana przez turystów. Współczesna architektura, dzięki rozwojowi technologii i możliwości zastosowania najróżniejszych materiałów budowlanych, daje architektom niezwykle szerokie pole do popisu. Spektakularne widoki są doceniane przez turystów, którzy poszukują rzeczy jedynych w swoim rodzaju. To tłumaczy m.in. ogromny sukces takich budowli, jak Muzeum Guggenheima w Bilbao projektu Franka Owena Gehry'ego czy Millwaukee Art Museum – dzieło Santiago Calatravy (Schwarzer, 2005). Wśród podobnych w swej nietypowej formie realizacji są inne gmachy muzealne, m.in. projektowane przez Jeana Novela: Nowy Luwr w Abu Zabi oraz Narodowe Muzeum Kataru w Dosze, nazywane ze względu na swoje formy pustynną różą. Wymienić można też obiekty sportowe, takie jak Stadion Olimpijski w Berlinie, obiekt wybudowany na Igrzyska Olimpijskie w Pekinie w 2008 r. czy stadion Bate Borysov na Białorusi (Bursiewicz, 2019).

Warto podkreślić, że we współczesnej architekturze unikatowość budowli może być osiągnięta poprzez użycie różnych środków, co przejawia się odmiennymi formami poszczególnych obiektów. Przykładowo Frank Owen Gehry projektuje swoje budowle w bardzo rzeźbiarski i urozmaicony sposób, a ważnym elementem ich wyrazu jest zastosowany materiał – najczęściej blacha tytanowa i szkło. Jean Nouvel preferuje prostsze, ale wyraziste formy, przykładając dużą wagę do kolorystyki zewnętrznych elewacji oraz odpowiedniego doświetlenia wnętrza. Z kolei Santiago Calatrava tworzy budowle ekspresjonistyczne, w indywidualnym wydaniu artystyczno-ekologicznym, w którym stosowane materiały (głównie żelbet, stal i szkło) oraz formy determinowane są względami energooszczędności (Tobolczyk, 2017).

Na wyobraźnię turystów mocno oddziałuje oczywiście wielkość budowli. Ten aspekt zawsze budził podziw i zainteresowanie – od egipskich piramid, poprzez rzymskie amfiteatry, wyniosłe gotyckie katedry i wielkie konstrukcje XIX w. aż po XX-wieczne i współczesne drapacze chmur. Popularną atrakcją turystyczną, na której szczyt turyści mogą się dostać za stosowną opłatą, jest Burj Khalifa w Dubaju – najwyższa obecnie budowla świata, wzniesiona w 2010 r., liczy 828 metrów. Niezwykle wysokimi obiektami architektury mogą pochwalić się także takie miasta, jak m.in. Szanghaj, Seul czy Nowy Jork. Ostatnie z wymienionych, znane jako miasto wieżowców, posiada w swoim krajobrazie blisko 300 budynków, których wysokość sięga 150 metrów lub więcej, tworząc panoramę uwielbianą przez odwiedzających. Empire State Building, rozpoznawany



jako jedna z najbardziej ikonicznych budowli miasta, należy do najliczniej odwiedzanych atrakcji turystycznych w Nowym Jorku i w całych Stanach Zjednoczonych. Z polskich wieżowców można wymienić wspomniany już Varso Tower – najwyższy obecnie obiekt architektury w Unii Europejskiej, liczący 310 metrów wysokości (Bursiewicz, 2019). Na tle najwyższych budynków Europy i świata krakowskie realizacje prezentują się dość skromnie. W stolicy Małopolski znajdują się tylko dwa wieżowce liczące niewiele ponad 100 metrów, mianowicie K1 (tzw. Błękitek) oraz Unity Tower – dawny wieżowiec NOT, zwany potocznie Szkieletorem (Armada, 2024). Oba te gmachy znajdują się w pewnym oddaleniu od historycznego centrum, przez co nie przytłaczają swoją wielkością krajobrazu kulturowego Starego Miasta.

Udane połączenie formy architektonicznej z funkcją obiektu również może być jego atutem w kontekście zainteresowania turystów. Jako przykłady wskazać można m.in. niektóre kościoły oraz gmachy muzealne. Sporą popularnością cieszy się katedra Najświętszej Maryi Panny z Aparecidy w Brasilii autorstwa Oskara Niemeyera, ukończona w roku 1970. Konstrukcja wykonana z żelbetu i mocno przeszklona nawiązuje swoją formą do korony cierniowej Chrystusa. Zupełnie inny wyraz ma utrzymany w duchu minimalizmu protestancki Kościół Światła w Ibaraki, zaprojektowany przez Tadao Ando. Skromna betonowa konstrukcja o bardzo prostych formach została na jednej elewacji przecięta przez wąski otwór w kształcie krzyża, przez który przenikają promienie światła, nadając ciemnemu wnętrzu metafizyczny charakter (Tobolczyk, 2017). W Krakowie wart zauważenia jest kompleks Wyższego Seminarium Duchownego Księży Zmartwychwstańców. Oddany do użytku w połowie lat 90. ubiegłego wieku zespół architektoniczny, projektowany przez Dariusza Kozłowskiego we współpracy z Marią Misiągiewicz i Wacławem Stefańskim, cechuje się skomplikowaną symboliką i licznymi odniesieniami kulturowymi (Stec, 2024).

Pozostając w Krakowie, ale przechodząc do gmachów o przeznaczeniu muzealnym, można ponownie przywołać Mangghę – dzieło bardzo znanego architekta (Arata Isozaki), które cechuje się wyjątkowymi formami, odwołującymi się do kontekstu topograficznego (sinusoidalne formy dachu inspirowane falami Wisły), ale też do pewnych tradycji architektury japońskiej, co pozostaje w zgodzie z wystawianymi weń artefaktami (Ziarkowski, 2015a). Innymi ciekawymi przykładami są dwa muzea żydowskie – to w Berlinie, zaprojektowane przez Daniela Liebeskinda w formie jak gdyby rozciągniętej gwiazdy Dawida, z ciekawie rozwiązanymi elewacjami, w których prześwity mają symbolicznie łączyć punkty na mapie Berlina, gdzie przed II wojną światową mieszkali znani Żydzi, oraz Muzeum Polin w Warszawie. W budynku zaprojektowanym przez

fińskiego architekta Reinera Mahlamäkiego najciekawsze jest przeprowadzenie przestrzeni zewnętrznej przez wnętrze, swoiste zatarcie granicy pomiędzy przestrzenią publiczną a wnętrzem (Jóźwik, 2016).

Ogólnie warto zauważyć, że wiele spośród najciekawszych przykładów architektury współczesnej to właśnie gmachy muzealne. Zespolenie architektury z muzeami i ich zbiorami (nieważne czy sztuki dawnej, czy współczesnej, czy też na przykład *stricte* historycznymi) niewątpliwie jest spowodowane ogromną popularnością muzeów, które w ostatnich latach biją rekordy frekwencji. W dużej mierze przyczynia się do tego masowa turystyka, która sprawia, że muzea są obecnie chętniej odwiedzane niż kiedykolwiek w historii (Schwarzer, 2005). Ciekawa i nieszablona architektura może być dodatkowym atutem danej placówki muzealnej.

Analizując zjawisko funkcjonowania dzieł architektury współczesnej jako atrakcji turystycznych, należy zastanowić się nad przyczynami zainteresowania turystów najnowszymi budowlami. Fenomen ten można wytłumaczyć, uwzględniając najważniejsze cechy współczesnej turystyki. Warto odwołać się w tym zakresie do ustaleń, które poczynił John Urry w swojej znanej książce *Spojrzenie turysty* (2007). Według tego brytyjskiego badacza doświadczenie turystyczne opiera się przede wszystkim na poznawaniu wizualnym. W tym aspekcie architektura współczesna może niewątpliwie dostarczać spektakularnych widoków, które jednak są „konsumowane” szybko i często bezrefleksyjnie.

Najważniejsze dla wielu turystów jest zrobienie zdjęcia danego obiektu, swoistej pamiątki bezpośredniego kontaktu ze znaną budowlą. Jak zauważa Marc Augé, dla turysty liczą się osobliwości (*singularities*) oraz obrazy (*images*). Architektury jest zatem popularna, gdyż odpowiada na potrzeby współczesnej percepcji turystycznej, w której (Augé, 2005, s. 91):

- sieć (*network*) zastąpiła plan podróży (*itinerary*);
- teraźniejszość (*present*) zastąpiła historię (*history*);
- wyjątkowość (*singularity*) zastąpiła symbol (*symbol*);
- konsumpcjonizm (*consumption*) zastąpił doznanie (*experience*).

W rezultacie zwiedzanie dzieł architektury przypomina spektakl, do którego turyści się przygotowują i który na miejscu przeżywają (Edensor, 2005). Stwierdzenie to koresponduje z koncepcją Toma Dyckhoffa (2018) o tym, że współczesna architektura kreuje „epokę spektaklu”, nawet jeśli niektórzy znani twórcy, jak Frank Owen Gehry, nie zgadzają się z tym. Obcowanie turystów ze współczesnymi budowlami rzadko jednak przybiera formy głębszego zainteresowania efektownymi przejawami kultury, jakimi są niektóre przykłady najnowszej architektury. Słusznie zatem konkluduje Mitchell Schwarzer (2005), że architektury raczej nie przyczyni się do tego, że masowy turysta lepiej zrozumie współczesną architekturę.

## Architektura współczesna a zabytki w turystyce kulturowej

Wzrost zainteresowania turystów architekturą współczesną, nawet jeśli bywa powierzchowny, prowokuje do zadania pytania o to, czy oglądanie stosunkowo nowych budowli przyczyni się do spadku popularności uznanych atrakcji, takich jak zabytki architektury minionych epok. Warto się zastanowić, czy architekturystyka, jako stosunkowo nowe zjawisko, może stać się alternatywną dla tradycyjnej turystyki dziedzictwa, czy też raczej te dwie formy turystyki kulturowej będą względem siebie komplementarne.

Ważnym spostrzeżeniem w kontekście analizowanych zagadnień może być fakt, że współczesne budowle raczej nie powstają jako konkurencja dla zabytków. Często pojawiają się one w miejscach, które nie mogą się pochwalić powszechnie rozpoznawalnymi obiektami dziedzictwa kulturowego. Można zaryzykować tezę, że tzw. efekt Bilbao, czyli zjawisko, kiedy miasto przechodzi istotną przemianę urbanistyczną, rewitalizację oraz rozwój ekonomiczny dzięki powstaniu charakterystycznych obiektów architektonicznych, mógł zaistnieć właśnie dlatego, że wydarzył się w Bilbao. To hiszpańskie miasto borykało się z dużym kryzysem społeczno-gospodarczym, szukając pomysłu na przełamanie tej sytuacji. W tych okolicznościach pomysł na ożywienie gospodarcze poprzez zorganizowanie filii Muzeum Guggenheima okazał się strzałem w dziesiątkę (Ockman, 2004). Stworzenie w Abu Zabi tzw. Wyspy Szczęśliwości z paroma muzeami, w tym wspomnianym Nowym Luwrem, również jest przykładem na wykreowanie wyrazistej atrakcji turystycznej w mieście, które wcześniej nie kojarzyło się jako szczególnie pożądana przez turystów destynacja (Ziarkowski, 2015b). W dobie coraz bardziej masowej turystyki, która poszukuje nowych atrakcji, współczesne dzieła architektury mogą się nimi stawać także w miejscach o bogatej spuściznie kulturowej. W wielu ofertach zwiedzania Paryża znajduje się Centrum Pompidou, obok Luwru, kościoła Sacre Coeur czy wieży Eiffła.

Sam Luwr, będący najliczniej odwiedzanym muzeum na świecie, przyciąga raczej historyczną rezydencją królów francuskich i – przede wszystkim – rangą eksponatów, choć szklana piramida projektu Ieoh Ming Pei, usytuowana na dziedzińcu pałacowym w 1989 r. jako nowe wejście do muzeum, też budzi zainteresowanie. W tym przypadku niemałą rolę odegrała swoista reklama (choć prawdę powiedziawszy dość infantylna), jaką zrobił budowli Dan Brown w jednej ze swoich powieści i zrealizowanym na jej podstawie filmie (Ziarkowski, 2015a).

Ogólnie trudno przypuszczać, że nowe budowle usuną z trasy zwiedzania najbardziej znane zabytki takich miast, jak właśnie Paryż, Rzym, Wiedeń czy Praga. Można jednak podać sporo przykładów interesujących

dzieł architektury współczesnej, które w wymienionych ośrodkach, a także w innych miastach historycznych, sąsiadują z dawną zabudową, co niekiedy tworzy ciekawy dla turysty dialog nowoczesności z dawnością. MAXXXI (Narodowe Muzeum Sztuki XXI w.) w Rzymie, zaprojektowane przez Zahę Hadid, swoimi futurystycznymi formami kontrastuje wprawdzie z zabytkowym centrum, lecz jego lokalizacja na obrzeżach miasta sprawia, że kontrast ten nie jest przytłaczający w odbiorze. Londyński wieżowiec The Shard (proj. Renzo Piano) dominuje nad miastem i przyciąga uwagę nie tylko swoimi formami, przypominającymi żagiel lub odłamek szkła, ale także różnie pojmowaną symboliką (Dyckhoff, 2018). Ważną atrakcją Pragi, miasta kojarzonego przede wszystkim z bogatą historią, jest jedno ze współczesnych dzieł Gehry'ego (wspólny projekt z Vlado Milunićem) – Tańczący Dom. Przywołać można także Berlin, w którym zabytki sąsiadują z nowoczesnymi budowlami, takimi jak wieżowce przy Placu Poczdamskim czy też pawilon wystaw czasowych Niemieckiego Muzeum Historycznego, zaprojektowany przez Ieoh Ming Pei, wspomnianego już twórcę szklanej piramidy Luwru.

We wcześniejszej części artykułu parokrotnie przywoływane były przykłady współczesnej architektury Krakowa – miasta bardzo mocno utożsamianego z historią Polski i bogatą spuścizną w postaci cennych zabytków reprezentujących wszystkie epoki od średniowiecza począwszy. W takim mieście jak Kraków wprowadzanie form współczesnych musi być połączone z szacunkiem dla historycznej spuścizny (Krasnowolski, 2003). W mieście o tak dużym potencjale dziedzictwa z pewnością trudno wykreować dzieła nowszej architektury, powstałe w XX oraz już w XXI w., na wiodące atrakcje turystyczne. Wydaje się jednak, że budowle, które nie mogą się pochwalić długimi wiekami historii, też mają szansę przyciągać uwagę odwiedzających dawną stolicę Polski, przyczyniając się do poszerzenia oferty turystycznej miasta.

Cennych wniosków w tym zakresie dostarczają wyniki badań Katarzyny Jałochy (2023). Przeprowadziła ona wywiady ze specjalistami zajmującymi się dziedzictwem kulturowym Krakowa, w tym architekturą i sztuką XX w.<sup>6</sup> Badania miały na celu określenie potencjału turystycznego architektury modernizmu i możliwości jego wykorzystania w turystyce. Pomimo że przedmiotem badań była architektura tworzona w okresie międzywojennym i po wojnie mniej więcej do przełomu lat 60. i 70.,

6 Wśród respondentów byli historycy sztuki z Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie (dr hab. Andrzej Laskowski, dr hab. Dominik Ziarkowski, dr Michał Wiśniewski) oraz z Uniwersytetu Jagiellońskiego (dr Magdalena Kunińska), a także przedstawicielki środowiska muzealnego zainteresowane architekturą i urbanistyką XX w. (Magdalena Smaga z Muzeum Krakowa oraz Karolina Kolanowska – była pracowniczka Muzeum Etnograficznego w Krakowie, obecnie związana z Biblioteką Jagiellońską).

a nie ta najnowsza, warto przywołać najważniejsze ustalenia płynące z wypowiedzi ekspertów. Wiele z nich można z pewnością rozciągnąć także na najmłodsze dzieła architektury.

Eksperci zostali m.in. poproszeni o wymienienie najbardziej atrakcyjnych turystycznie budowli Krakowa. Odpowiedzi nie były zaskakujące – najwięcej wskazań uzyskały katedra i Zamek Królewski na Wawelu, następnie kościół Mariacki, Sukiennice i Brama Floriańska. Dwoje respondentów wskazało ponadto Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha (był to jedyny wyróżniony w tym pytaniu przykład architektury współczesnej). Bardziej zróżnicowane odpowiedzi dotyczyły najatrakcyjniejszych dzieł architektury modernistycznej. Po dwa wskazania uzyskały niektóre budowle powstałe w okresie międzywojennym, a mianowicie Biblioteka Jagiellońska, główne gmachy Muzeum Narodowego i Akademii Górniczo-Hutniczej oraz dom czynszowy „Feniks”. Z późniejszych przykładów również po dwa wskazania przyznano takim budowlom, jak kino Kijów, hotel Cracovia i hotel Forum. Te rozproszone głosy ekspertów mogą świadczyć o tym, że wśród modernistycznych budowli Krakowa trudno wyróżnić dzieła wyraźnie atrakcyjniejsze od innych. Z drugiej strony wskazanie takich wiodących przykładów może być utrudnione przez dużą liczbę ciekawych dzieł architektury XX w., jakimi może pochwalić się miasto.

Potencjał turystyczny architektury modernizmu w Krakowie określony został jako duży, ale na razie słabo wykorzystany. Eksperci zwracali uwagę, że architektura modernistyczna nie może przebić się do poziomu najchętniej odwiedzanych budowli, a zainteresowanie turystów „na razie ogranicza się do stereotypowego obrazu miasta jako «matecznika», świadka historii” (opinia M. Kunińskiej). Jeden z ekspertów, Michał Wiśniewski, wskazał, że wartość architektury modernizmu często dostrzegana jest z pewnym opóźnieniem – tak było w przypadku Chicago, Nowego Jorku i Berlina, gdzie architektura modernizmu stanowi „kolejną warstwę dziedzictwa”. Być może podobnie będzie również w Krakowie. Słuszną uwagę sformułował Andrzej Laskowski, stwierdzając, że bez szeroko zakrojonej akcji edukacyjnej i promocyjnej modernizm nie będzie w stanie trafić do szerszego grona odbiorców.

Eksperci byli ponadto pytani o ocenę funkcjonowania Krakowskiego Szlaku Modernizmu – projektu realizowanego przez Instytut Architektury<sup>7</sup>. Respondenci zwrócili uwagę na konieczność lepszej promocji tego przedsięwzięcia, zwłaszcza ze strony Urzędu Miasta oraz lokalnych organizacji turystycznych. Zauważyli jednocześnie, że Krakowski Szlak Modernizmu jest bardziej atrakcyjny dla osób *stricto* zainteresowanych

---

7 Warto dodać, że w ramach tego szlaku wyznaczono także trasę obejmującą obiekty postmodernistyczne – tzw. Pomoślak. Zob. *Trasa Pomoślak* (2024).

tematem sztuki modernistycznej i „turystów-insiderów” niż dla przeciętnego odwiedzającego miasto.

Przytoczone wyniki badań warto wzbogacić o kilka przykładów najnowszych budowli Krakowa, powstałych już w XXI w., które mają spory potencjał w zakresie przyciągania zainteresowania turystów. Często są to siedziby muzeów i innych instytucji kultury, co sprawia, że ciekawa jest nie tylko ich architektura, ale też organizowane w jej wnętrzach wystawy i inne wydarzenia. Bardzo interesującym przykładem jest Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” (budowa 2009–2014), w przypadku którego nowa, monumentalna bryła przypominająca stół (odwołanie do jednego z rysunków Kantora) stanowi jak gdyby obudowę dla budynku zabytkowej elektrowni – również zaadaptowanej do pełnienia nowych funkcji kulturalnych (Ryś, 2015). Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, otwarte dla publiczności w 2011 r., też prezentuje swoiste zestawienie starego z nowym. Placówka ta powstała na terenie dawnej fabryki Schindlera w dzielnicy Zabłocie, a włoski projektant Claudio Nardi starał się stworzyć budynek o prostych formach z podkreśleniem linii szedowego dachu, a także z nowoczesnymi wnętrzami wystawowymi (Dworzak-Żak, 2011). Ciekawe realizacje architektoniczne związane z funkcjami kulturalnymi powstają także w centrum Krakowa. Na uwagę zasługują dwie budowle projektowane przez Krzysztofa Ingardena: Małopolski Ogród Sztuki, który ze względu na oryginalną architekturę nazywany bywa niekiedy „krakowskim Centrum Pompidou” (Malinga, 2012), oraz znacznie bardziej kameralny, za to zlokalizowany w samym sercu miasta Pawilon Wyspiańskiego, powstały z inicjatywy Andrzeja Wajdy (Purchla, 2017).

W przyszłości architektura modernizmu i postmodernizmu bez wątpienia mogłaby stanowić jedną z ciekawych propozycji Krakowa, skierowaną do osób zainteresowanych tą tematyką, lub ewentualne rozszerzenie dotychczasowej oferty turystycznej, w której główną rolę będą zapewne nadal odgrywać starsze zabytki.

## Zakończenie

W podsumowaniu warto jeszcze raz podkreślić, iż współczesna architektura wykazuje bardzo duże związki z turystyką, choć często są one powierzchowne. Należy sądzić, że w przyszłości architektura, rozumiana jako turystyka nastawiona na oglądanie głównie współczesnych budowli, nadal będzie się rozwijała, choć raczej nie zagrozi pozycji uświęconych atrakcji, jakimi są najbardziej znane zabytki architektury. Należy postulować działania promocyjne w odniesieniu do dzieł architektury współczesnej, także tych zlokalizowanych w miastach historycznych.

Oprócz tego pożądane są działania edukacyjne, polegające na dostarczeniu kulturowo zorientowanym turystom nie tylko spektakularnych widowisk, ale też wiedzy o oglądanych budowlach.

Zagadnienia wzajemnych relacji architektury z turystyką są w gruncie rzeczy bardzo interdyscyplinarne. Z całą pewnością jest to problematyka badawcza, która powinna być rozwijana przez współpracujących ze sobą badaczy reprezentujących różne dziedziny wiedzy i dyscypliny naukowe: kulturoznawstwo, architekturę, historię sztuki oraz nauki o turystyce.

#### BIBLIOGRAFIA

- Armada, M. (2024). *Jaki jest najwyższy budynek w Krakowie? Odpowiedź może zaskakiwać*. Pozyskano z: <https://krakow.eska.pl/jaki-jest-najwyzszy-budynek-w-krakowie-odpowiedz-moze-zaskakiwac-galeria-aa-DpQV-JJ9X-o17P.html> (dostęp: 07.01.2025).
- Augé, M. (2005). *Contemporary Tourist Experience as Mise-en-Scène*. W: J. Ockman i S. Frausto (red.), *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular*. Munich – Berlin – London – New York: Prestel, 88–91.
- Barbier, B. (2005). Wybrane aspekty turystyki kulturowej Francuzów. *Turyzm*, nr 15 (1–2), 95–120.
- Bursiewicz, N. (2019). Architurystyka (Turystyka architektoniczna): w poszukiwaniu spektakularnych obiektów. *Turystyka Kulturowa*, nr 5, 7–26.
- Chang, T.C. (2010). Bungalows, Mansions and Shophouses: Encounters in Architourism. *Geoforum*, nr 41, 963–971. DOI:10.1016/j.geoforum.2010.07.003.
- Cohen, E. (1972). Toward a Sociology of International Tourism. *Social Research*, nr 39(1), 164–182.
- Cymer, A. (2024). *TOP 10 najmłodszych polskich zabytków*. Pozyskano z: <https://spotkaniazzabytkami.pl/10-najmlodszych-polskich-zabytkow/> (dostęp: 12.11.2024).
- Dworzak-Żak, E. (2011). Współczesna sztuka – nowe życie przemijającej architektury. *Czasopismo Techniczne. Architektura*, R. 108, z. 4-A/2, 86–89.
- Dyckhoff, T. (2018). *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, tłum. A. Rasmus-Zgorzelska. Kraków: Karakter.
- Eco, U. (1972). *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Edensor, T. (2005). Theater of the Exotic: Tourist Space as Stage and Performance. W: J. Ockman i S. Frausto (red.), *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular*. Munich – Berlin – London – New York: Prestel, 98–102.
- Herder, J.G. (1962). *Myśli o filozofii dziejów*, t. 1, tłum. J. Gałeczki. Warszawa: PWN.

- Jałocha, K. (2023). *Turystyka architektoniczna na przykładzie obiektów modernistycznych w Krakowie*, praca licencjacka napisana pod kierunkiem dra Krzysztofa Lipeckiego, Kolegium Nauk o Zarządzaniu i Jakości, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie, niepublikowana.
- Jencks, Ch. (2002). *The new paradigm in architecture: the language of post-modernism*. New Haven–London: Yale University Press.
- Jóźwik, R. (2016). Wartości humanistyczne a przestrzeń miasta europejskiego. W: B. Morzyńska-Wrżosek i D. Mazur (red.), *Przestrzeń w kulturze współczesnej*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 239–250.
- Kłóskowska, A. (1983). *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN.
- Kowalczyk, A. (2008). Współczesna turystyka kulturowa – między tradycją a nowoczesnością. W: A. Kowalczyk (red.), *Turystyka kulturowa: spojrzenie geograficzne*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 9–57.
- Kozielecki, J. (1988). *O człowieku wielowymiarowym: eseje psychologiczne*. Warszawa: PWN.
- Krasnowolski, B. (2003). Nowa architektura w centrum miasta zabytkowego. W: A. Zwierchowski (red.), *Architektura współczesna w mieście zabytkowym*. Wrocław: Zarząd Oddziału Wrocławskiego Stowarzyszenia Architektów Polskich, 35–37.
- Lasansky, D.M. (2004). Introduction. W: D.M. Lasansky i B. McLaren (red.), *Architecture and Tourism: Perception, Performance and Place*. Oxford–New York: Berg, 1–12.
- MacCannell, D. (2002). *Turysta: nowa teoria klasy próżniaczej*, tłum. E. Klekot i A. Wieczorkiewicz. Warszawa: Muza SA.
- Malinga, N. (2012). Miejskie transformacje. Ogród Sztuki. *Archivolta*, nr 4, 24–29.
- Mika M. (2007). Formy turystyki poznawczej. W: W. Kurek (red.), *Turystyka*. Warszawa: PWN, 198–232.
- Mikos von Rohrscheidt, A. (2008). *Turystyka kulturowa: fenomen, potencjał, perspektywy*. Gniezno: KMB Druk.
- Ockman, J. (2004). New Politics of the Spectacle: “Bilbao” and the Global Imagination. W: D.M. Lasansky i B. McLaren (red.), *Architecture and Tourism: Perception, Performance and Place*. Oxford–New York: Berg, 227–240.
- Ockman, J. i Frausto, S. (red.). (2005). *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular*. Munich–Berlin–London–New York: Prestel.
- Przeclawski, K. (1997). *Człowiek a turystyka: zarys socjologii turystyki*, wydanie drugie poprawione. Kraków: Albis.
- Przybyszewska-Gudelis, R., Grabiszewski, M. i Iwicki, S. (1979). *Problematyka waloryzacji i zagospodarowania turystycznego miejscowości krajoznawczych w Polsce*. Warszawa: Instytut Turystyki.
- Purchla, J. (2017). Andrzej Wajda – reżyser przestrzeni. *Przestrzenie Teorii*, nr 27, 19–25.



- Ryś, A. (2015). The Contemporary Monument of Conceptual Architecture – on the Basis of the New Cricoteka in Krakow. *Czasopismo Techniczne. Architektura*, R. 112, z. 9-A, 307–312.
- Schwarzer, M. (2005). Architecture and Mass Tourism. W: J. Ockman i S. Frausto (red.), *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular*. Munich–Berlin–London–New York: Prestel, 12–33.
- Sójka, J. (2005). Kulturoznawstwo – od znawstwa do dyscypliny naukowej. *Nauka*, nr 4, 97–116.
- Stec, B. (2024). *Wyższe Seminarium Duchowne Księży Zmartwychwstańców*. Pobrano z: <https://szlakmodernizmu.pl/baza-obiektow/wyzsze-seminarium-duchowne-ksiezy-zmartwychwstancow/> (dostęp: 12.11.2024).
- Tarkowska, E. (2016). Kultura terażniejszości w ujęciu globalnym i lokalnym. *Kultura i Społeczeństwo*, nr 4, 55–68. DOI: 10.35757/KiS.2016.60.4.4.
- The Pritzker Architecture Prize* (2024). Pobrano z: <https://www.pritzkerprize.com/laureates> (dostęp: 14.11.2024).
- Tobolczyk, M. (2017). *Architektura współczesna: geneza i charakterystyka wiodących nurtów*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej.
- Trasa Pomoszlak* (2024). Pobrano z: <https://szlakmodernizmu.pl/postmodernizm/pomoszlak/> (dostęp: 12.11.2024).
- Urry, J. (2007). *Spojrzenie turysty*, tłum. A. Szulżycka. Warszawa: PWN.
- Ziarkowski, D. (2012). Turystyka i sztuka – wzajemne relacje z perspektywy semiotycznej. *Turystyka Kulturowa*, nr 5, 22–37.
- Ziarkowski, D. (2015a). Produkt turystyczny muzeów. W: A. Niemczyk i R. Seweryn (red.), *Turystyka muzealna: przypadek Muzeum Narodowego w Krakowie*. Kraków: Proksenia, 37–44.
- Ziarkowski, D. (2015b). Aktualne tendencje i trendy w zakresie muzealnictwa. W: A. Niemczyk i R. Seweryn (red.), *Turystyka muzealna: przypadek Muzeum Narodowego w Krakowie*. Kraków: Proksenia, 50–58.

**Dominik Ziarkowski** – doktor habilitowany w dyscyplinie nauki o sztuce, profesor w Katedrze Turystyki Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie. Prowadzi badania naukowe dotyczące historii sztuki, historiografii artystycznej, ochrony zabytków oraz znaczenia dziedzictwa kulturowego dla turystyki. Poza Uniwersytetem Ekonomicznym w Krakowie wykłada także w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego (na kierunku ochrona dóbr kultury), a także na studiach podyplomowych Akademii Dziedzictwa. Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Autor ponad 90 prac naukowych, w tym pięciu samodzielnych monografii (m.in.: *Przewodniki turystyczne i ich znaczenie dla popularyzacji ustaleń polskiej historiografii artystycznej do końca XIX wieku*, 2021; *Zamki na Wyżynie Krakowsko-Częstochowskiej: problemy konserwacji i udostępniania dla turystyki*, 2014).



**Mateusz Borkowski**<http://orcid.org/0009-0003-5026-7598>

Szkoła Doktorska Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie

[mateusz.borkowski@ignatianum.edu.pl](mailto:mateusz.borkowski@ignatianum.edu.pl)

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.12

## Transformacja postaci kobiety jako zwierciadło przemian społeczno-kulturowych w musicalu polskim po 1989 r. Prolegomena

### STRESZCZENIE

Celem artykułu jest analiza wizerunków kobiet w musicalu. Są one nie tylko reprezentatywne i kluczowe dla sposobu ich postrzegania, ale – co niezwykle istotne – odzwierciedlają zachodzące w polskim społeczeństwie po 1989 r. przemiany społeczno-kulturowe. Sam zaś gatunek musicalu, jako część kultury współczesnej, stanowi zwierciadło aktualnej kondycji człowieka, uczestnicząc coraz wyraźniej w procesie jego kształtowania. Analizie poddano wybrane musicale sceniczne – od klasycznego już *Metra*, przez *Politę* inspirowaną biografią Poli Negri, *Irenę* poświęconą Irenie Sendlerowej, aż po rapowany musical *1989*. Materiał badawczy rozpatrywany jest w kontekście wielopłaszczyznowych zmian roli i pozycji kobiet, szczególnie w wymiarze genderowym i społecznym, przy uwzględnieniu amerykańskiego rodowodu gatunku oraz jego ewolucji w warunkach polskich. Artykuł opiera się na krytycznej analizie i interpretacji tekstów kultury, uwzględniając perspektywy kulturoznawcze, gender studies oraz teorię widowisk kulturowych. W rezultacie publikacja wskazuje na musical jako medium kształtowania i redefinicji tożsamości kulturowych, w którym zmiana w obrazie kobiecych postaci stanowi istotne zwierciadło przekształceń społecznych i wartości właściwych współczesnej Polsce.

**SŁOWA KLUCZE:** musical, wizerunek kobiety w musicalu, transformacja ról płciowych, kultura audiowizualna, kultura polska po 1989 roku

### ABSTRACT

The Transformation of the Female Character as a Mirror of Socio-Cultural Changes in Polish Musical Theatre After 1989. Prolegomena

The aim of the article is to analyse the portrayals of women in musicals, which are not only representative and pivotal to how women are perceived but – most importantly – reflect the socio-cultural transformations that have occurred in

Polish society since 1989. Moreover, the musical as a genre, situated within contemporary culture, functions as a mirror of the current human condition and increasingly contributes to shaping it. The analysis encompasses stage musicals ranging from the now-classic *Metro*, through *Polita* (inspired by the biography of Pola Negri), *Irena* (dedicated to Irena Sendler), to the rap musical *1989*. The research material is examined in the context of the multifaceted changes in women's roles and societal positions, particularly through gender and social lenses, while taking into account the American origins of the genre and its evolution within the Polish cultural landscape. The article is grounded in critical analysis and interpretation of cultural texts, drawing on cultural studies, gender studies, and cultural performance theory. It ultimately identifies the musical as a medium for shaping and redefining cultural identities, in which the transformation of female characters serves as a meaningful reflection of the social changes and values characteristic of contemporary Poland.

**KEYWORDS:** musical, women in musicals, gender roles, audiovisual culture, Polish culture after 1989

### Krótką historia gatunku w Polsce

Musical jako gatunek muzyczno-teatralny, a także gatunek kultury audio-wizualnej, łączący muzykę, słowo i ruch sceniczny ze sferą wizualną, wiele mówi o aktualnej kondycji człowieka i kultury. Wykrystalizowany w Stanach Zjednoczonych gatunek nie tylko zyskuje w naszym kraju na popularności, ale i na znaczeniu, podejmując coraz częściej niezwykle ważne społecznie tematy. Marek Bielacki definiuje musical jako

współczesną formę dramatu muzycznego i muzycznego widowiska teatralnego, ukształtowaną na początku XX wieku w Stanach Zjednoczonych i stanowiącą połączenie elementów struktur muzyczno-teatralnych występujących wcześniej w Europie (opera, opera, balladowa, wodewil, melodramat, variete, operetka, music-hall) oraz Ameryce Północnej (minstrel show, ekstrawaganza, komedia muzyczna) – z formą rozrywkową i jazzową (Bielacki, 1994, s. 7).

Richard Kislán, który klasyfikuje gatunek jako specyficzną formę teatru muzycznego, wykształconą na gruncie amerykańskim, podkreśla zintegrowany charakter tych dzieł, w których „każdy z komponentów ma istotne znaczenie dla całości” (Kislán, 1995). Jak pisze Jacek Mikołajczyk, „Chodzi tu o takie powiązanie muzyki, tańca, słowa, inscenizacji, aby każda z tych płaszczyzn pełniła równorzędną funkcję i służyła ogólnemu wyrazowi artystycznemu spektaklu” (Mikołajczyk, 2010, s. 4). Musical na scenach polskich zaczął się pojawiać w drugiej połowie XX w. Pierwszym

tytułem zaprezentowanym w kraju był *Kiss Me Kate* Cole'a Portera (Warszawa 1957) w tłumaczeniu Antoniego Marianowicza i Janusza Minkiewicza. Za pierwszy polski musical uchodzi *Miss Polonia* z muzyką Marka Sarta do libretta Jerzego Jurandota, wystawiony w Operetce Warszawskiej w 1961 r. Bohaterką jest Mariola Bryk, aktorka Teatru Melokomedia, która po zdobyciu tytułu Miss Polonia, za namową trzeciorzędneho impresaria zapewnia sobie angaż do paryskiej rewii. Rzeczywistość kapitalistycznego Paryża nie jest jednak tak kolorowa i dziewczyna otrzymuje ofertę pracy w lokalu ze striptizem przy placu Pigalle. Przy okazji jednak zakochuje się w Piotrze, z którym po różnych perypetiach ostatecznie wraca do Warszawy, do występów w rodzimym teatrze. Otrzymujemy więc historię „teatru w teatrze”. Jak zauważa Lucjan Kydryński, który stosuje wobec dzieła jeszcze termin operetka: „Operetka o Miss Polonii była bodaj pierwszą u nas, która poruszała aktualne problemy, pokazywała dzisiejsze środowisko estradowych gwiazdek” (Kydryński, 1977). O *Miss Polonii* jako pierwszym polskim musicalu pisze w *Kronice teatrów muzycznych PRL* Małgorzata Komorowska:

Na scenie idzie o lepsze urody wystylizowanej na prowincjonalną Brigitte Bardot Grażyny Jucewicz i upozowanej na paryską wedetę Wandy Polańskiej. Musical ma prawdziwy przebój: piosenkę *Każda miłość jest pierwsza*, z rozbudowanym baletem zostanie wznowiony w 1964 r. Stanie się też kanwą filmu *Przygoda z piosenką*, w którym musicalowe role zagrają: Irena Santor, Pola Raksa i Bohdan Łazuka (Komorowska, 2003, s. 102).

I choć od lat 60. aż do końca lat 80. nieliczne zagraniczne musicale pojawiały się przede wszystkim na scenie Teatru Muzycznego w Gdyni (*Jesus Christ Superstar*, 1988), a także Teatru Muzycznego w Łodzi (*Skrzypekę na dachu*, 1983) czy Operetki Poznańskiej (*My Fair Lady*, 1964), to musical jako gatunek, w porównaniu z popularną operetką, był czymś wciąż kulturowo obcym. Nie znaczy jednak, że nie powstawały rodzime widowiska o pewnych cechach musicalu, jak zrealizowana na zamówienie Operetki Dolnośląskiej śpiewogra *Na szkle malowane* z tekstem Ernesta Brylla i muzyką Katarzyny Gärtner (1970), widowisko *Szalona lokomotywa* Teatru STU z muzyką Marka Grechuty i Jana Kantego Pawluśkiewicza (1977) czy nazywana polskim *Hair*, wystawiana w Gdyni *Kołąda-nocka* Wojciecha Trzciańskiego do poezji Brylla (1980). Przelomem w rozwoju gatunku okazał się rok 1989. Już po historycznych wyborach, pod koniec czerwca 1989 r. polska publiczność mogła zapoznać się z dwoma kultowymi musicalami. W gdyńskim teatrze wystawiono oparty na powieści Wiktora Hugo, skomponowany w 1980 r. francuski musical *Les Misérables* w reż. Jerzego Gruzycy, a w Operetce Śląskiej w Gliwicach *West Side Story*

Leonarda Bernsteina z 1957 r. Nowoczesny rozdział historii musicalu w III RP otwiera jednak pierwszy polski musical stworzony według amerykańskich wzorców, czyli *Metro*, którego premiera odbyła się 30 stycznia 1991 r. w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Co istotne, *Metro* z muzyką Janusza Stokłosa w reż. Janusza Józefowicza do libretta Agaty i Maryny Miklaszewskich było pierwszym prywatnym przedsięwzięciem musicalowym w Polsce i jedynym, jak dotąd, polskim musicaliem wystawianym na Broadwayu.

### Kobieta w musicalu

Niezwykle istotną kwestią w musicalu jest zmieniająca się postać kobiety, wpisująca się w aktualny dyskurs kulturoznawczy i gender studies, w którym podkreśla się pozycje i role kobiet w kontekście stratyfikacji społecznej. Takie podejście prezentuje w swojej monografii Stacy Wolf *Changed for Good: A Feminist History of the Broadway Musical* (Wolf, 2011), która analizuje rozwój amerykańskiego musicalu na Broadwayu od drugiej połowy XX w., przedstawiając go w perspektywie feministycznej, koncentrując się na wizerunkach kobiet oraz relacjach między bohaterkami, a także na recepcji i kontekstach społeczno-kulturowych. Odchodząc od stereotypowego postrzegania musicalu w Polsce wyłącznie jako źródła rozrywki, warto spojrzeć na ten gatunek w kontekście transformacji postaci kobiety, nie tylko w aspekcie treściowym, ale i wizualnym. Przyjęta przez autora typologia postaci kobiecych pozwala zaprezentować najbardziej reprezentatywne kobiece bohaterki w musicalach polskojęzycznych, tworzonych i wystawianych na scenach teatrów muzycznych i dramatycznych w całej Polsce. Należy również podkreślić, że musical sceniczny funkcjonuje dziś nie tylko wtedy, kiedy jest wystawiany w teatrze, ale też za sprawą rejestracji telewizyjnych, streamingów online czy licznych nagrań płytowych także w innych mediach, co znacząco wpływa na jego stale rosnącą popularność wśród młodego pokolenia nowych widzów i słuchaczy.

### Typy kobiet – Marzycielka z *Metra*

Analizując reprezentatywne typy postaci kobiecych występujących w musicalu polskim po 1989 r., należy zacząć od *Metra* (1991), musicalu okresu transformacji ustrojowej i rodzącego się kapitalizmu. Dzieło przedstawia historię grupy młodych aktorów-amatorów, którzy zostają odrzuceni w castingu przez reżysera szukającego obsady do profesjonalnego musicalu. Młodzi aktorzy, którym przewodzi zbuntowany, niezależny Jan,

rozpoczynają więc występy pod ziemią, na peronach położonej niedaleko teatru stacji metra. Widząc ich determinację, reżyser zaprasza grupę do udziału w swoim spektaklu. Jacek Mikołajczyk pisze:

akcja i tematyka musicalu nawiązują do amerykańskich produkcji będącymi kamieniami milowymi w rozwoju gatunku, takich jak *A Chorus Line* Marvinna Hamlischa i *Hair* Galta MacDermota. *Metro* powtarza również ich afabularną strukturę, w której schematycznie zarysowana akcja staje się jedynie pretekstem do wprowadzania luźno ze sobą powiązanych numerów muzyczno-tanecznych, będących właściwym nośnikiem przekazu całości. To w nich zarysowane są wątki i tematy musicalu: krótkie rysy biograficzne bohaterów, powody ich buntu przeciw zastanej rzeczywistości, nadzieje związane z próbą dostania się na scenę, rozczarowanie komercyjnym światem rozrywki, marzenia, które dają im siłę do dalszej walki itp. Z całości wyłania się obraz artystycznej komuny, która na chwilę formuje się na stacji tytułowego metra i która następnie zostaje wchłonięta przez oficjalny system, żerujący na ich sukcesie (Mikołajczyk, 2017).

Na obsadę musicalu składał ponad 35-osobowy zespół aktorów i tancerzy. Z wyjątkiem głównych bohaterów: Jana, Filipa i Anki – reszta zespołu nie tworzyła rozbudowanych postaci, jak podaje Mikołajczyk,

w piosenkach i krótkich scenkach zarysowując tylko schematycznie charakter każdej z nich. Stanowili raczej zbiorowość młodych artystów, dzielących swój los, a później usiłujących wspólnie poradzić sobie z jego przeciwnościami. Tę strukturę odzwierciedlał układ numerów muzycznych *Metra*, w których na 21 utworów 10 to numery zbiorowe (Mikołajczyk, 2017).

W tle tego pozbawionego linearnej fabuły musicalu pojawia się wątek miłosny Jana i Anki. Anka prezentuje typ kobiety – marzycielki. Jako reprezentantka młodego pokolenia przełomu lat 80. i 90. odzwierciedla pokoleniowe marzenia, ambicje i aspiracje. Anka ucieka z domu, bo ma marzenie, jest więc uosobieniem młodzieńczego idealizmu. Marzy o spełnieniu i wolności, a świat musicalu staje się dla niej nie tylko ucieczką od rzeczywistości, ale przestrzenią do wyrażania siebie. W piosence *Szyba* śpiewa: „Zostałam sama więc piszę długie listy / Pieniądzy nie mam / Zbyt mało jeszcze wiem / Poznaję dużo słów / Rozumiem prawie wszystko / A świat wygląda / Jakby był za szkłem” – jest więc bohaterką, z którą można się utożsamiać. Widzowie dostrzegają w niej osobę, która zмага się nie tylko z artystyczną ambicją, ale i potrzebą bliskości – w piosence *Na strunach szyn* bohaterka wyznaje: „Szukałam zawsze ciebie dobrze wiem / Nie muszę dalej iść by znaleźć cel / Nowe podróże chociaż raz / Na

plakacie moja twarz / Mocno mnie przytul powiedz mi / Że chcesz na zawsze ze mną być”. Jak pisze Marcin Kydryński

Ponieważ Anka, jako jedyna, nie chce zostawić Jana, on nie widząc dla niej przyszłości przy swoim boku, naumyślnie sprawia jej ból: kłamie, że bawił się jej miłością, a kiedy Anka z płaczem ucieka z tunelu, Jan biegnie za nią prosto pod koła nadjeżdżającego pociągu... Po latach piękna i sławna Anna schodzi do opuszczonej stacji metra i wspominając jedyną miłość swego życia robi rachunek sumienia (Kydryński, 1995, s. 12).

Tym „rachunkiem sumienia” jest ostatni i najbardziej przejmujący song, w którym dziewczyna śpiewa: „Tylko w moich snach / Gdy gra tych kilka nut / Cichy szept, poruszone wspomnienia przez wiatr / Tamtych słów, tych dziwnych słów / Kłamałeś – dobrze wiem, że ty / Też kochałeś mnie / Gdy wspominam tamte dni przez łzy widzę cię”.

Warto dodać, że przez większość czasu na scenie aktorzy występowali w *Metrze* ubrani w codzienne, „zwykłe stroje”. Cechą kostiumów zaprojektowanych przez Ewę Krauze była „jednoczesna powszedniość i ogromna widowiskowość inspirowana (...) filmami o zachodniej niepokornej młodzieży” (Kydryński, 1995, s. 8). Anka jest typową dziewczyną „w dzinsach” – prezentuje styl charakterystyczny dla młodych artystów tamtej epoki: nieformalny, lekko niedbały, a jednocześnie pełen wyrazu. Jej ubiór nie jest przesadnie wyszukany – odzwierciedla autentyczność i naturalność, która charakteryzuje zarówno ją jako bohaterkę, jak i całe pokolenie młodych ludzi w okresie transformacji ustrojowej w Polsce. Kydryński określił wręcz bohaterkę jako „szczególnie nieporadną i pozornie nieatrakcyjną” (1995, s. 12). Pierwszą odtwórczynią roli Anki była 18-letnia wówczas Katarzyna Groniec, uczestniczka amatorskich konkursów piosenki, dla której udział w musicalu stał się początkiem udanej kariery, podobnie jak dla Edyty Górniak. Kiedy Groniec rozchorowała się, ta z powodzeniem zastąpiła koleżankę w roli. Tomasz Raczek w entuzjastycznej recenzji chwalił obsadę:

Tak, uważam *Metro* za sukces. Oto udało się doprowadzić do premiery całkowicie nowego, polskiego musicalu, którego ostateczna forma sceniczna nie jest piramidą kompromisów realizacyjnych, lecz odpowiada zamierzeniu początkowemu. Na dodatek powstał nowy, sprawny zespół wykonawczy (...) mamy pełną entuzjazmu i wielu talentów młodzież, pragnącą się uczyć, gotową do wielu poświęceń dla doskonalenia siebie i tworzenia teatru swoich marzeń.



I dalej:

*Metro* jest wydarzeniem teatralnym! *Metro* jest sensacją socjologiczną. *Metro* jest realizacją wymarzonego, wyczekiwanego polskiego musicalu, wywiedzionego nie z tradycji śpiewowry, ani operetki, lecz z tańca i estrady. Ta gatunkowa odmiana dała, jakiś czas temu, światowemu musicalowi „drugi oddech”. Znowu przyciągnęła publiczność. Nauczyła wykorzystywać zdobycze najnowszej techniki. Zdyskontowała zmianę psychicznych zapotrzebowań nowego pokolenia teatromanów, wychowanych na kulturze masowej i estetyce telewizji. (...) *Metro* jest pierwszym krokiem na drodze do profesjonalnego, komercyjnego teatru rozrywkowego, którego tak naprawdę nigdy po wojnie nie mieliśmy. W poczuciu doniosłości tego przedsięwzięcia, publiczność po spektaklu na stojąco oklaskuje artystów (Raczek, 1991).

30 lat od powstania musicalu Janusz Stokłosa wspominał: „W czasach, które stawiały na gospodarkę, kapitalizm, rynek, pada ze sceny głos, że dla mnie najważniejsza jest moja wolność i moje prawo wyboru” (Wyderka, 30.01.2021). Autor muzyki przypominał, że codziennie grano po dwa spektakle (miesięcznie aż 40), a widzowie zaczęli tworzyć fankluby musicalu, pod wyjściem z teatru czekali na aktorów, aby zdobyć ich autografy, a na murach Pałacu Kultury i Nauki, w którym mieści się Teatr Dramatyczny, pisano nawet wyznania miłosne<sup>1</sup>.

### *Polita, czyli femme fatale*

Tandem Janusz Józefowicz-Janusz Stokłosa ze Studia Buffo stworzył też inne dzieło – musical *Polita*, do którego libretto napisała Agata Mikłaszewska. Światowa prapremiera spektaklu odbyła się 4 grudnia 2011 r. w Hali Sportowo-Widowskiej Łuczniczka w Bydgoszczy podczas Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych Camerimage (Źródlewska, 23.09.2024). Postać tytułowej bohaterki odwołuje się do biografii jednej z największych gwiazd kina niemego – Poli Negri. Urodzona w 1897 r. jako Barbara Apolonia Chałupiec, już po swoim debiucie w 1914 roku została okrzyknięta

---

1 *Metro* to fenomen kulturowy. W ciągu 30 lat musical został wystawiony ponad 2300 razy, do grudnia 1996 r. grany w Teatrze Dramatycznym (900 razy), a następnie w prywatnym teatrze Józefowicza – Studio Buffo. 16 kwietnia 1992 r. dzieło miało swoją premierę w Minskoff Theatre na Broadwayu (zeszło z afisza 10 dni po premierze), zaś 22 października 1999 r. odbyła się premiera rosyjskiej wersji. Do 2021 r. musical obejrzało ponad dwa miliony widzów. W 2024 r. dzieło wciąż było pokazywane zarówno w Studio Buffo, jak i podczas wyjazdowych spektakli prezentowanych w arenach i salach widowiskowych w całej Polsce.

pierwszym polskim wampem ekranu. (...) Pola Negri pozostaje legendą kina. I – jak dotąd – jedyną polską aktorką, która osiągnęła status gwiazdy filmowej o światowym zasięgu. Ernst Lubitsch mówił o niej, że była pierwszą aktorką europejską rozumiejącą istotę kina, a na pewno jedną z pierwszych osobistości Hollywood, która potrafiła skupiać na sobie uwagę widowni także poza salą kinową (Zarębski 2011).

Jak pisze Magdalena Mikrut-Majeranek: „Dzięki talentowi i urodzie Pola Negri zyskała międzynarodową sławę. Budziła zachwyt publiczności i pożądanie mężczyzn, a jej wdziękowi ulegli Rudolph Valentino czy Charlie Chaplin” (Mikrut-Majeranek, 2024). Bohaterka prezentuje typ *femme fatale*, co po francusku oznacza kobietę fatalną. Często tak określana kobieta utożsamiana jest z tą, która przynosi mężczyźnie „porządek i zgubę” (Wikipedia). Według *Wielkiego słownika języka polskiego PAN* to „fascynująca i uwodzicielska kobieta, która przynosi nieszczęście mężczyznom z nią związanym” (WSJP PAN.). Zdaniem Juana Eduarda Cirlota: „występuje ona często w trzech zasadniczych formach: jako syrena, lamia bądź stwór monstrualny rzuca czar, odwraca uwagę i zbija z drogi rozwoju” (Cirlot, 2001, s. 18).

Autorzy musicalu sięgnęli po postać Negri w odpowiednim momencie. Kilka lat wcześniej, w 2007 r. w Muzeum Kinematografii w Łodzi otwarto wystawę biograficzną *Pola Negri – legenda kina*<sup>2</sup>, dokumentującą twórczość i życie słynnej aktorki. Wystawa skierowana zarówno do polskiej, jak i zagranicznej publiczności stanowiła przypomnienie faktów i zdarzeń związanych z życiem Negri, była też próbą rozwikłania niektórych kreowanych przez gwiazdę tajemnic. Jak pisał ówczesny dyrektor muzeum Mieczysław Kuźmicki

Zależy nam też, aby młoda publiczność, jaka w większości chodzi dziś do kina (...) troszkę więcej dowiedziała się o aktorce, gwiazdzie, jednej z tych, którym udało się zrobić karierę i przez wiele lat trwać jako legenda obecna stale w masowej wyobraźni (Kuźmicki, 2008, s. 10).

Z kolei w 2011 r. ukazała się biografia aktorki autorstwa Mariusza Kotowskiego, choreografa i reżysera pracującego w USA, autora filmu o Negri *Życie jest snem w kinie*<sup>3</sup>. Jak pisze on w swojej książce:

Swoim olśniewającym stylem życia wykreowała postać filmowej *femme fatale*; zaskakujące wiadomości na jej temat ukazywały się prawie codziennie w plotkarskiej prasie na całym świecie (Kotowski, 2011, s. 11).

2 Kuratorzy: Krystyna Zamysłowska i Piotr Kulesza.

3 Premiera odbyła się w 2006 roku na Polskim Festiwalu Filmowym w Los Angeles.

W opisie musicalu *Polita* Józefowicza i Stokłosy przeczytać można, że:

połączenie wirtualnej dekoracji z rzeczywistymi rekwizytami oraz możliwość wykorzystania nieograniczonej ilości aktorów i statystów, daje możliwość tworzenia scen o jakich twórcy teatralni i rewiowi mogli dotychczas tylko marzyć (Polita-musical.pl).

W rolę Poli Negri wcieliła się aktorka, tancerka i piosenkarka Natasza Urbańska, prywatnie żona Janusza Józefowicza. Oglądamy Negri grającą m.in. z Ernstem Lubitschem, Charlie Chaplinem czy tańczącą z Rudolfem Valentino. Dzięki wyświetlanym na ekranie efektom 3D scenerię tworzą m.in. Berlin lat 30., studia filmowe Paramount, nowojorska rewia Ziegfelda czy budynek giełdy na Wall Street. Jak pisał Stefan Grund w recenzji dla „Die Welt”:

Obrazy 3D zazębiają się z czarno-białymi nagraniami dokumentalnymi oraz z grą odtwórczyni Negri – Urbańską. To połączenie tworzy nową jakość języka teatralnego. Śmierć Valentino oznacza również zakończenie sukcesów Negri w Hollywood. W drugiej części wieczoru chodzi o ciemną stronę kariery Negri w Trzeciej Rzeszy. Dzięki interwencji Hitlera Negri staje się gwiazdą niemieckiego kina dźwiękowego, mimo zakazu wykonywania zawodu, wydanego przez Goebbelsa. Zainscenizowana kłótnia z Goebbelsem, w której Negri broni Lubitscha, rozgrywa się na tle pochodu z pochodniami, który jest przedstawiony w sposób imponujący dzięki efektom 3D. (...) Gdy Negri na początku lat czterdziestych wraca do Hollywood, nie nawiązuje już kontaktów, kariera w filmie dźwiękowym w Hollywood jest również wykluczona zarówno z powodu jej bliskich związków z nazizmem w przeszłości, jak i z powodu mocnego polskiego akcentu. Tak jak i w rzeczywistości triumfuje w musicalu wieczna konkurentka Negri Gloria Swanson (Grund, 2014).

Jacek Marczyński w „Rzeczpospolitej” docenił komputerowy świat stworzony w studiu Platige Image, ale jak zaznaczył,

musi imponować, a jednocześnie irytuje, bo stał się najważniejszą wartością. Atrakcyjne opakowanie zdominowało zawartość prezentu dla widzów. Bez techniki 3D *Polita* przeszłaby niezauważona, bo największą wadą tego musicalu jest on sam. Libretto Agaty Miklaszewskiej pozbawione nerwu dramaturgicznego to ciąg obrazków z życia Poli Negri: od debiutu do upadku ze szczytów sławy. (...) Przez scenę przechodzi wiele autentycznych postaci: Ernst Lubitsch, Gloria Swanson, George Cukor, a nawet Joseph Goebbels. Wszystkie są jednak jednowymiarowe i sztuczne, jak delfiny, rybki czy kobry komputerowo dodane do całego spektaklu. Nie lepiej potraktowana została Pola Negri, jej portret naszkicowano pobieżnie, bez wnikania w niuanse psychologiczne, zawilości uczuć, prób wyjaśnienia życiowych decyzji. Natasza

Urbańska wypowiada gładkie, niewiele znaczące zdania, jakby miała być jedynie dodatkiem do świata wirtualnych zabawek. Jej udział w tym widowisku powieli dawne telewizyjno-estradowe wizerunki, znów prezentuje się w atrakcyjnych sukniach, piosenkach i numerach tanecznych. A była szansa, by Natasza Urbańska dostała wreszcie dużą, pełnokrwistą rolę. Ona zasługuje na trudny aktorski sprawdzian (Marczyński, 2012).

Musical reklamowany był jako pierwszy na świecie musical w 3D i wydaje się, że to właśnie nowe możliwości technologiczne zastosowane w *Policie* wzbudzały w 2011 i 2012 r. największe zainteresowanie. Fascynacja multimediami to niewątpliwie znak tamtych czasów. Rewolucyjna technologia i inscenizacyjny przepych nie pomogły i musical okazał się finansowym rozczarowaniem (Gwiazdy.wp.pl, 09.11.2012). Wciąż jednak spektakl wystawiany jest w warszawskim teatrze Studio Buffo<sup>4</sup>. Z kolei nową inscenizację dla Teatru Polskiego w Szczecinie przygotował także Janusz Józefowicz. Premiera odbyła się 14 września 2024 r., a w rolę Negri wcieliła się tym razem Sylwia Różycka. Na swoim blogu „Teksty źródłowe.pl” Daniel Źródlewski ocenił:

Jednak multimedialna formuła widowiska nie pozwoliła aktorce na powtórzenie fenomenalnej kreacji, gdy wcielała się w Edith Piaf. Jej *Polita* jest arcyzetelnie opracowaną rolą, ale nie opartą na tak misternym i wiarogodnym odwzorowaniu bohaterki jak w spektaklu nieodżałowanego Jana Szurmieja. Nie musiała „uczyć się” śpiewać głosem Poli Negri, bo go zbyt dobrze nie znamy, wszak większość z jej filmów była niemych. Interpretacja Negri jest bardziej dowolna, nie wymagała takiego poświęcenia, jak choćby zgolenie dla potrzeb spektaklu brwi. Różycka nie powtarza tu gestów, ruchów, spojrzeń, nie imituje głosu aktorki. Musiała za to nauczyć się wręcz kaskaderskich układów napowietrznych i szaleńczych wręcz choreografii. I za to bezgraniczne chapeau bas! Jednak zabrakło w tym wszystkim emocji, a może nawet empatii dla portretowanej postaci. Muzycznie jest brawurowo, szczególnie, że niektóre z utworów wymagały wspominanych powyżej akrobacji i figur pozornie niemożliwych. Różycka potwierdziła muzyczną doskonałość (Źródlewski, 2024).

## Kobieta-bohaterka – rzecz o Irenie Sendlerowej

Zarówno *Polita*, jak i musical *Irena*<sup>5</sup> należą do gatunku musicali biograficznych. Aleksandra Zając-Kiedysz zalicza ten drugi do musicali

4 Stan na dzień 28.03.2025.

5 Dramat muzyczny *Irena*, muzyka – Włodek Pawlik, libretto – Mary Skinner i Piotr Piwowarczyk, teksty piosenek – Mark Campbell, tłumaczenie – Piotr Piwowarczyk, Lesław Haliński, Teatr Muzyczny w Poznaniu, 27 sierpnia 2022.

„herstorycznych” (Zajac-Kiedysz, 2023). *Wielki słownik języka polskiego* PAN definiuje „herstorię”<sup>6</sup> jako „historię (w różnych znaczeniach), ujmowaną z perspektywy feministycznej i akcentującą rolę kobiet w dziejach ludzkości” (WSJP PAN). Według *Encyklopedii gender. Płeć w kulturze* to

neologizm stworzony przez amerykańskie feministki drugiej fali, będący elementem krytyki tradycyjnego pisarstwa historycznego: gra słów *her-story* (jej historia, jej opowieść) tworzyła przeciwagę dla *his-story* (jego historia, jego opowieść). (...) Zwolenniczki *herstory* dążyły do zmiany tradycyjnego kanonu pisarstwa historycznego, które zogniskowało się wokół polityki, wojen i dyplomacji, a pomijało obszary doświadczeń typowych dla kobiet (życie prywatne i codzienne, rodzina, macierzyństwo, seksualność, ciało) (Kuźma-Markowska, 2014, s. 179).

Bohaterką musicalu *Irena*, nazwanego przez twórców „dramatem muzycznym”, jest Irena Sendlerowa, Sprawiedliwa wśród Narodów Świata, która uratowała z warszawskiego getta kilkaset żydowskich dzieci<sup>7</sup>. Zdaniem Anny Bikont współczesną sławę Sendlerowa zawdzięcza dwóm mężczyznom. Pierwszy to Steven Spielberg, reżyser słynnego filmu *Lista Schindlera*. Autorka książki *Sendlerowa w ukryciu* pisze:

Na tle *Listy Schindlera* bohaterka (...) robiła wrażenie: nieznana Polka uratowała dwa i pół tysiąca Żydów, dwa razy więcej niż bohater oscarowego filmu! (Bikont, 2017, s. 366).

I jak dodaje, właśnie do Oskara Schindlera często jest porównywana. Drugim mężczyzną, którego wymienia Bikont, jest historyk Jan Tomasz Gross. Bohaterstwo Sendlerowej nie byłoby tak nagłościone, gdyby nie wydana w 2000 r. książka *Sąsiedzi*, opisująca zabijanie Żydów przez Polaków w Jedwabnem w 1941 r. (2017). Sama Sendlerowa miała skwitować swoją nagłą sławę słowami „Po Jedwabnem potrzebny był bohater” (Głowiński, 2015; za Bikont, 2017, s. 367).

Będący koprodukcją polsko-amerykańską spektakl Teatru Muzycznego w Poznaniu koncentruje się na biografii Sendlerowej, zwłaszcza na działalności w Radzie Pomocy Żydom „Żegota”. Autorzy libretta Mary Skinner i Piotr Piwowarczyk oparli fabułę na stworzonym przez siebie filmie dokumentalnym *W imię ich matek – Historia Ireny Sendlerowej*

---

6 Pojęcie, które pojawiło się w latach 70. XX w. wraz z drugą falą feminizmu.

7 Według Żydowskiego Instytutu Historycznego Sendlerowa wspólnie z łączniczkami, m.in. Stanisławą Bussold, Jadwigą Deneko, Wandą Drozdowską-Rogowiczową, Izabelą Kuczkowską, Zofią Patecką, Jadwigą Piotrowską oraz Wincentym Fersterem, zdołała uratować kilkaset dzieci. Dokładna ich liczba do dzisiaj nie jest znana.

z 2010 r. W programie do spektaklu wyreżyserowanego przez Briana Kite'a Mary Skinner uznała, że specjalną mocą Sendlerowej jest „niezwykła umiejętność angażowania, motywowania i inspirowania innych tak, by budzić ich odwagę” (za Zając-Kiedysz, 2023). Obok Sendlerowej (Oksana Hamerska/ Judyta Wenda) w spektaklu pojawiają się m.in. jej przyjaciółki: Magda i Jaga, a także szef Ireny i Jagi – Jan Dobraczyński, szmalcownik Jurek, młoda Żydówka Pani Grinberg czy Janusz Korczak. Jak tłumaczył reżyser Brian Kite, Irena

niesie nadzieję innym, ale jednocześnie otacza ją strach, terror. (...) Duża część tej opowieści rozgrywa się w głowie, w pamięci Ireny Sendlerowej i dzieci, które uratowała (...). Muzyka pomaga nam się tam dostać. Przedstawiając te wydarzenia w formie musicalu, nie tylko opowiadamy historię znaną ze szkolnych lekcji czy książek, ale wnikamy w myśli Ireny i pokazujemy jej emocje, a także dajemy je odczuć naszej publiczności (Kaźmierska, 2022).

Z kolei współautor libretta, Piotr Piwowarczyk, podkreślił, że Sendlerowa może być „inspiracją dla nas wszystkich. Bo przecież – tak jak mówiła pani Irena – jeżeli ktoś tonie, to należy podać mu rękę” (Kaźmierska, 2022). Szymon Ludwiczak w swojej recenzji zwrócił uwagę, że Sendlerowa została przedstawiona jako człowiek z krwi i kości, co wcale nie jest częste w spektaklach biograficznych:

Oczywiście został jej oddany należny hołd i bez wątpienia widzimy w niej bohaterkę, jednak nadal jest to niepozbawiony wad człowiek, a nie pomnik bez skazy. Widzimy, że Irena miała silny charakter, który pozwolił jej dążyć do wyznaczonego celu i przetrwać trudy wojny. Poznajemy także jej współpracowniczki, co daje nam obraz tego, że nie była ona jedyną bohaterką tych czasów. Spektakl pokazuje, jak poświęcenie służbie społecznej wpływa na rodzinę Ireny czy jej życie prywatne. Jednym z mocniejszych dialogów w spektaklu są słowa Adama, mówiącego do Ireny, że była wspaniałą matką – jednak nie dla swoich dzieci. W Irenie widzimy, że różne decyzje, które w naszej opinii, patrzących na to z perspektywy historycznej, są bezsprzecznie bohaterskie – w innych zaś mogą wywołać wieloletnie traumy. Spektakl ten pokazuje, że życie nie jest czarno-białe, a wybory zerojedynkowe (Ludwiczak, 2022).

## Matki Polki i feministyczna historia „Solidarności”

Jak napisano w zapowiedzi cyklu z 2021 r. – *Kobiety. Nasza historia* organizowanego w 2021 r. przez warszawski Dom Spotkań z Historią:

Wywodząca się z kultury szlacheckiej figura „Matki Polki” została wzmocniona w okresie utraty niepodległości przez Polskę. Był to wzór bohaterki i postaci heroicznej, która miała być strażniczką ojczystego języka, tradycji i wartości narodowych (strona Domu Spotkań z Historią, dostęp: 10.11.2024).

Figura ta, jak czytamy we wstępie do książki *Pożegnanie z Matką Polką*<sup>8</sup>, pojawia się jako „postromantyczny fantazmat”, obok takich reprezentacji polskiej kobiecości jak Polonia i Matka Boska, które „symbolizują związek macierzyństwa z narodem, idealizują kobiece cierpienie i poświęcenie w imię dobra ojczyzny” (Hryciuk i Korolczuk, 2012, s. 12). Temat demitologizacji figury Matki Polki porusza Anna Titkow, która przywołuje sześć typów kobiet, w tym wspomnianą Matkę jako „przeciążoną, poświęcającą się dla swoich bliskich, przekonaną o swoich niezastąpionych kompetencjach menedżerkę życia rodzinnego” (2012, s. 41). Autorka stwierdza, że we współczesnej Polsce

funkcjonują zróżnicowane wzory i praktyki macierzyńskie, odległe od realizacji skryptu Matki Polki. W dzisiejszej Polsce koegzystują zatem zróżnicowane wzory i praktyki macierzyństwa, a skrypt nowoczesnej superkobiety jest tylko jednym z nich. Wciąż jednak tło i kontekst stanowi dla nich fasadowy, tradycyjny charakter kulturowej konstrukcji macierzyństwa (2012, s. 45).

Z kolei Agnieszka Mroziak zauważa, że demitologizacja figury Matki Polki dokonuje się nie tylko we współczesnej literaturze, ale także w publicystyce, filmie i sztukach plastycznych (2012, s. 109). Taką próbą prezentacji mitu Matki Polki jest odwołujący się do brakującej części dziejów Solidarności<sup>9</sup> głośny i wielokrotnie nagradzany<sup>10</sup> musical *1989*, będący koprodukcją Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego i Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie<sup>11</sup>. Matki Polki, ciche bohaterki stanu wojennego – tak można scharakteryzować kobiety pojawiające się w tej opowieści. Pod względem stylu i formy rapowane dzieło nawiązuje do amerykańskiego

---

8 Pełny tytuł: *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*.

9 Od 1980 do 1989 r.

10 Między innymi Ołsnienia 2023 – nagroda w kategorii Teatr dla Katarzyny Szyngiery za reżyserię spektaklu, Paszport Polityki w kategorii Teatr dla Katarzyny Szyngiery czy Grand Prix dla najlepszego spektaklu w Teatrze Telewizji podczas XXIII festiwalu „Dwa Teatry” w Sopocie (2024).

11 Autorem muzyki jest Andrzej „Webber” Mikosz.

musicalu *Hamilton*<sup>12</sup> autorstwa Lin-Manuela Mirandy, opowiadającego o ojcu założycielu Stanów Zjednoczonych. Polski musical według pomysłu Marcina Napiórkowskiego wyreżyserowała Katarzyna Szyngiera i to właśnie kobiety wysuwają się w jej spektaklu na plan pierwszy. Są to m.in. Danuta Wałęsa, Krystyna Frasyniuk, Grażyna Kuroń, Alina Pienkowska, Henryka Krzywonos, Anna Walentynowicz, Zofia Romaszewska i Danuta Kuroń. Warto przytoczyć w tym kontekście słowa Barbary Labudy, która w 2013 r. tak opisywała wystawę o podziemiu Solidarności:

Były zdjęcia Frasyniuka, Piniora. Kozuch Bujaka wisiał jako rekwizyt. A o żadnej z nas nic, ani jednej fotografii. Mówią, że były jakieś kobitki, podawały herbatę, stukwały na maszynie. Nieprawda. To były szefowe, które wymyśliły struktury w podziemiu, w bardzo ciężkim czasie, gdy miazdząca część społeczeństwa była przerażona. Potrzeba było do tego determinacji, inteligencji, mądrości. My takie cechy miałyśmy. Olbrzymią odwagę, odporność psychiczną (Dzido, 2023, s. 19).

W swojej książce *1989. Pozytywny mit* Mirosław Wlekły, Marcin Napiórkowski, Katarzyna Szyngiera wyznali:

Inspiruje nas *Hamilton* i broadwayowskie spojrzenie na historię jako coś fascynującego, atrakcyjnego, aktualnego. Czyli też w sumie przybywamy trochę jakby z Ameryki. Wbrew obowiązującym w Polsce standardom chcemy opowiedzieć historię Solidarności jako pozytywny mit (Napiórkowski, 2024 s. 12).

W tej samej publikacji autorzy przytoczyli wypowiedź Danuty Wałęsy:

Uważam, że powinno to być powiedziane, i to tak właśnie dobitnie, żeby może wreszcie dotarło do mężczyzn (...). Bo do tej pory kobiety wciąż nie wywalczyły sobie pozycji na równi z nimi. A miały w wydarzeniach lat osiemdziesiątych bardzo dużą rolę. I moim marzeniem było to opowiedzieć. Jedne kobiety były odpowiedzialne za rodziny, inne za działalność opozycyjną, a jeszcze inne za obie sprawy naraz, za wiele rzeczy, tylko nie zawsze to doceniano. A przecież mamy swoją wartość, swoją godność i też chcemy, żeby nas zauważono. Że nie tylko mężczyźni i wszystko dzięki mężczyznom (Napiórkowski, 2024, s. 291).

W musicalu to właśnie postać Wałęsy (Karolina Kazoń) w songu *Danuta odbiera Nobla* rapuje:

---

12 Musical z 2015 r.



Więc patrzę na was, patrzę wam prosto w oczy i odbieram tę nagrodę w imieniu wszystkich kobiet, / W imieniu wszystkich dzieci, wszystkich wykluczonych, nie jako czyjaś żona, tylko jako człowiek.

Refren brzmi zaś jak prawdziwy feministyczny manifest:

To my! Połowa Solidarności, połowa tych mitycznych dziesięciu milionów / To my! Połowa, która nie rości sobie praw do tego, by urządzać życie komuś / To my! Te które wyszły z domów, te które zostały w domu, bo im nie miał kto pomóc / To my! Działyśmy, walczyłyśmy nie czekając na nagrody i nie skarżąc się nikomu.

Jak napisali w drukowanym programie twórcy musicalu: „Rapowana opowieść o czasach Solidarności, upadku komunizmu i narodzinach współczesnej demokracji stała się kulturowym fenomenem łączącym we wspólnym żywiołowym przeżywaniu różne pokolenia” (2024). O fenomenie kulturowym świadczy fakt, że w 2024 r. spektakl został zarejestrowany i zaprezentowany w ramach Teatru Telewizji TVP, a piosenki z musicalu znalazły się na dwupłytyowym albumie.

Od idealistycznej marzycielki, zwykłej „dżinsowej” dziewczyny okresu transformacji, przez będącą uosobieniem sukcesu *femme fatale*, stroniącą od rozgłosu skromną bohaterkę, po do niedawna lekceważone „Matki Polki”, które po latach otrzymują głos i możliwość opowiedzenia „swojej” wersji wydarzeń – to tylko wybrane przykłady kobiet, które stają się niezwykle ważnym i cennym obiektem badań nad musicaliem w Polsce. Analizowane postaci i wizerunki kobiet w rodzimym musicalu scenicznym pozwalają dostrzec przemiany zachodzące w Polsce po 1989 r. Zarysowane w artykule postaci nie tylko odzwierciedlają zmiany zachodzące w ramach samego gatunku, zwłaszcza w aspektach treściowym i wizualnym, ale w szerszej perspektywie, są wyrazem bieżących zainteresowań społecznych i wpisują się w aktualny dyskurs publiczny. To wszystko skłania do stwierdzenia, że gatunek musicalu jako przejaw kultury audiowizualnej potrafi żywo reagować na otaczający nas świat i zachodzące w nim procesy, co zachęca do dalszych, bardziej pogłębionych badań.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bielacki, M. (1994). *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Bikont, A. (2017). *Sendlerowa w ukryciu*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Cirlot, J.E. (2001). *Słownik symboli*. Kraków: Znak.

- Dzido, M. (2023). *Kobiety Solidarności. Materiały odrzucone*. Warszawa: Grupa Wydawnicza Relacja.
- Femme fatale*. (2022). *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Pozyskano z: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/108649/femme-fatale> (dostęp: 10.11.2024).
- Femme fatale*. *Wikipedia*. Pozyskano z: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Femme\\_fatale](https://pl.wikipedia.org/wiki/Femme_fatale) (dostęp: 10.11.2024).
- Grodź, J. i Ziółkowska, A. (red.). (2024). *Zin „1989”* – wydanie tekstów do wszystkich piosenek musicalu. Kraków–Gdańsk: Teatr im. J. Słowackiego, Gdański Teatr Szekspirowski.
- Grund, S. (2014). Kulissenrevolution. *Die Welt*, 05.12.2014.
- Herstoria*. (2020). *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Pozyskano z: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/101539/herstoria> (dostęp: 10.11.2024).
- Hryciuk, R.E. i Korolczuk, E. (2012). Wstęp. Pożegnanie z Matką Polką? W: R.E. Hryciuk i E. Korolczuk (red.), *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 7–24.
- Każmierska, M. (2022). *Dług do spłacenia. Poznań wystawia spektakl o Sprawiedliwej Wśród Narodów Świata*. Pozyskano z: <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,28819625,dlug-do-splacenia-poznan-wystawia-spektakl-o-sprawiedliwej.html> (dostęp: 10.11.2024).
- Kislan, R. (1995). *The Musical. A Look at the American Musical Theatre*. Nowy Jork: Applause.
- Kobiety. Nasza Historia. Matką Polką w okresie PRL i transformacji* (2021). Pozyskano z: <https://dsh.waw.pl/3587-kobiety-nasza-historia-matka-polka-w-okresie-prl-i-transformacji-spotkanie-online,prg> (dostęp: 10.11.2024).
- Komorowska, M. (2003). *Kronika teatrów muzycznych PRL lipiec 1944 – czerwiec 1989*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Kotowski, M. (2011). *Pola Negri. Legenda Hollywood*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Kurowska, B. (2008). *Legenda kina. Pola Negri. A Cinema Legend*. Łódź: Muzeum Kinematografii w Łodzi.
- Kuźma-Markowska, S. (2014). Herstory (herstoria). W: M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, K. Szczuka, K. Czeczot, B. Smoleń, A. Nasiłowska, E. Serafin i A. Wróbel (red.), *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca, 179–182.
- Kydryński, L. (1977). *Przewodnik operetkowy*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Kydryński, M. (1995). *Metro na Broadwayu*. Warszawa: Wydawnictwa Muzyczne i Nutowe.
- Ludwiczak, S. (2022). *W sercach wciąż jest nadzieja – „Irena” w Teatrze Muzycznym w Poznaniu*. Pozyskano z: <https://szymonokulturze.pl/irena-recenzja/> (dostęp: 10.11.2024).

- Marczyński, J. (2012). *Musical Polita, czyli zabawki dla Nataszy Urbańskiej*. Pozyskano z: <https://www.rp.pl/teatr/art13999761-musical-polita-czyli-zabawki-dla-nataszy-urbanskiej>, (dostęp: 10.11.2024).
- Mikołajczyk, J. (2010). *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*. Gliwice: Gliwicki Teatr Muzyczny.
- Mikrut-Majeranek, M. *Pola Negri – pierwsza femme fatale kina niemego*. Pozyskano z: <https://muzhp.pl/wiedza-on-line/pola-negri-pierwsza-femme-fatale-kina-niemego> (dostęp: 10.11.2024).
- Mrozik, A. (2012). *Akuszerek transformacji Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Napiórkowski, M., Szyngiera, K. i Wlekły, M. (2024). *1989. Pozytywny mit*. Kraków: Znak.
- Natasza Urbańska: Zaliczy kolejną wielką klapę?! (09.12.2012)*. Gwiazdy wp.pl. Pozyskano z: <https://gwiazdy.wp.pl/natasza-urbanska-zaliczy-kolejna-wielka-klape-5856504574739585a> (dostęp: 10.11.2024).
- O spektaklu*. (2011). Pozyskano z: [https://polita-musical.pl/o\\_spektaklu](https://polita-musical.pl/o_spektaklu) (dostęp: 10.11.2024).
- Raczek, T. (1991). Kto się boi „Metra”? *Przegląd Tygodniowy*, nr 11.
- Szostak, M. (red.). (2022). *Program Irena. Historia I. Sandlerowej*. Poznań: Teatr Muzyczny w Poznaniu.
- Titkow, A. (2012). Figura Matki Polki. Próba demitologizacji. W: R.E. Hryciuk i E. Korolczuk (red.), *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 27–47.
- Wolf, S. (2011). *Changed for Good: A Feminist History the Broadway Musical*. Nowy Jork: Oxford University Press.
- Wyderka, M. (30.01.2021). 30-lecie „Metra. Stokłosa: Wtedy to była rewolucja. *Polska Agencja Prasowa*. Pozyskano z: <https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C804685%2C30-lecie-metra-stoklosa-wtedy-byla-rewolucja.html> (dostęp: 10.11.2024).
- Zarębski, K.J. (2011). *Pola Negri*. Pozyskano z: <https://culture.pl/pl/tworca/pola-negri> (dostęp: 10.11.2024).
- Żródlewski, D. (23.09.2024). *Polita*. Pozyskano z: <https://tekstyzrodlowe.pl/teatr/polita.html>, (dostęp: 10.11.2024).

**Mateusz Borkowski** – student Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie w dyscyplinie kulturoznawstwo, muzykolog, publicysta i krytyk muzyczny, autor książek o tematyce muzycznej. Laureat nagrody „Krakowska Książka Miesiąca” przyznawanej przez Bibliotekę Kraków (2019) oraz Nagrody Prezydenta Miasta Krakowa dla nauczycieli (2024).



**Przemysław Bukowski**

<http://orcid.org/0000-0003-1970-3366>  
Uniwersytet Ignatianum w Krakowie  
przemyslaw.bukowski@ignatianum.edu.pl

**Agnieszka Piasecka**

<http://orcid.org/0000-0003-2292-3765>  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie  
agnieszka.piasecka@mail.umcs.pl  
DOI: 10.35765/pk.2025.4902.13

## Wartości sztuki wizualnej w opinii studentów wybranych kierunków UMCS i UIK

### STRESZCZENIE

Nowoczesne technologie wpływają w istotny sposób na życie współczesnego człowieka oraz szeroko rozumianą kulturę wizualną. Zjawisko to dotyczy także sztuki. W artykule zaprezentowano wybrane zagadnienia dotyczące wartości sztuki wizualnej oraz podjęto próbę analizy i oceny tychże wartości z perspektywy studentów dwóch uczelni: Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie oraz Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie. Jako metody badawcze zastosowano krytyczny przegląd literatury oraz ankietowanie. Na podstawie przeprowadzonych badań empirycznych można stwierdzić, iż ankietowani studenci UMCS i UIK najwyżej cenią takie formy sztuki wizualnej, jak film, malarstwo i fotografia, które uznają za najbardziej inspirujące. Respondenci stykają się najczęściej z wytworami sztuki w świecie wirtualnym, choć preferują tradycyjne, klasyczne formy. Wśród wartości sztuki wizualnej najwyżej cenią te w zakresie kreatywności, estetyki, artyzmu, emocjonalności i autentyczności, natomiast najniżej – wartość historyczną. W opinii większości studentów sztuka wizualna stanowi przydatne narzędzie edukacyjne, co podkreśla jej wartość w rozwijaniu kreatywności i potrzebę większej promocji na uczelniach.

**SŁOWA KLUCZE:** sztuka wizualna, wartości, studenci, UMCS, UIK

### ABSTRACT

Values of Visual Art as Perceived by Students of Selected UMCS and UIK Majors

Modern technologies significantly influence contemporary life and the broader realm of visual culture, including art. This article presents selected topics related to the values associated with visual art and offers an analysis and

evaluation of these values from the perspective of students at two universities: Maria Curie-Skłodowska University in Lublin (UMCS) and Ignatianum University in Kraków (UIK). The research methods employed included a critical literature review and a survey.

Based on the conducted empirical research, it can be concluded that UMCS and UIK students highly value visual art forms such as film, painting, and photography, considering them the most inspiring. The respondents most frequently encounter artworks in virtual environments, although they express a preference for traditional, classical forms. Among the values attributed to visual art, they most highly esteem creativity, aesthetics, artistry, emotional impact, and authenticity, while historical value is rated the lowest. The majority of the surveyed students view visual art as a useful educational tool, which emphasizes its role in fostering creativity and highlights the need for greater promotion of art within universities.

KEYWORDS: visual art, values, students, UMCS, UIK

## Wprowadzenie

Współczesne przemiany społeczne wyznaczają epokę „cywilizacji obrazkowej”, w której obraz, komputer i Internet są elementami nowego kodu kulturowego (Mazepa-Domagala i Wilk, 2015). Z jednej strony nowe technologie wpływają niewątpliwie na życie miliardów ludzi, ułatwiając funkcjonowanie w biznesie, wzmacniając prawa podstawowe oraz intensyfikując interakcje społeczne (Gawkowski, 2018). Z drugiej strony podkreślają rolę obrazu jako podstawowego sposobu komunikacji (Mazepa-Domagala i Wilk, 2015). Jak zauważa Witold Kawecki (2022), „faworyzowanie” wzroku jako kluczowego zmysłu, a patrzenia jako sposobu poznawania i doświadczania świata, powoduje, że kultura masowa staje się coraz bardziej wizualna, a obraz staje się nośnikiem wartości, emocji i idei. Kultura wizualna postrzegana jest głównie przez pryzmat sztuki (Juszczak, 2015), przy czym sztuka pozwala spojrzeć odmiennie od perspektywy badań *stricte* akademickich na współczesne zjawiska kultury nowoczesnej (Kisielewski, 2020). Sztuka wizualna obejmuje różne dziedziny twórczości artystycznej, które odbierane są za pośrednictwem zmysłu wzroku. Trudno jest podać jednoznaczną definicję sztuki wizualnej, ponieważ jest ona rozpatrywana w kontekście wielu różnych aspektów. Mogą one obejmować kwestie estetyki, kreatywności oraz wpływu technologii na sztukę współczesną (Kawecki, 2022), rolę sztuki w kształtowaniu tożsamości społecznej, w tym jej aspekty historyczne, oraz emocjonalne oddziaływanie na odbiorców (Niziołek, 2015), zagadnienia autentyczności i kreatywności (Zygmuntowicz, 2016), a także znaczenie

przestrzeni w twórczości artystycznej (Izdebska, 2015; Litorowicz). Termin „sztuka wizualna” stosowany jest zarówno w odniesieniu do tradycyjnych form, takich jak architektura, malarstwo czy rzeźba, jak i do nowych form wyrazu, takich jak konceptualizm, kolaż, performance czy instalacja, których nie uwzględniały wcześniejsze pojęcia: „sztuki piękne” czy „sztuki plastyczne” (Mazepa-Domagała i Wilk, 2015). Formy te budują kulturową tożsamość i są wyrazem antropologicznej aktywności człowieka, stanowiąc ponadczasową predyspozycję gatunku ludzkiego (Dutton, 2019). Warto podkreślić, że sztuka wizualna nadal inspiruje i stanowi uniwersalny wyraz ludzkich doświadczeń, również dzięki technologiom i nowym mediom, które umożliwiają jej szeroką, demokratyczną recepcję.

W kontekście powyższych przemian szczególną rolę odgrywają uniwersytety, które „uprawiają naukę” oraz kształcą i wychowują kolejne pokolenia. Zgodnie z ustawą Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce: „uczelnie oraz instytucje badawcze realizują misję o kluczowym znaczeniu dla państwa i narodu, wnosząc istotny wkład w innowacyjność gospodarki, rozwój kultury oraz kształtowanie standardów moralnych w życiu publicznym” (Dz. U., 2018, s. 1). Oprócz działalności naukowej misja ta obejmuje prowadzenie wysokiej jakości kształcenia, rozwijanie postaw obywatelskich oraz wspieranie rozwoju społecznego i gospodarczego. Warto zatem rozważyć sztukę jako narzędzie edukacyjne, gdyż kontakt z nią może wpływać na postawy i wartości młodych ludzi, dostarczając pozytywnych doświadczeń edukacyjnych. Jak zauważa Mirosława Pluta-Olearnik (2019), kreowanie takich doświadczeń jest jednym z wyzwań stojących przed polskim szkolnictwem wyższym. Sztuka pełni bowiem wiele istotnych funkcji – od wychowawczej po terapeutyczną, komunikacyjną i ekspresyjną (Florczykiewicz, 2016). Choć istnieją publikacje dotyczące wychowawczego aspektu sztuki (Florczykiewicz, 2016; Kwiatkowska-Tybulewicz, 2016; Mazepa-Domagała i Wilk, 2015), nadal brakuje badań empirycznych nad postrzeganiem wartości sztuki wizualnej przez ludzi młodych, zwłaszcza studentów. Niniejsze opracowanie wpisuje się w tę lukę badawczą.

Przy uwzględnieniu powyższych aspektów celem niniejszego artykułu jest przedstawienie wyników badań empirycznych dotyczących wartości, jakie studenci Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (UMCS) oraz Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie (UIK) przypisują wytworom sztuki wizualnej, a także analiza i ocena ich opinii na temat wartości tej sztuki. Realizacja tego celu wymaga omówienia roli sztuki wizualnej w kształtowaniu percepcji oraz zestawu wartości związanych z jej odbiorem. Wyniki tych badań mogą okazać się przydatne dla praktyki edukacyjnej na poziomie akademickim.

## Sztuka wizualna w kształtowaniu ludzkiej percepcji i świadomości aksjologicznej

Sztuka wizualna stanowi od wieków nieodłączny element kulturowego krajobrazu ludzkości, wpływając na postrzeganie świata i pobudzając różnorodne refleksje człowieka. Percepcja tej sztuki nie ogranicza się jedynie do zmysłowego odbioru, lecz wchodzi w interakcję z myśleniem, wiedzą i pamięcią, wzbogacając ludzkie procesy poznawcze. Oznacza to, że termin „percepcja” nie dotyczy wyłącznie treści zmysłowych odbieranych w chwili pobudzenia przez otoczenie, ale obejmuje również obrazy powstające w wyobraźni na temat otaczającego świata. Proces ten może przebiegać dobrowolnie lub automatycznie jako funkcja wyższych ośrodków mózgu lub zwykłych odruchów (Arnheim, 2011). Myśli człowieka wpływają na to, co on widzi, ale także to, co widzi, kształtuje jego myślenie. Poznanie ludzkie obejmuje zarówno obrazy tworzone w wyobraźni, jak i treści wynikające z doświadczeń wizualnych. Wielu badaczy postrzega doświadczenia zmysłowe jako „niekoniecznie świadome” lub „poniżej progu świadomości”. Trzeba jednak zauważyć, że w kontakcie z dziełami sztuki wizualnej ujawnia się złożoność świadomości – nie tylko refleksyjna, lecz także przedrefleksyjna, co wskazuje Józef Tischner, opisując świadomość jako doświadczenie konscjentywne i scjentywne (Tischner, 2006). To dwojaki rodzaj doświadczeń, wyrażany choćby w formułach „boję się” oraz „wiem, że się boję.”

Dwoisty charakter percepcji – pojęciowy (dyskursywny) i obrazowy – staje się kluczowy w rozumieniu roli sztuki jako elementu ludzkiego poznania (Goodman, 1976). Percepcja wizualna nie pełni zatem wyłącznie funkcji emotywniej. Stanowi „obrazomyślenie” lub „myślenie zmysłami” (Arnheim, 2011), polegające między innymi na uznaniu rzeczywistości świata symbolicznego (Cassirer, 1977), czyli na przykład odtwarzaniu przedstawień w wyobraźni. „Rozumienie przez oczy” (Arnheim, 1978) umożliwia uchwycenie istotnych cech formy i struktury dzieła. Odbiór sztuki opiera się na myśleniu obrazowym, które – w przeciwieństwie do abstrakcyjnego myślenia pojęciowego – stymuluje emocje i może wywoływać przeżycia trudne do wyrażenia słowami. Proces ten ma wartość poznawczą i wzmacnia symboliczne aspekty rzeczywistości, często przekraczając kontekst estetyczny.

Dzieła sztuki mają zdolność wywoływania w odbiorcy określonych reakcji, takich jak podziw, strach czy pożądanie, ukazując szerokie możliwości ludzkiej wrażliwości – to społeczna i psychologiczna moc oddziaływania sztuki na człowieka – są jednocześnie autonomiczną rzeczywistością, przekazującą twórcze procesy myślowe artystów, które wykraczają poza zwykłą imitację świata, przyciągają uwagę i wywołują reakcje



estetyczne (McLuhan, 2012). Jak zauważa David Freedberg: „potrafimy być do tego stopnia poruszeni w galerii, że brakuje nam słów lub mamy łzy w oczach. Przyznajemy, że tak się dzieje, gdy oglądamy wybitny obraz lub rzeźbę” (Freedberg, 2005, s. 439). Oznacza to, że dzieło sztuki oddziałuje na człowieka poprzez swoją „aurę”, stanowiąc wartość artystyczną i kulturową.

Kulturotwórcza działalność ludzka osiąga swój szczyt w tworzeniu dzieł będących nośnikami wartości wyjątkowych. Ta aksjologiczna świadomość świata sztuki wiąże się z przekonaniem, że w odbiorze sztuki „więcej *wiemy* o dziele sztuki, niż je *rozumiemy*” (Tarnowski, 1990, s. 127). W tym kontekście człowiek odbiera wartość dzieła nie tylko poprzez jego artystyczny kontekst i kunszt wykonania, lecz także przez własne przeżycie estetyczne, które ono daje człowiekowi (Ossowski, 1958). Na wartość dzieła sztuki składają się zatem aspekty artystyczne (artyzm) i estetyczne (przeżycie estetyczne), które znamionują każde dzieło.

Wartości należy tutaj rozumieć jako cechy / własności przedmiotów. Pozostaje jednak pytanie, czy to człowiek nadaje tę wartość określonemu przedmiotowi (jako wartościowy „dla odbiorcy” lub „względem czegoś”), czy też istnieje ona niezależnie od niego. Zdaniem autorów do opisu wartości nie przystają kategorie ontologiczne – wartości nie są realnymi bytami, lecz także nie są ponadczasowymi ideami. Tischner (2006) proponuje mówić o ich istnieniu w kategoriach irrealności – istnienie wartości wyraża się sposobem bytowania podobnym do „istnienia” idei, domagających się realizacji w czasie i przestrzeni, co sprawia wrażenie ich realności.

Odbiór sztuki wiąże się nieodzownie z doświadczeniem estetycznym, które wykracza poza przyjemność obserwacji, angażując także myśli i emocje wobec innych przedmiotów i idei (Ossowski, 1958). Wartości estetyczne dzieła mogą wzbudzać zachwyt, wzruszenie czy wstrząs, czyniąc je przedmiotem kontemplacji i pozwalając na intensywne przeżycie piękna. Stróżewski podkreśla, że piękno stanowi o aksjologicznej wartości dzieła, będąc „gwarantem nieśmiertelności sztuki” (Stróżewski, 1992).

Józef Tarnowski (1990) zauważa, że dzieła sztuki niosą także inne treści aksjologiczne: religijne, filozoficzne, moralne, światopoglądowe, historiograficzne, psychologiczne czy przyrodoznawcze. To poznawcze i etyczne wartości dzieł sztuki, rzadko uchwytywane wszystkie naraz. Z kolei Władysław Tatarkiewicz wskazuje, że dzieła sztuki posiadają wartość ze względu na swoje *individuum* i właściwe im wewnętrzne „dobro”, które budzą zachwyt i poruszają (Tatarkiewicz, 1968; 1988). Tak pojmowana wartość apeluje do ludzkiej podmiotowości, przenosząc odbiorcę w sferę subiektywnego (relatywnego) przeżycia estetycznego (odczucia piękna / przyjemności) oraz metafizycznej kontemplacji (złożonego wrażenia przenikania / wczuwania się w inną sferę niż ta dotycząca życia

codziennego). Wartość estetyczna obejmuje zatem także „obiektywną prawdziwość wypowiedzi artystycznej” (Arnheim, 1978). Tym samym przeżycia estetyczne są cenne „same przez się” i – choć subiektywne – stanowią jednocześnie powszechny aspekt antropologicznego obrazu człowieka.

Wartości sztuki wizualnej można klasyfikować według różnych kryteriów. Ciekawą propozycję w tym zakresie przedstawiła Iwona Szmelter (2020), wyróżniając jako podstawową – obok wartości społeczno-ekonomicznych – kategorię wartości kulturowo-historycznych. W tabeli 1 zaprezentowano klasyfikację tych wartości oraz ich interpretację przez autorów niniejszego opracowania.

Tabela 1. Wartości kulturowo-historyczne dzieł sztuki

Wartość	Interpretacja
Artystyczna	Ujawnia się poprzez proces poznania dzieła
Estetyczna	Atrakcyjność wizualna, zgodność ze współczesną estetyką
Historyczna	Znaczenie dla historii, pamięci narodowej i wizerunku miejsca
Tożsamości i identyfikacji	Rola w kształtowaniu tożsamości społecznej (globalnej, regionalnej, jednostkowej) i rozwoju osobistym
Naukowa	Ważność technik i technologii (znaczenie odkryć i nowych teorii)
Autentyczności	Oryginalność materii / lub idei, wiarygodność wyrażenia siebie przez twórcę
Emocjonalna	Wywoływanie wrażeń estetycznych, historycznych, empatii i zrozumienia, ciągłości kultury ( <i>genius loci</i> )
Dokumentalna	Świadectwo działalności człowieka, wartość archiwalna dla kultury, techniki i idei politycznych
Integralności	Kompletność dzieła, reprezentowanie określonego okresu lub tematu
Kreatywności	Twórczy geniusz, styl ( <i>design</i> ), unikalność, wyjątkowość
Przestrzeni	Znaczenie układu elementów, wpływu na otoczenie i przestrzeń

Źródło: opracowanie własne na podstawie Szmelter, 2020.

Klasyfikacja ta, zgodnie z założeniami Szmelter, odnosi się do wartościowania sztuki współczesnej przez instytucje kulturalne (konserwatorów i kuratorów) i służy przede wszystkim ochronie dziedzictwa kultury, dostarczając narzędzi do oceny dzieł sztuki współczesnej. Tych wartości nie należy jednak utożsamiać z wyceną rynkową, lecz rozpatrywać je przez pryzmat autonomicznych wartości artystycznych i estetycznych, co oznacza, że powyższa klasyfikacja odzwierciedla głębszy wymiar sztuki, wykraczający poza aspekty ekonomiczne i ochronę obiektów.

## Metodyka badań empirycznych

Badania empiryczne miały charakter ilościowy i zostały przeprowadzone za pomocą techniki ankiety audytoryjnej, z wykorzystaniem kwestionariusza jako narzędzia badawczego. Kwestionariusz zawierał 10 pytań zamkniętych, z czego pięć oparto na pięciostopniowej skali Likerta. Pozostałe pytania miały formę jednokrotnego lub wielokrotnego wyboru z określonymi wariantami odpowiedzi. Przy opracowywaniu pytań dotyczących wartości sztuki wizualnej sięgnięto do publikacji Szmelter (2020), dokonując ich autorskiej interpretacji (tabela 1). Aby określić cechy respondentów, uwzględniono w metryczce cztery zmienne: płeć, miejsce zamieszkania, kierunek oraz stopień studiów. Badania zrealizowano w UMCS i UIK w maju i czerwcu 2024 r., przy czym uczelnie te wybrano ze względu na ich specyfikę – UMCS jako uczelnię publiczną i UIK jako katolicką z państwowymi uprawnieniami. Dobór próby był celowy. W badaniach uczestniczyli studenci kierunków, których program nauczania przewidywał co najmniej jeden przedmiot związany ze sztuką. Na podstawie analizy sylabusów wytypowano odpowiednie kierunki<sup>1</sup> na poziomie studiów licencjackich, magisterskich oraz jednolitych magisterskich. Na UMCS uwzględniono kierunki takie jak produkcja medialna, technologie cyfrowe w animacji kultury, dziennikarstwo i komunikacja społeczna, kulturoznawstwo, kreatywność społeczna, filozofia oraz public relations i zarządzanie informacją. W UIK badaniami objęto studentów kierunków takich jak pedagogika, pedagogika przedszkolna i wczesnoszkolna, arteterapia, filozofia, kulturoznawstwo, turystyka i rekreacja, a także dziennikarstwo i komunikacja społeczna.

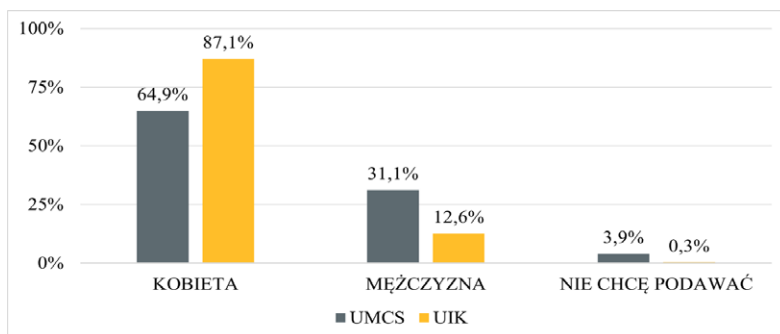
## Wyniki badań empirycznych

W badaniach udział wzięło łącznie 871 studentów studiów stacjonarnych, z czego do analizy zakwalifikowano 844 kompletnie wypełnione kwestionariusze: 456 z UMCS i 388 z UIK, co stanowi odpowiednio ok. 2,85% i 12,64% wszystkich studiujących na tych uniwersytetach. Choć próba nie jest reprezentatywna dla uczelni, dobrze odzwierciedla strukturę większości kierunków studiów ankietowanych. Respondenci różnili się pod względem cech społeczno-demograficznych (wykresy 1 i 2 oraz tabela 2).

---

1 Aby zapewnić porównywalność wyników, zrezygnowano z badania kierunków artystycznych, które są realizowane w UMCS, ale nie w UIK.

Wykres 1. Struktura respondentów pod względem płci



Źródło: opracowanie własne na podstawie przeprowadzonych badań empirycznych (dotyczy wszystkich zamieszczonych poniżej wykresów i tabel)

Wykres 2. Struktura respondentów pod względem miejsca zamieszkania

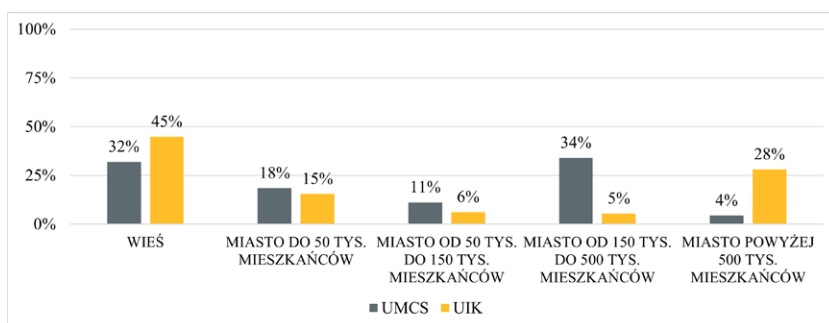
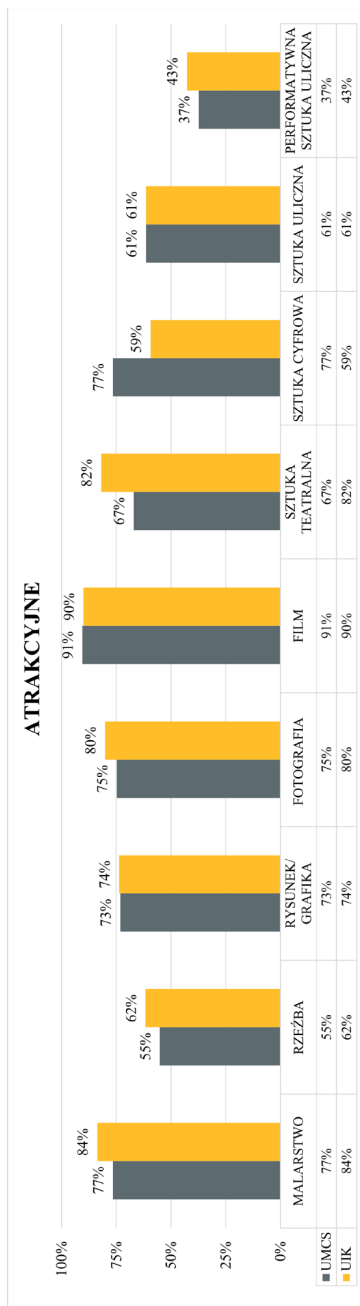


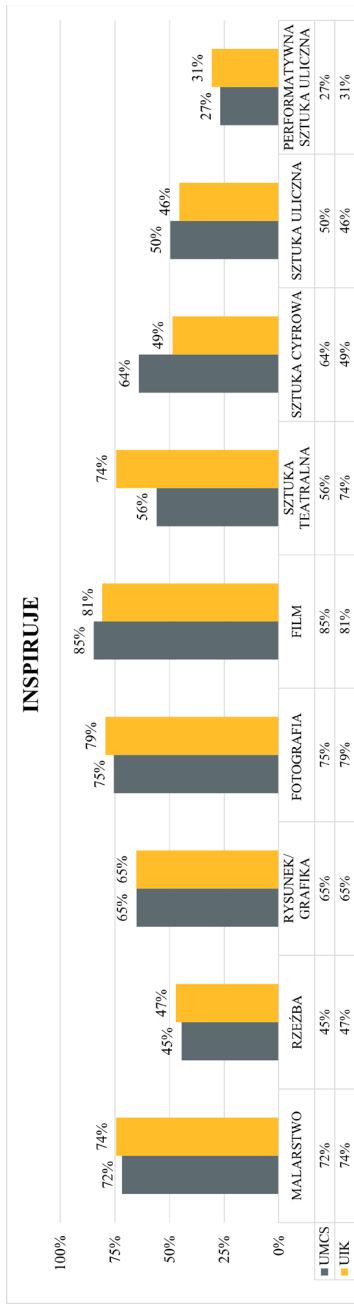
Tabela 2. Struktura respondentów pod względem kierunku studiów (malejąco)

UMCS			UIK		
Kierunek studiów	N	%	Kierunek studiów	N	%
Produkcja medialna	157	34,4	Pedagogika przedszkolna i wczesnoszkolna	157	40,5
Technologie cyfrowe w animacji kultury	110	24,1	Pedagogika	97	25
Dziennikarstwo i komunikacja społeczna	80	17,5	Kulturoznawstwo	49	12,6
Kulturoznawstwo	47	10,3	Turystyka i rekreacja	43	11,1
Kreatywność społeczna	28	6,1	Arteterapia	16	4,1
Filozofia	19	4,2	Filozofia	13	3,3
Public relations i zarządzanie informacją	15	3,3	Dziennikarstwo i komunikacja społeczna	13	3,3
Suma	456	~ 100	Suma	388	~ 100

Wykres 3. Atrakcyjne formy ekspresji artystycznej



Wykres 4. Formy ekspresji artystycznej dostarczające inspiracji



Uwzględniając kryterium stopnia studiów, wśród ankietowanych znalazło się:

- 568 studentów I stopnia (UMCS – 412, UIK – 156),
- 158 osób na jednolitych studiach magisterskich (UIK),
- 118 studentów II stopnia (UMCS – 44, UIK – 74).

Analiza wyników wskazuje, że próba badawcza charakteryzuje się dominacją kobiet (przy czym widoczna jest tutaj różnica między UMCS a UIK) oraz studentów I stopnia, a także wyraźnym zróżnicowaniem pod względem miejsca zamieszkania. Najliczniej reprezentowane kierunki to w UMCS – produkcja medialna, technologie cyfrowe w animacji kultury, a w UIK – pedagogika przedszkolna i wczesnoszkolna oraz pedagogika (ok. 60% ankietowanych na każdej uczelni).

Pierwsze pytanie w kwestionariuszu dotyczyło atrakcyjności różnych form ekspresji artystycznej. Respondenci oceniali je, wykorzystując skalę od 1 do 5, gdzie 1 oznaczało „nieatrakcyjne”, a 5 – „bardzo atrakcyjne”. Wyniki przedstawione na wykresie 3 ujmują odpowiedzi: „raczej atrakcyjne” oraz „bardzo atrakcyjne”.

Ankietowani studenci obu uczelni najwyżej ocenili film, malarstwo i rysunek / grafikę, przy czym różnice w odpowiedziach są niewielkie. Największe różnice dotyczą zainteresowania teatrem (bardziej preferowane przez studentów UIK) oraz sztuką cyfrową (bardziej atrakcyjną dla studentów UMCS). Przyczyną tego mogą być specyficzne kierunki studiów (UMCS – produkcja medialna, UIK – pedagogika) oraz szerszy dostęp do teatrów w Krakowie. Performatywna sztuka uliczna została uznana za najmniej atrakcyjną przez obie grupy respondentów.

Drugie pytanie uwzględniało inspiracje płynące z różnych form sztuki, ocenianych również według pięciostopniowej skali Likerta. Na wykresie 4 został zaprezentowany rozkład odpowiedzi: „raczej inspirujące” oraz „bardzo inspirujące”.

Wnioski z wykresu 4 są podobne do tych z pierwszego pytania, choć respondenci wykazali mniejsze zdecydowanie (niższe wartości procentowe).

Studentom zostało także zadane pytanie: „Gdzie najczęściej Pani / Pan spotyka się z wytworami sztuki wizualnej?”. Tabela 3 przedstawia rozkład odpowiedzi, przy czym respondenci mogli wybrać maksymalnie trzy warianty odpowiedzi.

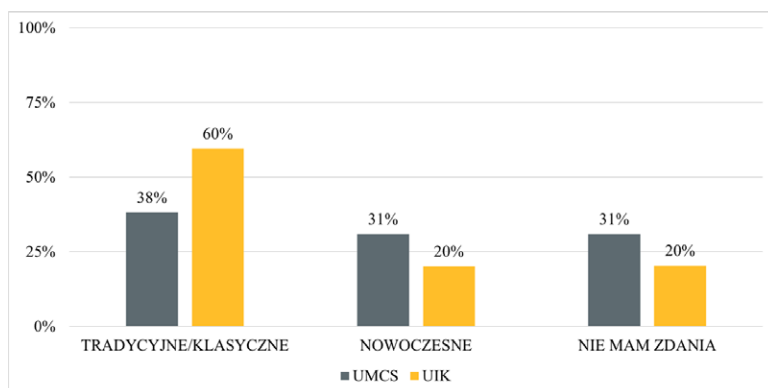
Tabela 3. Miejsca kontaktu ze sztuką wizualną

Odpowiedź	UMCS	UIK
W ramach zajęć na uczelni	45%	17%
W ramach wydarzeń kulturalnych związanych z uczelnią	16%	7%
W galeriach sztuki	39%	52%
W muzeach	28%	65%
W centrach kulturalnych	42%	41%
Na otwartej przestrzeni	33%	34%
W świecie wirtualnym	77%	59%

Na podstawie analizy opinii ankietowanych można uogólnić, że studenci najczęściej mają kontakt ze sztuką wizualną w przestrzeni wirtualnej. Następne w kolejności odpowiedzi różniły się między uczelniami: w UMCS były to zajęcia akademickie (45%) i centra kulturalne (42%), a w UIK muzea (65% – najwięcej wskazań) i galerie sztuki (52%). Różnice wynikają prawdopodobnie z większej dostępności tych instytucji w Krakowie. Kontakt z wytworami sztuki wizualnej w ramach wydarzeń kulturalnych związanych z uczelnią uzyskał najmniejszą liczbę wskazań obydwu grup ankietowanych.

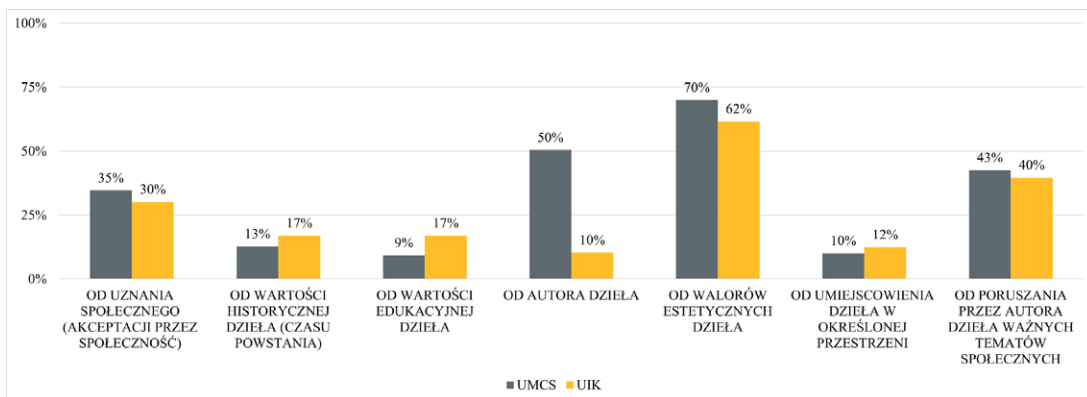
Analiza danych zaprezentowanych na wykresie 5 (ankietowani mogli zaznaczyć jedną odpowiedź spośród trzech wariantów) pokazuje, że większość respondentów preferuje klasyczne / tradycyjne formy sztuki wizualnej, takie jak malarstwo i rzeźba. W UMCS nie widać znaczących różnic między odpowiedziami (38% : 31% : 31%), natomiast w UIK aż 60% ankietowanych wybrało formy klasyczne. Warto dodać, że pogłębiona analiza odpowiedzi w kontekście cech społeczno-demograficznych wykazała, iż jedynie studenci UMCS pochodzący z miast powyżej 500 tys. mieszkańców jako pierwsze w kolejności wymienili nowoczesne formy sztuki wizualnej.

Wykres 5. Preferencje względem form sztuki wizualnej



Studentów poproszono także o wybranie maksymalnie dwóch czynników mających znaczenie w uznaniu wytworu sztuki za dzieło (wykres 6). Najczęściej wskazywano na walory estetyczne oraz poruszanie ważnych tematów społecznych, a także akceptację społeczną. Znacząca różnica dotyczyła odpowiedzi „autor dzieła”, w przypadku respondentów z UMCS – 50% wskazań, w odniesieniu do ankietowanych z UIK – tylko 10% wskazań.

Wykres 6. Czynniki wpływające na uznanie wytworu za dzieło sztuki



Kolejne pytanie dotyczyło doświadczeń związanych z odbiorem rozmaitych wytworów sztuki wizualnej, a zatem subiektywnej oceny wartości sztuki wizualnej przez respondentów. Na podstawie klasyfikacji wartości kulturowo-historycznych<sup>2</sup> w ujęciu Szmelter (2020) oraz ich interpretacji zaproponowanej przez autorów niniejszego artykułu opracowano większość poniższych stwierdzeń. Studenci oceniali poszczególne odpowiedzi według skali 1–5, gdzie 1 oznaczało „zdecydowanie nie”, 2 – „raczej nie”, 3 – „ani tak, ani nie”, 4 – „raczej tak”, 5 – „zdecydowanie tak”. Średnie oceny odpowiedzi przedstawiono w tabeli 4. Analiza uzyskanych wyników wskazuje, że respondenci najwyższej ocenili (powyżej 4,0) kategorie kreatywności i wyobraźni odbiorcy dzieła, jego podziw dla artysty, estetykę oraz autentyczność wytworów (szczerze wyrażenie siebie przez twórcę). Najniższe oceny (poniżej 3,0) zostały przypisane do wartości etycznych / religijnych czy historycznych. Pierwsze z nich zdecydowanie wyżej ocenili studenci UIK (2,73) w porównaniu z respondentami z UMCS (2,13).

2 Wartość integralności została uwzględniona w wartości historycznej/edukacyjnej.



Tabela 4. Średnie oceny wartości sztuki wizualnej (malejąco)

Odpowiedź	Ogółem	UMCS	UJK
Wytwór rozwija we mnie kreatywność i wyobraźnię / fantazję (wartość w zakresie kreatywności)	4,34	4,43	4,25
Uważam wytwór za atrakcyjny pod kątem estetycznym (wartość estetyczna)	4,30	4,41	4,18
Wytwór wzbudza we mnie podziw dla artysty (wartość artystyczna)	4,15	4,17	4,12
Wytwór wzbudza we mnie emocjonalne reakcje jak empatię, tolerancję (np. zachwyca, wzrusza, wstrząsa) (wartość emocjonalna)	4,13	4,18	4,08
Odbieram wytwór jako wyraz szczerego wyrażenia siebie przez artystę (wartość autentyczności)	4,09	4,09	4,09
Wytwór stanowi dla mnie formę perswazji / apelu / zwrócenia uwagi twórcy nt. problemów społecznych i kulturowych (np. sprawiedliwości i równości społecznej, różnorodności kulturowej i społecznej, ochrony środowiska itp.), a przez to wpływa na moje postrzeganie świata (bez odniesienia do wartości według klasyfikacji Szmelter)	3,84	3,82	3,86
Wytwór wpływa na mój rozwój osobisty (wartość tożsamości i identyfikacji)	3,69	3,79	3,59
Wytwór jest dla mnie przede wszystkim formą rozrywki (bez odniesienia do wartości według klasyfikacji Szmelter)	3,51	3,52	3,49
Odbieram wytwór jako wartościowy dla dziedzictwa narodowego / regionalnego (wartość dokumentalna)	3,47	3,38	3,59
Wytwór daje mi poczucie samowiedzy (tożsamości) / identyfikacji z jakąś grupą (wartość tożsamości i identyfikacji)	3,41	3,42	3,39
Umieszczenie wytworu w określonej przestrzeni (np. obraz w muzeum lub w internecie, mural na fasadzie budynku itp.) ma dla mnie istotne znaczenie w jego odbiorze (wartość kultury w przestrzeni)	3,29	3,17	3,43
Uważam, że technika / technologia wykonania wytworu ma dla mnie fundamentalne znaczenie w jego odbiorze (wartość naukowa)	3,23	3,22	3,23
Odbiór wytworu jest ważny dla mojego samopoczucia psychicznego oraz radzenia sobie ze stresem (bez odniesienia do wartości według klasyfikacji Szmelter)	3,15	3,14	3,16
Wytwór dostarcza mi przede wszystkim wiedzy historycznej (wartość historyczna / edukacyjna)	2,70	2,60	2,82
Wytwór jest dla mnie głównie nośnikiem treści etycznych / religijnych (bez odniesienia do wartości według klasyfikacji Szmelter)	2,41	2,13	2,73

W tabeli 5 (na podstawie danych z tabeli 4) przedstawiono średnie oceny poszczególnych wartości sztuki wizualnej<sup>3</sup> ogółem, czyli łącznie

3 Dla wartości identyfikacji i tożsamości, której przypisano dwie odpowiedzi z tabeli 4, ocenę obliczono jako średnią arytmetyczną ocen.

dla obydwu grup ankietowanych oraz według płci, stopnia studiów i miejsca zamieszkania.

Tabela 5. Średnie oceny wartości sztuki wizualnej (malejąco – ogółem, z podziałem na płeć, stopień studiów, miejsce zamieszkania)

Wartość	Ogółem	Płeć			Poziom studiów			Miejsce zamieszkania				
		K	M	N	I	II	JM	1	2	3	4	5
W zakresie kreatywności	4,34	4,35	4,31	4,54	4,37	4,31	4,27	4,30	4,34	4,39	4,47	4,26
Estetyczna	4,30	4,32	4,25	4,11	4,36	4,18	4,20	4,32	4,26	4,43	4,34	4,20
Artystyczna	4,15	4,15	4,17	4,00	4,18	4,18	4,03	4,22	4,05	4,12	4,19	4,05
Emocjonalna	4,13	4,21	3,90	3,95	4,15	4,14	4,03	4,07	4,10	4,28	4,16	4,19
Autentyczności	4,09	4,12	3,98	4,32	4,11	4,08	4,02	4,11	4,02	4,19	4,11	4,02
Tożsamości i identyfikacji	3,55	3,55	3,53	3,76	3,55	3,64	3,45	3,51	3,50	3,59	3,54	3,67
Dokumentalna	3,47	3,50	3,46	2,58	3,41	3,64	3,58	3,55	3,47	3,35	3,38	3,48
Kultury w przestrzeni	3,29	3,34	3,15	2,95	3,24	3,22	3,51	3,31	3,42	3,29	3,19	3,23
Naukowa	3,23	3,19	3,34	3,32	3,26	3,18	3,13	3,30	3,17	3,15	3,22	3,16
Historyczna	2,70	2,67	2,82	2,68	2,64	2,83	2,82	2,75	2,64	2,96	2,55	2,71

Legenda: Płeć: K – kobieta, M – mężczyzna, N – nie chcę podawać; Poziom studiów: I – I stopień, II – II stopień, JM – jednolite studia magisterskie; Miejsce zamieszkania: 1 – wieś, 2 – miasto do 50 tys. mieszkańców, 3 – miasto od 50 tys. do 150 tys. mieszkańców, 4 – miasto od 150 tys. do 500 tys. mieszkańców, 5 – miasto powyżej 500 tys. mieszkańców.

Analiza danych zawartych w tabeli 5 potwierdza, że w opinii ankietowanych największe znaczenie w ocenie wytworów sztuki wizualnej mają wartości kreatywności, estetyczna, artystyczna, emocjonalna oraz autentyczności, a najmniejszą wartość historyczna. Wyraźne zróżnicowanie ocen, uwzględniając cechy społeczno-demograficzne, można zauważyć przy zastosowaniu kryterium płci (w odniesieniu do wartości emocjonalnej, autentyczności, dokumentalności oraz kultury w przestrzeni) oraz kryterium miejsca zamieszkania (wartość historyczna).

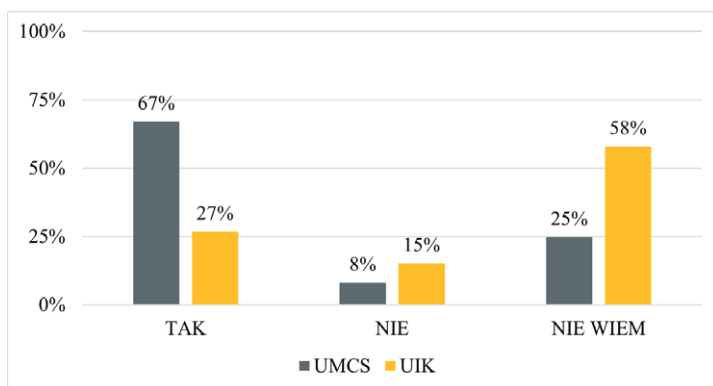
Studentów zapytano także o rolę sztuki wizualnej w edukacji. Pytania te zawierały skalę Likerta 1–5, gdzie 1 oznaczało „zdecydowanie nie”, a 5 – „zdecydowanie tak”. Wyniki potwierdzają użyteczność sztuki wizualnej w edukacji oraz wskazują na potencjalny niedostatek inicjatyw edukacyjnych ze strony uczelni (tabela 6 zawiera odpowiedzi: „raczej tak” oraz „zdecydowanie tak”).

Tabela 6. Rola sztuki wizualnej w edukacji

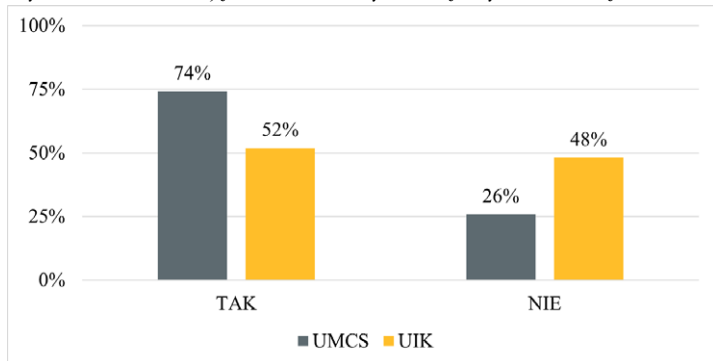
Pytanie	UMCS	UIK
Czy sztuka wizualna może być użytecznym narzędziem w edukacji artystycznej dzieci i młodzieży?	73%	74%
Czy edukacja artystyczna powinna być bardziej promowana wśród studentów różnych kierunków?	94%	91%

Pytanie o dodatkowe zajęcia organizowane przez uczelnie, związane ze sztuką wizualną, pokazało różnice: 67% ankieterowanych studentów UMCS potwierdziło ich dostępność, 25% zaznaczyło odpowiedź „nie wiem”, a 8% – „nie”. Z kolei ponad połowa respondentów z UIK nie miała takiej wiedzy, w opinii 15% takie zajęcia nie są organizowane, a 27% potwierdziło, że uczelnia posiada taką ofertę (wykres 7).

Wykres 7. Zajęcia dodatkowe związane ze sztuką wizualną



Wykres 8. Udział w zajęciach dodatkowych związanych ze sztuką



Wśród studentów, którzy zaznaczyli odpowiedź „tak” w poprzednim pytaniu, ponad 70% z UMCS oraz ponad 50% z UIK potwierdziło swoje uczestnictwo w zajęciach dodatkowych organizowanych przez uczelnie, związanych ze sztuką wizualną (wykres 8). Warto dodać, że analiza z uwzględnieniem cech społeczno-demograficznych, w tym podziału respondentów według stopnia studiów, nie wskazała znaczących rozbieżności w odpowiedziach.

### Podsumowanie i wnioski

Przeprowadzone badania empiryczne pozwoliły zgromadzić opinie studentów UMCS i UIK na temat wybranych aspektów sztuki wizualnej oraz jej wartości. Analiza wyników wykazała, że:

1. Najbardziej atrakcyjnymi i inspirującymi formami sztuki wizualnej są film, malarstwo i fotografia. Sztuka uliczna natomiast jest oceniana najmniej pozytywnie w porównaniu z innymi formami sztuki. Można założyć, że największym uznaniem cieszą się formy, które łączą w sobie zarówno walory estetyczne, jak i emocjonalne, a ich popularność wynika prawdopodobnie z łatwości / sugestywności odbioru / przekazu oraz zdolności do wywoływania silnych emocji. Z kolei sztuka uliczna, mimo swojego społecznego oddziaływania, może być postrzegana jako zjawisko nietrwale, a zatem o mniejszym znaczeniu.
2. Ankietowani studenci najczęściej stykają się z wytworami sztuki wizualnej w przestrzeni wirtualnej, choć preferują tradycyjne, klasyczne formy. Z jednej strony może to świadczyć o ich przywiązaniu do bardziej ugruntowanych kulturowo form artystycznych, z drugiej – jako przedstawiciele pokolenia Z – mogą wykorzystywać Internet i smartfony, które są naturalnymi elementami ich codzienności, aby w wygodniejszy sposób obcować z dziełami sztuki.
3. O uznaniu danego wytworu za dzieło sztuki decydują głównie jego walory estetyczne, co wskazuje na znaczenie wizualnej atrakcyjności dzieła. Ponadto, w ocenie autorów, sztuka oddziałuje na rozwój kreatywności i wyobraźni odbiorcy, co podkreśla wagę indywidualnych doświadczeń w kontakcie ze sztuką, w tym rozwoju osobistego.
4. Respondenci wykazują zamiłowanie do klasycznych form sztuki przy jednoczesnej otwartości na nowoczesne rozwiązania, podkreślając znaczenie estetyki, edukacyjne walory sztuki i jej wpływ na rozwój kreatywności, w tym własnych zdolności twórczych.
5. Zdecydowana większość ankietowanych studentów uważa, że sztuka wizualna stanowi przydatne narzędzie edukacji artystycznej,

co potwierdza jej rolę w rozwijaniu kreatywności, ale także podkreśla potrzebę większej promocji form tej sztuki na uczelniach. W ocenie autorów kontakt ze sztuką nie tylko inspiruje, ale także umożliwia odkrycie własnych talentów i predyspozycji oraz pomaga kształtować percepcję świata.

Należy podkreślić, iż w nawiązaniu do wartościowania sztuki wizualnej w ujęciu Iwony Szmelter respondenci najwyżej cenią wartości sztuki w zakresie kreatywności, estetyki, artyzmu, emocjonalności i autentyczności, natomiast wartość historyczna ma dla nich najmniejsze znaczenie. Preferencje te mogą wynikać ze stylu życia, a co za tym idzie ze sposobu postrzegania rzeczywistości przez pokolenie współczesnych studentów, czyli pokolenie Z<sup>4</sup>. Pokolenie to, zdaniem Olgi Ławińskiej oraz Anny Korombel (2023), szczególnie ceni autentyczność przekazu wspieranego nowoczesnymi technologiami. Jego uwaga jest rozproszona, a analiza informacji powierzchowna, co może tłumaczyć mniejsze zainteresowanie aspektem historycznym sztuki. Współcześni studenci są jednak otwarci na nowe doświadczenia, twórczy i innowacyjni, co przekłada się na ich uznanie dla estetyki i kreatywności. Ich sposób zdobywania wiedzy opiera się na zasadzie *just in time*, co oznacza, że cenią natychmiastowy dostęp do informacji, głównie za pomocą urządzeń mobilnych, które odgrywają ważną rolę w ich codziennym funkcjonowaniu. Ławińska i Korombel zauważają także, że przedstawiciele pokolenia Z są pragmatyczni w ocenianiu rzeczywistości, dążą do samorozwoju i niezależności. Ich zainteresowania mają dla nich duże znaczenie i często chcą je realizować zawodowo. Z tej racji również sztuka może być dla nich nie tylko formą estetycznego doświadczenia, ale także narzędziem budowania relacji i wyrażania tożsamości, co wyjaśnia ich priorytetowe traktowanie jej wartości kreatywnych i emocjonalnych. Warto dodać, że w tym obszarze badań widoczne są pewne różnice w ocenie wartości po uwzględnieniu cech społeczno-demograficznych studentów. Dotyczą one kryterium płci (w odniesieniu do wartości emocjonalnej, autentyczności, dokumentalności oraz kultury w przestrzeni) oraz kryterium miejsca zamieszkania (wartość historyczna).

Wyniki przeprowadzonych badań korespondują z raportem dotyczącym kondycji sektora sztuki współczesnej w Polsce (Raport, 2016). Zaprezentowane w nim wnioski zostały oparte na analizie 561 wywiadów

---

4 Pokolenie Z obejmuje osoby urodzone w latach 1995–2009. Przedstawiciele tego pokolenia nie znają zatem czasów bez Internetu czy smartfonów. Pokolenie to charakteryzuje się m.in. wyższym poziomem kompetencji cyfrowych względem wcześniejszych generacji, stąd inne określenia występujące w literaturze przedmiotu: dzieci Internetu, iGeneration, Digital Natives (Ławińska i Korombel, 2023).

kwestionariuszowych z odbiorcami sztuki w 68 instytucjach wystawienniczych. Ustalono, że najliczniejszą grupę odwiedzających placówki wystawiennicze stanowiły osoby w wieku 19–26 lat, a malarstwo było najbardziej lubianą formą sztuki współczesnej, co potwierdza preferencję klasycznych / tradycyjnych form sztuki wśród ankietowanych studentów UMCS i UIK. Ponadto w raporcie wskazano, że najczęstszymi formami obcowania ze sztuką współczesną są odwiedziny w galeriach i centrach sztuki oraz korzystanie z Internetu. Wyniki te są zbieżne z badaniami własnymi: studenci UMCS najczęściej spotykają się ze sztuką wizualną w świecie wirtualnym, a respondenci z UIK – w muzeach.

Warto również podkreślić spójność uzyskanych wyników z ustaleniami badawczymi Marka Krajewskiego i Filipa Schmidta (2018), poczynionymi na podstawie ogólnopolskiego sondażu przeprowadzonego wśród odbiorców sztuki. Zdaniem tych badaczy, dla Polaków malarstwo, rzeźba, grafika i rysunek stanowią bezdyskusyjne przejawy sztuk wizualnych. Co istotne, formy te zostały również wskazane w badaniach własnych autorów niniejszego opracowania jako najbardziej atrakcyjne i inspirujące według ankietowanych studentów. Ponadto Krajewski i Schmidt zauważyli, że w opinii Polaków „dobra sztuka” to taka, która przede wszystkim wywołuje silne, pozytywne emocje oraz skłania do refleksji i dyskusji. Nie dziwi więc fakt, że studenci UMCS i UIK wśród najwyżżej ocenionych wartości sztuki wizualnej wskazali kreatywność, estetykę, artyzm oraz emocjonalność.

Jednym z ograniczeń przeprowadzonych analiz jest zastosowana metoda badawcza. Choć ankietowanie ma wiele zalet (takich jak oszczędność czasu i możliwość zgromadzenia szerokiego zakresu danych), nie pozwala na dogłębną analizę przyczyn badanych zjawisk. Interesujące byłoby więc pogłębienie tematu poprzez zbadanie oddziaływania różnych form sztuki wizualnej na emocje i zaangażowanie odbiorców, szczególnie w kontekście korzystania z różnorodnych platform internetowych. Kolejnym kierunkiem przyszłych badań mogłaby być analiza czynników kulturowych wpływających na preferencje studentów oraz identyfikacja różnic w percepcji sztuki wizualnej między studentami różnych kierunków studiów.

Uwzględniając opinie studentów UMCS i UIK, warto rozważyć szersze zastosowanie sztuki wizualnej w edukacji akademickiej. Postulat ten obejmuje nie tylko włączenie do programów studiów większej liczby przedmiotów związanych z szeroko rozumianą sztuką, rozwinięcie oferty zajęć dodatkowych, ale również aktywne działania promujące sztukę na uczelniach, np. wystawy, projekcje filmów. Postrzeganie sztuki jako narzędzia wspierającego kształtowanie postaw, zachowań i kompetencji studentów nie powinno ograniczać się jedynie do kierunków artystycznych czy

społecznych, lecz powinno obejmować także kierunki ściśle. Jak zauważa bowiem Teresa Wilk (2023, s. 150): „Edukacja dla sztuki i przez sztukę to współczesna potrzeba, która z kolei wyzwala potrzebę kształtowania ładu społecznego i wzajemnego szacunku”.

#### BIBLIOGRAFIA

- Arnheim, R. (1978). *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Arnheim, R. (2011). *Myslenie wzrokowe*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
- Cassirer, E. (1977). *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Warszawa: Czytelnik.
- Dutton, D. (2019). *Instynkt sztuki. Piękno, zachwyty i ewolucja człowieka*. Kraków: Copernicus Center Press.
- Freedberg, D. (2005). *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Florczykiewicz, J. (2016). Rola sztuk wizualnych w rozwoju osobowości. Edukacyjne aspekty sztuki w świetle wybranych koncepcji z zakresu wychowania estetycznego. W: J. Florczykiewicz i T. Nowak (red.), *Sztuki wizualne w edukacji. Cz. 1. Patrzyć – widzieć – wiem*. Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego.
- Gawkowski, K. (2018). Wpływy nowoczesnych technologii informatycznych na zdrowie i jakość życia człowieka. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Technika, Informatyka, Inżynieria Bezpieczeństwa*, nr 6, 185–197. DOI: <http://dx.doi.org/10.16926/tiib.2018.06.14>.
- Goodman, N. *Languages of Art. An Approach to the Theory of Symbols*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing.
- Izdebska, K. (2015). *Przestrzeń i miejsce w praktyce artystycznej. Socjologiczne studium przypadku*. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Humanistycznego US MINERWA.
- Juszczyk, S. (2015). Kultura wizualna: wybrane studia teoretyczne oraz badania empiryczne. *Chowanna*, nr 45(2), 17–29.
- Kawecki, W. (2022). Wizualność współczesnej kultury. *Roczniki Kulturoznawcze*, nr 13(1), 65–79. DOI: <https://doi.org/10.18290/rkult22131.5>.
- Kisielewski, A. (2020). Sztuka i masowa kultura wizualna. Uwagi o praktykach subwersyjnych w sztuce polskiej po roku 2000. W: E. Dąbrowska-Prokopowska, P. Goryń i M.F. Zaniewska (red.), *Kultura w Polsce w XXI wieku: konteksty społeczne, kulturowe i medialne*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 89–99.
- Krajewski, M. i Schmidt, F. (2018). *Wizualne niewidzialne. Sztuki wizualne w Polsce. Stan, rola i znaczenie*. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

- Kwiatkowska-Tybulewicz, B. (2016). *Wychowawcze aspekty sztuki współczesnej. Z perspektywy pedagogiki krytycznej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Litorowicz, A. *Sztuka w przestrzeni publicznej*. Pozyskano z: [https://sztuka-publiczna.pl/pl/sztuka-w-przestrzeni-publicznej/sztuka?utm\\_source=chatgpt.com](https://sztuka-publiczna.pl/pl/sztuka-w-przestrzeni-publicznej/sztuka?utm_source=chatgpt.com) (dostęp: 12.03.2025).
- Ławińska, O. i Korombel, A. (2023). *Pokolenie Z jako wyzwanie współczesnego zarządzania przedsiębiorstwem. Relacje, media społecznościowe i crowdsourcing*. Częstochowa: Wydawnictwo Politechniki Częstochowskiej.
- McLuhan, M. (2012). Przekazem jest środek przekazu. W: I. Kurz, P. Kwiatkowska i Ł. Zaremba (red.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 393–398.
- Mazepa-Domagała, B. i Wilk, T. (2015). Edukacja w zakresie sztuk wizualnych, czyli o przygotowaniu dzieci w młodszym wieku szkolnym do odbioru i kreowania otaczającej je ikonosfery. *Chowanna*, nr 45(2), 89–104.
- Niziołek, K. (2015). *Sztuka społeczna. Koncepcje – dyskursy – praktyki*. Tom 1. Białystok: Wydział Historyczno-Socjologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku Universitas Bialostocensis.
- Ossowski, S. (1958). *U podstaw estetyki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Raport z badań: *Kondycja sztuk wizualnych. Percepcja i społeczny obieg sztuki współczesnej w Polsce*. (2016). Question Mark Biuro Badań Społecznych. Pozyskano z: <https://nck.pl/badania/raporty/kondycja-sztuk-wizualnych-percepcja-i-spoeczny-obieg-sztuki-wspolczesnej-w-polsce> (dostęp: 24.10.2024).
- Stróżewski, W. (1992). *W kręgu wartości*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Szmelter, I. (2020). *O fenomenie sztuk wizualnych i meandrach ich ochrony*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tatarkiewicz, W. (1968). O pojęciu wartości, co historyk filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki. W: A. Ryszkiewicz (red.), *O wartości dzieła sztuki. Materiały II Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice 19–21 maja 1966*. Warszawa: Arkady, 11–24.
- Tarnowski, J. (1990). Wartości dzieła sztuki. *Sztuka i Filozofia*, nr 3. Pozyskano z: [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka\\_i\\_Filozofia/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1990-t3/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1990-t3-s127-137/Sztuka\\_i\\_Filozofia-r1990-t3-s127-137.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1990-t3/Sztuka_i_Filozofia-r1990-t3-s127-137/Sztuka_i_Filozofia-r1990-t3-s127-137.pdf) (dostęp: 21.10.2024).
- Tatarkiewicz, W. (1988). *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: PWN.
- Tischner, J. (2006). Fenomenologia świadomości egotycznej. W: A. Węgrzecki (red.), *Studia z filozofii świadomości*. Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera, 129–422.



*Ustawa z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*, Dz. U. 2018 poz. 1668.

Wilk, T. (2023). Sztuka jako potrzeba kształtowania pozytywnych zmian w przestrzeni społecznej. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio J. Paedagogia-Psychologia*, nr 36(2), 139–151.

Zygmuntowicz, A. (2016). Pochwała różnorodności. *Format: Pismo Artystyczne*, nr 73, 87–89.

**Przemysław Bukowski** – adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa i Dziennikarstwa Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie, doktor nauk humanistycznych w zakresie filozofii. Zainteresowania naukowe i obszary badawcze: filozofia kultury; aksjologiczne podstawy kultury oraz jej wymiar etyczny; komunikowanie społeczne i międzykulturowe; filozofia człowieka. Autor monografii *Aksjologiczne podstawy rozumienia osoby ludzkiej w filozofii Małgorzaty Schelera i Józefa Tischnera* (2020).

**Agnieszka Piasecka** – adiunkt w Instytucie Nauk o Zarządzaniu i Jakości Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, doktor nauk ekonomicznych. Zainteresowania naukowo-badawcze obejmują zarządzanie jakością, kapitałem intelektualnym oraz zaufaniem, szczególnie w odniesieniu do szkół wyższych. Autorka monografii: *Wybrane aspekty zarządzania jakością w szkole wyższej* (2011), *Systemy zapewnienia jakości kształcenia w polskich szkołach wyższych w świetle Procesu Bolońskiego* (2014) oraz współautorka: *Projakściowe koncepcje zarządzania w szkołach wyższych. TQM, Lean management, Kaizen* (2021).



**Anna Rutkowska**  
<http://orcid.org/0000-0003-1174-7743>  
University of Warmia and Mazury in Olsztyn  
[anna.rutkowska@uwm.edu.pl](mailto:anna.rutkowska@uwm.edu.pl)  
DOI: 10.35765/pk.2025.4902.14

## Implications of Magnetic Resonance Imaging (MRI) for Economic Research and the Development of Neuromanagement and Neuromarketing

### ABSTRACT

The syncretism of traditional economic theory, based on hypothetical-deductive reasoning, with contemporary behavioral economics – which considers the psychological and social aspects of consumer behavior – and the application of experimental economic tools and modern neuroeconomics research methods contribute to a better understanding of the economic decision-making process. The aim of this study was to determine the specificity and applicability of magnetic resonance imaging (MRI) as a tool in management and economic research, and to define the role of neuroimaging in the development of neuromanagement and neuromarketing. The article also aims to draw attention to the evolving methodology of economic research and the advancement of research techniques, including those in the field of imaging diagnostics. The foundation of modern neuroeconomics is, therefore, an interdisciplinary research approach. The analysis was conducted from an interdisciplinary perspective, with an attempt to syncretize economic and medical knowledge. The physical principles of MRI were presented, an MRI examination was described – including medical indications and contraindications –, and the implications of MRI and functional MRI (fMRI) for economic sciences and management were discussed. Functional MRI techniques are used to test consumer responses to specific stimuli by measuring changes in the activity of the prefrontal cortex, amygdala, and hippocampus. The findings indicate that the ventral striatum is associated with the reward system, the orbito-frontal cortex modulates desire, the medial prefrontal cortex is responsible for positive social responses, the posterior cingulate cortex is involved in conflict processing, whereas the amygdala controls threat and fear-based behaviors in humans. The results of neuroimaging using fMRI are particularly important in the field of neurofinance, neuroaccounting and neuromarketing.

**KEYWORDS:** neuroeconomics, neuromanagement, neuromarketing, Magnetic Resonance Imaging (MRI); behavioral economics

**Suggested citation:** Rutkowska, A. (2025). Implications of Magnetic Resonance Imaging (MRI) for Economic Research and the Development of Neuromanagement and Neuromarketing. © ⓘ *Perspectives on Culture*, 2(49), pp. 195–227. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.14

Submitted: 14.03.2023

Accepted: 02.08.2023

## STRESZCZENIE

Implikacje wykorzystania rezonansu magnetycznego (MRI) w badaniach ekonomicznych oraz rozwoju neurozarządzania i neuromarketingu

Synkretyzm tradycyjnej ekonomii bazującej na metodzie hipotetyczno-dedukcyjnej oraz współczesnej ekonomii behawioralnej uwzględniającej aspekty psychologiczno-społeczne zachowań konsumentów z jednoczesnym wykorzystaniem narzędzi ekonomii eksperymentalnej oraz nowoczesnych metod badawczych neuroekonomii pozwolił na znacznie lepsze zrozumienie i wyjaśnienie uwarunkowań procesu podejmowania decyzji ekonomicznych. Celem rozważań podjętych w artykule jest określenie specyfiki i użyteczności rezonansu magnetycznego MRI jako narzędzia badawczego wykorzystywanego w badaniach ekonomicznych, a także określenie roli neuroobrazowania w rozwoju neurozarządzania i neuromarketingu. Celem artykułu jest także zwrócenie uwagi na zmieniającą się metodologię badań ekonomicznych i stosowanie coraz bardziej wyrafinowanych technik badawczych, w tym z zakresu diagnostyki obrazowej. Fundamentem współczesnej neuroekonomii jest więc interdyscyplinarne podejście badawcze. Przedstawione podejście badawcze ma charakter interdyscyplinarnych deliberacji. Stanowi bowiem próbę synkretyzmu wiedzy ekonomicznej i medycznej. W artykule przedstawiono fizyczne podstawy obrazowania rezonansu magnetycznego, omówiono przebieg badania z uwzględnieniem medycznych wskazań i przeciwwskazań do obrazowania, a także podjęto próbę identyfikacji implikacji zastosowania MRI i fMRI na gruncie nauk ekonomicznych i zarządzania. Podstawowymi miarami wykorzystywanymi do testowania reakcji na określone bodźce przy użyciu fMRI jest aktywacja kory przedczołowej, ciała migdałowatego i hipokampa. Na podstawie uzyskanych wyników można stwierdzić, że brzuszne prążkowie odpowiada za układ nagrody, kora oczodołowa za pragnienie posiadania, przyśrodkowa kora przedczołowa za pozytywną więź, kora tylnego zakrętu obręczy za konflikt, natomiast ciało migdałowe za wyzwanie i zagrożenie. Uzyskiwane wyniki neuroobrazowania przy użyciu fMRI są szczególnie istotne w obszarze neurofinansów, neurorachunkowości i neuromarketingu.

**SŁOWA KLUCZE:** neuroekonomia, neurozarządzanie, neuromarketing, rezonans magnetyczny (MRI), ekonomia behawioralna

## Introduction

The history of economic thought and contemporary research trends in economics as a social science indicate that in a complex economic, political and social reality, the traditional economic paradigm does not always adequately or comprehensively describe and explain dynamic changes of a rapidly globalizing world. In the absence of comprehensive evaluations

of economic reality, predictions cannot be formulated on the basis of theoretical and empirical research results. The rapid pace of civilization's development suggests that the mainstream economic paradigm needs to be modified. According to the principles of the philosophy of science (general methodology), economics must meet fundamental criteria in order to be considered a scientifically rigorous discipline (Ajdukiewicz, 1985). These include strong rationality, high explanatory, prognostic, and heuristic power, high theoretical adequacy (Popper, 2005), and intersubjective testability and communicability (Frankfort-Nachmias & Nachmias, 2001). Science is not about collecting data, but about solving research problems. Methodology is the study of the methods used in science and the conditions of their validity. According to M. Blaug, methodology is a field of knowledge aimed at mastering cognitive structures of science (Blaug, 1995). S.C. Dow argues that methodology is the field of science that deals with the foundations of economic cognition (Dow, 2002).

The management of limited resources constitutes a fundamental problem in economic research. Contemporary behavioral economics, along with its derivative field of neuroeconomics, focuses on human cognition in the economic decision-making process. This study was conducted under the assumption that the existing body of empirical evidence in neuroeconomics can significantly contribute to the development of contemporary economics and enhance its scientific rigor. The use of magnetic resonance imaging (MRI) in economic studies fosters the development of economic decision-making support systems that rely on neuroimaging results. It can be assumed that medical sciences (particularly electroradiology and neuroradiology) and economic disciplines (especially experimental and behavioral economics) can promote more holistic approaches in theoretical and cognitive research, while also facilitating the implementation of optimal solutions in economic practice.

Contemporary neuroscience is an interdisciplinary field that analyzes the biological aspects of human behavior in the context of neural networks and the central nervous system. Neuroscience integrates knowledge from medicine, biology, biophysics, biochemistry, information technology, and psychology (Squire, 2013). Cognitive neuroscience, in turn, combines psychological knowledge about cognitive processes with research into brain function (Gazzaniga & Ivry, 1998). Cognitive neuroscience seeks to explore the cognitive aspects of human brain functioning using a mechanistic approach (Gazzaniga, 1995). Brain imaging techniques are also increasingly applied in economic sciences. Neuroeconomics is a dynamically growing subfield of economics. Research in neuroeconomics focuses on decision-making under conditions of risk and uncertainty, delayed reinforcement, morality in economic decision-making, as well as economic

activities undertaken by individuals (consumers) and entire societies (collectives). Therefore, there is a need to develop a unified scientific theory to explain the purchasing behaviors of market actors. In interdisciplinary research teams, economists and psychologists observe the behaviors of market participants and develop models that explain them, while neurobiologists used specialized research tools to investigate the biological mechanisms underlying consumer decisions (Glimcher & Rustichini, 2004). In neuroeconomics research, non-invasive medical procedures are employed to comprehensively analyze brain activity in every stage of the decision-making process under controlled experimental conditions, generating economic brain maps that depict the activity of different brain areas correlated with consumer decisions (Glimcher et al., 2009).

The aim of the article is to determine the specificity and usefulness of MRI as a research tool used in economic research, as well as to determine the role of neuroimaging in the development of neuromanagement and neuromarketing. In response to the research objective formulated in this way, the following problem (research) questions were posed: 1) What is the MRI method and what is its specificity? 2) What is the physical basis of MRI? 3) What are the indications and contraindications for MRI neuroimaging? 4) What is the usefulness of MRI in economics, management, and marketing? In the implementation of research goals and collecting literature, traditional browsers were used: Google Scholar (<http://scholar.google.com/>) and ResearchGate (<https://www.researchgate.net/>), using keywords such as: MRI, fMRI, neuromarketing literature review, neuromanagement literature review. Literature research was used to emphasize the growing role of a holistic research approach to consumer analysis and to show the usefulness of the fMRI method in economics, management, and marketing.

In recent years, the use of various neuroimaging methods, including fMRI, in marketing, management, and economics has been gaining increasing popularity. The usefulness of scientific data and research results is confirmed by systematic reviews of the literature and bibliometric analyses carried out by, among others, A.H. Alsharif et al. (2023), G.V. Jayavardhan and N. Rajan (2023), W.M. Lim and M.A. Weissmann (2023), G. Srivastava and S. Bag (2023), P. Tirandazi et al. (2023), A. Byrne et al. (2022), T. Asunakutlu and T. Aydoğan (2022), J. Siddique et al. (2022), L. Robaina-Calderín and J.D. Martín-Santana (2021), A.H. Alsharif et al. (2021), W.M. Lim et al. (2021), R. Sharma and A. Sinha (2020). Neuroimaging using fMRI is primarily used to identify key factors (stimuli) influencing consumer purchasing decisions, assess the course of the decision-making process, consumer engagement, and behavioral control (Schäfer & Marten, 2021; Wollenweber, 2021; Aditya & Sarno, 2018; Alvino et al., 2020; Alvino, 2019; Karim, 2019; Rutkowska, 2022).

A review of the literature indicates that the fundamental nature, technological aspects, and the course of MRI examinations are largely overlooked in studies that focus on neuroimaging in economic research. Meanwhile, a solid understanding of the physical principles of MRI and brain imaging (scanning) techniques is essential for fully grasping the foundations of neuroimaging and assessing the potential implications of MRI for economic research. To address this knowledge gap, the main aim of this study was to present the technical aspects of MRI and analyze its applicability for economic research. The article is a review. It presents the physical principles of MRI, describes the MRI examination process – including medical indications and contraindications for the procedure – and discusses the implications of MRI and functional MRI (fMRI) for the economic sciences. The applicability of fMRI brain scans in neurofinance, neuroaccounting and neuromarketing was analyzed based on a review of the literature.

In contemporary neuroeconomics, research into advanced brain imaging techniques is spurred not only by intellectual and scientific curiosity, but also by the pursuit of pragmatic solutions in business practice. The results of MRI scans have potential applications in neuromanagement, neurofinance and neuromarketing. A thorough understanding of the specific characteristics of different MRI techniques, the theoretical and physical principles of MRI, and brain physiology facilitates the development of optimal protocols for empirical investigations that contribute to achieving specific research objectives. Modern research techniques and methods in experimental economics, including behavioral economics, not only deepen the foundations of the theoretical understanding of the potential of the human intellect and the rationality of consumer behavior, but also open new avenues for implementing innovative solutions in business practice.

### Physical principles of magnetic resonance imaging

Magnetic resonance is a phenomenon that can be explained based on the laws of quantum mechanics. Nuclear magnetic resonance (NMR) imaging relies on the quantum-mechanical properties of atomic nuclei (Canet, 2019). The resonance phenomenon involves the interaction between atomic nuclei, a magnetic field, and an electromagnetic wave. Resonance occurs only in atomic nuclei with unpaired electrons. Most atomic nuclei rotate rapidly around their axes and have a magnetic moment that arises from the spin of protons and neutrons. Nuclear spin is determined by the speed of nuclear rotation is a characteristic feature of an atom. Nuclear

magnetic resonance occurs only in nuclei with non-zero spin. The nucleus of a hydrogen atom  $^1\text{H}$ , the most abundant element in biological systems, has the greatest magnetic moment. The nucleus of a hydrogen atom contains one proton, which is why NMR is also referred to as proton or hydrogen NMR. Hydrogen protons are also used in proton magnetic resonance spectroscopy (Pruszyński, 2015; Zhu & Barker, 2011).

Magnetic resonance imaging relies mainly on hydrogen atoms. When a nucleus in an external magnetic field is excited by an electromagnetic pulse (wave) at the resonance frequency, energy is absorbed and some of the protons move to a higher energy state. As a result, the direction of a proton's magnetic moment (vector) shifts from parallel to anti-parallel relative to the external magnetic field. After excitation, the magnetization vector gradually returns to its initial state. The resulting radiofrequency (RF) radiation is detected and converted into images of the examined anatomical structures. Magnetic resonance imaging relies on the magnetic properties of atomic structures and radiant energy, provided that there is an interaction between atomic nuclei and the applied magnetic field. This interaction is referred to as the resonance condition (Cichocka, 2015). Spatial and temporal fluctuations in the magnetic properties of atomic nuclei are detected in magnetic fields, and the correlations between these fluctuations, their structure, and their effects on the cellular environment are analyzed. Based on these properties, tissues can be differentiated in terms of their morphology, metabolism and function, which is particularly useful in examinations of cognitive processes and in neuroimaging. Cross-sectional images of the examined anatomical structures are generated by analyzing the following basic parameters: spin density ( $\rho$ ), spin relaxation times ( $T_1$  and  $T_2$ ), chemical shift ratio ( $\sigma$ ), self-diffusion coefficient ( $\delta$ ) and magnetic susceptibility ( $\chi$ ).

The MRI method is based on the assumption that an atomic nucleus with an odd number of protons and neutrons has its own angular momentum. A nucleus with non-zero spin rotates around its own axis and generates a magnetic field. Each nucleus has a magnetic moment  $\mu$ , and the total magnetic moment of a group of nuclei equals  $M = 0$ . The magnetic moments of protons per unit of volume is referred to as magnetization  $M$ . The magnetic moment of a nucleus  $\mu$  is proportional to its spin ( $\mu = \gamma s$ ), where  $\gamma$  is the proportionality constant referred to as the gyromagnetic ratio of a nucleus. Magnetic moments are randomly oriented, and they become organized only in the presence of an external magnetic field with magnetic induction  $B_0$ . In this field, spins begin to precess and align in either a parallel or anti-parallel orientation to the magnetic field line. In this case, the total magnetic moment becomes greater than zero ( $M > 0$ ), and its value depends on the type of nucleus and the magnitude



of an external magnetic field. In the absence of an external magnetic field  $B_0 = 0$ , spinning nuclei can adopt any orientation. However, when the examined object is placed in an external magnetic field  $B_0 \neq 0$ , the nuclei begin to interact with this field. The spin precession frequency is directly proportional to the magnetic field induction and is also influenced by the gyromagnetic ratio of the nucleus. This relationship is described by the Larmor formula:

$$B_0 = \gamma \omega_0 \text{ for } \omega_0 = 2\pi f_0$$

where:

- $B_0$  – magnetic field induction,
- $\gamma$  – gyromagnetic ratio,
- $\omega_0$  – angular frequency,
- $f_0$  – precession frequency.

Precession frequency  $f_0$  is also the resonant frequency of a nucleus. The magnetic resonance phenomenon relies on the Larmor frequency. The resonance condition – where the magnetization vector can deviate from its equilibrium orientation in an RF magnetic field – plays a key role in MRI (Pęczkowski, 2012). Protons possess potential energy when a constant external magnetic field is applied. Protons aligned parallel to the magnetic field line are in a lower energy state, whereas protons aligned anti-parallel are in a higher energy state. In magnetic resonance, protons transition between these states when an external source of energy is applied. Resonance conditions are described using quantum theory.

In MRI, excitation occurs only when a magnetic field with a resonant frequency is applied. The magnetization vectors of all atoms are synchronized. When the sample is excited by a pulse of a specific frequency, the magnetization vectors rotate in the same phase, and the transverse magnetization vector – i.e. the signal generated by the atoms – can be observed macroscopically. Excitation ends when the magnetization is fully aligned in the transverse plane. This is followed by relaxation of magnetization during which the spins return to their equilibrium state. Magnetic resonance imaging relies on two important phenomena: the decay of the transverse component of the magnetization vector to zero, and the return of the longitudinal component to equilibrium.

Longitudinal relaxation and transverse relaxation play a fundamental role in MRI. An object positioned in an external magnetic field  $B_0$  is exposed to an electromagnetic wave  $B_1$ , with a frequency identical to the precession frequency described by the Larmor formula. This frequency corresponds to the radio wave frequency, which is why the electromagnetic

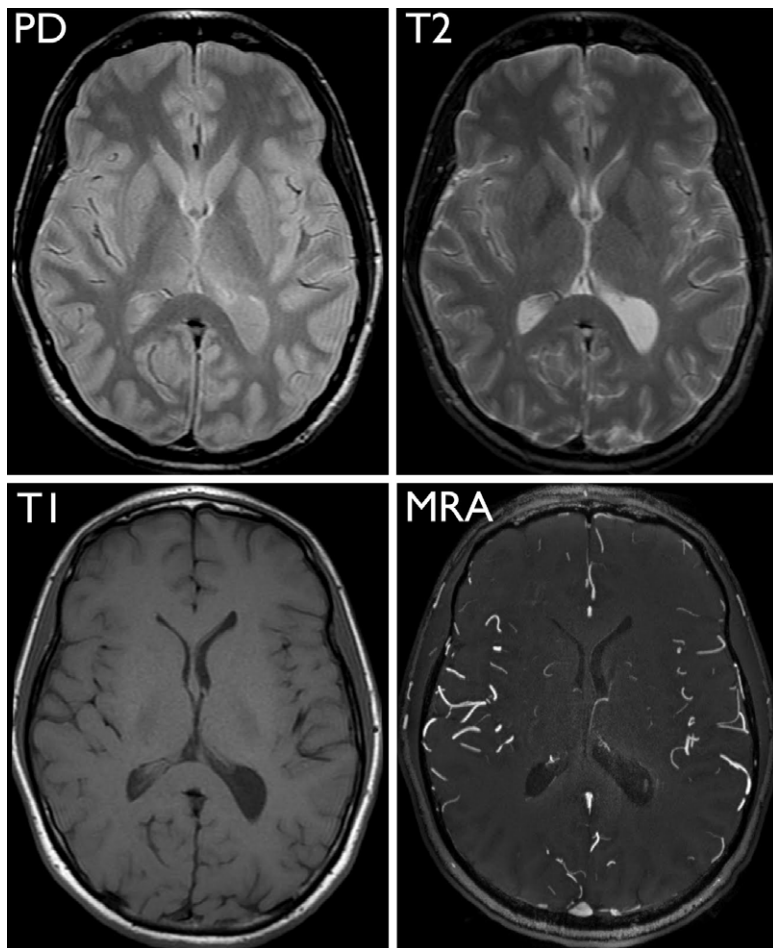
pulse is referred to as the RF pulse. The generated energy is absorbed by the examined object. The RF pulse causes the vector to rotate, and the amount of that rotation is expressed by the flip angle (FA), which is influenced by the amplitude and duration of the RF pulse. The magnetization vector moves in a spiral path when the precessions induced by field  $B_0$  and field  $B_1$  overlap. The longitudinal component decays, and the transverse component returns to its original position. At a flip angle of  $90^\circ$ , the longitudinal component equals zero, and the transverse component reaches its maximum value. When the RF pulse is discontinued, the system returns to its initial state, and energy is emitted to the environment, i.e. the lattice. This process is known as longitudinal relaxation or spin-lattice relaxation. In field  $B_0$ , the longitudinal component is recovered exponentially, and its recovery time is determined by the interactions between nuclei and the lattice. The recovery of the longitudinal component proceeds differently in various tissues. During longitudinal relaxation time (T1), spins move from an anti-parallel to a parallel orientation (lower energy state), and this process is influenced by the rate at which energy is exchanged between nuclear spins and the lattice. Time T1 is highly correlated with the induction of field  $B_0$ , and it decreases in the presence of paramagnetic ions. The magnetization vector returns to its equilibrium position in a spiral path. A receiver coil is placed near the examined object to collect a free induction decay (FID) signal with a frequency equal to the Larmor frequency and a decreasing amplitude. When a  $90^\circ$  RF pulse is applied, the longitudinal component of the magnetic moment  $M$  decays to zero, and the transverse component increases. In the absence of the impulse, the longitudinal component recovers, and the transverse component decays. Magnetic resonance images are generated by inducing an FID signal in the receiver coil (Pruszyński, 2015).

Longitudinal relaxation is also accompanied by transverse relaxation. Transverse relaxation is also referred to as spin-spin relaxation because it relies on the mutual interactions between nuclear spins. When the RF pulse is discontinued, spins lose precessional coherence and transverse magnetization decays. In tissues where the random motion of particles is weak, spin-spin interactions are stronger and the relaxation process is shorter. In tissues with high water content, particles move very rapidly, but their mutual interactions are weaker and relaxation time is prolonged. This process decreases exponentially, and it is described by the constant value T2 which is characteristic of a given tissue. A supermagnetic ion shortens relaxation time T2. The magnitude of the electromagnetic field does not affect T2, but it does influence T1 (Pruszyński, 2015). The resonant absorption of RF energy is referred to as nuclear magnetic resonance (NMR).

In summary, magnetic resonance relies on three factors: the examined object, a magnet generating a uniform magnetic field  $B_0$ , and a transmission system that emits RF pulses at a frequency equal to the Larmor frequency in the direction of the examined object. These factors are required for resonant energy absorption. T1 relaxation time (longitudinal), T2 relaxation time (transverse), and their impact on the intensity of the registered signal, play a fundamental role in MRI.

To visualize the examined layer and assign grey-level values to successive points in the image, the analyzed area has to be exposed to pulse sequences and pulsed field gradients, and a spin echo pulse sequence has to be obtained. The MRI sequence defines a characteristic series of RF pulses with a given amplitude and bandwidth, gradient system settings, and the transmit/receive function of the RF coil. The applied MRI sequence determines the specificity of the acquired image. An image is obtained by selecting the appropriate MRI sequence and parameters, including: time of echo (TE), i.e. the time between the delivery of the RF pulse with a given FA and the reception of the echo signal; time of repetition (TR), i.e. the interval between successive pulse sequences applied to the same slice; time of inversion (TI), i.e. the time between the preparatory  $180^\circ$  pulse and the  $90^\circ$  readout pulse; and flip angle (FA), i.e. the rotation of the magnetization vector by an RF pulse. The basic physical parameters of MRI sequences – TE, TR, TI, and FA – determine the character of the obtained image (Bartusik-Aebisher, 2018). Selected MRI scans of the brain acquired in the axial (transverse) plane at the same head level are presented in Figure 1.

Figure 1. MRI scans of the brain acquired in the axial plane at the same head level: proton density (PD)-weighted image (top left), T2-weighted image (top right), T1-weighted image (bottom left), and magnetic resonance angiography (MRA) image (bottom right).

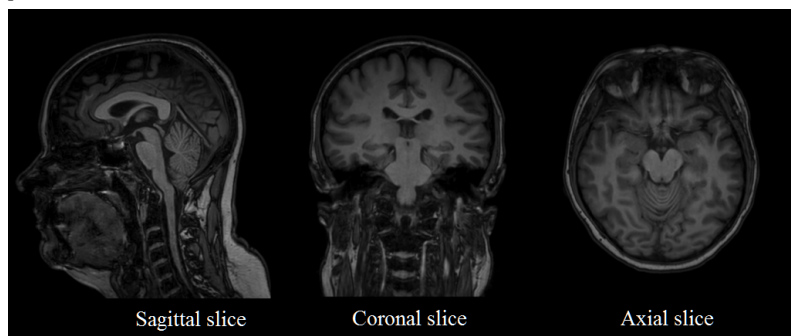


Source: Hess, Ch. *Exploring the Brain: How Are Brain Images Made with MRI?* Retrieved from: [https://radiology.ucsf.edu/sites/radiology.ucsf.edu/files/blog/2012/04/MRI\\_brain.jpg](https://radiology.ucsf.edu/sites/radiology.ucsf.edu/files/blog/2012/04/MRI_brain.jpg) (access: 05.05.2022).

Proton density-weighted, T1-weighted, T2-weighted, and MRA images differ in contrast, which provides information about various brain structures. Contrast refers to the difference in brightness between light and dark areas in the acquired image. In MRI, areas with high signal intensity appear bright, those with low signal intensity appear dark, and areas with intermediate signal intensity are typically grey. Tissues with high

transverse magnetization appear brighter due to a higher signal amplitude, whereas tissues with low transverse magnetization appear darker due to a lower signal amplitude. Contrast plays a crucial role in neuroimaging. T1-weighted MRI scans of the brain acquired in the sagittal, coronal and axial planes are presented in Figure 2.

Figure 2. T1-weighted MRI scans of the brain acquired in the sagittal, coronal and axial plane



Source: Balasa, A. *Rezonans magnetyczny (MRI)*. Retrieved from: <https://chiari.pl/diagnostyka/obrazowa/> (access: 05.05.2022).

A magnetic resonance imaging system consists of several structural components. The MRI unit includes a superconducting magnet (which generates a strong magnetic field above 0.5 T), a permanent magnet (which generates a magnetic field up to 0.3 T), or a resistive electromagnet (which produces a constant magnetic field). It also comprises gradient coils which generate gradient fields, compensating coils, volume (transmit-receive) or surface coils, an electromagnetic (radio frequency) transmitter, a frequency amplifier, a receiver module, a digital data processing system, and a Faraday cage that shields the MRI scanner from external electromagnetic interference.

There are two types of MRI scanners: open systems which allow access to the patient on all sides during the examination, and closed systems, where the patient is positioned inside a tunnel. MRI units can also be classified based on the strength of the magnetic field they generate: low-field scanners (up to 0.4 T), in which a constant magnetic field is created by a permanent magnet) or high-field scanners (0.7 to 3 T), in which a constant magnetic field is created by a superconducting magnet). The technical specifications and quality of an MRI scanner are crucial, particularly in brain imaging. An MRI unit with a field strength of 3 T emits much more energy which is absorbed by the body, resulting in body tissues receiving four times more heat than during a scan performed with a 1.5 T unit. For

this reason, low-field units are considered safer for both patients and radiologists. A 1.5 T MRI unit also consumes less energy, making it more environmentally-friendly. Additionally, low-field scanners also generate less noise because the main magnetic coil produces only half as much energy as a 3 T unit. As a result, low-field scanners are less stressful and more comfortable for patients. A 1.5 T unit is also better suited to brain imaging because it reduces motion artefacts caused by patient movement during the examination. This is particularly important in functional magnetic resonance imaging (fMRI), which is often used to predict consumer behavior. fMRI examinations require close cooperation between the patient and the electroradiology technician. In summary, hardware parameters and the availability of imaging equipment should be considered when selecting a medical facility for neuroeconomics research.

### Requirements, precautions and preparation for an MRI examination

Magnetic resonance imaging is a technique that relies on a very strong magnetic field. To ensure the safety of the patient, the operator, and the MRI equipment, potential contraindications and disqualifying factors must be identified before the examination. During the medical interview, the patient is required to complete a screening questionnaire. Disqualifying factors include the presence of electrically, magnetically or mechanically activated implants in the patient's body. As such, individuals with artificial cardiac pacemakers, neurostimulators, cochlear implants, orthopedic implants (screws, wires, stabilizers) and metallic dental implants are generally not eligible for MRI examinations. Other contraindications include infusion pumps, insulin pumps, metallic foreign bodies, and metal shavings in the eyes. Ferromagnetic implants, such as vascular clips and staples, can cause soft tissue burns and induce electric currents. The magnetic field can also interfere with or even severely damage electromechanical implants, posing a serious risk to the patient's health. However, orthopedic implants, vascular clips, prosthetic grafts, and stents made from non-ferromagnetic materials do not generally disqualify a patient from undergoing an MRI scan. An MRI examination can be relatively lengthy, and the experience of lying in a narrow tube inside the MRI machine may trigger claustrophobia in some individuals. Therefore, only patients who meet stringent safety criteria are eligible for MRI examinations (Rummeny et al., 2010; Saba, 2016).

Despite their immense diagnostic value, neuroimaging methods, including MRI, have certain limitations. One of the main challenges is the presence of artefacts, which can compromise image quality. To minimize

artefacts and ensure optimal scan results, proper patient preparation and adherence to safety protocols are essential. Strict safety procedures must be observed in the MRI scanning room. The MRI unit is housed within a Faraday cage to shield it from external electromagnetic interference and to prevent zipper artifacts. Metal objects and items that are susceptible to magnetic fields – such as watches, keys, jewelry, magnetic cards, mobile phones – are strictly prohibited in the MRI room. Clothing must be free of metal elements, including zippers, buttons, clips, belt buckles, and wires. Given the strength of the electromagnetic field generated by the MRI scanner, occupational health and safety regulations must be rigorously observed to protect both the patient and the technician, as well as to prevent damage to the scanner and surrounding equipment. Effective cooperation between patient and the electroradiology technician during an MRI or an fMRI examination. In fMRI procedures, patients must carefully follow the technician's instructions, which should align with the protocol and the specific objectives of the neuroimaging exam.

### Contemporary MRI techniques used in neuroimaging

A number of innovative MRI techniques are currently deployed in neuroimaging to acquire information about brain morphology and neural function (Modo and Bulte, 2011). The most advanced methods include magnetic resonance spectroscopy (MRS), which provides information about brain tissue metabolism (Huettel et al., 2013), and fMRI which measures brain activity and evaluates brain function (Huettel et al., 2013). Diffusion-weighted imaging MRI (DWI-MRI) is also widely used to map brain structures. This technique visualizes the microstructure of white matter and the connections between nerve cells – features not detectable with other imaging modalities – by measuring the Brownian motion of water molecules, which is influenced by the parameters of the surrounding tissue (Thijs et al., 2001). Diffusion tensor imaging (DTI) also delivers satisfactory results. It quantifies anisotropic diffusion within the central nervous system, traces the pathways of nerve fibers in the organized structure of white matter, and provides quantitative data on neural tissue function in the brain (Basser et al., 2000). Perfusion magnetic resonance (pMR) is yet another useful neuroradiological technique for measuring the blood flow rate (perfusion) in brain capillaries and evaluating cerebral microcirculation (Aksoy and Lev, 2020). Given the wide array of neuroimaging techniques and the rapid advancements in neuroradiology, the applicability of MRI for research purposes is likely to continue growing in the future (Siwek, 2015).

## Applicability of fMRI in economic research and marketing

Only individuals who meet strict safety criteria can participate in neuro-imaging studies. During a detailed medical interview, the participant is asked to fill in a screening questionnaire. In the next stage, an electroradiology technician prepares the participant for the examination. The individual is positioned on the MRI table, and a receive-transmit coil is placed over the head. The coil detects signals and enables the reconstruction of brain images during an fMRI exam. The table then slides into the tunnel of the MRI scanner, and the selected anatomical structures are examined in accordance with the appropriate research protocol.

Functional MRI (fMRI) is a non-invasive technique for measuring and evaluating brain activity. It combines conventional MRI scanning with measurements of blood flow in the examined organ. While MRI relies on the magnetic properties of hydrogen nuclei (Parizel et al., 2011), fMRI detects hemodynamic changes in capillaries. Local blood flow is strongly linked to the activity of neural tissue in the central nervous system. Neuronal activity requires energy, which is supplied through chemical reactions involving glucose and oxygen. Local cortical stimulation is accompanied by a local increase in blood flow and volume, which result in a local increase in blood volume and oxygen levels – visualized in the scan.

In fMRI, brain activity is assessed by analyzing how hemoglobin molecules – depending on whether or not they are bound to oxygen – respond to the magnetic field. Active regions of the brain require more oxygen, leading to a local accumulation of oxygen-bound hemoglobin. As a result, active and less active regions are visualized based on differences in the strength of the MRI signal. Blood-oxygen-level-dependent imaging (BOLD-contrast imaging) reflects variations in blood oxygenation at different levels of neuronal activity. Oxygenated hemoglobin – oxyhemoglobin (with the bound oxygen) and deoxygenated hemoglobin – deoxyhemoglobin (without the bound oxygen) have different magnetic properties (Ogawa et al., 1990). Oxyhemoglobin is diamagnetic, whereas deoxyhemoglobin is paramagnetic. Deoxyhemoglobin acts as a natural MRI contrast agent because it amplifies the signal emitted by nearby water molecules.

A local increase in oxygen levels during neuronal activity raises the oxyhemoglobin to deoxyhemoglobin ratio relative to periods of neuronal inactivity. As a result, oxyhemoglobin and deoxyhemoglobin produce different signals, which are registered by the coil and are used to identify brain areas where energy-intensive processes are taking place. During an fMRI exam, different regions of the brain are stimulated using a predesigned experimental paradigm, i.e. an algorithm based on which the patient is required to perform specific tasks. Subjects are generally presented with stimuli in



blocks, where activity blocks are alternated with rest (control) blocks, and each block has the same duration of several dozen seconds. Differences in the intensity of the MRI signal are observed when the patient performs tasks that engage a given region of the examined organ (in particular the brain) and tasks that do not require such engagement. Signal intensity is compared, and the relevant data are processed to generate maps of cortical activity. It should be noted that fMRI detects regions where brain activity both increases and decreases during the performed task. Changes in blood flow and blood oxygenation are registered with a delay of approximately five seconds relative to the increase in neuronal activity; these are referred to as the hemodynamic response. The fMRI approach relies on the ultra-fast echo-planar imaging (EPI) sequence because changes in activity occur rapidly, and signal intensity changes by around 2–5% in 1.5 T scanners and 15% in 4 T scanners. In the EPI sequence, TE times approximate T2 relaxation times.

In summary, MRI is a non-invasive imaging method for evaluating the structure and function of the examined organ. In fMRI examinations, minimal differences in cortical blood flow are visualized during cognitive processes when the patient performs specific tasks. Morphological and functional differences are registered as brain structures are scanned by a magnetic resonance unit. These differences are then digitally processed and visualized in the form of maps or three-dimensional models of the brain, where the cortical regions activated during cognitive tasks are marked in color. It should also be noted that during an fMRI examination, brain functions are measured indirectly rather than directly. This fundamental modality plays an important role in economic research, as the decision-making process is evaluated and non-economic determinants of consumer decisions are identified based on the rate and volume of blood flow in the brain and the activation of nervous tissue.

### Applicability of magnetic resonance in neuroeconomics

An interdisciplinary approach to analyses of economic processes increases the explanatory potential of economic sciences. Enhanced cognitive realism should promote a better understanding of economic processes and more effective forecasting of economic events (Polowczyk, 2010). According to Camerer and Loewenstein (2004), economic models are simplified descriptions of reality that are based on the assumption of rationality, and they will eventually be replaced by behavioral models (Camerer and Loewenstein, 2004). Behavioral economics is a relatively new field of economics that aims to validate the assumptions of neoclassical economics

based on the results of sociological and psychological research (Kirkpatrick & Dahlquist, 2007). Neuroeconomics encompasses several fields of study with important theoretical and practical implications, including neurofinance, neuroaccounting and neuromarketing.

Neurofinance is an emerging interdisciplinary field of study in economics (Ostaszewski & Kosycarz, 2014). Neurofinance and behavioral finance research has revealed numerous empirically documented anomalies in classical financial theory, which undermine the assumptions of the existing financial paradigm (Akerlof & Shiller, 2009). Strictly economic problems are explained using methods applied in medical and natural sciences. Neurofinance combines financial, psychological and neurobiological knowledge. Empirical studies increasingly rely on neuroimaging methods, including fMRI. Neurofinance research focuses on utility, choices, preferences, loss aversion, financial risk, intertemporal choices and decision-making processes in social contexts. The growing number of neurofinance research articles in peer-reviewed journals testifies to the significance of this emerging field. The volume of neuroeconomic studies focusing on decision-making processes continues to increase steadily (Glimcher et al., 2009).

Utility is a fundamental concept in economics and financial research. In recent years, neuroeconomic research has increasingly focused on investor behavior. Frydman, Barberis, Camerer, Bossaerts and Rangel (2012) relied on fMRI to evaluate the assumptions of utility. These authors searched for neural evidence to prove or disprove the realization utility theory. They performed an experiment on a group of 28 volunteers who were asked to trade stock A, stock B, and stock C in an experimental market while their brain activity was monitored with the use of fMRI. The experiment was based on three assumptions. Firstly, it was assumed that activity in the ventromedial prefrontal complex (vmPFC), which encodes the value of options during choices, should be positively correlated with the capital gains or losses associated with stock trading. Secondly, the strength of the tested individuals' tendency to exhibit a disposition effect should be correlated with the strength of the realization utility signal in the vmPFC. Thirdly, it was assumed that realizing a capital gain generates a positive burst of utility, whereas realizing a capital loss generates a negative burst. Therefore, realizing a capital gain should increase activity in the ventral striatum (vSt), the reward center of the brain, whereas realizing a capital loss should decrease vSt activity. The results of fMRI examinations confirmed all three assumptions. According to the authors, neuroimaging provides strong evidence for the mechanisms underpinning the realization utility model. The experiment demonstrated that the realization of a capital gain was strongly correlated with increased activity in the vmPFC.

In turn, the realization of a capital loss was not significantly correlated with vmPFC activity. The activity of the vST was positively correlated with the realization of a capital gain, which confirmed the third assumption. Therefore, fMRI measurements contributed empirical evidence proving that investors derive utility from realizing capital gains. The influence of loss realization on reward cues in the brain was not validated due to a strong disposition effect. In each tested subject, an average of three losses was realized per scanning block; therefore, the results did not have sufficient statistical power to draw conclusions. According to the cited authors, this was the first study to demonstrate that neuroeconomics can substantially contribute to the validation of mathematical and economic models (Frydman et al., 2012).

Neurofinance research also explores investor motivation and the mechanisms associated with investor behavior. In a study evaluating risk propensity, the posterior insula was activated when the tested subjects chose safe investment options, which indicates that this area of the brain is responsible for risk aversion. The nucleus accumbens, which plays an important role in processing and reinforcing reward stimuli, was activated when the subjects made more risky investment decisions (Maciejasz-Świątkiewicz & Musiał, 2014). Functional MRI scans demonstrated that realizing a capital gain increased the activity of the right hemisphere, whereas realizing a loss activated the left hemisphere of the brain. In turn, cash payments triggered the prefrontal cortex which is a part of the brain's reward system. The brain perceives money as a valuable object or a source of pleasure which activates older receptors in the reinforcement system (Smith, 2013).

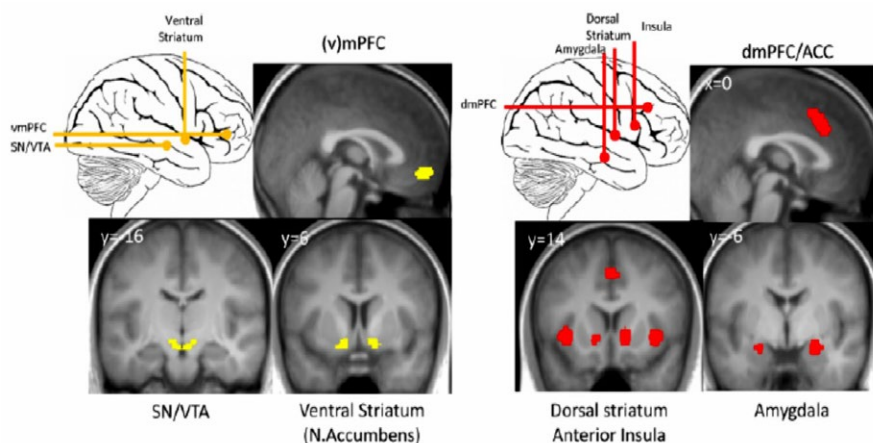
Functional MRI was also used to determine the influence of reward and punishment pathways in the brain on investor behavior (Yarkoni et al., 2011; Rorden et al., 2007). Desirable actions are reinforced, and undesirable actions are suppressed by different areas in the brain's reward system. This approach is referred to as the dual-system hypothesis. The interpretation of risk aversion plays an important role in this process. According to the expected utility hypothesis, avoidance of punishment is associated with a sense of relief that can be perceived as a reward. Similar learning mechanisms can be implemented by the brain to seek reward and avoid punishment. The most frequently identified structures in reward and risk processing are presented in Figure 3. The ventromedial prefrontal complex (vmPFC) and the substantia nigra/ventral tegmental area are shown on the left. The components of the dopaminergic system are frequently identified in reward processing, particularly for positive stimuli that trigger approach behavior. The anterior insula, the dorsomedial prefrontal cortex extending into anterior cingulate cortex (dmPFC/ACC), the dorsal striatum (specifically, the head of the caudate nucleus) and the amygdala,

which are frequently identified as processing risks to which most organisms are averse, are shown on the right. The brain's ability to dynamically change its structure and function is referred to as neuroplasticity, which plays the key role in learning. Humans learn to select behaviors for which they will be rewarded and avoid behaviors for which they will be punished.

Figure 3. Most frequently identified structures in reward and risk processing.

Left: "The ventromedial prefrontal cortex (vmPFC) and substantia nigra/ventral tegmental area, all part of the dopaminergic system, are frequently identified in reward processing, in particular for positive stimuli that trigger approach behavior. Anatomical mask is based on automated meta-analysis of fMRI studies with the term "reward" and anatomical mask of SN/VTA."

Right: "The anterior insula, the dorsomedial prefrontal cortex extending into anterior cingulate cortex (dmPFC/ACC), the dorsal striatum (specifically, the head of the caudate nucleus), and the amygdala are frequently identified as processing risk, which most organisms are averse to. Anatomical mask is based on automated meta-analysis of fMRI studies with the term «risk». Clusters were thresholded at  $Z = 4$ , Gaussian filtered at FWHM = 5 with bspmview (Robert Spunt), and displayed with MRIcron".



Source: Rorden et al., 2007, pp. 1081–1088; Miendlarzewska et al., 2019, pp. 196–222.

Neurobanking is yet another field of study in neurofinance research which aims to identify factors that influence the financial decisions made by actors in the banking system and classify the benefits and risks associated with banking and financial transactions. Therefore, the main objective of neurobanking studies is to analyze the motivation and operations of private and institutional investors in contemporary banking and financial markets (Flejterski, 2009). Knutson et al. relied on fMRI to identify distinct neural circuits associated with consumers' purchasing decisions. The participants were scanned while engaging in a novel *Save Holdings* or

*Purchase* (SHOP) procedure. The study demonstrated that product preference activated the nucleus accumbens, a structure in the center of the brain which processes specific information about the availability and value of rewards. The prefrontal cortex, a region of the brain located near the cerebral peduncle and responsible for higher cognitive functions, including decision-making, was activated when the price of the product was displayed. The cited study confirmed the hypothesis that the brain recognizes its own preferences as a potential reward and regards price as a cost. At the neuronal level, a purchasing decision is driven by the belief that anticipated gain will outweigh anticipated loss, which suggests that these decisions are more emotional than rational in nature. According to Knutson, neuroeconomic analyses are also helpful in explaining consumers' decisions to pay with cash or card. Risk-averse strategies activated the posterior insula, whereas the choice of risky strategies led to tension between different and competing brain structures. The results of neuroimaging studies indicate that the nucleus accumbens is activated in anticipation of gain, whereas the anterior portion of the insula is involved in loss prediction (Shermer, 2009).

Neurofinance is a relatively new field of study, which is why the existing analyses are largely fragmentary and fail to describe the financial market in a synthetic, comprehensive manner. In addition, most behavioral finance and neurofinance researchers analyze market phenomena *ex post*, whereas very few attempts have been made to model market processes *ex ante* (Czerwonka et al., 2014). According to the literature on economic history and methodology, simplified models based on exclusively rational behavior (*homo economicus*) will be replaced by neurofinance-based behavioral models in the near future (Bruni & Sugden, 2007). This observation implies significant methodological changes that will lead to a clear distinction between normative and descriptive theories (Colander, 2000). The normative approach will focus on rational behavior that is associated with the idealistic *homo economicus* concept, whereas descriptive theories will analyze real-world consumer choices. This reorientation would contribute to an improvement in the methodology of economic and finance research (Wojtyna, 2008).

An interdisciplinary approach is also applied in contemporary neuroaccounting research, which aims to identify reactions that occur at the neuronal level and generate observable economic behaviors. Neuroaccounting has emerged from experimental trends in behavioral accounting, and it combines neuroeconomics, neurobiology and neurochemistry. The emerging discipline focuses on human behavior and neurophysiological processes in the brain. Behavioral accounting acts as a link between classical accounting theory and modern neuroaccounting. The search

for the causes of decision-makers' behavior in psychological theories has spurred the development of behavioral economics, including behavioral finance and behavioral accounting, which syncretizes classical economic theory with descriptive psychological models (Camerer et al., 2004). Many psychological processes are automatic and occur at the subconscious level, which is why traditional research methods based on an analysis of the states of mind communicated by the subjects are insufficient. These limitations have prompted the development of neuroeconomics research. In accounting, fMRI has been used to evaluate the links between the brain, human behavior, accounting, and financial markets. Barton, Berns, and Brooks (2014) used fMRI to study neuronal activity in 35 adult investors learning the earnings per share disclosed by 60 publicly traded companies. The study provided strong neurobiological evidence for an asymmetric reaction to positive and negative earning news, which is consistent with Kahneman and Tversky's (1979) prospect theory in behavioral accounting. Farrell, Goh, and White (2014) relied on fMRI scans of brain activity to study how fixed wage contracts and performance-based financial incentives influence the decisions made by managers. They studied the role played by two information processing systems in the brain – System 1 processing, which relies on affect and intuition, and System 2 processing, which relies more on logic and evidence in reasoning and behavior. The study revealed that unlike fixed-wage contracts, performance-based contracts induced more analytical processing, thus minimizing the risk of affective reactions that are potentially costly to the company. Functional MRI can promote a deeper multidisciplinary understanding of financial and accounting phenomena. Therefore, neuroaccounting has immense developmental potential.

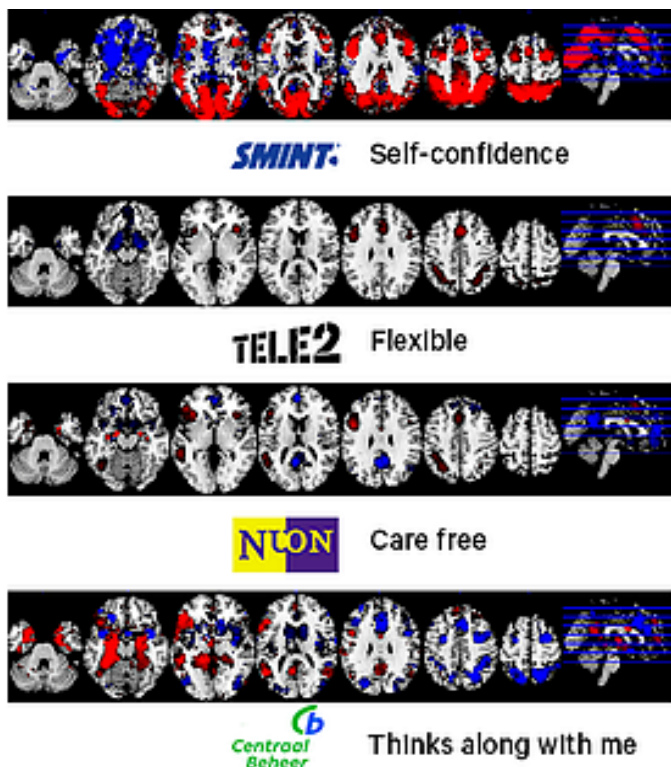
Economic studies based on fMRI have enabled researchers to identify the key areas of the brain responsible for specific behaviors. The obtained results indicate that the ventral striatum is associated with the reward system, the orbitofrontal cortex modulates desire, the medial prefrontal cortex is responsible for positive social responses, the posterior cingulate cortex is involved in conflict, whereas the amygdala controls threat and fear-based behaviors in humans.

### Applicability of magnetic resonance in neuromanagement and neuromarketing

Knowledge of neuroanatomy and neurophysiology can be practically used in contemporary neuromanagement. Marketing management is a scientific discipline that studies the selection of target markets, customer

acquisition and maintenance through value creation, and communicating value to customers (Kotler & Keller, 2013). Contemporary marketing management focuses on satisfying customer needs and desires while maximizing customer satisfaction and fulfilling expectations relating to the purchased products. To satisfy customer needs, marketing managers have to understand the “mind of the market,” namely the dynamic mutual interactions between the cognitive processes of consumers and marketing experts (Wąsikowska, 2015). The aim of neuromarketing is to analyze and explain consumers’ subconscious cognitive processes in response to specific marketing stimuli. Functional MRI enables accurate evaluations of emotional responses at the cellular level, from recognition and approval to gratification, by monitoring the flow of oxygenated blood in specific regions of the brain in response to different marketing stimuli. A better understanding of consumer preferences, expectations, and motivations, on top of better predictions of consumer behaviors can contribute to the implementation of more effective marketing strategies. For this reason, modern tools are increasingly applied to study customers’ purchasing preferences. Functional MRI is applied in neuromarketing research to anticipate consumer behaviors, identify the key determinants of decision-making processes, and measure customers’ conscious and subconscious responses, emotions and experiences. Neuroimaging enables researchers to examine the activity of different brain regions and identify cerebral structures that are directly responsible for cognitive and emotional processes. Functional MRI is most often used to measure brain activation in response to advertising (evaluations of subconscious emotions and responses activated by advertising optimize advertising costs and broadcast time), test marketing concepts (evaluations of consumer perceptions maximize ROI already before the advertisement is broadcast and support predictions of the effectiveness of the final edited version of an advertisement), evaluate neurobranding (neural activity associated with a given brand is analyzed to directly test the influence of marketing communication on brand associations in the customer’s brain) and evaluate neuropackaging (analyses of the influence of packaging design on consumers’ purchase intentions; analyses of the correlations between packaging design, purchase intentions and subconscious esthetic impressions enable companies to design attractive and unique custom packaging). The British company Neurosense has conducted pioneering research on the application of fMRI for marketing purposes. The use of fMRI techniques for neurobranding and the recording of consumers’ fast, intuitive, and subconscious associations with a given brand is presented in Figure 4. Brand associations induce neural activity in different regions of the brain.

Figure 4. Application of fMRI in neurobranding.



Source: Neurensics, <https://www.neurensics.com/en/neurobranding?hsLang=en> (access: 05.05.2022).

Four types of neuromarketing research methods are generally identified in the literature: neuroimaging (which directly measures brain activity), biometry (which measures brain activity, heart and respiratory rate, and analyzes changes in posture and facial expression in response to new, significant or motivating stimuli), oculography (which measures eye movements) and psychometrics (which measures response times that reflect subconscious associations and attitudes). Neurophysiological measurements overcome some of the limitations of conventional measurements in marketing research. Neuroimaging techniques are deployed to analyze consumer responses to marketing stimuli, diagnose brain activity, and register perception activities associated with the senses of vision, olfaction, and touch. Neuromarketing is a dynamically growing field of study that relies on fMRI methods to register and analyze changes in the



activity of different brain regions in subjects who perform specific tasks during exposure to advertising. The quality of measuring equipment and the MRI scanner plays a significant role in neuroimaging. The equipment used for research purposes should be characterized by high spatial, contrast, and temporal resolution. Temporal resolution in the millisecond range is required to visualize changes in brain activity associated with processing visual and acoustic stimuli in response to television advertisements (Venkatraman et al., 2014). Functional MRI techniques are used to test consumer responses to advertising by measuring changes in the activity of the prefrontal cortex, amygdala, and hippocampus.

In a marketing study conducted by McClure et al. (2004), fMRI was used to analyze subjective consumer preferences for Coca-Cola and Pepsi. The authors investigated neural responses to product brands and differences in neural activity during anonymous and brand-cued delivery of Coke and Pepsi. The subjects were asked to describe their taste and brand preferences before the experiment. A behavioral taste test was conducted inside an fMRI scanner. The subjects were positioned inside the scanner tube, and instructed to watch images of Pepsi or Coca-Cola cans, or unlabeled cans, while swallowing the administered beverages. Pepsi and Cola were delivered to the subjects through specially designed plastic tubes. The study generated surprising results. Brand knowledge (a Pepsi can or a Cola can was displayed on the screen) activated the hippocampus, a region of the brain associated with memory. In contrast, the absence of brand knowledge (anonymous delivery of Pepsi or Cola) recruited the gustatory cortex, which is responsible for the perception of taste and flavor. In addition, the subjects' prior affective bias was altered when brand information was not available.

Another neuromarketing study was conducted by the INSEAD research team headed by Plassmann. A neuroimaging analysis of brain structures was performed in subjects who tasted three differently priced wine brands. The study revealed that the tested subjects perceived the analyzed brands differently and preferred the most expensive wine. In reality, the tasted wines were identical. Neuromarketing studies have also explored the biological underpinnings of the concept of ownership. Research involving fMRI methods fills a gap in the existing knowledge in traditional psychology which is based on observations of human behavior (Clithero & Smith, 2009). De Martino et al. relied on fMRI to analyze the involvement of different brain regions in subjective value coding and individual preferences that influence perceptions of value and decision making.

## Discussion and research limitations

This article focuses on the interdisciplinary research approach and the growing tendency to use medical diagnostic methods in economic research. Magnetic resonance is a neuroimaging technique that offers considerable benefits for medical and research purposes. Unlike X-ray, computed tomography (CT) or PET examinations, the subject is not exposed to ionizing radiation, which is particularly important when medical exams, clinical trials or experiments have to be repeated. During MRI, the brain can be scanned in any plane (coronal, sagittal, axial) and the resulting images are characterized by superior resolution. Magnetic resonance imaging also supports multi-phase, dynamic and functional examinations of brain activity, and these modalities play a key role in evaluations of the functional areas of the cerebral cortex.

Notwithstanding these advantages, MRI remains the most expensive neuroimaging method. The high costs are mainly associated with the use of an MR scanner and other equipment. Examination time is relatively long, and data acquisition and image (scan) analysis are labor-intensive processes. Magnetic resonance imaging requires a strict preparation and scanning protocol, which limits the applicability of this diagnostic technique. Research studies involving fMRI require substantial funding as well as access to diagnostic equipment, which is possible only in highly specialized, interdisciplinary research centers. The associated costs, the prolonged examination protocols, on top of high equipment and personnel requirements (including electroradiology technicians and physicians) are the main limitations of MRI as a tool in economic research.

In conventional MRI, the interactions between hydrogen atoms in water molecules in the human body and the strong electromagnetic radiation generated by the MRI scanner are interpreted and visualized. In fMRI, brain scans are additionally influenced by blood flow and oxygen levels in active regions of the cerebral cortex. Increased neuronal activity raises oxygen consumption and the demand for oxygen. As a result, blood flow intensifies in the examined region. Oxygen is delivered to tissues via oxy-hemoglobin, which is formed when oxygen binds to hemoglobin in erythrocytes (red blood cells). Functional MRI is based on the assumption that active brain regions require more oxygen to support metabolic processes, which can be assessed by an analysis of blood flow (hemoglobin levels) in the brain. These assumptions are the fundamental tenets of neuroimaging in neuroeconomics research and neuromarketing. The increase in cognitive realism made possible by objective neuroimaging methods such as fMRI allows for a more accurate understanding, description and prediction of market phenomena or purchasing behavior. However, the specific

nature of MRI and fMRI, and their application in economics, management, and marketing raises certain ethical reservations. Magnetic resonance imaging involves a very strong magnetic field, and only individuals meeting strict safety criteria may be qualified to participate in such study. It is worth considering whether it is reasonable and ethical to study consumers' brains to identify the determinants of the purchasing process. Is it morally acceptable to scan the brain to uncover the variables that influence decision-making and purchasing behavior? To what extent can the development of modern neuroimaging technologies be used for commercial purposes? These and similar questions remain open. According to the author, the use of advanced methods of brain imaging must be accompanied by rigorous adherence to ethical research standards. Despite the high precision, accuracy and reliability of the obtained neuroimaging results, some ethical concerns regarding the use of MRI and fMRI in economics, management and marketing persist. This article is only an outline of the issues.

### Summary

An analysis of the history of economic thought and the methodologies employed in classical economic research indicates that traditional economic theories are largely grounded in observable human behavior. This reliance stemmed from the absence of technological solutions for direct measuring and validating human behaviors, motivations, responses and emotions. In this context, Samuelson's revealed preference theory, which postulates that unobservable consumer preferences can be inferred from their purchasing habits, holds particular significance. Subsequent economic theories that emerged as the dominant trends in empirical research gave rise to "as-if" behavioral economics. Although many of these theories were cohesive and mathematically sophisticated, they often failed to stand up to empirical testing because they assumed that market actors behaved in a rational manner. New solutions promoting the "as-is" perspective in economic research are currently being sought to overcome these cognitive limitations. These emerging scientific paradigms aim to provide more accurate descriptions of the analyzed phenomena and more reliable predictions of economic processes on the market.

Neuroeconomics is a rapidly evolving field of study that investigates neural correlates of subjective value and economic decision-making, offering immense theoretical and practical potential. Neuroeconomics is a subfield of behavioral economics, which relies on strictly defined research tools and methodology. Modern brain imaging methods are used

to examine the course and outcome of decision-making processes, and they substantially contribute to progress in neuroeconomics. Neuroeconomic studies are conducted to map and measure brain activity during specific tasks and cognitive processes. Electrophysiological and hemodynamic techniques belong to the group of modern diagnostic methods that account for the biological underpinnings of brain function. Electrophysiological methods include electroencephalography (EEG), magnetoencephalography (MEG) and transcranial magnetic stimulation (TMS), while hemodynamic methods involve positron emission tomography (PET) and fMRI. Knowledge of the methodology of economics and the methods of imaging neuroeconomics forms the basis of scientific inference.

Despite the potential advantages of modern diagnostic methods in economic studies, researchers have also voiced their concerns regarding further development of economic sciences. Some scientists question the significance of interdisciplinary research teams and the exploration of trends in neuroscience within economics. Do scientific approaches that combine economic theory with advances in medicine, neurology, biology, and biochemistry contribute to the unity of science, or are they merely fashionable trends that reflect our fascination with cutting-edge research tools? Is neuroeconomics truly an important and promising field of study with theoretical and practical implications? These questions lie at the heart of an ongoing debate between opponents and enthusiasts of neuroeconomics on the future directions of economic research. The relevance of neurological explanations for behavior in economics has been challenged by Gul and Pesendorfer (2005) who argued that neurological data cannot refute economic theories and therefore neuroeconomics is not a methodologically justified field of study. Similar criticism was expressed by Harrison (2008) who posited that neuroeconomics can do more harm than good because neuroscientific methods may blur the line between scientific knowledge in economics and just compelling story-telling. Some scientists have criticized the fascination with neuroscience in general, without making a direct reference to its application in economics or finance (Satel & Lilienfeld, 2013). However, proponents of neuroeconomics – including McCabe, Camerer, Zak, and Glimcher – argue that neuroeconomics enables scientists to validate the existing economic theories and adopt a completely new approach to describing economic reality. Neuroimaging techniques have particularly contributed to the development of neuromarketing which is a less controversial field of study than neuroeconomics or neurofinance and where economic theories can be rapidly tested in practice (Walczak, 2014).

Nonetheless, empirical evidence gathered by neuroeconomics research can significantly contribute to the development and scientific credibility

of modern economics. Magnetic resonance imaging and fMRI methods are used in economic research to account for the effects of neuroimaging in the process of developing economic decision-making support systems. Therefore, the application of diverse research approaches and methods appears justified in efforts to identify the factors and determinants that drive the economic decisions of market participants. The search for new applications of neuroscience, along with reliable neuroimaging data, creates numerous opportunities for implementing scientific assumptions and theories in practice. Neuroeconomics research can substantially expand the existing knowledge about human behavior in economic space.

Economics is the study of how individuals and societies allocate scarce resources, which is why decision-making is central to economic theory. Neuroeconomics investigates neuro-microeconomic problems associated with the behavior of individual market participants, as well as neuro-macroeconomic issues involving entire societies (Noga, 2017). Research on decision-making processes is conducted both in strictly economic contexts and within broader social frameworks. Neuroscience and methods enabling direct acquisition of neural signals from the human brain and generation of images of neuronal activity during cognitive tasks provides the most sophisticated tools for improving the reliability of collected data. The biological underpinnings of human behavior constitute the main research problem in neuroscience. Modern neuroimaging methods are applied mainly in neurofinance and neuromarketing to study consumers' buying preferences. Cognitive neuroscience and neuroeconomics research expand our understanding of decision-making processes and contribute to the development of more effective economic decision-making support systems. Magnetic resonance imaging can improve the reliability of results in economic research. Neuroimaging thus serves as a useful tool in business practice by offering reliable data for modeling decision-making processes.

Advanced neuroimaging techniques can be used to forecast economic events by analyzing the decisions made by individuals and groups. In an era of globalization and rapid socioeconomic transformation, efforts to construct economic growth scenarios and anticipate market events are particularly relevant. A holistic, interdisciplinary approach to analyzing economic processes promotes the development of economics as a science and the implementation of effective solutions in economic practice. Therefore, the cognitive and practical implications of neuroimaging constitute valuable premises for advancing research in economics with the use of modern neuroimaging methods. Harmonious and sustainable economic development requires novel, creative and innovative research methods that are adequate for analyzing the existing and potential future socioeconomic challenges. In conclusion, research methods in economics must also adapt

to the changing methodological paradigm. An interdisciplinary science approach is therefore crucial to understanding how the market works.

#### REFERENCES

- Aditya, D. & Sarno, R. (2018). Neuromarketing: State of the arts. *Advanced Science Letters*, no 24(12), 9307–9310. <https://doi.org/10.1166/asl.2018.12261>.
- Ajdukiewicz, K. (1985). *Język i poznanie. Metodologiczne typy nauk*. Tom I. Warszawa: PWN.
- Akerlof, G.A. & Shiller, R.J. (2009). *How Human Psychology Drives the Economy and Why it Matters for Global Capitalism*. New York: Princeton University Press.
- Aksoy, F.G. & Lev, M.H. (2000). Dynamic Contrast-Enhanced Brain Perfusion Imaging: Technique and Clinical Applications. *Sem Ultrasound CT MRI*, no 21(6), 462–477.
- Alsharif, A.H., Md Salleh, N.Z., Abdullah, M., Khraiwish, A., & Ashaari, A. (2023). *Neuromarketing Tools Used in the Marketing Mix: A Systematic Literature and Future Research Agenda*. SAGE Open, Original Research, January–March 2023, 1–23. <https://doi.org/10.1177/21582440231156563>.
- Alsharif, A.H., Md Salleh, N.Z., Baharun, R., & Rami Hashem, E. (2021). Neuromarketing research in the last five years: a bibliometric analysis. *Cogent Business & Management*, no 8:1, 1978620. <https://doi.org/10.1080/23311975.2021.1978620>.
- Alvino, L. (2019). *How can we improve consumer behaviour research? A critical literature review on the contributions and the limitations of consumer neuroscience*. In Proceedings of the 33rd international business information management association conference. Granada, Spain: Education Excellence and Innovation Management through Vision 2020.
- Alvino, L., Pavone, L., Abhishta, A., & Robben, H. (2020). Picking your brains: Where and how neuroscience tools can enhance marketing research. *Frontiers in Neuroscience*, no 14(2), 1–25. <https://doi.org/10.3389/fnins.2020.577666>.
- Asunakutlu, T. & Aydoğan, T. (2022). Neuromanagement as a new concept: a bibliometric analysis of neuroscientific studies in management and organization literature. *International Journal of Management Economics and Business*, vol. 18, no. 2, 428–444. <https://doi.org/10.17130/ijmneb.1014657>.
- Balasa, A., *Rezonans magnetyczny (MRI)*. Retrieved from: <https://chiari.pl/diagnostyka/obrazowa/> (access: 05.05.2023).
- Barton, J., Berns, G.S., & Brooks, A.M. (2014). The neuroscience behind the stock market's reaction to corporate earnings news. *The Accounting Review*, vol. 89, no. 6, 1945–1977.

- Bartusik-Aebisher, D. (2018). *Essential Guide to Magnetic Resonance*. Nova Science Publishers Inc.
- Basser, P.J., Pajevic, S., Pierpaoli, C., Duda, J., & Aldroubi, A. (2000). In vivo fiber tractography using DT-MRI data. *Magnetic Resonance in Medicine*, no 44(4), 625–632.
- Blaug, M. (1995). *Metodologia ekonomii*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bruni, L. & Sugden, R. (2007). The Road Not Taken: How Psychology Was Removed from Economics, and How It Might Be Brought Back. *Economic Journal*, vol. 117.
- Byrne, A., Bonfiglio, E., Rigby, C., & Edelstyn, N. (2022). A systematic review of the prediction of consumer preference using EEG measures and machine-learning in neuromarketing research. *Brain Informatics*, no 9, 27, 1–23. <https://doi.org/10.1186/s40708-022-00175-3>.
- Camerer, C., Loewenstein, G., & Prelec, D. (2005). Neuroeconomics? How Neuroscience Can Inform Economics. *Journal of Economic Literature*, XLIII.
- Camerer, C.F., Loewenstein, G. (2004). Behavioral Economics: Past, Present, Future. In: C.F. Camerer, G. Loewenstein, & M. Rabin (eds.), *Advances in Behavioral Economics*. New York: Princeton University Press.
- Camerer, C.F., Loewenstein, G., & Rabin, M. (2004). *Advances in Behavioral Economics*. New York: Princeton University Press.
- Canet, D. (2019). *Nuclear Magnetic Resonance*. John Wiley & Sons.
- Cichocka, M. (2015). Magnetic resonance imaging (MR) techniques. *Inżynier i Fizyk Medyczny*, no 4(6), 11–16.
- Clithero, J.A. & Smith, D.V. (2009). Reference and Preference: How does the Brain Scale Subjective Value? *Frontiers in Human Neuroscience*, no. 3, p. 11.
- Colander, D. (2000). The Death of Neoclassical Economics. *Journal of History of Economics Thought*, vol. 2.
- Czerwonka, M., Ostaszewski, J., Rzeszutek, M., & Walczak, M. (2014). W poszukiwaniu mainstreamu w dyscyplinie finance. In: J. Ostaszewski & E. Kosycarz (eds.), *Rozwój nauki o finansach. Stan obecny i pożądane kierunki jej ewolucji*. Warszawa: Wydawnictwo SGH.
- Dow, S.C. (2002). *Economic Methodology: An Inquiry*. Oxford: Oxford University Press.
- Farrell, A.M, Goh, J.O., White, B.J. (2014). The effect of performance based incentive contracts on system 1 and system 2 processing in affective decision contexts: fMR I and behavioral evidence. *The Accounting Review*, vol. 89, no. 6, 1979–2010.
- Flejterski, S. (2009). Neurobankowość: nauki o finansach w poszukiwaniu nowych paradygmatów. *Ekonomiczne Problemy Usług*, no 38, 527–536.
- Frankfort-Nachmias, Ch. & Nachmias, D. (2001). *Metody badawcze w naukach społecznych*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.

- Frydman, C., Barberis, N., Camerer, C., Bossaerts, P., & Rangel, A. (2012). Using Neural Data to Test a Theory of Investor Behavior: An Application to Realization Utility. *NBER 2012 Working Paper*, no.18562.
- Gazzaniga, M.S. (1995). *The cognitive neurosciences*. Cambridge: MA.
- Gazzaniga, M.S. & Ivry, R.B. (1998). *Cognitive neuroscience: The biology of the mind*. New York: W.W. Norton & Company.
- Glimcher, P.W., Camerer, C.F., Fehr, E., & Poldrack, R.A. (2009). Introduction: A Brief History of Neuroeconomics. In: P. Glimcher, *Neuroeconomics, decision making and the brain* (Eds.). London: Academic Press.
- Glimcher, P.W. & Rustichini, A. (2004). Neuroeconomics: the consilience of brain and decision. *Science*, no 306(5695), 447–452.
- Gul, F. & Pesendorfer, W. (2005). *The case for mindless economics*. Working Paper. Dept. Econ. Princeton University, Princeton.
- Harrison, G.W. (2008). Neuroeconomics: a critical reconsideration. *Economics and Philosophy*, no. 24.
- Hess, Ch., *Exploring the Brain: How Are Brain Images Made with MRI?* Retrieved from: [https://radiology.ucsf.edu/sites/radiology.ucsf.edu/files/blog/2012/04/MRI\\_brain.jpg](https://radiology.ucsf.edu/sites/radiology.ucsf.edu/files/blog/2012/04/MRI_brain.jpg) (access: 05.05.2022).
- Huettel, S.S., Songregory, A.V., & McCarthy, G. (2013). *Funcional Mangetic Resonance Imaging*. Sinauer Associates Inc.
- Jayavardhan, G.V. & Rajan, N. (2023). Recent Trends in Neuro Marketing – A Review. *Journal of Coastal Life Medicine*, no 11(1), 139–148. <https://www.jclmm.com/index.php/journal/article/view/300>.
- Kahneman, D. & Tversky, A. (1979). Prospect Theory: An Analysis of Decision under Risk. *Econometrica*, no. XLVII, 263–291.
- Karim, A., Faridi, M., & Rafiq, S. (2019). Neuromanagement; key to maintaining performance literature review. *The International Journal of Business Management and Technology*, vol. 3, issue 1, 1–9. <https://www.theijbmt.com/archive/0925/1627843782.pdf>.
- Kirkpatrick, Ch.D. & Dahlquist, J.R. (2007). *Technical Analysis, The Complete Resource for Market Technicians*. New Jersey: Pearson Education.
- Kotler, P. & Keller, K.L. (2013). *Marketing*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Lim, W.M. & Weissmann, M.A. (2023). Toward a theory of behavioral control. *Journal of Strategic Marketing*. Advance online publication, vol. 31, no. 1, 185–211. <https://doi.org/10.1080/0965254X.2021.1890190>.
- Lim, W.M., Rasul, T., Kumar, S., & Ala, M. (2021). Past, present, and future of customer engagement. *Journal of Business Research*, no 140, 439–458. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2021.11.014>.
- Maciejasz-Świątkiewicz, M. & Musiał, M. (2014). *Zarys ekonomii behawioralnej. Wprowadzenie do psychologicznych aspektów gospodarowania*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.



- McClure, S.M., Tomlin, D., Cypert, K.S., Montague, L.M., & Montague, P.R. (2004). Neural correlates of behavioral preference for culturally familiar drinks. *Neuron*, no 44.
- Miendlarzewska, E.A., Kometer, M., & Preuschoff, K. (2019). Neurofinance. *Organizational Research Methods*, vol. 22(1), 196–222. [https://www.researchgate.net/publication/319108403\\_Neurofinance](https://www.researchgate.net/publication/319108403_Neurofinance) (access: 05.05.2022).
- Modo, M.M.J.J. & Bulte, J.W.M. (2011). *Magnetic Resonance Neuroimaging*. Humana Press Inc.
- Neurensics: <https://www.neurensics.com/en/neurobranding?hsLang=en> (access: 05.05.2022).
- Noga, M. (2017). Neuroekonomia a paradygmat ekonomii głównego nurtu. *Studia i Prace WNEiZ US*, nr 50/2, 106, 101–112.
- Ogawa, S., Lee, T.M., Kay, A.R., & Tank, D.W. (1990). Brain magnetic resonance imaging with contrast dependent on blood oxygenation. *Proceedings of the Academy of Sciences*, no 87.
- Ostaszewski, J. & Kosycarz, E. (2014). *Rozwój nauki o finansach. Stan obecny i pożądane kierunki jej ewolucji*. Warszawa: Wydawnictwo SGH.
- Parizel, P.N., Tanghe, H., & Hofman, P.A.M. (2011). *Magnetic Resonance Imaging of the Brain*. Lippincott Williams & Wilkins.
- Pęczkowski, P. (2012). Podstawy fizyczne i historia obrazowania metodą rezonansu magnetycznego. *Wszeczeńświat*, t. 113, nr 10(12), 292–302.
- Polowczyk, J. (2010). *Elementy ekonomii behawioralnej w dziełach Adama Smitha. Ekonomista 4*. Warszawa: Wydawnictwo Key Text.
- Popper, K.R. (2005). *Logik der Forschung*. Heidelberg: Mohr Siebeck.
- Pruszyński, B. (2015). *Diagnostyka obrazowa. Podstawy teoretyczne i metodyka badań*. Warszawa: Wydawnictwo Lekarskie PZWL, 505–540.
- Robaina-Calderín, L. & Martín-Santana, J.D. (2021). A review of research on neuromarketing using content analysis: key approaches and new avenues. *Cognitive Neurodynamics*, no 15, 923–938. <https://doi.org/10.1007/s11571-021-09693-y>.
- Rorden, C., Karnath, H.-O., & Bonilha, L. (2007). Improving lesion-symptom mapping. *Journal of Cognitive Neuroscience*, no 19(7), 1081–1088. <http://doi.org/10.1162/jocn.2007.19.7.1081> (access: 01.11.2012).
- Rummeny, E., Reimer, P. & Heindel, W. (2010). *Obrazowanie ciała metodą rezonansu magnetycznego (MR Imaging of the Body)*. MED-MEDIA.
- Rutkowska, A. (2022). Modern Neuroimaging Methods in Contemporary Neuroeconomics and Neuromanagement. *Olsztyn Economic Journal*, no 17(2), 247–263. <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/ocej/article/view/8767/6911>.
- Saba, L. (2016). *Magnetic Resonance Imaging Handbook*. Apple Academic Press Inc.
- Satel, S. & Lilienfeld, S. (2013). *Brainwashed: The Seductive Appeal of Neuroscience*. New York: Basic Books.

- Schäfer, N. & Marten, E. (2021). Mit emotionaler Mitarbeiterbindung zum Erfolg. *Spronger, PFLEGE Zeitschrift*, no 8(74), 10–13. <https://doi.org/10.1007/s41906-021-1094-7>.
- Sharma, R. & Sinha, A. (2020). Neuromarketing and understanding antecedents of consumer switching intentions – a systematic review of literature. *PJAE*, no 17(6), 14660–14675. <https://archives.palarch.nl/index.php/jae/article/view/4716>.
- Shermer, M. (2009). *Rynkowy umysł*. Warszawa: CiS.
- Siddique, J., Shamim, A., Nawaz, M. & Abid, M.F. (2022). The hope and hype of neuromarketing: a bibliometric analysis. *Journal of Contemporary Marketing Science*. Emerald Publishing Limited. <https://doi.org/10.1108/JCMARS-07-2022-0018>.
- Siwk, J. (2015). Nowe możliwości w diagnostyce badań z wykorzystaniem rezonansu magnetycznego. *Inżynier i Fizyk Medyczny*, no 4(6), 17–20.
- Smith, V.L. (2013). *Racjonalność w ekonomii*. Warszawa: Wolters Kluwer.
- Squire, L.R. (2013). *Fundamental Neuroscience*. Academic Press.
- Srivastava, G. & Bag, S. (2023). Modern-day marketing concepts based on face recognition and neuro-marketing: a review and future research directions. *Benchmarking: An International Journal*, no 1–29. <https://doi.org/10.1108/BIJ-09-2022-0588>.
- Thijs, V.N., Adami, A., Neumann-Haefelin, T. et al., (2001). Relationship between severity of MR perfusion deficit and DWI lesion evolution. *Neurology*, no 57, 1205–1211.
- Tirandazi, P., Bamakan, S.M.H., & Togholjerdi, A. (2023). A review of studies on internet of everything as an enabler of neuromarketing methods and techniques. *The Journal of Supercomputing*, no 79, 7835–7876. <https://doi.org/10.1007/s11227-022-04988-1>.
- Venkatraman, V., Dimoka, A., Pavlou, P.A., Vo, K., Hampton, W., & Bollinger, B. (2014). Predicting advertising success beyond traditional measures: New insights from neurophysiological methods and market response modeling. *Journal of Marketing Research*, vol. 52, no. 4, 436–452.
- Walczak, M. (2014). Neuroekonomia – w drodze do mainstreamu. In: J. Ostaszewski & E. Kosycarz (eds.), *Rozwój nauki o finansach. Stan obecny i pożądana kierunki jej ewolucji*. Warszawa: Wydawnictwo SGH, 57–70.
- Wąsikowska, B. (2015). Zastosowanie technik neuronauki poznawczej w zarządzaniu marketingowym. Polityki Europejskie. *Finanse i Marketing*, nr 13(62), 145–156.
- Wojtyna, A. (2008). Współczesna ekonomia – kontynuacja czy poszukiwanie nowego paradygmatu. *Ekonomista*, no 1.
- Wollenweber, L.E. (2021). *Neuromanagement. Neues Menschenbild für Führungs-, Markt- und Finanzentscheidungen*. Retrieved from: <https://vdocuments.pub/neuromanagement-.html?page=1> (access: 27.02.2023).

- Yarkoni, T., Poldrack, R.A., Nichols, T.E., Van Essen, D.C., & Wager, T.D. (2011). Large-scale automated synthesis of human functional neuroimaging data. *Nature Methods*, no. 8(8), 665–670. <http://doi.org/10.1038/nmeth.1635>.
- Zhu, H. & Barker, P.B. (2011). MR Spectroscopy and Spectroscopic Imaging of the Brain. *Methods in Molecular Biology*, no 711, 203–226.

**Anna Rutkowska** – received her PhD in Economics in 2016 from the Faculty of Economic Sciences of the University of Warmia and Mazury in Olsztyn. Her interdisciplinary academic background, which includes economics, philosophy, electroradiology, psychology, and psycho-oncology, combined with active certification to provide medical services in diagnostic imaging, electromedical procedures and radiotherapy, informs her broad scientific interests. Her research focuses on the interdisciplinary intersections of economics and management, both in theory and practice. Her current work centers on topics such as neuromarketing, behavioral economics, and business psychology.



**Sylvia Galanciak**

<http://orcid.org/0000-0002-9850-3954>  
The Maria Grzegorzewska University  
[sgalanciak@aps.edu.pl](mailto:sgalanciak@aps.edu.pl)

**Marek Siwicki**

<http://orcid.org/0000-0001-5467-1991i>  
The Maria Grzegorzewska University  
[msiwicki@aps.edu.pl](mailto:msiwicki@aps.edu.pl)

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.15

## The Canon of Certain Knowledge vis-à-vis the Reader's Contract in (Not Only) Scientific Texts

It is necessary once again to take the example of the emerald, which the countess lined with green tissue paper to make it seem more real.

(Białoszewski, 1989, p. 10)

### ABSTRACT

In the age of social media, the authority of science and scientism is no longer sufficient to gain the trust or attention of readers. Therefore, it seems necessary for the author of a text to establish a kind of pact with them – an individual pact that does not entirely dispel distrust toward scientific findings or institutions (as it seems impossible), but assumes that the text presented to the recipient will be the result of work conducted in the spirit of epistemological representation: devoid of emotional or political manipulation, honest, diligent, marked by effort, and driven by a desire to establish a connection with the reader. Hence the proposal to refer to this as a *scientific reference pact*, one element of which would be, for example, concern for reliable peer review, responsible choice of publication venue, but above all, the establishment of a relationship with the recipient through clear communication. The authors of the article adopted the strategy of bricolage, which is particularly useful for analyzing cultural texts within the interpretative paradigm. The text addresses the relationship between truth and fiction in the so-called non-fiction genres and in scientific texts; at the same time, it contributes to the discussion on the possibility of disseminating scientific knowledge, both in the context of the achievements of the philosophy of science and the widespread practice of knowledge construction by media users.

**KEYWORDS:** authority of science, truth, untruth, non-fiction, bricolage, interpretive paradigm, scientific reference pact

**Suggested citation:** Galanciak, S. & Siwicki, M. (2025). The Canon of Certain Knowledge Vis-À-Vis the Reader's Contract in (Not Only) Scientific Texts. © ⓘ *Perspectives on Culture*, 2(49), pp. 229–250. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.15

Submitted: 11.10.2023

Accepted: 24.03.2025

## STRESZCZENIE

Kanon wiedzy pewnej wobec paktu czytelniczego w tekstach (nie tylko) naukowych

Trzeba brać jeszcze raz przykład ze szmaragdu, który hrabina podbiła zieloną bibułą, żeby wydawał się prawdziwszy

(Białoszewski, 1989, s. 10)

## STRESZCZENIE

W dobie mediów społecznościowych autorytet nauki i scjentyzmu nie wystarcza już do zdobycia zaufania czy uwagi czytelników. Dlatego konieczne wydaje się zawarcie przez autora tekstu swoistego paktu z nimi – paktu indywidualnego, który nie wyzbywa całkowicie nieufności wobec ustaleń czy instytucji naukowych (bo wydaje się to niemożliwe), ale zakłada, że tekst prezentowany odbiorcy będzie efektem pracy prowadzonej w duchu reprezentacji epistemologicznej: pozbawionej manipulacji emocjonalnej czy politycznej, uczciwej, sumiennej, naznaczonej wysiłkiem i kierowanej chęcią nawiązania więzi z czytelnikiem. Stąd propozycja określenia tego mianem naukowego paktu referencyjnego, którego jednym z elementów byłaby np. troska o rzetelną recenzję, odpowiedzialny wybór miejsca publikacji, ale przede wszystkim nawiązanie relacji z odbiorcą poprzez jasną komunikację. Autorzy artykułu przyjęli strategię *bricolage'u*, która jest szczególnie przydatna do analizy tekstów kultury w paradygmacie interpretatywnym. Tekst porusza kwestię relacji między prawdą a fikcją w tzw. gatunkach *non-fiction* oraz w tekstach naukowych; jednocześnie stanowi przyczynek do dyskusji na temat możliwości upowszechniania wiedzy naukowej, zarówno w kontekście dorobku filozofii nauki, jak i powszechnej praktyki konstruowania wiedzy przez użytkowników mediów.

**SŁOWA KLUCZE:** autorytet nauki, prawda, nieprawda, *non-fiction*, *bricolage*, paradygmat interpretacyjny, naukowy pakt odniesienia

## Introduction

The following text offers a preliminary reflection on truth, untruth, excess, and their interrelationships in the so-called non-fiction writing genres and in scientific texts. At the same time, it is a contribution to the broader discussion on dissemination of scientific knowledge – both in the context of the achievements of the philosophy of science, which has long questioned

the possibility of building a canon of certain knowledge for years, and in light of the prevalence of contemporary media practices, (the overwhelming part of the human community) constructing representations of knowledge about the world on the basis of their large-scale “discoveries” on the Internet. These discoveries, we should add, that often have nothing to do with scientific research methodology or even logic. In the era marked by the proliferation of fake news and the popularity of pseudoscientific beliefs – such as flat earth theories or distrust in conventional medicine – the authority of science is insufficient to engage the public and convince them of its validity. The hermeticism of scientific discourse not only contributes to its perceived exclusivity, but may also lead to its rejection, often with serious social consequences. In a time of growing public distrust, how can researchers earn the trust of readers, viewers, or listeners when sharing their findings and discoveries? How can we, faced with a flood of “experts” and self-styled advisors, convince the audiences to trust our conclusions, especially when our own theoretical-scientific workshop, our research reflexivity tells us to be far from cautious about them? How do we persist in sharing knowledge without ceding ground to those who spread falsehoods with emotional appeal and viral ease? And how do we strike a balance between the hermetic language of science and the need to connect with often skeptical, even hostile, audience?

Our attempt to articulate a few thoughts about truth, untruth, excess and their interrelationships stems from these questions. We drew inspiration from non-fiction genres and ask whether the strategies used in them can be applied to fostering relationships between authors and readers of scientific and popular science texts. The deliberate juxtaposition of these two domains is not meant to offer a ready formula for communicative success. Rather, it aims to highlight a challenge that requires attention. Reframing and metaphorizing this issue can open a new perspective on it, much like turning La Fontaine’s famous decanter in our hands to view it from different angles. When asked to settle a dispute, La Fontaine responded by describing how the debaters perceived the refraction of light in a crystal decanter. One saw green, another – sitting opposite – saw red, while La Fontaine himself saw yellow (Wańkiewicz, 2010, p. 25). They were all describing the same decanter, and each was correct in their own way. Only by embracing diverse viewpoints can we fully appreciate the richness of perspectives, stepping beyond the constraints of our own isolated outlook.

While working on the text, we adopted the research strategy of *bricolage*, which is particularly useful when analyzing cultural texts (including scientific and literary texts) within the interpretative paradigm. *Bricolage*, as a scientific research practice, involves drawing freely from a rich scientific and source repertoire, producing a patchwork, heterogeneous,

multicolored textual whole. The methodology of the researcher-*bricoleur*, inspired by the concept described in the anthropological and cultural works of Claude Lévy-Strauss (2001), allows for the combination of a variety of – also non-traditional – methods and techniques of scientific work. However, this does not imply chaos or randomness in the selection of solutions and material for analysis. The *bricoleur* makes choices with an awareness of the perspectives and tools adopted, with knowledge of the paradigms in which they are embedded (Denzin & Lincoln, 2014, pp. 27–28). His curiosity and eagerness to answer the research question is not directed by a rigid plan of action. Methodological pragmatists safeguard the coherence of research frameworks, but these can also act as constraints. Although *bricolage* provides an outlet for the scientist's freedom, daring but creative imagination, it ultimately leads to actions that are paradoxically structured. The researcher-*bricoleur* seeks, and upon finding direction, selects theories, concepts and categories (Siwicki, 2021, pp. 42–45). One such inspiration and the starting point for the present considerations is the category of the referential pact (Lejeune, 2001), familiar in literary theory, and concluded anew each time between the creator of non-fiction literature and the reader. In fact, this category, explained in more detail later in this essay, extends its exploratory potential far beyond the domain of discourse of literary theory and proves useful also in generalized considerations of a meta-scientific nature. The value of the referential pact is especially evident in the hermeneutic approach to interpreting and understanding texts, particularly in light of Dilthey's methodology, where hermeneutics is not only the art of interpretation, but also its epistemology – a broadly humanistic stance (Stelmach, 1989, p. 6).

### On distrust of the text

As Paul Ricoeur writes in his canonical work *Oneself as Another* (2001, p. 25), every narrative a person weaves about life (and isn't science about life in all its manifestations?) is a combination of experience and its fabrication – an attempt to frame that experience within a structure of description. Thus, a text that aspires to reflect the truth about humanity and the world, according to the rules of *mimesis*, is inevitably accompanied by a tension between the desire to faithfully reconstruct reality and the author's imagination and creative abilities. The rigor of writing “how it is” or “how it was” competes with the need to aestheticize the experience – to present it in an appealing, eye-catching form. As a result, the work finds itself caught between two separate orders – empirical and textual – each guided by its own, to some extent separate, logics and purposes. As Michał P. Markowski writes,



On the one hand, we admire the thing itself and experience its presence; on the other hand, we admire how it was presented, that is, the representation that replaces it. Between the thing itself and its representation, the model and the copy, the object and the effect of imitation, lies the sphere of representation, that is, the simultaneous doubling and replacement of the model by the copy (Markowski, 2006, p. 314)

Markowski, as a literary theorist, weaves his reflections mainly around literary fiction, but his conundrums fit equally well into describing a scientific text. The dilemma associated with the inevitability of empirical-textual dualism is well recognized, for example, in modern historiography, which, while attempting to “do justice” to the past in its writing (Ankersmit, 2004), also inevitably falls into the trap of narrativity. Frank Ankersmit, one of the most important figures in the theory of historiography, following his mentor Hayden White, points out that this is the central problem of historical writing: representation is always a representation of the represented. The historian’s task is to create a description as adequate to reality as possible, while knowing that it will never fully reflect it (Ankersmit, 2004, p. 39). This dilemma is shared by every other branch of science. Language, mediating between humans and their understanding of the world, makes it possible to express the world at all, but at the same time inevitably influences the way it is perceived – as convincingly demonstrated by Edward Sapir and Benjamin L. Whorf or – using a different set of tools – Ludwig Wittgenstein. Emil Benveniste also writes aptly about this: “Language surrounds society on all sides and contains it within its conceptual apparatus, but at the same time it shapes society, laying the foundations of what could be called social semantics” (Benveniste, 1980, p. 35). Any scientific description can and should therefore inspire a certain amount of distrust in the reader – and a justified humility in the author. The problem of the text’s referentiality, its congruence with the reality it presents, is often exacerbated by the growing need for creation or self-creation on the part of the author. In the public imagination, a scientist is not permitted to be carried away by boundless fantasy, swirling phantasmagorias, or oneiric visions. There is no place in science for such a zero-sum departure from reality into a subjectivized, imagined version of it. It is not appropriate for a scientist to wander where an artist indulges in liberated creative anarchy. Yet science without the adjective “creative” seems to be only a craft – unsatisfying for an aspiring author who wishes to leave an indelible stylistic imprint on their text. Nevertheless, some scientists are boldly rising to the challenge of directly linking science with imagination, an essential component of scientific progress. One such example is Maksymilian Chutorański’s *Pedagogy 2050*, in which the author does not

so much forecast the future as, through references to the history of tomorrow, stimulate the imagination about the present, seeking to sensitize readers to other, new, fields of research or educational onto-methodologies, and forms of criticality. As the author declares, “just as appealing to history helps us understand the present, so appealing to the future, by mobilizing imagination to highlight barely visible, marginalized problems, will allow us to search for other worlds, other ontologies with which to look at ourselves today” (Chutorański, 2021, p. 187).

The creative element – the writing element – sometimes reveals itself in scientific writing not only in the form of breaking thought patterns or the conventions of doing science, but through also linguistic imagination, bringing out the beauty of the word. Reading Edgar Percé’s books, for example, is not only an intellectual feast, but also a literary one. His works seem to proclaim: it’s not just what you write, but how you write it that makes your text compelling and memorable. On the other hand, however, it is worth recalling an anecdote about Antonín Dvořák, described by Mariusz Szczygiel in his book on reportage. The composer had a habit of taking his students to the train station, where they were tasked with closely observing at the locomotives and the smallest details of their construction. In them, the Czech composer saw a reflection of perfect precision, where everything serves a purpose, and even the smallest element, seemingly only ornamental, has a technical function. This, in his view, is how musical compositions should be: every sound should have a purpose (Szczygiel, 2022, pp. 298–299). Transferring this metaphor to scientific writing, it would be fair to say that the beauty of a text must not overshadow its scientific value – although striking a balance between the two is not always easy. A significant barrier to gaining the trust of the reader of a scientific text is often the overly hermetic nature of its language – a high degree of sophistication. This stands at the opposite pole from the beauty of the text. After all, not everything scientific has to sound foreign and abstruse. Yet, in the eyes of many authors, the complexity of a text and its saturation with vocabulary exotic to the potential reader seems directly proportional to their status in the academic world and the admiration that surrounds them. We have known how easily we are seduced by such evasive narratives at least since the famous provocation made by American physicist Alan Sokal, who in 1996 successfully published an article in a scientific journal that was saturated with fashionable jargon – a mixture of postmodern philosophical language and quantum physics – yet completely devoid of meaning (Sokal & Bricmont, 2004).

Meanwhile, the referentiality of a scientific text – its anchoring in fact and reality – is crucial not only for the author but also for the reader. However, the reader must be able to perceive and understand this referentiality,

which is certainly not aided by the hermetic nature of the language. Description – following the hermeneutic view of reading – is the only possible strategy for understanding the world. The author and the reader co-institute and co-create the text: one through the effort of writing, the other through the effort of reading – in an attempt to understand both each other and the reality described in the text, and to open themselves to what is different and to the Other (Galanciak & Tanaś, 2014, p. 238). Reading, Paul Ricoeur argues, is a unitary, monosubjective phenomenon – a form of dialogue between author and reader – within which the proper meaning of the text is forged. “It is,” writes the philosopher “like the performance of a musical score. It means updating the semantic possibilities of the text” (Ricoeur as cited in Mitosek, 1998, p. 152). The process of reading and interpretation is therefore essential to complete the work’s meaning regardless of its nature. The text becomes a micro-world in which the author and the reader meet, each bringing to it the baggage of their own experiences and beliefs – or, as Gadamer would say, their pre-judgments (Galanciak & Tanaś, 2014, p. 239). So even though, as prominent journalist and columnist Krzysztof Mroziejewicz writes,

It is impossible to like writing. It is a nightmarish process, a torment from which one tries to escape, occupying one’s time just to do whatever it is that prevents one from writing. ... Devotion to writing, especially one’s own, belongs on the list of cases that doctors deal with (Mroziejewicz, 2013),

this does not imply that a writer should take revenge on the reader with their writing, making it difficult for them to read. For without the reader, the text does not fully exist.

### On distrust of the sciences

In his book *The Consequences of Modernity*, Anthony Giddens writes this about trust being an immanent part of social relations:

Trust is related to absence in time and space. Trust is related to absence in time and in space. There would be no need to trust anyone whose activities were continually visible and whose thought processes were transparent, or to trust any system whose workings were wholly known and understood. It has been said that trust is “a device for coping with the freedom of others,” but the prime condition of requirements for trust is not lack of power but lack of full information (Giddens, 1996, p. 33).

The ontological situation of science, scientists, and all scientific literature (as well as non-fiction – more on that later), including even textbooks, fits the dilemma of trust as precisely laid out by Giddens. The author and the recipient, communicating through the code of written language – or increasingly, through audiovisual media – are, by the very nature of the medium, separated in time and/or space. The competencies of these two subjects of scientific cognition are also typically different. In this situation, the reader's trust in the author – in their scientific competence, reliability, and good intentions – becomes a fundamental condition for the reading process to occur, along with the acquisition or verification of knowledge. At the same time, however, the reader is, and ought to be, inherently characterized by reflexivity – both regarding their own reading competence and in relation to the content presented to them. “Reflexivity,” Giddens goes on to write, “is in a certain fundamental sense a distinctive feature of all human activities. The constant ‘maintenance of contact’ with the foundations on which one’s own actions are based is, for all human beings, part of the actions themselves” (Giddens, 2008, p. 30). Every action, therefore, intrinsically involves the ongoing and consistent monitoring of one’s own and others’ actions, as well as their various contexts. This principle also applies to the world of education and science, where trust in the researcher, author, or teacher should – antinomian as it may sound – go hand in hand with vigilant reflectiveness on the part of the reader.

The history and philosophy of science themselves lay the groundwork for this way of thinking, emphasizing in their contemporary form that there is no such thing as certain knowledge. This paradox of doing science is aptly formulated by Alan F. Chalmers:

Recent developments in the philosophy of science have highlighted and revealed the enormous difficulties inherent in the belief that science rests on a foundation consisting of the results of observations and experiments, and in the belief that there is a kind of inference procedure that reliably derives scientific theories from such a foundation. There is no method by which a theory can be shown to be true, or even probably true ... Attempts to present a simple logical reconstruction of “the scientific method” face numerous additional difficulties, given that there is also no method by which scientific theories can be conclusively refuted (Chalmers, 1993, p. 16).

In extreme interpretations – such as those of the famous counter-instructionist Paul Feyerabend – science does not necessarily show us at all why we should take it more seriously than other forms of knowledge, which had been useful to, for example, our ancient ancestors (mythologies) or traditional communities (such as voodoo practices). According to Feyerabend,

the belief in the unquestionability of scientific dogmas is nothing more than a modern religion. The shape of science – what we do or do not do and how we interpret it – is the outcome of social interests, subjective values, ideologies, and desires of individuals with social influence in this area (Feyerabend, 2021). Of course, Feyerabend's views, intentionally provocative and rooted in a postmodern and even amodernist spirit (Flour, 2018) intellectual ferment in the philosophy of science community, represent a certain radical epistemological stance. Still, when we consider the philosophy of science as a whole, we find that only radical inductionists truly treated knowledge as certain. Inductionism – the methodological position that emphasizes the special role of experience and observation of regularities of events for the formulation of general claims – assumes that scientific knowledge must be demonstrable. Observations coupled with inductive reasoning are supposed to uphold the framework of objectivity, leaving no room for the scientist's personal needs, beliefs or preferences. Under this assumption, a properly conducted research process (i.e., objective observations and pure inductive reasoning) it should yield certain knowledge. The problems Copernicus or Galileo faced with the scientific world's resistance to the heliocentric theory, not to mention the execution of Giordano Bruno, already demonstrated the limitations of this view. Scientists and the science they “produce” are influenced by many factors, among which social pressure is not at all at the bottom of the list. The trouble is – as the more reflective inductionists and, more pointedly, the critical falsificationists, have argued – the principle of induction itself cannot be logically or experimentally justified. It is impossible to prove its correctness logically (since even if the premises are true, the conclusion may still be false) or empirically (since doing so would require using induction to prove induction, which only leads to circular reasoning of the Humean problem of induction. No number of observations entitles one to generalize them to an absolutely certain universal conclusion (Chalmers, 1993, p. 36). Falsificationists, therefore, adopt a different strategy: they focus on the falsifiability of theories. In their view, only fail falsifiable, i.e. testable, can be, in their view, considered scientific). Theories that fail to withstand the test of experimentation should be replaced with new ones and the verification process should begin anew. This strategy, however, can only help eliminate flawed theories; it will never allow establish a theory as definitively and universally true. After all, it may simply be the case that no one has yet managed to disprove it. As Chalmers (1993, p. 69) points out,

One can never say of a theory that it is true even if it has performed very well in tests, but one can say of a theory that it is better than another if it has withstood tests that have resulted in the refutation of previous theories.

The conclusions drawn from these findings are far from optimistic. They are aptly put encapsulate by a well-known quote from Popper's *Logic of Scientific Discovery*:

Science does not rest upon solid bedrock. The bold structure of its theories rises, as it were, above a swamp. It is like a building erected on piles. The piles are driven down from above into the swamp, but not down to any natural or 'given' base; and if we stop driving the piles deeper, it is not because we have reached firm ground. We simply stop when we are satisfied that the piles are firm enough to carry the structure, at least for the time being (Popper, 1977, pp. 93–94).

Not only that, the replacement of one theory by another often does not take place in the peace and quiet of scientific offices but takes the form of a sudden and – by the standards of science – revolutionary shift. This view of the historiography of science, proposed by Tomas Kuhn in his *Structure of Scientific Revolutions* (2020), constituted a revolution itself. Kuhn argued that science involves clashing distinct paradigms: frameworks of theoretical assumptions, established laws, and recognized research methods that a given community of scientists adopts. Researchers who work within a paradigm develop and strengthen it – or, conversely, erode it, when they encounter difficulties that undermine its veracity. Such crises lead, sooner or later, to the formulation of a competing paradigm, whose proponents strive to overthrow the existing order, which they view is flawed. Paradoxically, the message that science conveys to today's audiences is therefore one of complexity and uncertainty about anything. This is aptly captured in the words of Anthony Giddens:

We are abroad in a world which is thoroughly constituted through reflexively applied knowledge, but where at the same time we can never be sure that any given element of that knowledge will not be revised.

... In science, *nothing* is certain, and nothing can be proved, even if scientific endeavour provides us, with the most dependable information about the world to which we can aspire. ... No knowledge under conditions of modernity is knowledge in the "old" sense, where "to know" is to be certain (Giddens, 1996, pp. 39–40).

This is confirmed by the example of the difficult end of the Aristotelian paradigm, overturned by the principles of Newtonian mechanics – which in turn had to undergo significant modifications under the influence of Einstein's theory of relativity. To move beyond revolutions in the mathematical and natural sciences alone, it is also worth recalling (while maintaining proportions) the intriguing case of the challenge posed by missionary

and linguist Daniel Everett to Noam Chomsky's famous thesis of the existence of a universal grammar. One of the key features of this theory is the principle of recursion (the generation of one structure from another, "embedding" a sentence within a sentence, e.g. by means of multiple compound clauses). In an article published in *Current Anthropology* (2005), "Cultural Constraints on Grammar and Cognition in Pirahã," Everett described the Pirahã people using a grammar unlike any other, completely devoid of recursion. Their grammatically simplified language, lacking of an accomplished tense, goes hand in hand with a radically different vision of the world. It contains no numbers (and thus no numerals), no color terms, and no concept of history; for the Pirahã, past and future converge in the present. Everett encountered tremendous resistance from the scientific community, which treated Chomsky as a kind of guru. Among other challenges, he faced serious obstacles in continuing his research. Unintentionally, Everett had inadvertently challenged what Imre Lakatos described as the "hard core" of a scientific research program – the set of fundamental research assumptions considered irrefutable. Lakatos, in his attempt to reconcile Popper's falsificationism with Kuhn's theory of scientific revolutions, argued that scientific research programs consist of a "hard core" (i.e., the foundational assumptions that cannot be rejected without abandoning the entire program – negative heuristics), and a "protective belt" – a flexible, falsifiable, and modifiable domain of auxiliary hypotheses and research uncertainties (Lakatos, 1995). Contemporary philosophy of science increasingly challenges this traditional view of its own subject matter. As philosophers such as Larry Laudan and Philip Kitcher have argued, the goal of science is not necessarily to discover an objectively existing truth, which raises doubts about the usefulness of debates over the truth or falsity of scientific theories. Instead, the aims of science are more pragmatic and closely tied to human needs. According to Laudan, the primary task of science is to solve intellectual problems, and the value of a theory lies in its effectiveness in resolving these problems. Scientific progress occurs through the selection and adoption of theories that solve more problems than their predecessors. When existing theories prove insufficient, they are gradually replaced or supplemented through an evolutionary process rather than through abrupt revolutions, as Kuhn suggested. A true scientific revolution would require a radical failure of scientific methods, objectives, and theories – something that has never actually occurred (cf. Kraszewski, 1993). Similar ideas are found in the work of Kitcher, whose philosophy of science aligns with the sociological perspective, viewing science as a socio-cultural institution that generates knowledge according to the norms of a given culture (Kitcher, 2022). Within this framework, the goal of science need not be the discovery of objectively

existing truth, as postulated by the neopositivist methodology of sciences grounded in the theory of cognition. As Anna Starościc observes,

nowadays, scientific progress is more often associated with its cumulative development (epistemic progress) or with a more modest realization of science's intended goals, which are not necessarily cognitive in nature (functional progress) (Starościc, 2024, pp. 156–157).

What becomes essential, then, is the functional development of science as a social institution – one that operates flexibly and effectively to improve human life – rather than the pursuit of universal, infallible procedures aimed at attaining objectively true results (Kawalec, 2018; Szubka, 2019).

These are not merely the dilemmas of scientists secluded in research centers. Scientific discoveries, the debunking of theories, and the disputes surrounding them occasionally become fodder for media interest and, consequently, public opinion. They also influence the shape of education – its content and form – and in certain cases, fuel the pop-cultural imagination, which distills them to a digestible form for the audience, often simplifying, often distorting it. It suffices to mention Albert Einstein's theory of relativity, which has become a pop-culture icon, or the mythical figure of Schrödinger's cat – simultaneously alive and dead from the perspective of quantum mechanics. The complexity of contemporary scientific theories other forms of knowledge renders them hermetic to the average person, who must therefore either accept them on faith or reject them in favor of more readily comprehensible explanations. The latter option generates a number of complications and it is becoming increasingly common for a number of reasons. The rapid expansion of knowledge about the world and its growing complexity, combined with the development of the media – particularly the Internet and social media, where anyone can easily proclaim their own theories with a veneer of credibility of credibility – creates an explosive combination. On top of the existing distrust of the incomprehensible (i.e., science), another layer is added: distrust of the world itself, stoked by conspiracy theories spreading online. These theories are couched in language that perfectly balances comprehensibility and a superficial appearance of scientific legitimacy and rational debate. In the age of social media, discourse is spilling over into areas previously unexplored. Since there is no more certain knowledge, any theory can be undermined and any solution replaced by alternatives. The power of such reconstructed pseudo-knowledge stems from a deep distrust of scientific findings, institutions, and a strong emotional component. Anti-vaxxers, believers in reptilian overlords or a flat Earth, and proponents of various conspiracy theories – including persistent antisemitic narratives about



Jewish domination of the world – are finding fertile ground on the Internet and a receptive audience among many users.

Why is it so easy for harmful anti-scientific theories to spread on the Internet? Literary theorist Michał P. Markowski and his theory of the four ideologies of representation may offer some insight here. Drawing inspiration from critical philosophy, Markowski points out that any representation, that is, a human-made copy of reality (including any text) is susceptible to political appropriation. In this sense, ideologies are the ways in which “individuals bind themselves to reality through imagery” (Calek, 2016, p. 30). As Anita Calek adds, “ideology is a strategy for such a representation of the world that turns reality into an interpretable text in a specific language” (Calek, 2016, p. 30). We need ideologies to explain reality to ourselves, but media consumers, we are often too easily seduced by certain kinds of them. Markowski distinguishes four types of ideology: apophatic, aesthetic, epistemological, and ontological. He describes the first two as rooted in performative faith, that is, on the belief that representation does not measure up to reality directly, either because it cannot (apophatic ideology) or because it seeks to replace reality with something more perfect, such as art (aesthetic ideology). The other two ideologies are to be based on mimetic faith, and these will be of particular interest here. In the epistemological model, commonly used in science, reality becomes an object of knowledge for a knowing subject. This enables this subject (e.g., the researcher) to have intellectual mastery over reality. Knowledge, in this context, is theoretical – representation replaces reality, endows it with meanings, and mediates our mental image of the world. Reality itself, however, remains inaccessible. In contrast, the ontological model, characteristic of, for example, religious modes of thought, presents reality as revealed directly through representation. In this view, representation becomes the site where reality manifests itself (Markowski, 2006, p. 314 et seq.). This unveiling is accompanied by an aura of emotional intensity and a sense of initiation into hidden knowledge, inaccessible to those who approach reality through the epistemological model. The structure of conspiracy theories, with their emotionally charged atmosphere, mystery, and promise of revealing hidden truths, fits perfectly into the ontological ideology of representation. This may partially explain their powerful appeal. Their persuasiveness is further enhanced by appearance of scientific credibility: pseudo-studies allegedly confirming the harmfulness of vaccines, or arguments that the Earth is flat and satellite images are distorted by wide-angle lens, or that gravity is merely an illusion caused by the Earth's upward motion in uniformly accelerated movement (Adam, 2010).

In addition to linguistics, the category of representation has also been adopted by the social sciences. Émile Durkheim had already written about

collective representations, through which an individual immersed in society perceives reality. His concept was later developed by Serge Moscovici, who formulated the theory of social representations. According to this theory, representations are mental structures constructed in the mind during the learning process, corresponding to objects existing in the real world. Learning, in this cognitively oriented framework, is thus the process by which the mind builds representations – structures that encompass not only facts, but also judgments, stereotypes, and beliefs (Searle, 1995, p. 231). As Moscovici points out, the emergence of an element that does not fit into the mental framework developed thus far prompts the need to reconstruct the existing representation. This requires a significant effort cognitive effort on the part of the individual – a process of “learning by unlearning,” which helps reduce cognitive dissonance (Zbróg, 2016, p. 96). Zuzanna Zbróg provides an interesting insight by referring to Christine Mias’s distinction between research and expert approaches accompanying the process.

In her view, acting as an expert involves the pursuit of efficiency as a result of taking specific actions. Being a researcher, on the other hand, requires working in the dark, trying, doubting. An expert makes quick decisions, handles problems, often acts with urgency, and is quick and efficient. The researcher, on the other hand, needs to give themselves time to make better use of observations, build hypotheses and models step by step, confront their ideas with the research area, and rework these ideas (Zbróg, 2016, p. 103).

A responsible scientist, in addition, aware of the complexity of the discourse that has unfolded for years in the bosom of the philosophy of science, adopts the attitude of a researcher even when presenting their findings. Meanwhile, even a cursory analysis of texts produced by proponents of conspiracy theories or instigators of moral panics suggests that their language more closely resembles the confident tone of an expert. This may make it easier for such figures to reach individuals who are lost in the flurry of information, scientific jargon, and the inherent uncertainty that accompanies discussions of discoveries – a hallmark of responsible science.

What chance, then, does science, immersed in the world of liquid modernity (Bauman, 2006), have of reaching a non-elite audience? Without efforts to de-hermetize its language and make its message accessible, probably none. But is that enough?

## About certain pacts

Certainly gone are the days of trust derived from the genre codes of a text (according to the colloquial consciousness of the type “a scientific text is credible because it is a scientific text and has been published”) and from the authority of an institution. The Internet is capable of challenging even the most thorough findings with emotionally charged language and loud rhetoric. The researcher’s full-blown attitude of distrust in their own findings – and consequently, uncertainty (or rather caution) in proclaiming knowledge – is multiplied and oversimplified in the form of distrust expressed by the reader, weary of the difficulties of reading and tempted by easier solutions suggested to them online or by a circle of friends.

As Bogusław Śliwerski points out, the area of uncertainty felt by the author is widened by the successive circles delineated by the reviewing community. In fact, next to reliable reviews, there are still those Śliwerski calls hypercritical, which exceed the boundaries of constructive criticism, appearing as

A destructive totalization of the reception of someone’s work ... intended to lead to the destruction, devastation, or “killing” of its author, sometimes resulting, among other things, from non-scientific factors unrecognizable to the participants of the debates (Śliwerski, 2021, p. 165).

The constant “exposure to criticism” and the stress associated with it can provoke the use of countermeasures, such as writing the text to meet the expectations of a potential critic – even to the point of distorting the results or bending the conclusions. As Śliwerski alerts “...what is published may be a lie, a text crafted because of the person of the reviewer” (Śliwerski, 2021, p. 153).

So we all navigate area space stretching somewhere between limited trust and boundless distrust, and we try to meet within it from time to time. How can this meeting be made fruitful? How can the reader’s trust in the author (and the author’s in the reader) be awakened? Literature answers this question in the following way: there is no universal solution; the days of trust ascribed to the entire genre are gone, so a pact is needed between the author and the reader, within which trust can develop, if only in this limited form. In the case of non-fiction, this is a reference pact, guaranteeing the reader that the author has done their due diligence to present their story as close to reality as possible. In other words, that there is a reference between the facts described in the book and the external world portrayed in it.

The concept of the reference pact was popularized in literary studies by Phillipe Lejeune, a prominent specialist in autobiographical literature, who described it as follows:

Unlike literary fiction, biography and autobiography are reference texts. Like scientific texts, they are meant to provide information about reality and be subject to verification. Their goal is not simple probability, but a resemblance to the truth, not an illusion of reality, but an image of reality. Such texts presuppose what I will call a referential, revealed or implicit pact, which determines both the sphere of reality under consideration and the principles and degree of similarity desired in the text (Lejeune, 2001, p. 47).

A pact understood in this way is made when a work presents a story backed by facts and documents, as well as witness accounts. In the case of autobiography, Lejeune writes about a slightly different type of contract between author and reader, which he calls the autobiographical pact (Lejeune, 2001). Here, the author of the text is at the same time the author of his own life, and by making a pact – by calling his story an autobiography – he promises to make an effort to bring the two authors as close together as possible. Lejeune states:

Undoubtedly, truth is unattainable, especially when it concerns human life, but the desire to attain it defines the field of discourse and cognitive acts – a certain type of human relationship that is by no means illusory. Autobiography has entered the realm of historical cognition as a desire for knowledge and understanding, the realm of action as a promise to offer this truth to others, and the realm of artistic relationship. It is an act that has real consequences (Lejeune, 2001, p. 5).

How far an author who enters into a referential pact with a reader manages to get closer to the truth is determined not only by their intentions and access to information, but by the entire baggage of cultural burden affecting their perception of reality. Dreams of complete objectivity and transparency are a pipe dream, a goal to be pursued but never achieved. However, that is not the point. As Anita Calek points out,

as long as the biographer seeks such imperfect truth about their protagonist – conducting source research, analyzing documents, seeking explanations for incomprehensible behavior and decisions – their story holds the value of truthfulness, provided that it does not break the referential pact, refers to historical truth, and the biographer's conduct is characterized by cognitive reliability (2016, p. 32).

The referential pact occurs when authors or publishers deliberately use references to non-textual reality, and the then text appears as a record of real experiences and real people. When someone suggests that their text

should be read, for example, as a newspaper article, one can speak of a reference reading pact.

According to journalist-reporter Mariusz Szczygieł, a reference pact – alternatively called a factual pact – is an implicit agreement between the author of a non-fiction work and the reader (who believes that the text was written with honest intentions) that the story given really happened. The reader (e.g. of a reportage) has the right to expect credibility and truth (Szczygieł, 2022, 170). It should always be included where the text is intended to be both a truthful discourse and a work endowed with a certain literary beauty. It seems that in both non-fiction and science writing genres, these are inseparable elements. Following the thought of historiographer Hayden White, it can be said that facts put into narrative form (that is, told in any way) will always form a whole shaped by literary form (cf. Zieniewicz, 2004). Thus, if we are dealing with a scientific text, the reference pact is the basic condition, the crucial point of the text's meaning. Even if it is a scholarly essay full of references, metaphors, and allegories, where thoughts run into out-of-context reality, these are *bona fide* companion facts; even if it is a kind of author's conjecture, a message, a subtle sign for the reader. As an example, consider the Chernobyl film made by Volodymyr Shevchenko in 1986, where you can hear crackling and see micro-flashes, as the tape recorded the impact of radiation. No one says anything, no one explains, because a guess, a whisper sufficiently guides the viewer to interpretively supplement the image. This addition – reading between the lines – is a transgression of the work, but remains consistent with it. Transgression of this type is usually a fiction strategy.

Take Ernest Hemingway's famous short story, which has seven words. But how much there is to read in this text! The Nobel laureate faced the challenge to write the shortest sad story, with a prize pool of USD 10, during a meeting with friends. Hemingway's text turned out to be the best: *For sale: children's shoes. Never used* (Tkaczyk, 2021, p. 57).<sup>1</sup> However, it also finds its way into the non-fiction genre, as in the reportages of Hanna Krall or the experiments of Mariusz Szczygieł. In scientific works, traces of it can be found in, among other things, texts on the borderline of scientific essayism.

---

1 The event served as an inspiration for a creative expression by third-year students of psychopedagogy of creativity at APS in Warsaw. This is a fragment of one of the works: "... Telephone. The sound of crying in the earpiece, a barely audible voice. Single words swallowed by tears. I had a miscarriage! I heard that a moment before the sound indicating that the call had ended. One word, and it echoed in my head for the rest of the day... Is there anything I could do to take at least a little pain from her... She will not see the first shoes on her son's feet. She will give them to someone else. Maybe someone else will be luckier than Majka" (Siwicki, 2022).

Journalism more often uses the term *factual pact*, which Zbigniew Bauer coined and popularized in the Polish context as the foundation of reliability and informational credibility in the media. It is concluded with the viewer, by choosing the type of transmission, the way of mediating the presented event, etc. This pact, Bauer writes,

is founded on the audience's trust in the news content disseminated by the media; on faith in the honest intentions and professional competence of journalists. It therefore also represents a kind of ethical obligation for journalists. It's a command to present the truth, express it in an understandable way, and disseminate it in its true context (Bauer, 2003, p. 8).

Further on, the doyen of Polish journalism, in a sense, vivisects the contemporary media and evaluates:

It is the media, especially the electronic media, that are forcing us to revise our previous categories of description – and this is a description not only of the media, but of our culture as a whole. It is the media that makes us become, in a peculiar way, “suspicious” of texts, messages, and communication acts themselves, which we have not associated with the media before. On the other hand, this suspicion is evolving into an equally peculiar confidence: we perceive texts and communications not previously associated with art as naturally embedded in the cultural space (Bauer, 2003, p. 13).

## Conclusion

Bauer's insights are undoubtedly complementary to the other considerations presented in this text on the complex relationships between distrust and trust, narrative and fact, author and reader. All of them seem pertinent to non-fiction literature, but they also strike at the heart of issues arising within the scientific world. In an era in which the dogma of certain knowledge has long and repeatedly been challenged, in which the authority of science and scientism is no longer sufficient to win the trust and attention of the public, in which any theory can be undermined and a solution replaced by alternatives, and the discussions taking place via social media are spilling over into previously unexplored areas, it seems necessary for the author of a scientific text to make a pact with the reader as well. An individual pact – not one that completely dispels distrust of scientific findings or institutions (as that it seems impossible), but one that assumes the text presented to the recipient is the fruit of work conducted in the spirit of epistemological representation, devoid of emotional or political manipulation; work that is honest, careful, full of effort, and

driven by a desire to establish a bond with the reader. Let us call it a scientific reference pact. As for how to make such a pact, each author must find their own answer.

A necessary, though not always sufficient, element of this process – fundamental in the scientific community – is adherence to research ethics, ensuring fair peer review, and making responsible choices regarding publication venues. However, above all, it requires establishing a bond with the recipient and communicating in a way that is clear to them, perhaps (also) through the same platforms they use? Developing communication beyond the scientific text itself? Bolder popularization of one's own achievements instead of locking science in a glass tower? The belief that scientific results are meant exclusively for scientists – assumed to be sophisticated readers requiring no special attention from the author – is no longer tenable, especially in the age of the Internet. Never before have non-scientific counter-narratives about the world spread with such speed and reach. Ignoring this challenge is not an option.

In writing about the reference pact, we were guided by the need to present and understand metaphorically reflected colors – the diverse ways in which people interpret and articulate what the eye sees and the mind perceives. Our aim was to examine the problem of scientific communication from an unconventional perspective, much like La Fontaine's decanter viewed from a different angle. Whether juxtaposing such distinct forms of writing as non-fiction literature and scientific discourse is meaningful or useful is a question for each author to decide. Regardless of the answer, however, it is worth starting by removing the barriers of misunderstanding from in front of the reader that inevitably push them today into the arms of charlatans. By seeing them. By putting them, rather than oneself, at the center.

#### REFERENCES

- Adam, D. (2010). The Earth is flat? What planet is he on? *The Guardian*, 23.02.2010. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/global/2010/feb/23/flat-earth-society>.
- Ankersmit, F. (2004). *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Kraków: Universitas.
- Benveniste, E. (1980). *Struktura języka i struktura społeczeństwa*, transl. K. Falicka. In: M. Głowiński (ed.), *Język i społeczeństwo*. Warszawa: Czytelnik.
- Białoszewski, M. (1989). *Donosy rzeczywistości*. In: *Utwory zebrane*, v. 5. Warszawa: PIW.

- Calek, A. (2016). Biografia jako reprezentacja. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica IV*.
- Chalmers, A.F. (1993). *Czym jest to, co zwiemy nauką? Rozważania o naturze, statusie i metodach nauki*. Wrocław: Wydawnictwo Siedmioróg.
- Chutorański, M. (2021). Pedagogika 2050. *Rocznik Lubuski*, v. 47, part. 1, 187–198.
- Denzin, N.K. & Lincoln, I.S. (2014). *Metody badań jakościowych*, v. 1–2. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Everett, D. (2005). Cultural Constraints on Grammar and Cognition in Pirahã. *Current Anthropology*, Vol. 46, No. 4, 621–646.
- Feyerabend, P. (2021). *Przeciw metodzie*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Galanciak, S. & Tanaś, M. (2014). Metody badań jakościowych twórców i użytkowników przestrzeni medialnej. In: F. Szlosek (ed.), *Badanie – Dojrzwianie – Rozwój. Tradycja i nowe rozumienie badań jakościowych*. Radom: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Technologii Eksploatacji – PIB.
- Giddens, A. (2008). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Kitcher, P. (2022). Scientific Progress and the Search for Truth. In: W.J. Gonzalez (ed.), *Current Trends in Philosophy of Science. A Prospective for the Near Future*. Springer.
- Kraszewski, J. (1993). Wokół sporów we współczesnej filozofii nauki. Geneza stanowiska Larry’ego Laudana. *Filozofia Nauki*, 1(4), 117–126.
- Kuhn, T. (2020). *Struktura rewolucji naukowych*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Lakatos, I. (1995). *Pisma z filozofii nauk empirycznych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Levy-Strauss, C. (2001). *Mysł nieoswojona*. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Lejeune, P. (2001). *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków: Universitas.
- Markowski, M.P. (2006). O reprezentacji. In: M.P. Markowski & R. Nycz (ed.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas.
- Mączka, D. (2018). Amodernistyczna filozofia Paula Feyerabenda. *Hybris*, 41, 77–97.
- Mitosek, Z. (1998). *Teorie badań literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Mroziewicz, K. (2013). *Korespondent, czyli jak opisać pełzający koniec świata*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Popper, K. (1992). *The Logic of Scientific Discovery*. London: Routledge.
- Ricoeur, P. (2001). *O sobie samym jako innym*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Searle, J.R. (1995). Intencjonalność percepcji. In: B. Chwedeńczuk (ed.), *Filozofia percepcji*. Wydawnictwo Spacja.



- Ševčenko, V. (dir.). (1986). *Čornobil'. Hronika važkih tižniv*. USSR: Ukrkinohronika.
- Siwicki, M. (2021). *Nowe podwórka współczesnego dzieciństwa*. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej.
- Siwicki, M. (2022). Zmierzch podwórka (i jego fenomen) a prawo dziecka do lenistwa w kontekście cyfrowej integracji świata oraz analogowej niewoli. In: U. Szuścik, E. Ogrodzka-Mazur, & A. Szafrńska (eds.), *Edukacja małego dziecka. T. 17, Sytuacja społeczna dzieci w rodzinie, przedszkolu i szkole*, 37–54. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Starościc, A. (2024). Ciąg dalszy kłopotów z postępem nauki. Stanowisko Philipa Kitchera. *Analiza i Egzystencja: Czasopismo Filozoficzne*, (66), 145–162.
- Stelmach, J. (1989). Co to jest hermeneutyka? *Nauka dla Wszystkich*, 431. Polish Academy of Sciences.
- Sokal, A. & Bricmont, J. (2004). *Modne bzdury. O nadużyciach nauki popętnianych przez postmodernistycznych intelektualistów*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Szczygieł, M. (2022). *Fakty muszą zatańczyć*. Warszawa: Dowody na Istnienie.
- Śliwerski, B. (2021). *Wprowadzenie do teorii krytykoznawstwa. Krytyka naukowa (nie tylko) w pedagogice*. Kraków: Impuls.
- Tkaczyk, P. (2021). *Narratologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wańkiewicz, P. (2010). *Karafka La Fontaine'a*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Zbróg, Z. (2016). Uczenie się przez oduczanie – modyfikowanie reprezentacji społecznych przyszłych nauczycieli. *Pedagogika Szkoły Wyższej*, 1, 95–108.
- Zieniewicz, A. (2004). Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka. *Teksty Drugie*, 1–2, 267–282.

**Sylwia Galanciak**, PhD – holds a doctorate in cultural studies and has a background in education. She is an Assistant Professor at the Maria Grzegorzewska University in Warsaw. Her research focuses on the educational applications of new technologies, the socio-cultural dimensions of digital media, and issues related to children's safety online. She is also engaged in the study of students' cultural and scientific capital, the representation of education in media discourse, and methodological challenges in media pedagogy research. Dr. Galanciak serves as the principal investigator for several Erasmus+ and National Science Centre (NCN) projects examining the role of information and communication technologies (ICT) in education. She is the secretary of the recurring academic conference *Cyberprzestrzeń i światy wirtualne (The Cyberspace and Virtual Worlds)* and a member of the editorial board of the *International Journal of Pedagogy, Innovation and New Technologies*.

**Marek Siwicki**, PhD – is a Professor at the Maria Grzegorzewska University in Warsaw, where he combines his expertise as a pedagogue and journalist. His scholarly work centers on the holistic development of the child. His research explores alternative approaches to counteracting physical inactivity and passivity, emphasizing the interplay between media messages and educational practices. These relationships are examined through the lens of both media studies and the everyday experiences of children. Professor Siwicki is the author of several publications, including the monographs *Uwodzenie lirogona* (*The Seduction of the Lyrebird*) and *Nowe podwórka współczesnego dzieciństwa* (*New Playgrounds of Contemporary Childhood*).

Hanna Dymel-Trzebiatowska

<http://orcid.org/0000-0002-7753-5463>

Uniwersytet Gdański

[hanna.dymel-trzebiatowska@ug.edu.pl](mailto:hanna.dymel-trzebiatowska@ug.edu.pl)

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.16

## Doksyczny obraz Mamusi Muminka. Próba reinterpretacji postaci

### STRESZCZENIE


Mamusia Muminka to kluczowa postać w Dolinie Muminków zaprezentowanej w dziewięciotomowej serii książek (1945–1970), napisanych i zilustrowanych przez fińską artystkę Tove Jansson. Ich ponadczasowa popularność wynika z wielu faktów, ale jednym z nich jest atrakcyjność charakterystyki Mamy Muminka, która w powszechnej opinii ucieleśnia marzenia o idealnej matce, stanowiącej oś idealnej rodziny. Interpretacja ta nie jest jednak w pełni zgodna z prawdą, ponieważ pomija wizerunek bohaterki zawarty w komiksach oraz w dwóch ostatnich tomach serii, *Tatusz Muminka i morze* oraz *Dolina Muminków w listopadzie*. Celem artykułu jest refleksja nad przyczyną zacementowania selektywnej interpretacji postaci Mamusi Muminka oraz próba nowego jej odczytania na podstawie pojęcia *doxa* Pierre’a Bourdieu.

**SŁOWA KLUCZE:** Tove Jansson, Mamusia Muminka, doksa, męska dominacja, role płciowe

### ABSTRACT

The Doxic Image of Moominmamma: Toward a Reinterpretation of the Character

Moominmamma is a central figure in Moominvalley, appearing throughout the nine-volume book series (1945–1970) written and illustrated by the Swedish-speaking Finnish author Tove Jansson. The enduring popularity of the Moomin books has been fuelled by a range of factors, including the powerfully appealing image of Moominmamma, who has been widely perceived as an incarnation of an ideal mother being the centre of an idealized family. Nevertheless, this interpretation overlooks the portrayal of the character, both in the comics and in the two final novels, *Moominpappa at Sea* and *Moominvalley in November*. This paper explores the persistence of reductive reading of Moominmamma by applying Pierre Bourdieu’s concept of *doxa* to reevaluate the

**Sugerowane cytowanie:** Dymel-Trzebiatowska, H. (2025). Doksyczny obraz Mamusi Muminka. Próba reinterpretacji postaci. ©  *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 251–263. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.16

Nadesłano: 03.11.2022

Zaakceptowano: 25.02.2023

character. The results show that Moominmamma has been subjected to symbolic violence, which has been overlooked as a result of the uncritical, doxic lens of both academic and popular readers.

KEYWORDS: Tove Jansson, Moominmamma, *doxa*, masculine domination, gender roles

## Wstęp

Opowiedziane i zilustrowane przez Tove Jansson<sup>1</sup> historie z Doliny Muminków, pomimo upływu lat, wciąż nie tracą na atrakcyjności i stawiają czoła literaturze nowszej, hojniej ilustrowanej, bardziej aktualnej. Posiadają wyjątkowe walory, które pozwalają zaliczyć je do grona klasyków i długo można by ich dociekać, opisywać je i analizować<sup>2</sup>. W artykule omówiono zaledwie jeden z nich, a dokładniej jedną postać, kluczową dla literackiej konstrukcji Doliny – Mamusię Muminka. Co ciekawe, jej interpretacje często wynikają z selektywnej i jednoadresowej lektury. Poniżej – w odniesieniu do wybranych pojęć teorii Pierre’a Bourdieu oraz myśli feministycznej – wskazano na te aspekty charakterystyki bohaterki, których czytelnicy i badacze zdają się nie dostrzegać bądź pomijać. Postawiono też hipotezę odnośnie do przyczyny tego stanu rzeczy. Metodologicznie badanie opiera się na analizie kwalitatywnej z elementami biografizmu oraz socjoanalizy. Mimo że bazuje ono głównie na dziewięciu tomach sagi o Muminkach (1945–1970)<sup>3</sup>, to naświetlając wielowymiarowość bohaterki, odwołano się też do jej kreacji w komiksach. Ułatwia to ukazanie heterogenicznej natury uniwersum Doliny, które choć wraz z przekierowaniem adresowości<sup>4</sup> przeszło szereg metamorfóz, to powszechnie postrzegane jest jako jednolite i skierowane do dziecięcego adresata.

- 1 Tove Jansson (1914–2001) była szwedzką malarzką i pisarką. Finlandia jest krajem dwujęzycznym i ok. 5% jej populacji posługuje się językiem szwedzkim jako pierwszym.
- 2 Na ten temat istnieje kilka publikacji, np. Boel Westin (2012), Aleksandry Korczak (2016) i Hanny Dymel-Trzebiatowskiej (2019).
- 3 Serię należy postrzegać jako ewoluujące continuum i w kolejności tomów, zgodnych z chronologią wydań oryginałów w języku szwedzkim: 1) *Mate trolle i duża powódź* (1945), 2) *Kometa nad Doliną Muminków* (1946), 3) *W Dolinie Muminków* (1948), 4) *Pamiętniki Tatusia Muminka* (1950), 5) *Lato Muminków* (1954), 6) *Zima Muminków* (1957), 7) *Opowiadania z Doliny Muminków* (1962), 8) *Tatus Muminka i morze* (1965), 9) *Dolina Muminków w listopadzie* (1970).
- 4 Każdy z kolejnych tomów dziewięcioczęściowej serii zawiera coraz więcej treści skierowanych do dorosłych, a z kolei komiksy od samego początku, czyli roku 1954, były lekturą, której czytelnikiem miał być przede wszystkim dorosły.

## 1. Mamusia – okiem badaczy

Na wyjątkową charakterystykę Mamusi Muminka zwrócili uwagę autorzy wielu osadzonych w różnych kontekstach prac i poniżej przytoczono jedynie kilka reprezentatywnych przykładów z polskiego środowiska badawczego. Anna Kamieńska już na początku lat 70. XX w. w klasycznym i często przywoływanym *Traktacie o historii Muminków* pisze w rozdziale omawiającym pedagogiczne aspekty sagi:

Mówić o pedagogice Muminków, to znaczy głosić chwałę mamy Muminka. Jest to najmądrzejsza mama pod słońcem Muminków. A przecież zwykła to, chciałoby się powiedzieć, mieszczańska mama: spokojna, łagodna, uprzejma, troskliwa i gościnna, zapobiegliwa gospodyni, wyrozumiała towarzyska tatusia, którego życie jest tak niewypowiedzialnie tragiczne. Na czym polega pedagogika mamy Muminka? Jest to pedagogika niezmiernie prosta polega ona wyłącznie na działaniu dobroci i miłości (Kamieńska, 1971, s. 87).

Podobne głosy wybrzmiały na zorganizowanej w Gdańsku w 1994 r. sesji literackiej „Świat Muminków”. Gertruda Skotnicka, zgłębiając czasoprzestrzeń dzieciństwa, szczególną rolę przypisała domowi oraz kręgowi osób związanych z egzystencją dziecka:

Miejsce najważniejsze wśród nich zajmuje matka. W Muminkach jest to postać archetypiczna, skupiająca w sobie najbardziej charakterystyczne cechy matki. Jest projekcją matki, pewnym wzorcem istniejącym odwiecznie, którego źródła należałoby szukać w pierwszej rodzinie ludzkiej. (...) Mama Muminka jest przede wszystkim dobra, życzliwa i delikatna w postępowaniu. Z wyjątkową subtelnością podchodzi do innych, starając się wysłuchać, zrozumieć i pomóc. Nie jest intelektualistką, ale posiada pewien rodzaj mądrości rozumiejącej, która pozwala odgadywać potrzeby innych. Spełnia je krzątając się wokół rozlicznych najczęściej drobnych spraw i odnajdując w tym wiele satysfakcji (Skotnicka, 1995, s. 17–18).

Na tej samej konferencji Michał Błażejowski wygłosił referat *Żle się dzieje w Dolinie Muminków*, który w rozwiniętej formie i zmienionym tytule *Oblicza biblioterapii – Tove Jansson i Antoni Kępiński* zawarł w monografii *Dialog w przestrzeni kultury* (2005). Prezentuje w nim, skoncentrowane na zjawisku lęku oraz terapeutycznego oddziaływania literatury, interesujące porównanie prac polskiego psychiatry i filozofa Antoniego Kępińskiego z twórczością Tove Jansson. Paralele pomiędzy tymi pozornie niekompatybilnymi osobami i utworami Błażejowski sytuuje w dziesięciopunktowej typologii, w której przedostatnie miejsce zajmuje

kategoria bezpieczeństwa. Zdaniem badacza, Kępiński upatrywał je w środowisku macierzyńskim, zaś Tove Jansson „kreuje Dom Muminków, «gdzie nic nie może grozić», każdy czuje się wolnym, nikt niczego nikomu nie narzuca. Centrum Domu stanowi Mamusia Muminka” (Błażejowski, 2005, s. 148). Dalej czytamy, że Mamusia promieniuje swoim ciepłem na całą Dolinę, a jej postać można opatrzyć wieloma określeniami z *Hymnu o miłości* Pawła Apostoła.

Na spostrzeżenia utrzymane w podobnym tonie natrafimy w najnowszych badaniach. Aleksandra Korczak w monografii *Zgoda na siebie. Przetłumaczenie imperatywu socjalizacji w cyklu o Muminkach autorstwa Tove Jansson* (2016) odczytuje cykl książek o Muminkach jako opowieść o tolerancji i akceptacji, pisząc o Mamusi: „wrozumiała, opiekuńcza, gwarantująca poczucie bezpieczeństwa i zarazem wolności. Spokojna i czuła, sprawia wrażenie, że jeśli kogoś najdzie ochota na jakikolwiek smakołyk, to Mama po prostu wyjmie go z kredensu jak gdyby nigdy nic” (Korczak, 2016, s. 47).

W interpretacji postaci Mamy Muminka, zarówno w dyskursie naukowym, jak i powszechnej opinii, odnajdujemy powtarzające się epitety: dobra, życzliwa, wrozumiała, tolerancyjna, gwarantująca bezpieczeństwo... Wydaje się matką doskonałą i taką ją zwykle zapamiętujemy. Nie jest to interpretacja bezpodstawna, ponieważ opiera się na niezaprzeczalnej, kwantytatywnej przesłance – w dziewięciu tomach serii w większości scen z obecnością Mamusi Muminka jest ona uosabianiem niedoścignionego ideału. Nie jest to jednak jej pełen obraz.

## 2. Mamusia – piórem Tove Jansson

Mamę Muminka poznajemy już na pierwszej stronie pierwszego tomu *Male trolle i duża powódź*. Wędruje z synem, Muminkiem, przez zalany przez powódź świat w poszukiwaniu Tatusia. Po drodze spotykają przyjaciół i nieprzyjaciół, a konfrontacje te sprawiają, że jej wizerunek zaczyna się krystalizować – jest opiekuńcza, czuła, wrażliwa, wrozumiała i altruistyczna. Pomaga zarówno własnemu dziecku, jak i jego przyjaciółom wyjść z każdej opresji i znajduje rozwiązanie każdego problemu. Wspomaga ją w tym zawartość torebki, jej pierwszego i najważniejszego atrybutu<sup>5</sup>, który symbolicznie konstruuje jej przemyślaną charakterystykę. Mamusia Muminka, poprzez lekko komiczne wykorzystanie tego typowo kobiecego przedmiotu, zostaje – zgodnie z genderowym porządkiem

5 Z czasem bohaterka otrzymała na ilustracjach fartuszek w biało-czerwone paski, znów symbolicznie plasujący ją w roli gospodyni domowej i żywicielki.

rzeczy – implicytnie przedstawiona jako pomocna i zaradna. Ucieleśnienia cechy, które zdaniem feministek kulturowych<sup>6</sup> tradycyjnie kojarzone są z kobietami, takie jak: „delikatność, skromność, pokora, gotowość do udzielania pomocy, empatia, współczucie, czułość, opiekuńczość, posługiwanie się intuicją, wrażliwość i brak egoizmu” (Putnam Tong, 2002, s. 173).

Jako że podziały ról genderowych najwyraźniej dochodzą do głosu w środowisku domowym, dostrzeżemy je w pierwszym tomie w cząstkowej postaci, ponieważ fabuła osadza się w nim na poszukiwaniu domu. W tej pierwszej opowieści została jedynie zarysowana rola Mamy Muminka jako głównej opiekunki syna oraz jej szczególna, symbiotyczna więź z jedynakiem. Natomiast już w następnej książce, *Kometa nad Doliną Muminków*, która opowiada o podróży Muminka i jego przyjaciół do górskiego Obserwatorium, dom jest wyraźnie obecny we wstępie oraz na końcu historii<sup>7</sup>. Od samego początku jego ostoją jest Mamusia, która niczym Hestia dba o ognisko domowe, wykonując czynności tradycyjnie kobiece: zaparza w kuchni kawę na śniadanie (Jansson, 2001, s. 24) i pakuje bagaże udających się na wyprawę dzieci (Jansson, 2001, s. 31). Gdy pod koniec doświadczeni wędrowcy wracają zmęczeni szeregiem niebezpiecznych przygód, Dolinę spowija zapach świeżych bułeczek (Jansson, 2001, s. 127), pieczonych oczywiście przez Mamusię. Poza tym na Muminka czeka – zgodnie z obietnicą – ogromny tort hiszpański.

Idealny wizerunek matki cementuje przenikający wszystkie tomy wątek, który utwierdza czytelnika w przekonaniu, że najbliższy sercu Mamusi Muminka jest jej syn. Symboliczną zapowiedź tej szczególnej relacji znajdujemy w dekoracyjnym napisie na wspomnianym wyżej powitalnym torcie: „Dla mojego najdroższego Muminka”. Później, w *Lecie Muminków* w scenie otwarcia Mama struga galeon z kory, który prezentuje Muminkowi: „To na pewno dla mnie – pomyślał. – Jestem pewny, że dla mnie. Mama każdego lata robi pierwszy okręt dla tego, kogo najbardziej lubi” (Jansson, 1985, s. 9).

Największy dowód matczynej miłości spotykamy w tomie trzecim, *W Dolinie Muminków*, kiedy za sprawą czarodziejskiego kapelusza Muminiek przeobraża się w szpetne zwierzę. Nawet najbliżsi przyjaciele nie rozpoznają go i dopiero głębokie spojrzenie kochającej Mamy w wystraszone oczy przybysza sprawia, że dzieje się cud: „Tak, ty jesteś Muminiek. Zaledwie to powiedziała, Muminiek zaczął się przeobrażać” (Jansson, 2006, s. 39). Dość paradoksalnie, opisana w taki sposób bezwarunkowa miłość

---

6 Choć Putnam Tong przytacza te cechy, reprezentując frakcję kulturową, to są one postrzegane jako typowo kobiece przez inne nurty feminizmu, jak i przez społeczeństwo.

7 W ten sposób opowieść wpisuje się w klasyczny baśniowy schemat fabularny.

matki do syna jest jednocześnie przypieczętowaniem obrazu kobiety związanej funkcjami reprodukcji i macierzyństwa. Już Simone de Beauvoir w *Drugiej płci* podkreślała, że na drodze do wolności kobiety stoi przede wszystkim jej rola jako żony i matki.

### 3. Biograficzne inspiracje

Jansson nie kryła faktu, że pierwowzorem Muminków była jej własna rodzina<sup>8</sup>, a Mamusia Muminka wzorowana była na jej matce. Signe Hammarsten-Jansson<sup>9</sup> była rysowniczką i projektantką, która w młodości sympatyzowała z ruchem sufrażystek, marząc o niezależności oraz o karierze rzeźbiarki. Łączyła ją z córką wyjątkowa, symbiotyczna więź, kunsztownie zobrazowana przez Tove w autobiografii *Córka rzeźbiarza*, a także wpleciona w literacki obraz zażyłości Muminka i jego Mamy. Tatuś Muminka nosi z kolei rysy ojca artystki, rzeźbiarza Viktora Janssona<sup>10</sup>. Był on ekscentrykiem, którego cechowały wybuchy artystycznej ekspresji przeplatane melancholią, a owa labilność sterowała życiem rodziny. Jak pisze Margareta Strömstedt: „Tove Jansson dorastała w cieniu dominującego, impulsywnego ojca, Prawdziwego Artysty, takiego rodzaju, którego dziś się już nie produkuje na tej szerokości geograficznej” (Strömstedt, 2002, s. 51). To na barkach jego żony spoczywała odpowiedzialność za wychowanie trójki dzieci oraz utrzymanie domu. Choć Signe akceptowała swe liczne obowiązki matki, żony i ciężko pracującej kobiety, to bez wątpienia jej dorosłe życie różniło się od tego, o którym marzyła w młodości.

Pomimo ogromnej miłości i szacunku do matki Tove nie dzieliła jej poglądów na przypisane kobietom kulturowe role. Buntowała się przeciwko nim i była gotowa iść własną drogą. Jej poglądy w wieku 27 lat były dość radykalne:

Nie mam ani czasu, ani ochoty wyjść za jednego z nich! Nie nadążyłabym podziwiać i pocieszać. Oczywiście, że mi ich żal, oczywiście, że ich lubię, ale nie chcę poświęcać życia na wizję, którą już przejrzałam. Widzę, jak

8 Jak pisze Boel Westin: „Przed napisaniem pierwszej pracy zwróciłam się do Tove Jansson z pytaniem o jej pogląd na role mężczyzny i kobiety w kontekście jej książek (1974), odesłała mnie wówczas do tła rodzinnego, jakie opisała w *Córce rzeźbiarza*” (2012, p. 374).

9 Signe, określana w rodzinie przydomkiem Ham, była Szwedką. Ojca Tove, Viktora, zwanego Faffanem, poznała podczas studiów w Paryżu, a następnie przeprowadziła się do Helsinek, gdzie wspólnie założyli rodzinę i gdzie spędziła resztę życia. Viktor należał do szwedzkojęzycznej mniejszości językowej w Finlandii. Tove Jansson pisała książki właśnie w języku szwedzkim, a dokładniej w jego fińskim wariantcie *finlandssvenska*.

10 Więcej na ten temat można przeczytać w: Dymel-Trzebiatowska, 2018, s. 287–297.



Faffan, najbardziej bezradny i nieświadomy, tyranizuje nas wszystkich, jak Ham się unieszczęśliwiła wiecznym przytakiwaniem, wygładzaniem, zgadzaniem się, oddaniem swojego życia, w zamian nie otrzymawszy nic oprócz dzieci, które wojna może zabić lub przenicować. Wojna mężczyźni! Już widzę, co zostanie z mojego zawodu, jeśli pójdę do ołtarza. Bo na to nie ma rady; posiadam wszystkie kobiece instynkty do pocieszenia, podziwiania, podporządkowania się, rezygnacji z siebie. Byłabym albo złą malarką, albo złą żoną. I nie chcę sprowadzać na świat dzieci, które zabije jedna z przyszłych wojen [podkreślenie autorki] (Westin, 2012, s. 117).

#### 4. Odczarowany portret Mamusi

Zarówno obraz Signe stworzony na podstawie biografii (Westin, 2012) oraz autobiografii Jansson (Jansson, 2012), jak i obraz Mamusi Muminka w książkowych i komiksowych kreacjach Doliny noszą pewne wspólne rysy, które można zinterpretować, opierając się na elementach socjoanalizy Pierre'a Bourdieu (2001, 2004). W zachowaniu obu postaci widać podporządkowanie się androcentrycznemu sposobowi myślenia, w którym badacz upatruje usankcjonowany i od pokoleń akceptowany porządek społeczny – dość paradoksalny, ponieważ doszło w nim do przekształcenia mechanizmów kulturowych w naturalne. W charakterystyce Signe/Mamusia widoczne są elementy przemocy symbolicznej, która została zdefiniowana jako „forma przemocy, która oddziałuje na podmiot społeczny przy jego współudziale”, a co ciekawe, „dokonuje się tam, gdzie się jej za przemoc nie uważa” (Bourdieu, 2001, s. 162). Bourdieu przekonuje, że jest to możliwe za sprawą doksyicznej akceptacji świata, polegającej na bezrefleksyjnym przyswajaniu założeń. Doksa z kolei, w znaczeniu platońskim wiedza pozorna, została doprecyzowana przez Bourdieu, oznaczając traktowanie wyuczonych przekonań jako oczywistych uniwersaliów. Mamusia Muminka, która bez sprzeciwu wykonuje szereg tak zwanych „kobiecych” czynności, ustępuje Tatusiowi, łagodzi jego złe nastroje i delikatnie podpowiada rozwiązania, jest ideałem dla wielu czytelników, ponieważ jej zachowania traktują jako normalne, a wręcz pożądane. Ta jednostronna interpretacja bohaterki opiera się jednak na wiedzy doksyicznej, pozornej, wynikającej z wyuczonych poglądów, podpartych silnym i zapewne podświadomym pragnieniem „idealnej matki”. W efekcie odbiorcom marzącym o niej umykają sygnały wysłane przez zamykające serię tomy *Tatusi Muminka i morze* oraz *Dolina Muminków w listopadzie*.

Przedostatni tom serii *Tatusi Muminka i morze* to zarazem ostatni, w którym obecna jest rodzina Muminków. W nim też zaobserwować można

zasadnicze metamorfozy w charakterystyce głównych bohaterów, które zaszły w ciągu ćwierćwiecza, kiedy muminkowa saga rozrastała się i ewoluowała. Już na wstępie, podczas podróży na samotną wyspę, Tatuś zstępuje z patriarchalnego piedestału i stara się wyręczyć małżonkę w „kobiecych czynnościach”. Z jego ust po raz pierwszy padają słowa takie jak: „Ja się tym zajmę” (Jansson, 2001b, s. 30), „Siedź sobie spokojnie i nie denerwuj się!” (Jansson, 2001b, s. 30), „Prześpij się teraz!” (Jansson, 2001b, s. 31) czy „Nie wolno ci nic nosić” (Jansson, 2001b, s. 34).

Po dotarciu na wyspę, kiedy Tatuś zmagą się z tajemnicami morza, a Muminek przeżywa zauroczenie konikami morskimi, samotna Mamusia zatracą się w artystycznej tęsknocie. Marząc o Dolinie, maluje na ścianie latarni swój własny ogród. To wówczas z jej ust pada po raz pierwszy słowo „nie”.

– Jak żywe! – zawołał Tatuś Muminka. – Rozpoznaję wszystkie kwiaty! To na przykład jest róża.

– Nie – rzekła Mama, czując się dotknięta. – To peonia. Taka jak te czerwone, co rosły przed schodami u nas w domu.

– Czy mogę namalować jeża? – spytała mała Mi.

Mama Muminka pokręciła przecząco głową.

– Nie – powiedziała. – To jest moja ściana (Jansson, 2001b, s. 141).

Oddana, altruistyczna Mamusia sprzeciwia się, staje się asertywna i burzy dotychczasowy wizerunek „mamy na potrzeby wszystkich, bez potrzeb własnych”.

Ten obraz nabiera wyraźniejszych konturów w ostatnim tomie, w którym role nieobecnych Muminków odtwarzają przybyli do Doliny goście. Wówczas na obrazie perfekcyjnej rodziny pojawiają się rysy i pęknięcia, a dotyczy to również Mamusi. Jej tajemnice poznajemy z perspektywy Homka Tofta – *alter ego* Tove, którego do Doliny przywiodła tęsknota za wymarzoną matką. Gdy w ostatniej scenie ostatniego tomu Toft przemierza ciemny las w onirycznej, kierującej myśli nieświadomości wędrówce, czytamy:

Nikt tu nie próbował zrobić ścieżki i nikt nigdy nie odpoczywał pod drzewami. Krążyli tu tylko, zatopieni w czarnych myślach, to był las gniewu. (...) Tu przychodziła Mama Muminka, gdy była zmęczona, zła i zawiedziona i gdy chciała, żeby ją zostawiono w spokoju, tu krążyła bez celu, wiecznym mrokiem, owładnięta przygnębieniem... Toft zobaczył całkiem nową Mamę i wydała mu się naturalna. Zastanowiło go nagle, dlaczego Mama bywała smutna i w jaki sposób można by temu zaradzić (Jansson, 1990, s. 251).

To wyobrażenie samotnej, smutnej, przygnębionej Mamy Muminka, którą Jansson kończy pisaną przez 25 lat serię, zazwyczaj zostaje wyparte z naszych wspomnień o niej. Postrzegana i zapamiętana jako gościnna, pogodna, kochająca, pracowita – co pieczętują jednoadresowe kreskówki – wychodzi naprzeciw naszym potrzebom i fantazjom. Zmęczona i zawiedziona, lub co gorsza zdominowana i nieszczęśliwa... przestaje być Mamą Muminka. Do Doliny idziemy, by czerpać z niej i dlatego wolimy przekaz dla dzieci, który wybrzmiewa w pierwszych tomach oraz w filmach animowanych. Co więcej, w takim doksydycznym odczytaniu i zapamiętaniu wspierają nas liczne interpretacje, a nawet wypowiedzi samej Jansson:

Świat Muminków jest moim światem, do którego miałam odwagę się przyznać. Może jest to swoista filozofia, to znaczy tęsknota za światem dzieciństwa, światem utraconym dla każdego z nas po przekroczeniu bariery wieku dojrzałego. W końcu ludzie i życie są cudowne, ale tylko od nas zależy, jak je sobie zaprogramujemy. Czasami taki zły program, albo jego zła realizacja, wyzwala ją w człowieku – i to w każdym – tęsknotę za światem utraconym bezpowrotnie (Nowak, 1978, s. 18).

Ów świat utracony to świat lepszy, świat, w którym wciąż obecne są idealne, bezwarunkowo kochające mamy. To one są fundamentem tzw. prymarnej fantazji, którą Jansson podzieliła się z czytelnikami, a która może stanowić klucz do ponadczasowej popularności jej książek: „I choć może ciężko się do tego przyznać, to jest ona zdumiewająco prosta: bezwzględna miłość, tolerancja i wspólnota na warunkach niekrepującej wolności”<sup>11</sup> (Dymel-Trzebiatowska, 2019, s. 102).

## 5. Komiksowa Mamusia

To nie książki, a komiksy przyniosły Tove Jansson międzynarodową sławę. Owe wykonywane w zawrotnym tempie paski komiksowe publikowane były w latach 1954–1960 w londyńskim dzienniku „Evening

---

11 Interpretacja ta odnosi się do teorii Normana Hollanda (1989), który oparł swój model na naukach Freuda. Jego zdaniem w utworze literackim zawarte są zmodyfikowane pierwotne fantazje twórcy, które zostaną rozpoznane przez czytelnika, jeśli dzieli je z autorem. Gdy tak się dzieje, czytający odczuwa zadowolenie i spełnienie, a korzenie tych reakcji sięgają fazy oralnej, w której karmiąca matka zaspokajała nasz głód. Utwór literacki niejako śni dla nas sen, ucieleśnia i budzi w nas prymarną fantazję, a następnie zarządza nią za pomocą narzędzi, które w umyśle funkcjonują jako mechanizmy obronne, a w literaturze określane są formą. Fakt, że ktoś pokierował naszą pierwotną fantazją i poddał ją za nas kontroli, daje nam przyjemność. Obcując zatem z fikcją, chętnie poddajemy się aktowi irracjonalnego zawieszania niedowierzenia, aby doświadczyć przyjemności analogicznej do tej, której wspomnienie trwa w nas, począwszy od najwcześniejszych faz życia. Por. Dymel-Trzebiatowska, 2019, s. 95–103.

News”. Inicjatywę podjął w roku 1952 Charles Sutton, którego Jansson w przyszłości określała „ojcem Muminków”. Sutton w wydanej po angielsku *Komicie nad Doliną Muminków* dostrzegł wyraźną dwuadresowość i zaproponował Jansson rysowanie pasków komiksowych w nowej, bardziej wyrafinowanej konwencji, głównie z myślą o dorosłych (Westin, 2012, s. 260).

Artystka wzięła pod uwagę te wytyczne, pogłębiła wątki i zmieniła charakterystykę postaci, osadzając akcję w codziennym życiu. Przyjrzyjmy się Mamusi Muminka już w pierwszym epizodzie z jej udziałem<sup>12</sup>, zatytułowanym „Życie rodzinne”<sup>13</sup>. W pierwszej scenie samotny i smutny Muminka żali się, że nie ma domu ani rodziny. Postanawia się utopić i gdy wchodzi do wody, na horyzoncie majaczy łódka. Siedzą w niej dwie postaci i już tu po charakterystycznym zarysie cylindra domyślamy się, że jedną z nich jest Tatuś Muminka, a jego towarzyszką najprawdopodobniej małżonka. Kolejny pasek to zbliżenie na wnętrze łodzi, w której para wspomina młode lata, gdy pływali wraz z synem. Gdy Muminek pod pływa do łódki, najpierw z ust Tatusia pada powitanie: „Witaj nieznanomy!” (Jansson, 2021, s. 34), a następnie Mamusia załamuje ręce i mówi: „Biedne dziecko. Takie zmarznięte! Chodź z nami do domu. Napijesz się gorącego grogu!” (Jansson, 2021, s. 34). Kolejny kadr osadzony jest we wnętrzu domu, w którym Muminek trzyma w łapkach kubek z rozgrzewającym napojem. Jednocześnie czytamy, że „Widok ten przywołał w Muminku wspomnienia z dzieciństwa” (Jansson, 2021, s. 34). Rozpoznaje kubek z dawnych lat, a Mama dochodzi do wniosku, że musi być ich utraconym synem. W następnym kadrze widzimy ich splecionych w uścisku, z oczu Mamusi Muminka płyną łzy, a z jej ust pada deklaracja: „Teraz już nigdy, nigdy więcej się nie rozstaniemy!” (Jansson, 2021, s. 34). Dodajmy, nie dotrzymuje słowa, bo już kilka stron dalej, ku rozpaczy syna, wyprowadza się z Tatusiem do jaskini. Ów pierwszy epizod jest reprezentatywnym przykładem zmienionej charakterystyki bohaterki.

Jak wcześniej wspomniano, jako dowód nieskończonej i niezgłębionej matczynej miłości przywoływana jest scena z tomu *W Dolinie Muminków*, w której przemieniony za sprawą magicznego kapelusza Muminek przeobraża się w potwora. Wówczas tylko Mamusia, zaglądając w jego przestraszone oczy, rozpoznaje go. W przytoczonym komiksowym epizodzie

12 Jest to zaledwie jeden przykład, obrazujący liczne, o podobnym charakterze, sceny w kolejnych epizodach.

13 Na polskim rynku pojawiło się właśnie zbiorcze wydanie pasków komiksowych. Opublikował je Egmont w czterech tomach, obejmujących łącznie 41 epizodów: *Muminki*, tom 1 (2021), *Muminki*, Tom 2 (2021), *Muminki*, Tom 3 (2021) oraz *Muminki*, Tom 4 (2022). Dwa pierwsze są autorstwa Tove Jansson, a dwa kolejne jej brata Larsa Janssona, który po 10 latach przejął jej zlecenie.

brakuje jej tej wnikliwości, „aktu rozpoznania” dokonuje Muminek i to dość trywialnie, bo za sprawą zwykłego kubka. Charakterystyka Mamusi nie jest już tak idealna, ponieważ nie potrafi dojrzeć w przyszłości własnego dziecka. Komiksy, których głównym odbiorcą miał być dorosły, odsłaniają nowy obraz Mamy Muminka, na którym nie jest już uosobieniem bezwarunkowego, perfekcyjnego macierzyństwa.

## 6. Krótkie podsumowanie

Sumując przytoczone w analizie argumenty, można przyjąć, że nawet jako dorośli malujemy portrety Mamusi Muminka na podstawie przekazu jednoadresowego, przypięczonego kreskówkami, czyli kierowanego do dziecięcego odbiorcy. Dzieje się to sprawą kilku czynników. Po pierwsze, z kwantytatywnego punktu widzenia dowodów na typowo „kobiece” i „matczyne” zachowania Mamusi odnajdujemy w sześciu tomach serii tak wiele, że zdominowały one dodatkowe informacje z dwóch ostatnich książek i komiksów. Po drugie, w „królestwie literatury” – jak pisał Holland – zamieniamy się w dzieci i odtwarzając uśpiony w nas mechanizm zaspokajania głodu w fazie oralnej, szukamy w fikcji analogicznego zaspokojenia w rozpoznaniu prymarnej fantazji. Tu o idealnej Mamie, która jest osią szczęśliwej rodziny. Po trzecie, nawet jeśli jesteśmy zwolennikami równości i równouprawnienia płci, nie dostrzegamy, że bohaterka nosi cechy ofiar przemocy symbolicznej. Nie widzimy, że poświęca siebie i że o jej potrzeby nikt się nie troszczy, ponieważ nasz sposób myślenia zdominowany jest przez silną, podświadomą fantazję. I choć być może trudno się do tego przyznać, to niczym beztrioskie Mimble wolimy pozorną dokkę od rzetelnej episteme.

### BIBLIOGRAFIA

- Beauvoir de, S. (2003). *Druga płeć*. Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santorski & Co.
- Błażejowski, M. (1995). Żle się dzieje w Dolinie Muminków. W: M. Hempowicz (red.), *Świat Muminków. Materiały z sesji literackiej Gdańsk 26–27 maja 1994*. Gdańsk: NCK, 111–119.
- Błażejowski, M. (2005). *Dialog w przestrzeni kultury*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Bourdieu, P i Wacquant, L. (2001). *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Bourdieu, P. (2004). *Męska dominacja*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

- Dymel-Trzebiatowska, H. (2018). Wielowymiarowość postaci Tatusia Muminka. Perspektywa biograficzna. W: M. Sibińska i H. Dymel-Trzebiatowska (red.), *Dialogi o kulturze. Kultury dialogu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2019). *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Holland, N. (1989). *The dynamics of literary response*. New York: Columbia University Press.
- Jansson, T. (1975). *Zima Muminków*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Jansson, T. (1985). *Lato Muminków*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Jansson, T. (1990). *Dolina Muminków w listopadzie*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Jansson, T. (1995). *Małe trolle i duża powódź*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Jansson, T. (1999). *Córka rzeźbiarza*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Jansson, T. (2000). *Pamiętniki Tatusia Muminka*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Jansson, T. (2001a). *Kometa nad Doliną Muminków*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Jansson, T. (2001b). *Tatuś Muminka i morze*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Jansson, T. (2006). *W Dolinie Muminków*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Jansson, T. (2008). *Opowiadania z Doliny Muminków*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Jansson, T. (2021). *Muminki*. Tom 1. Tłum. Teresa Chłapowska. Warszawa: Egmont.
- Kamieńska, A. (1971). Traktat o historii Muminków. *Twórczość*, nr 3, 84–90.
- Korczak, A. (2016). *Zgoda na siebie. Przelamywanie imperatywu socjalizacji w cyklu o Muminkach autorstwa Tove Jansson*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- Nowak, L. (1978). Tove o świecie Muminków. *Przekrój*, 1712. Pozyskano z: <https://przekroj.pl/kultura/tove-o-swiecie-muminkow-leopold-r-nowak> (dostęp: 27.10.2022).
- Olech, J. (2003). Mała Mi. *Tygodnik Powszechny*, 3. Pozyskano z: <http://www2.tygodnik.com.pl/unia/finlandia/fin09.php> (dostęp 27.10.2022).
- Putnam Tong, R. (2002). *Mysł feministyczna. Wprowadzenie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Skotnicka, G. (1995). Czasoprzestrzeń dzieciństwa w *Muminkach*. W: M. Hempowicz (red.), *Świat Muminków. Materiały z sesji literackiej Gdańsk 26–27 maja 1994*. Gdańsk: NCK, 14–22.
- Strömstedt, M. (2002). När Muminmamma ställer ifrån sig väskan. W: H. Svensson (red.), *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*. Esbo: Schildts förlag.
- Westin, B. (2012). *Tove Jansson. Mama Muminków*. Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.

**Hanna Dymel-Trzebiatowska** – pracuje na stanowisku profesora uczelni w Instytucie Skandynawistyki i Fennistyki UG. Prowadzi badania z zakresu nordyckiej literatury dziecięcej i jej przekładu. Jest autorką monografii: *Translatoryka Literatury Dziecięcej. Analiza przekładu utworów Astrid Lindgren na język polski* (2013), *W poszukiwaniu odrobimy pocieszenia. Biblioterapeutyczny potencjał utworów Astrid Lindgren z perspektywy narratologii i psychoanalizy literackiej* (2014) oraz *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków* (2019).





Jordanka Georgiewa-Okoń

<http://orcid.org/0000-0002-5624-523X>

Uniwersytet Jagielloński

[jordanka.georgiewa-okon@uj.edu.pl](mailto:jordanka.georgiewa-okon@uj.edu.pl)

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.17

## Instrumentalizacja języka tureckiego i symbolicznej siły strachu w formach ekspresji tożsamościowej w bułgarskich maskaradach kukierów

### STRESZCZENIE

Bułgarskie maskarady, nazywane grami kukierskimi, to odgrywane do dzisiaj widowiska o charakterze karnawałowym, które współcześnie postrzegane są jako element folkloru, a ich genezy można się doszukiwać w pierwotnej, wiejskiej obrzędowości tego regionu. W artykule przeanalizuję akty maskowania się oraz uczestniczenia w maskaradzie, wskazując i interpretując te ich elementy, które pozwalają zdefiniować się jednostce i wspólnocie w procesach różnicowania i interakcji. Rozważania skupią się na analizie symbolicznej siły strachu, który uobecnia się w rytualnej roli kukiera, wyznaczając, podtrzymując i reanimując granice wewnątrzspołnotowe w relacjach ponadjednostkowych. Ważną część, szczególnie w kontekście współczesnych praktyk widowiskowych z zamaskowanymi, stanowi opis sposobów wykorzystania języka reprezentującego określone formy ekspresji tożsamościowej w tym wieloetnicznym regionie.


**SŁOWA KLUCZE:** kukierzy, maskarady bułgarskie, symboliczne straszenie, język turecki w Bułgarii

### ABSTRACT

Utilisation of Turkish Language and the Symbolic Power of Fear in Identity Expressions in Bulgarian Kuker Masquerades

Bulgarian masquerades, known as *kukeri* games, are traditional carnival performances that continue to be enacted today. Now commonly perceived as elements of national folklore, their roots lie in ancient rural customs of the region. This paper explores the acts of masking and participation in these masquerades, highlighting and interpreting elements through which individuals and communities articulate their identities in processes of differentiation

**Sugerowane cytowanie:** Georgiewa-Okoń, J. (2025). Instrumentalizacja języka tureckiego i symbolicznej siły strachu w formach ekspresji tożsamościowej w bułgarskich maskaradach kukierów.

©  *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 265–278. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.17

Nadesłano: 22.10.2023

Zaakceptowano: 11.04.2024

and interaction. Particular attention is given to the symbolic power of fear embodied in the ritual role of the *kuker*, which serves to delineate, sustain, and reanimate intra-community boundaries within interpersonal relations. A notable focus is placed on the contemporary use of language, especially Turkish, as a tool for articulating identity in this multi-ethnic region.

**KEYWORDS:** kuker, Bulgarian masquerades, symbolic fear, Turkish language in Bulgaria

Semantyka maski dyktowana jest jej umiejscowieniem w konkretnym kontekście kulturowym, gdzie może ucieleśniać zjawiska nadprzyrodzone (światy boski, demoniczny czy przodków), służyć jako nośnik pamięci o jednostce (maski grobowe, maski pośmiertne) czy też symbolicznie uobecniać inność (inna osoba, inne typy zachowań). Maska występuje globalnie oraz towarzyszy ludzkości w jej praktykach symbolicznych już od czasów archaicznych, w swoim polu semantycznym integruje znoszące się znaczenia oraz w każdej swojej aktualizacji odwołuje się do wielu innych pokładów kulturowych. Ta właśnie niemalże immanentnie wpisana w naturę maski złożoność sprawia, że fenomen ten rozpoznawany jest jako obiekt badania o dużym potencjale poznawczym dla analizy procesów tożsamościowych.

Bułgarskie maskarady, nazywane gramami kukierskimi, to odgrywane do dzisiaj widowiska o charakterze karnawałowym, które współcześnie postrzegane są jako element folkloru. Podobieństwa formalne pomiędzy różnymi przejawami manifestowania się wspólnotowej tożsamości na przestrzeni wieków pozwalają doszukiwać się genezy dzisiejszych zabaw kukierskich w pierwotnej, wiejskiej obrzędowości tego regionu. Możemy więc mówić o zachowaniu się pewnego kontinuum, pewnej ciągłości pomiędzy zjawiskami o wprawdzie innej funkcji społecznej, lecz o tożsamej warstwie symbolicznej. To sprawia, że bułgarskie maskarady stają się swoistym repozytorium zbiorowej pamięci kulturowej, pamięci, w ramach której każda społeczność kreuje i podtrzymuje swoje tożsamości poprzez reinterpretacje przeszłości (por. Assmann, 2008; Candau, 1996; Halbwachs, 2022). W poniższych rozważaniach przeanalizuję akty maskowania się oraz uczestniczenia w maskaradzie, wskazując i interpretując te ich elementy, które pozwalają zdefiniować się jednostce i wspólnocie w procesach różnicowania i interakcji. Ważną część, szczególnie w kontekście współczesnych praktyk widowiskowych z zamaskowanymi, będzie stanowił opis sposobów wykorzystania języka reprezentującego określone formy ekspresji tożsamościowej w tym wieloetnicznym regionie.

## Maska i akt maskowania w bułgarskich grach kukierskich

Maskarady w kontekście kulturowym Bałkanów stanowią fenomen, który został poddany szczegółowym analizom oraz opisany przez wielu naukowców<sup>1</sup>.

Bułgarskim słowem „kukier” (lub alternatywnie: kukierzy, gry kukierskie) nazywa się obecnie wszystkie obrzędy, rytuały, a także gry nawiązujące do folkloru bułgarskiego. Termin ten zyskał na popularności w ostatnich czasach, obejmując szerokie spektrum praktyk kulturowych; terminologicznie unifikuje regionalne obrzędy maskaradowe – czy też odpowiednio do podejścia metodologicznego – regionalne warianty jednego szerszego zjawiska obrzędowego. W zależności od regionu Bułgarii kukierzy bywają nazywani również babugerami (бабугери), czauszami (чауши), džamałari (джамалари), derwiszami (дервиши), drakusami (дракуси), stanczinarami (станчинари), starcami (старци), suratami (сурати), surwakarami (сурвакари) i innymi określeniami (por. np. Jankowa, 2014; 2015; 2017).

Praktyki stosowania masek w kulturze bułgarskiej zauważalne są we wszelkich najważniejszych rytuałach przejścia występujących zarówno w cyklu życiowym, jak i w kontekście kalendarza agrarnego. Obserwuje się istotną dyferencjację między bułgarskimi (i szerzej: bałkańskimi) maskaradami a karnawałem europejskim. Centralną przyczyną tego zróżnicowania była genetyczna zależność bałkańskich fenomenów od kultury wiejskiej, wierzeń oraz praktyk religijnych, podczas gdy w prowincjach rzymskich oraz w zachodniej i środkowej Europie tradycje karnawałowe były i są przekazywane głównie jako wynik miejskiego stylu życia (Wenedikow, 1983).

Tradycyjnie kukierami mogą być tylko mężczyźni, głównie kawalerzy, którym przewodzi lider z grupy żonatych mężczyzn. Na podstawowy ubiór kukiera składają się maska, skórzany kaftan z wywiniętą sierścią na wierzch oraz przypięte u pasa dzwonki. Oprócz kukierów procesja rytualna skupia innych uczestników, którzy także są przebrani i noszą maski. Reprezentowane są tam postaci takie jak stara kobieta, starzec, panna młoda, pan młody, ale też postaci odbierane jako symboliczni obcy, inni: Cyganka i Cygan, Arab, pielgrzym itp.

Scenariusz rytuału o charakterze wegetacyjnym przewiduje obejście całej wsi, podczas którego zamaskowani odwiedzają każdy dom, wykonując czynności obrzędowe. W odpowiedzi mieszkańcy ofiarowują im prezenty takie jak jajka, kukurydza czy mąka jako symbolicznie związane

---

1 Por. np. Sziszmanow, 1989; Wakarelski, 1943; Arnaudow, 1972; Kraew, 2003; Georgiewa, 2003; Janokowa, 2017 i in.

z ideą płodności i obfitości. Następnie odtwarzane są sceny rytualnego siewu i orki. Przywódca zaprzęga kukierów do drewnianego pługu, orze, sieje i błogosławi. Rytuał kończy się zabiciem przywódcy, po czym zostaje on wskrzeszony i rozpoczyna się żywiolowa zabawa. Regionalne odmiany gier kukierskich ukazują różnorodność w formie i treści tego samego rytuału. Na południowym wschodzie Bułgarii kulminacyjnym momentem jest symboliczna orka i siew, podczas gdy w zachodniej części kraju – symboliczne wesele.

### Przejawy instrumentalizacji strachu

Uczucia lęku, niepokoju i strachu rodzą się w wyniku uświadomienia sobie własnej kruchości i zależności od różnorodnych sił obecnych w otaczającym świecie. Strach to pierwotna reakcja, która powstaje sytuacyjnie w momencie antycypacji teraźniejszości – jest odpowiedzią jednostki na potencjalną utratę swojego bezpieczeństwa, czyli na niebezpieczeństwo. Strach rodzi się też jednak w kontakcie z nadprzyrodzonym, gdyż interakcja z wymiarem metafizycznym pozbawia jednostkę możliwości samoobrony w obliczu nierozpoznannej potencji nadprzyrodzonego.

Kiedy zastanawiamy się nad atrybutami tego, co postrzegane jest jako demoniczne, straszne czy potworne, dostrzegamy powtarzające się w kulturach wzorce estetyczne. Te obejmują fizyczną asymetrię, dewiacje od przyjętych norm oraz kanonów (ideałów) estetycznych. Wielkie paszcze, wystające zęby, rogi itp. to konwencjonalne atrybuty sił zła. W tym kontekście przedstawiana w średniowiecznych malowidłach kościelnych czy opisana w tekstach chrześcijańskich estetyczna reprezentacja idei diabła koresponduje z wyobrażeniem kukiera w jego przebraniu (Arnaudow, 1972). Postać kukiera w swojej fizycznej formie ma właśnie wywoływać strach, a sam kukier otrzymuje siłę symbolu strachu. Maski kukiera częstokroć przybiera formy zoomorficzne lub potworne, jest ozdobiona rogami, przez co zostaje utożsamiona z mocami z zaświatów. Uważa się ją za potężne narzędzie służące do osiągnięcia równowagi między sferami ludzką, naturalną i boską, mające za zadanie zapobiec niebezpieczeństwu i zapewnić płodność, dobrobyt i obfitość dla całej społeczności.

Strach uobecnia się również w symbolicznej przemocy kukierów. Wyrażają ją agonistyczne interakcje zamaskowanych pomiędzy sobą. Badania etnograficzne odnotowują przypadki brutalnych starć i nawet sporadycznych zabójstw, które wywołują grozę wśród obserwatorów (Arnaudow, 1972). Społeczności wiejskie podchodzą do zamaskowanych postaci z głęboką rezerwą, wierząc w ich nieziemski, wręcz demoniczny charakter. Jak wskazuje Ganka Michajłowa w swojej analizie:

gdy kukier ginie, nie zostaje pochowany na tradycyjnym cmentarzu, ale tam, gdzie śmierć nastąpiła. Proces ten odbywa się pozbawiony rytuałów i obecności krewnych; po śmierci kukier jest traktowany jako obcy, nieludzki byt (2002).

Obserwacje te świadczą o wielkiej sile oddziaływania symbolicznej reprezentacji i jej realnym wpływie na procesy tożsamościowe (tutaj: wykluczenie), gdyż pozbawienie członka społeczności prawa do pochówku jest najcięższą formą symbolicznej przemocy, którą wspólnota może zastosować.

Symboliki strachu można się dopatrzeć również w warstwie dźwiękowej obrzędu, którą realizuje rytualna diada hałasu i milczenia. Podczas obchodu wsi kukierzy poruszają się żywo i w taki sposób, aby przywieszane im do pasa dzwonki rezonowały jak najgłośniej, tworząc kontrast między ciszą i hałasem, co semantycznie łączy kukiera z życiem pozagrobowym i śmiercią. Istotne jest jednak, że muszą to robić w milczeniu, sami z siebie nie wydają innych odgłosów jak krzyki czy gwizdy. Gdy procesja dociera do domostwa, przed którym rozgrywa się właściwa część obrzędu, porządek się odwraca – wraz z ruchem ustaje hałas dzwonek, który zastępuje recytacja błogosławieństw, formuł i wierszyków. Mircea Eliade zwraca uwagę na magiczną moc hałasu w odpędzaniu złych mocy (1966), podczas gdy milczenie, będące domeną świata zmarłych, jest w wielu kulturach tradycyjnych nośnikiem *sacrum* oraz pełni funkcję apotropeiczną (Arnaudow, 1972).

Kukierzy, jako nośnicy symbolicznego strachu, odgrywają znaczącą rolę nie tylko w bułgarskich obrzędach zapewniających wspólnotnie urodzaj w nowym cyklu wegetacyjnym; kukierska maskarada jest obowiązkowym elementem gier kawalerskich, a więc obrzędów męskiej inicjacji.

Struktura drużyny kukierów opiera się na podziale na przywódcę oraz pozostałych członków; role rytualne przyporządkowywane są zgodnie z hierarchią społeczną danej wspólnoty. Każda grupa kukierów ma lidera, przy czym w Bułgarii wschodniej jest ich na ogół dwóch. Przewodnik jest strażnikiem i przekaznikiem cennej wiedzy podczas liminalnej zmiany statusu społecznego. Liderzy jako jedyni w grupie mogą być żonaci, są gospodarzami z ustaloną pozycją społeczną. Zwykle wybierany jest najbardziej poważany w społeczności mężczyzna, którego pierwsze dziecko jest płci męskiej. Pożądani są też ojcowie bliźniaków. We wschodniej Bułgarii przewodnicy zwykle przebierają się w stroje panny młodej i pana młodego<sup>2</sup>.

---

2 W innych częściach kraju noszą kozie, owcze lub jelenie skóry wywinięte futrem na zewnątrz, mają na głowach skórzane maski lub poczerniają twarze. Od pasa w dół są obwieszani dzwonekami, a w rękach trzymają pomalowane na czerwono drewniany fallus i tzw. pometasz, czyli

Elementy przebrania odnoszące się bezpośrednio do kategorii płci widoczne są również w przebraniu samych kawalerów – zakładają oni różne elementy damskiego ubioru. Transwestytyzm rytualny to jeden z najbardziej charakterystycznych elementów obrzędów inicjacyjnych, jest zjawiskiem transkulturowym.

Niektóre elementy związane ze strukturą organizacyjną i sposobem działania drużyny kukierów, podobnie jak obowiązkowe przedmioty rytualne takie jak np. szabla, pozwalają doszukiwać się związków bułgarskich maskarad z obrzędowością archaicznych męskich bractw militarnych wykorzystujących maskę i akty maskowania do zastraszania niewtajemniczonych, przede wszystkim kobiet i dzieci (Eliade, 1966). Eliade sugeruje, że triada maska – kult przodków – tajne stowarzyszenia kapłańskie mieści się na orbicie kulturowego matriarchatu i, według niektórych naukowców, istnienie tajnych stowarzyszeń stanowi odpowiedź na dominację kobiet (1966). Straszenie symboliczne jest więc aktem tożsamościowym, bo wyznacza, podtrzymuje i reanimuje granice wewnątrzspółnotowe w relacjach ponadjednostkowych. Jeżeli przyjrzeć się etymologii i konotacjom terminu maska, to wyrażają się one w specyficznych konceptualizacjach ludzkiej istoty oraz odgrywanych przez nią ról społecznych (por. Eliade, 1966; Piction, 1990).

### Funkcja języka tureckiego jako mediacyjnej mowy magicznej w maskaradach kukierskich

Szczególnie intrygującym aspektem bułgarskiej maskarady jest funkcjonalne wykorzystanie języka tureckiego jako wehikułu ustanawiającego relację swój – obcy. Kategoria inności, będąca przedmiotem intensywnej refleksji naukowej w dyskursie europejskim zwłaszcza od końca XX w., odgrywa istotną rolę w procesach konstytuowania się tożsamości etnicznych (Krystewa, 1998). Inność manifestuje się nieodmiennie poprzez dwa podstawowe procesy społeczno-kulturowe: konflikt, będący często przejawem etnocentryzmu, oraz kontakt, gdyż każda kultura jest nieuchronnie produktem i przedmiotem międzykulturowej interakcji.

W obrzędowości maskaradowej język innego pełni funkcję medium pomiędzy światem metafizycznym – krainą poprzedników i płodności – a konkretną społecznością wiejską. Funkcjonuje jako werbalne odzwierciedlenie mocy magicznej będącej w gruncie rzeczy instancją produkcyjną; obcy wytwarza błogosławieństwo i ochronę poprzez wypowiedanie zaklęć

---

drewniany kij z przywiązany do jednego końca kawałkiem skóry służącym do zamiatania pieców chlebowych (por. Jankowa, 2017).

i modlitw. Słowo w języku obcym, będące dla większości niezrozumiałe, ma za zadanie wywołać i zabezpieczyć uniwersalnie pożądaną płodność. Takie praktyki można powiązać z koncepcją rytuałów słownych przedstawioną przez Marcela Maussa (1973). Mowa magiczna, która towarzyszy obrzędom w stanie liminalnego zawieszenia rzeczywistości, charakteryzuje się illokucyjną mocą. Ujawnia się ona jednak, tylko gdy formuły są używane w ściśle określonych okolicznościach, w sposób rygorystycznie sformalizowany i niezmienny. Tylko wtedy język magiczny, stosowany w celach wykraczających poza codzienność, uzyskuje swoje sprawcze, kreacyjne, illokucyjne działanie, umożliwiając osiągnięcie bezpośrednich skutków w praktyce. Słowo w takim kontekście zyskuje swoje szczególne znaczenie i podlega celowi działania.

Uczestnicy bułgarskich gier kukierskich interpretują funkcję turecczyzny właśnie w powyższym rozumieniu, jako odpowiednik mowy magicznej – zaklęcia, którego wartość nie jest uzależniona od komunikacyjnej przejrzystości, ale przede wszystkim od jego zdolności do kształtowania i wpływania na rzeczywistość. W praktykach typologicznie pokrewnych, na przykład w zaklęciach wypowiedzianych przez Pomaków, muzułmanów mówiących po bułgarsku, którzy języka tureckiego nie znają (Todorowa-Pirgowa, 2003), można zaobserwować podobne zastosowanie języka obcego jako narzędzia wywarcia określonego wpływu.

Podczas gdy funkcja rytualna maskarad ulega stopniowemu zanikowi, sakralność mowy obcego zaczyna ulegać profanacji. Język turecki staje się narzędziem coraz węższego użycia, a jego treści są przekładane na język bułgarski. Desakralizację rytuału i współczesne niechętnie podejście do jego obscenicznych i nieprzyzwoitych elementów, które z natury są integralną częścią maskarady, można powiązać z tym procesem. Jednocześnie karnawalizacja tradycyjnych maskarad i ich integracja z kulturą miejską prowadzi do wytworzenia się parodystycznej funkcji języka tureckiego (por. Jankowa, 2014).

### Kontekstualizacja funkcji języka tureckiego w maskaradach kukierskich

Język turecki w bułgarskich maskaradach pełni trzy główne funkcje, które są organicznie zakorzenione w wymiarze zarówno praktyk kulturowych, jak i lingwistycznych:

1. funkcja rytualna: język turecki pełni funkcję mowy magicznej, wpływając konceptualnie i kreacyjnie na świat przyrody i człowieka. Język ten przenika przez różne wymiary rytualności, stając

- się mediatorem pomiędzy bytami nadprzyrodzonymi a uczestnikami rytuału, pomagając formować i transformować zarówno świat materialny, jak i duchowy;
2. funkcja naśladowcza: formy językowe i ekspresje w języku tureckim, choć mogą być już niezrozumiałe dla współczesnych uczestników rytuału, przetrwały jako relikty i symbolizują starożytność oraz lokalną specyfikę. Język turecki staje się w tym kontekście narzędziem przechowującym i przekazującym dziedzictwo kulturowe, będąc manifestacją dawnych tradycji i praktyk;
  3. funkcja parodystyczna: desemantyzacja rytuału i jego karnawalizacja wyraźnie objawia się w parodystycznej funkcji języka tureckiego, gdzie jest on używany nie tylko w sposób prześmiewczy, ale również jako środek służący do deformowania i rekontekstualizowania znaczenia rytuału.

Powyższe funkcje najintensywniej zaobserwowano na obszarach z mieszaną etnicznie ludnością, gdzie kultury stykają się i wzajemnie na siebie wpływają. Takie miejsca są przestrzenią, w której dynamika kulturowa jest najbardziej wyrazista, a interakcje są najbardziej złożone i różnorodne.

Użycie języka tureckiego w maskaradach kukierów jest ściśle powiązane z występowaniem ról rytualnych, które odnoszą się do rozmaitych społecznych kontekstualizacji pojęcia obcości. W maskaradach kukierskich występują m.in.: *hodża* ‘pielgrzym’ – wędrowca przybywający z daleka; *kadija* ‘sędzia turecki’ – przedstawiciel rządzących Osmanów, *dżamaldži* ‘poganiacz wielbłądów’ – przybywający z dalekiej Anatolii. Tureccyzna towarzyszy również postaciom etnicznie obcym – Arabowi i Cygance – których działania komentują w języku tureckim kukierzy. Istotne jest, że to właśnie postaci obcych wypowiadają błogosławieństwo płodności (Jankowa, 2011; 2017).

To ukazuje wieloaspektową istotę obcości. Zgodnie z myśleniem mitologicznym, którego relikty można dostrzec w kulturze tradycyjnej, obcość posiada ambiwalentną naturę. Również w bułgarskich legendach obcość ma raczej dualną aksjotycznie naturę: inny, obcy jako wysłannik z zaświatów może nieść zagrożenie, ale też zesłać błogosławieństwo (Georgiewa, 2003). Zinterpretuję ważny wniosek z badań nad bułgarsko-tureckim bilingwizmem: język turecki wkracza do komunikacji społecznej jako „alternatywna praktyka językowa” i ta praktyka przekształca go w „specyficzny język pośrednik” (Nikolowa, 2004), co przeniesione w kontekst obrzędowości maskaradowej oznacza, że w rytuale język innego funkcjonuje jako byt graniczny, mediator między dwoma światami – światem zmarłych/przodków/płodności a światem wiejskiej wspólnoty. Język innego odgrywa w kontekście omawianego rytuału rolę werbalnego



ekwiwalentu sfer magicznych, niosąc ze sobą niezwykle istotną funkcję produkcyjną. Wyjaśnia to, dlaczego mieszkańcy regionu Sakar celowo poszukują uczestnika mówiącego w języku tureckim do przyłączenia się do maskaradowej drużyny: przez słowo innego, które stało się niezrozumiałe dla otoczenia, miałby on zapewnić tak niezbędną dla wszystkich płodność (por. Jankowa, 2017).

Właśnie z tego powodu w rytuale słowo innego jest tożsame ze słowem magicznym – zaklęciem, którego wartość nie leży w zrozumiałości, ale w sile reprodukcyjnej (Mauss, 1973).

W zbiorowej pamięci Bułgarów istnieje jeszcze blade wspomnienie tureckiej warstwy językowej używanej w tradycyjnych obrzędach; pamięć ta jednak stopniowo zanika. Niechęć do utrwalania, zapisywania tych formuł i zaklęć prowadzi do nieodwracalnego zapomnienia ich precyzyjnych form, a więc unieważnienia. Co ważniejsze jednak, wypieranie tureczczyzny z aktywnej praktyki poprzez tłumaczenie formuł na język bułgarski, pomijanie danych segmentów lub zastępowanie ich zupełnie innymi treściami prowadzi do erozji znaczenia symbolicznego całej mowy magicznej w tych obrzędach, a przez to również do dekompozycji poszczególnych elementów rytuału, którym mowa obcego nadawała sens. Z chwilą, gdy symbol przestaje istnieć w świadomości społecznej lub traci na bogactwie kulturowych konotacji, bezpowrotnie się dezaktualizuje. Powstała po nim luka może prowadzić do demotywacji funkcjonalnej poszczególnych składników rytuału, a w konsekwencji jego degeneracji i redukcji do formy widowiska teatralnego. W tym miejscu trzeba jednak przypomnieć, że żywotność symbolu w kulturze pamięci obrazuje dynamikę przemian w tkance aksjologicznej wspólnoty, w ramach której ten symbol się aktualizował. Jeżeli społeczność skazała informację na zapomnienie, to prawdopodobnie dla wspólnoty ta informacja nie była dość wartościowa ani prestiżowa, aby opłacało się ją przekazać przyszłym pokoleniom (Assmann, 2008).

Powyższe refleksje dopominają się poruszenia problemu związanego z dziedzictwem i oddzieleniem w przestrzeni publicznej tego, co warte badania i zachowania, od tego, co niewarte, bo wstydlive i niechciane.

Wiadome jest, że przyswajanie folkloru przez kulturę narodową i obarczanie go funkcjami reprezentacyjnymi działa esencjonalnie, lecz prowadzi do symbolicznych nadużyć (zob. np. Buchanan, 2006; Silverman, 1983). Ślady takich redakcji można dostrzec także w praktyce kukierstwa, gdzie skupiono się na procedurach konstruowania jego narodowego charakteru oraz różnicowania go od wpływów osmańskich, tureckich, muzułmańskich, romskich, a następnie ich wyeliminowania.

Działania takie znajdują swoje ideologiczne podłoże w trwale zakorzenionym dyskursie orientalistycznym, który definiuje podboje osmańskie

jako przyczynę kulturowego i cywilizacyjnego zastoju. Stymuluje to stopniowe utrwalanie się społecznego przekonania, że dziedzictwo osmańskie można charakteryzować wyłącznie w kategoriach barbarzyństwa, reakcyjności i destrukcji. Jak przekonująco pokazuje Mary Neuburger, ignorowanie obecności społeczności muzułmańskich i odrzucenie osmańskiej przeszłości towarzyszy narodowym wysiłkom wprowadzenia nowej ery postępu i nowoczesności (Neuburger, 2004). W procesie uczynienia kukierów dziedzictwem kulturowym manifestuje się więc siła i trwałość tzw. teorii katastrofy (Kiel, 2002), która – jako popularny model interpretacyjny w bułgarskiej historiografii – definiuje panowanie osmańskie wyłącznie jako okres zniszczeń pozbawiony kultury lub przynajmniej takiej kultury, która ma wartość i zasługuje na badanie i zachowanie.

Powyższe zmusza mnie do zwrócenia uwagi na miejsce mniejszości etnicznych i ich kultur w ramach dziedzictwa narodowego Bułgarów. Już w 1985 r. francuski historyk Bernard Lory (2002) sugerował, że warto zbadać kwestię związku między niektórymi karnawałowymi zwyczajami Bułgarów a kulturą osmańską. Dowodem na występowanie takiej silnej korelacji są liczne osmańskie, arabskie i perskie nazwy bohaterów tych widowisk takie jak *arapi* (арапи), *berberin* (берберин), *boljukbaszija* (болюкбашия), *derwisz* (дервиш), *dżamaldżija* (Джамалджия), *dżamalari* (Джамалари), *kadyna* (кадъна), *hadżija* (хаджия), *harczar* (харчар), *czausz* (чауш) i inne (Wakarelski, 1977; Mikow, 2003; Jankowa, 2014; 2015; 2017).

Temat roli Romów w przeobrażeniach maskarady bułgarskiej jest konsekwentnie pomijany w literaturze naukowej. Tymczasem przedstawiciele poszczególnych grup romskich uczestniczą jako zamaskowani gracze i wcielają się w różne postacie w lokalnych drużynach kukierskich (Creed, 2011; Strachilow, 2021). Rzeczywisty udział Romów w tradycyjnych bułgarskich formach widowiskowych jest jednak większy, rozciąga się na zwyczaje swoiste dla innych świąt (Popow, 1992) oraz inne formy partycypacji w wydarzeniu. Wielowiekowa obecność wspólnot romskich na ziemiach bułgarskich kształtowała kulturę romską w procesie intensywnej interferencji z sąsiadami, w efekcie czego ich własne tradycje swobodnie przenikają się z zapożyczeniami i adaptacjami obcych form i wzorców. Można powiedzieć, że kultura romska niejako uczestniczy w kulturze bułgarskiej – co znajduje chociażby odzwierciedlenie w muzyce. Jak podaje Iwo Strachilow, współczesne obserwacje terenowe potwierdzają, że Romowie są często zatrudniani przy organizacji maskarad kukierskich, zapewniając akompaniament muzyczny dla uczestników, przy czym dotyczy to zarówno lokalnych obchodów, jak i festiwali (Strachilow, 2021).

Postaci Romów odgrywane przez nie-Romów stanowią kolejny punkt przecięcia w analizie interakcji międzykulturowych (Creed, 2011; Strachilow, 2021). Tak zwane postacie cygańskie są niemalże obowiązkowym

komponentem różnych form maskarad bułgarskich, występują też często w innych tradycjach europejskich (Mallé, 2014). W literaturze te postaci zazwyczaj są tylko wymieniane w typologicznym przeglądzie ról rytualnych, podobnie jak inne postaci etnicznie obce (np. Arabowie czy Turcy). Tymczasem szeroki zakres symbolicznej reprezentacji oraz formy funkcjonalizacji tej roli wskazują na jej istotność w ustanawianiu się wspólnotowej tożsamości. Postaci cygańskie charakteryzują się zarówno wyglądem (nienaturalnie przyciemnioną karnacją, podartą i brudną odzieżą), jak i zachowaniem – żebraniem, wykrzykiwaniem modlitw i błogosławieństw w niezrozumiałym (już) języku, tzn. w tureckim. Matryca interpretacyjna tej roli ogniskuje się wokół parodii innego bohatera reprezentującego wyższy szczebel w hierarchii społecznej (Kraew, 1979; 2003), ucieleśnienie tego, co odpychające i straszne lub jako semantycznie równoważne z postaciami obcych reprezentujących podziemie i chaos (Popow, 1992). Ciekawym przykładem dynamiki procesów tożsamościowych, które uobecniają się w reprezentacjach symbolicznych maskarady, a jednocześnie przeobrażeń wewnątrz samej formuły widowiska, było pojawienie się postaci bułgarskiej kobiety w romskiej grupie maskaradowej z miasta Radomir, co zinterpretowano jako kontrreakcję na usprawiedliwiane tradycją konstruowanie postaci cygańskich na podstawie rasistowskich stereotypów i sztuczną egzotyzację tej wspólnoty oraz instrumentalne wykorzystanie tej roli jako nośnika obcości (Strachilow, 2021).

Według innych badaczy postaci cygańskie w maskaradach świadczą raczej o obecności etnicznych Romów w społeczności, która te rytuały praktykuje. Chociaż są groteskowi, zachowują ludzką postać i reprezentują „upodmiotowiony świat i znane struktury społeczne”, w przeciwieństwie do monstrualnych masek (Janewa, 1998). Jak zauważa Strachilow, w rzeczywistości problem ten zasługuje na oddzielne zbadanie w jego współczesnym kontekście uwzględniającym przenikanie się nagromadzonych tradycji z aktualnymi projekcjami tożsamościowymi, które są wyrazem bieżących problemów koczystencji obu społeczności (Strachilow, 2021).

## Podsumowanie

Analiza bułgarskich maskarad ujawnia złożone interakcje międzykulturowe i ich wpływ na tożsamość wspólnotową. Język turecki jako narzędzie rytualne pełni główną funkcję w mediacyjnej mowie magicznej, symbolizując inność, stanowiąc narzędzie kształtowania rzeczywistości. Wykorzystanie języka obcego w rytuałach odzwierciedla społeczne i kulturowe

procesy konstituowania się tożsamości etnicznych, manifestując zarówno konflikty, jak i kontakty międzykulturowe. Zanik funkcji rytualnych i adaptacja maskarad do miejskiej kultury wskazują na dynamikę przemian wartości i symboliki w bułgarskiej tradycji ludowej. Wnioski te podkreślają potrzebę dalszych badań nad rolą języka i transkulturowych relacji w procesach tożsamościowych oraz wpływem historycznych i współczesnych kontekstów na ewolucję tradycyjnych praktyk obrzędowych w Bułgarii. Jest to niezbędne do zrozumienia współczesnych projekcji tożsamościowych i procesów integracji etnicznej w społecznościach lokalnych.

#### BIBLIOGRAFIA

- Arnaudow, M. (1972) = Арнаудов, М. (1972). „Кукери и русалии”. В: *Студии върху българските обреди и легенди*, 2, 7–218. София: Българска академия на науките.
- Assmann, J. (2008). *Pamięć kulturowa: pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, red. R. Traba, tłum. A. Kryczyńska-Pham. *Communicare: historia i kultura*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Buchanan, D. (2006). *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*. Chicago Studies in Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press.
- Candau, J. (1996). *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Armand Colin.
- Creed, G. (2011). *Masquerade and Postsocialism. Ritual and Cultural Dispossession in Bulgaria*. Illinois: Indiana University Press.
- Eliade, M. (1966). *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski. Seria Religioznawcza. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Georgiewa, A. (2003) = Георгиева, А. (2003). Чуждият според българските етиологични легенди. В: *Образи на другостта в българския фолклор*, 45–93. София: Издателска къща „Гутенберг”.
- Halbwachs, M. (2022). *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Janewa, S. (1998) = Янева, С. (1998). Кукерската маска – лице от отвъдното. В: Р. Попов (ред.), *Етнографски проблеми на народната култура*, 5, 274–312. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов”.
- Jankowa, W. (2011) = Янкова, В. (2011). За общностите и за идентичностите – шрих към епистемата. В: Р. Ангелова (ред.), *Общности и идентичности в европейското пространство*. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски”, 3–10.
- Jankowa, W. (2014). Янкова, В. (2014). За функциите на турския език в българските маскарadni игри. *Епископ-Константинови четения*, 20, 234–246.

- Jankowa, W. (2015). Янкова, В. (2015). Водачите – названия, образы, функции, метаморфози (По примери от маскарадния тип «Джамал»). В: *Водачите на маскарада. Сборник с доклади от научната конференция, проведена в рамките на XXIII Международен фестивал на маскарадните игри „СУРВА“*. Перник: Аргус, 31–42.
- Jankowa, W. (2017) = Янкова, В. (2017). *Маскарадът – ние и другите*. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“.
- Kiel, M. (2002) = Киел, М. (2002). *Изкуство и общество в България през турския период*. София: Любюмърие – Хроника.
- Kraew, G. (1979) = Краев, Г. (1979). Типология на категорията пародия в кукерския обред по материали от с. Турия и с. Павел баня, Старозагорско. *Проблеми на българския фолклор*, 4, 154–165.
- Kraew, G. (2003). Краев, Г. (2003). *Маска и було*. София: Изток – Запад.
- Krystewa, A. (1998) = Кръстева, А. (1998). Теория, Етничност. В: А. Кръстева (ред.), *Общности и идентичности в България*. София: Петекстон ООД, 9–47.
- Lory, V. (2002) = Лори, В. (2002). *Съдбата на османското наследство: Българската градска култура 1878–1900 г.* София: Amicitia.
- Mallé, M.-P. (2014). Nous et les autres dans les jeux carnavalesques. W: *Le Monde à l'envers. Carnavals et mascarades d'Europe et de Méditerranée*. Paris: Flammarion, 195–202.
- Mauss, M. (1973). *Sociologia i antropologia*, tłum. K. Pomian, J. Szacki. Biblioteka Socjologiczna. Warszawa: PWN.
- Michajłowa, G. (2002) = Михайлова, Г. (2002). *Маскирани ли са маскираните персонажи в българската народна традиция*. София: НБУ.
- Mikow, L. (2003) = Миков, Л. (2003). Персонажи с ориенталными названиями в болгарской карнавалной обрядности. В: *В поисках ориентального“ на Балканах. Античность. Средневековье. Новое время. Тезисы и материалы*. Балканские чтения 7, 138–139.
- Neuburger, M. (2004). *The Orient Within: Muslim Minorities and the Negotiation of Nationhood in Modern Bulgaria*. London: Cornell University Press.
- Nikolowa, N. (2004). Николова, Н. (2004). *Билингвизмът в българските земи през XV–XIX век*. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“.
- Piction, J. (1990). „What’s in a Mask?“. *African Languages and Cultures*, 3(2), 181–202.
- Porow, W. (1992) = Попов, В. (1992). Циганите и българската традиционна народна култура. *Българска етнология*, 1, 57–69.
- Silverman, C. (1983). The Politics of Folklore in Bulgaria. *Anthropological Quarterly*, 56(2), 55–61.
- Strachilow, I. (2021) = Страхилов, И. (2021). Между «тракийския субстрат» и «ориенталските наслоявания». *Семинар\_BG*, nr 20.

- Sziszmanow, I. (1989) = Шишманов, И. (1989). Значението и задачата на нашата етнография. *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина*, 1, 1–64.
- Todorowa-Pirgowa, I. (2003) = Тодорова-Пиргова, И. (2003). *Баяния и магии*. София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов”.
- Wakarelski, Ch. (1943) = Вакарелски, Х. (1943). *Българските празнични обичаи*. София: Военно-книгоиздателски фонд.
- Wakarelski, Ch. (1977) = Вакарелски, Х. (1977) *Етнография на България*. София: Наука и изкуство.
- Wenedikow, I. (1983) = Венедиков, И. (1983). *Медното гумно на прабългарите*. София: Наука и изкуство.

**Jordanka Georgiewa-Okóń** – adiunkt w Instytucie Orientalistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze koncentruje wokół problemów związanych z językiem, tożsamością i religią mniejszości narodowych tureckojęzycznych i muzułmańskich w krajach niemuzułmańskich na Bałkanach. Prace związane z tą tematyką badawczą: *Chrześcijańsko-muzułmańskie świątynie i miejsca kultu w Bułgarii* (2021), *Demografia, ruchy migracyjne i osadnictwo na ziemiach bułgarskich od XIV do pierwszej połowy XX wieku* (2021) *A few remarks on the language of Turkish-speaking Bulgarian Roma in Poland* (2020).

**Maria Szcześniak**

<http://orcid.org/0000-0002-3050-6374>  
Uniwersytet Ignatianum w Krakowie  
[maria.szczeniak@ignatianum.edu.pl](mailto:maria.szczeniak@ignatianum.edu.pl)  
DOI: 10.35765/pk.2025.4902.18

## Nieznane przedstawienie Wacława Seweryna Rzewuskiego – przyczynek do ikonografii emira

### STRESZCZENIE

Artykuł ma celu przedstawienie nieznanego dotąd wizerunku emira Wacława Seweryna Rzewuskiego. Postać ta za sprawą swoich podróży na Wschód i zapisków (*Sur les chevaux orientaux et provenants des races orientales*) zajmuje ważne miejsce w kulturze nie tylko polskiej, ale i światowej. Wizerunek olejny na blasze analizowany jest m.in. pod kątem stylu, użytych motywów i możliwych inspiracji. Omówienie przedstawienia wpisuje je w dotychczasową ikonografię emira, jednocześnie porządkując i klasyfikując materiał. Wnioski pozwalają na określenie przybliżonego czasu powstania dzieła i ewentualnego autora.

**SŁOWA KLUCZE:** Wacław Seweryn Rzewuski, emir, ikonografia, Le Brun

### ABSTRACT

The Unknown Depiction of Wacław Seweryn Rzewuski – A Contribution to the “Emir’s” Iconography

The article introduces a previously unknown image of Wacław Seweryn “Emir” Rzewuski, a notable figure whose travels to the Middle East and his seminal work *Sur les chevaux orientaux et provenants des races orientales* have secured him an important place in both Polish and global cultural history. The study analyzes an oil painting on a metal sheet through the lenses of style, iconographic motifs and potential artistic influences. It also offers a classification and examination of the existing visual representations of this Polish nobleman. Taken together, these findings allow for a proposed dating of the painting and the identification of a possible author.

**KEYWORDS:** Wacław Seweryn Rzewuski, Emir, iconography, portrait, Le Brun

**Sugerowane cytowanie:** Szcześniak, M. (2025). Nieznane przedstawienie Wacława Seweryna Rzewuskiego – przyczynek do ikonografii emira. © *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 279–293. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.18

Nadesłano: 05.10.2023

Zaakceptowano: 14.11.2023

Podobizna Wacława Seweryna Rzewuskiego wykonana techniką olejną na blasze i będąca własnością prywatną stanowi niezwykle interesujący przykład ikonografii hrabięgo. Z jednej strony wpisuje się w dotychczasowe portrety, z drugiej – zawiera elementy nowe i pozwala raz jeszcze podjąć próbę uporządkowania przedstawień wiążących się z emirem. Niniejsza praca ma na celu poddanie dokładnej analizie portretu i całej ikonografii związanej z tym polskim szlachcicem<sup>1</sup>.

Stan badań dotyczący ikonografii hrabięgo umieszczony jest przy konkretnych przedstawieniach. W tym miejscu zaznaczyć jedynie należy, że podstawowe w tej kwestii pozostaje opracowanie Jana K. Ostrowskiego (1986). Wpisanie omawianej podobizny w kanon przedstawień emira wymaga w pierwszej kolejności analizy samego przedstawienia.

Obraz wykonany jest techniką olejną na blasze w formie stojącego prostokąta (41,5 cm x 34,5 cm). W centralnym miejscu kompozycji przedstawiony jest Wacław Rzewuski, za nim karykończa postać na tle pustynnego pejzażu. Rzewuski stoi przodem do widza, opierając ciężar ciała na lewej nodze. W prawej ręce trzyma dzidę (grot niewidoczny). Lewą ręką hrabia podtrzymuje jasną połę płaszcza. Twarz ujęta jest w trzech czwartych, ze wzrokiem skierowanym poza obraz, o lekko garbatym nosie, z bujną złotą brodą i wąsami. Na głowie widoczny jest jasny wschodni turban. Rzewuski ubrany jest bogato i na sposób wschodni – w żółte buty o zadartych noskach, szafirowe spodnie, czerwony kaftan ze złotą lamówką i białą koszulę. Kaftan przewiązany jest turkusowym pasem, za który wetknięta jest wschodnia broń. Koń za Rzewuskim jest barwy karosrebrnej z białymi rozjaśnieniami na kończynach i białej gwiazdzie na czole. Stoi bokiem, unosząc prawą przednią nogę. Ma bogaty rząd. Linia horyzontu umieszczona jest w jednej trzeciej obrazu. Teren pozostaje płaski poza stożkowatymi skałami w głębi i kilkoma rozrzuconymi kamieniami. Na kamieniu po prawej umieszczony jest arabski napis: *balad [?]/ Tadż al-Fachr/ Abd an-Niszan/ amir wa-szajch al-Arab*<sup>2</sup>. Przy dolnej krawędzi płótna, już po polsku: *Emir Tadż Ulfehra czyli Wacław Rzewuski*. Całość malowana starannie, klasycyzująco, gładko wykończona, utrzymana w ciepłej kolorystyce.

Analiza i interpretacja wizerunku wymaga wpisania go w całą tradycję obrazowania hrabięgo. Przedstawienia Wacława Rzewuskiego podzielić można na dwie kategorie. Pierwsza z nich za punkt wyjścia przyjmuje

- 
- 1 Opracowanie możliwe dzięki uprzejmości Fundacji im. Emira Wacława Rzewuskiego.
  - 2 Jeśli przyjmując, że pierwszy wyraz oznacza: kraj, miejsce, miasto, wioskę, to jest on błędnie zapisany. Brakuje w nim kropki pod pierwszą literą, która sprawia, że czyta się ją jako „b”. Wszelkie cenne uwagi dotyczące rozczytania inskrypcji zawdzięczam uprzejmości arabistki dr Bożeny Prochwicz-Studnickiej.



rękopis (Rzewuski, 1820–1830). Otóż w *Sur les chevaux...* Rzewuski zamieścił kilka swoich autoportretów. Za pierwowzór późniejszych powtórzeń przyjmuje się podobiznę z t. I, f 22 v oraz f 23 r. Ta pierwsza przedstawia Rzewuskiego w niewygodnej pozycji, zdradzającej niedostatki warsztatu autora. W prawej ręce hrabia trzyma długą dzidę (z widocznym grotem), na nadgarstku umieszczony jest tajemny znak (*balad?*), a powyżej głowy emira gwiazda z inskrypcją *al-ḳawḳab* (gwiazda/planeta). Poniżej podobizny znajduje się podpis: *Tag-el-Faher Abd-el-Nichane Emir et Scheich des Arabes Bedouins Anazés dans le Nejd. Vetu de son Meschlah*. Druga podobizna, znajdująca się na sąsiedniej stronie, ukazuje Rzewuskiego frontalnie, tym razem w znacznie bogatszym stroju „książąt górskich”, turbanie, znów trzymającego w prawej ręce dzidę. Także tej podobiznie towarzyszą tajemny znak na nadgarstku i gwiazda z inskrypcją. Podpis pod podobizną głosi: *Tag-el-Faher Abd-el-Nischane prend Le Costume des Princes de La Montagne pour faire politesse au Prince des Druses à Deir-el-Kamar*.

Według Ostrowskiego te właśnie wizerunki są najważniejsze dla budowania ikonografii emira (1986). Faktem jest niezaprzeczalne podobieństwo pomiędzy tymi przedstawieniami (zwłaszcza drugim) a omawianym portretem na blasze. Wszystkie podobizny mają zbliżony typ fizjonomiczny o wydatnym nosie i z gęstym zarostem. Także długa dzida i obecność tajemnego znaku są punktami wspólnymi. Jeśli chodzi o samą pozę i strój – to druga podobizna wykazuje podobieństwo z portretem na blasze, także kolorystyczne. Pojawiają się też oczywiście różnice. Broda na miniaturach jest zdecydowanie ciemniejsza, turban na drugim wizerunku ma ozdobne pióro, emirowi nie towarzyszy koń. Podpisy są po francusku. Co zrozumiale, znika też kaligraficzny charakter rysunków, a lekkość właściwa akwareli ustępuje miejsca dopracowanej technice olejnej bardziej biegłego artysty. Wizerunki Rzewuskiego stworzone przez niego samego mają jednak w sobie świeżość i świetlistość, mimo oczywistych niedostatków warsztatowych.

W rękopisie znajduje się jeszcze jedna podobizna Rzewuskiego (t. 1, f 32 r). Sama głowa ujęta w lewym profilu, podpisana zdawkowo: *c'est moi*. Większa prawda psychologiczna zawarta jest w tej podobiznie, jednak o wiele bardziej przydatne do budowania oficjalnego wizerunku były rysunki hrabiego w rozbudowanym stroju wschodnim.

Nie jest znana podobizna Rzewuskiego autorstwa Jana Rustema, choć dokumenty potwierdzają jej istnienie. Dla celów wydawniczych artysta stworzył wizerunek szlachcica, opierając się na jego całopostaciowych autoportretach (Siemieński, 1870, s. 21–22). Przełomem okazała się dopiero podobizna, do której także w sposób bezpośredni nawiązuje omawiany portret na blasze. Znamy dwie wersje tego typu portretu Rzewuskiego, różnią się one tylko szczegółami – litografia Piotra Le Brun

z 1824 r. (Biblioteka Narodowa nr inw. G. 28051/III; publikowana w: Biedrońska-Słotowa, 1992, il. 131) oraz obraz olejny na płótnie Kazimierza Żwana z 1823 r. (Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw.: MP 5172 MNW, publikowana w: Biedrońska-Słotowa, 1992, il. 132). Oba dzieła są sygnowane i datowane. Zasadniczo przedstawiają one Rzewuskiego w sposób znany nam z portretu na blasze, tyle że bez konia. Litografia Le Bruna jest czarno-biała (ma też istnieć chromolitografia; Drewnojed, 1971), obraz Żwana – barwny. Różnice pomiędzy przedstawieniami są niewielkie – u Le Bruna za hrabią, na linii horyzontu, widoczne są piramidy (!) i palmy, u Żwana rozciąga się skalisty pas, zaś na jednej ze skał po prawej stronie stoi samotna kolumna. U Le Bruna gwiazda z inskrypcją (choć z błędem – brak kropki przy ostatniej literze) umieszczona jest pomiędzy prawym policzkiem a ręką Rzewuskiego. Szczegół ten jest zupełnie pominięty u Żwana. Omawiany obraz olejny na blasze jest nieco bardziej syntetycznie malowany niż obraz Żwana (co ujawnia się przy bliższym oglądzie dzieła), zaskakującym szczegółem jest inny kolor oczu emira – u Żwana są one niebieskie, na portrecie z koniem – brązowe. Według zachowanych wspomnień hrabia był błękitnooki, bliżej prawdy historycznej jest więc portret Żwana (Miłkowski, 1939, s. 58–59)<sup>3</sup>. Nie sposób na razie ustalić chronologii dzieł – Ostrowski uważa, że oryginalne jest ujęcie Le Bruna, nie wspomina nawet o Żwanie (1986)<sup>4</sup>. Beata Biedrońska-Słotowa przychyliła się do twierdzenia, że to warszawski obraz olejny jest wcześniejszy (1992, s. 106). Nota katalogowa obrazu (Ochnio) mówi wprost o nieustalonym kierunku wpływów.

Biografia artystów także nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie o pierwszeństwo. Le Brun (1802–1879) odbył dwuletnie studia malarskie w Rzymie, następnie spędził rok w Paryżu pod kierunkiem J.A. Grosa. Malował zarówno neoklasycystycznie, jak i eklektycznie, chętnie kopiował dawnych mistrzów (H. Vernet, D. Teniers, Rafael). Za dzieła oryginalne w jego dorobku uznaje się portrety, m.in. członków rodziny (Drewnojed, 1971)<sup>5</sup>. O Żwanie (1792–1858?) wiemy mniej. Służył w wojsku od 1809 r. i wtedy pojawiają się jego najwcześniejsze rysunki. Malował przede wszystkim sceny rodzajowe i pejzaże, sięgał po motywy z codziennego życia, nawiązując do XVII-wiecznej sztuki holenderskiej (Lewicka,

3 „Przez mgłę niby widzę człowieka szykownego, o oczach błękitnych i o płowym, rudawym nieco zaroście”.

4 W późniejszej publikacji jednak mówi o kompozycji Żwana, którą następnie powtórzył Le Brun (Ostrowski i Petrus, 2001, A.235).

5 Ale nie tylko – w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się portret Nicolasa Demimuida datowany przed 1848 r., wykonany techniką olejną na płótnie, nr inw.: M.Ob.1268 MNW.

Morawska, Machowski i Rudzka, 1998, s. 231)<sup>6</sup>. Bardziej twórczym i zdolnym artystą był Le Brun, być może to raczej z nim należałoby wiązać wypracowanie oficjalnego portretu Rzewuskiego, pozostaje to jednak nadal w sferze domysłów.

Portret na blasze należałoby uznać za kolejne powtórzenie powyższych kompozycji. Technika znacznie trudniejsza i mniej powszechna świadczy raczej o późniejszej metryce dzieła. Konieczność wypracowania reprezentacyjnego portretu Rzewuskiego skutkować powinna techniką bardziej oczywistą i uniwersalną.

Stosunkowo wczesnym przedstawieniem Rzewuskiego jest portret pędzla Aleksandra Orłowskiego opatrzony arabską inskrypcją i datą 1827 r.<sup>7</sup> Szkicowy charakter tej olejnej podobizny wykazuje pewne podobieństwo z omówionymi realizacjami (typ fizjonomiczny z charakterystycznym nosem, zarost i sama inskrypcja), jednak zasadniczo różni się od nich i pozostaje dziełem odosobnionym, niemającym udziału w wypracowaniu ikonografii emira.

Wiadomo, że w galerii w Podhorcach (od 1720 r. pałac był własnością Rzewuskich) znajdowały się przynajmniej trzy wizerunki Wacława Rzewuskiego, z czego do naszych czasów zachował się tylko jeden (Ostrowski i Petrus, 2001, B.178, B.179, A.235)<sup>8</sup>. Portret ten znajduje się obecnie w Lwowskim Muzeum Historycznym (nr inw. Ж-768) i jest nie najlepszą kopią omówionych kompozycji Żwana i Le Bruna (stąd Ostrowski datuje go na czas po 1823 r., Ostrowski i Petrus, 2001, A.235). W samym ujęciu głowy zawdzięcza coś być może redakcji Orłowskiego. Rzewuskiego przedstawia w popiersiu, podobieństwo jest dość odległe, bujna broda bardzo ciemna, co znów zbliża obraz do szkicu Orłowskiego.

Kolejnym, jeszcze bardziej odległym powtórzeniem portretu inspirowanego rękopisem w wersji Le Brun – Żwan jest podobizna znajdująca się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, nr inw. VIII-171 (publikowany w: Rostworowski, 1983, il. 236)<sup>9</sup>. Krystyna Moczulska zwraca

---

6 MNW ma w swych zbiorach poza portretem Rzewuskiego m.in.: *Pożar miasteczka latem* <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/508671>, *Krajobraz leśny* <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/510597>.

7 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wac%C5%82aw\\_Seweryn\\_Rzewuski.PNG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wac%C5%82aw_Seweryn_Rzewuski.PNG) (dostęp: 30.09.2022); [https://artinfo.pl/pl/katalog-aukcji/szukaj/?page=7&sparams=categoria:0;name:rzewuski;price\\_from:1;price\\_to:2600000;auction\\_type:2;price\\_type:2;sale\\_condition:0](https://artinfo.pl/pl/katalog-aukcji/szukaj/?page=7&sparams=categoria:0;name:rzewuski;price_from:1;price_to:2600000;auction_type:2;price_type:2;sale_condition:0) (dostęp: 30.09.2022).

8 B.178 – podobizna w mundurze huzarskim i B.179 – rycina, prawdopodobnie wg kompozycji Le Bruna. Sama galeria powstała za Wacława Piotra Rzewuskiego, dziadka emira. Wyбіórcze inwentarze pozwalają częściowo śledzić jej losy i zawartość. Przed II wojną światową kolekcja została ewakuowana do Brazylii, gdzie do dziś pozostają najcenniejsze obiekty.

9 Wcześniej w zbiorach MN im. Króla Jana III we Lwowie. Datowany przed 1850.

uwagę na przypięty do kaftana Order Orła Białego – odznaczenie, którego Rzewuski nigdy nie otrzymał, a także na głównię szabli ozdobioną medalionem z Matką Boską (Rostworowski, 1983, cz. II, s. 22). Te polskie akcenty (przy wschodnim stroju) są wyjątkowym urozmaiceniem dotychczas niepojawiającym się w ikonografii Rzewuskiego.

Również w popiersiu Rzewuskiego przedstawia drzeworyt Edwarda Nicza *podług szkicu J. Kossaka z portretu autentyczn. z Kłosów (Kłosy, 1879)*. Nasuwa się tu naturalne pytanie o prace Juliusza Kossaka.

Tym samym dochodzimy do drugiej kategorii wizerunków, a mianowicie tych inspirowanych legendą literacką Rzewuskiego, w pierwszej kolejności stworzoną przez Mickiewicza. Ta część przedstawień wciąż stara się o zachowanie wierności portretowej czerpanej w swej najbardziej pierwotnej formie z rękopisu, jednak w miejsce nieporuszonych portretów całopostaciowych lub popiersiowych tym razem przedstawia emira w działaniu. Pasją Rzewuskiego i literackie opisy jazdy w naturalny sposób doprowadziły do powstania portretu konnego. Takimi są właśnie przedstawienia Piotra Michałowskiego (lata 40.) i Juliusza Kossaka. Pierwszeństwo należy jednak oddać Januaremu Suchodolskiemu i jego *Farysowi* z 1836 r. (MN w Poznaniu, nr inw. MNP Mp 460) ukazującemu pędzącego na koniu emira z łukiem w lewej i strzałą w prawej ręce, na tle pustynnego krajobrazu z rozrzuconymi kośćmi ludzkimi i zwierzęcymi. Istnieją dwie niemal identyczne akwarele Michałowskiego przedstawiającego Rzewuskiego na wspiętym siwym koniu zwróconym w lewo (wł. pryw.)<sup>10</sup>. Według Ostrowskiego (1986) przedstawiają one Rzewuskiego w czasie powstania podolskiego i w szczegółach stroju wzorują się na przeciętnej karykaturze Włodzimierza Potockiego. Wielokrotnie i z upodobaniem Rzewuskiego przedstawiał Juliusz Kossak, z właściwym sobie znakomitym ujęciem, samego konia, czy to idącego stępa, czy to galopującego<sup>11</sup>. Rzewuskiego na koniu ukazywali też Henryk Pillati (1858) czy Wojciech Kossak (1928)<sup>12</sup>. Za punkt wyjścia przyjmując *Dumę* Słowackiego, dzieje Rzewuskiego zilustrował Jan Rosen (1882) (Kłosy 1883/4 i kolejne numery). Ciekawymi przedstawieniami narracyjnymi, o których można wspomnieć, są ilustracje Antoniego Uniechowskiego do powieści o Rzewuskim (Podhorska-Okołów, 1960). Lekkość tych przedstawień

10 Akwarele Michałowskiego są własnością prywatną, pojawiają się jednak na aukcjach: <https://artinfo.pl/dzielo/emir-rzewuski-na-koniu-17> (dostęp: 28.09.2022); Czernic-Żalińska, 1966.

11 Najbardziej znana podobizna rozpowszechniona za sprawą grafiki Konstantego Przykorskiego z 1874 (*Tygodnik ilustrowany* 1874); na pędzącym koniu z 1898: <https://artinfo.pl/dzielo/farys-1898> (dostęp: 28.09.2022); <https://sztuka.agraart.pl/licytacja/297/19243> (dostęp: 28.09.2022) z 1897.

12 Rys. H. Pillati wg W.C. Wrankmore'a: <https://artinfo.pl/dzielo/farys-1858> (dostęp: 29.09.2022), W. Kossak: <https://artinfo.pl/dzielo/farys-1928> (dostęp: 28.09.2022).

i nerwowa kaligraficzna linia czynią je w jakimś sensie podobnymi do rysunków z rękopisu.

Po przesłedzeniu typów przedstawień, ich chronologii i sposobów kształtowania należy podjąć jeszcze dwie kwestie związane z omawianym portretem na blasze – omówić występujące motywy oraz przyjrzeć się cechom stylowym.

Zasadniczą różnicą pojawiającą się w zestawieniu ze wszystkimi dotychczas omówionymi wizerunkami jest obecność konia, którego Rzewuski nie dosiada, a który znajduje się za jego plecami. To nietypowe rozwiązanie zaskakuje już w pierwszym oglądzie dzieła. O wiele logiczniejszym i bardziej naturalnym rozwiązaniem wydaje się umieszczenie Rzewuskiego na koniu zamiast na tle konia (jak też o tym dobitnie świadczy liczba dzieł stosująca tego typu kompozycję). Zwierzę z całą pewnością nie zostało umieszczone na obrazie wtórnie, a stanowi oryginalny element dzieła<sup>13</sup>.

Wierzchowce często występują na portretach, istnieje bardzo obszerna kategoria portretów konnych. Począwszy od antyku aż do XVIII w. portret konny miał przede wszystkim konotację społeczno-polityczną. Charzmatyczny charakter władzy objawiał się w zwycięstwach militarnych – a tych wódz dokonywał konno. Zwycięstwa te zaś były wynikiem działania ponadnaturalnych mocy, których władca, coraz bardziej heroizowany, był uosobieniem i gwarantem (Morka, 1986).

W Rzeczypospolitej sytuacja miała nieco odmienny charakter z powodu ustroju politycznego. Za sprawą wolnej elekcji treści przypisywane konnym portretom władców rozszerzyły się także na posiadającą wierzchowców szlachtę. Staropolska strategia wojenna oparta była na uderzeniu konnicy, zaś szlachcic utożsamiany był z rycerzem. Stąd liczne portrety konne magnaterii polskiej. Hieronim Florian Radziwiłł planował postawić sobie pomnik konny na rynku w Białej Podlaskiej, a miało to bezpośredni związek z jego pragnieniem otrzymania korony królewskiej (Rachuba, 1990, 2–53; Kowalczyk, 1995, 0–32). Przykład ten pokazuje, że treści ideowe portretów konnych pozostały wprawdzie niezmiennie, a komunikat w nich zawierany był czytelny, stały się jednak narzędziem służącym nie tylko władcy.

Pod koniec XVI następuje wprawdzie powolny rozkład renesansowo-barokowego ideału heroicznego i portret konny staje się w pierwszej kolejności portretem realistycznym, jednak w powszechnej świadomości pozostaje przekonanie o jego reprezentacyjności, czego wyrazem jest omawiana oficjalna przecież podobizna Rzewuskiego. Autor obrazu nie

---

13 Jak świadczy o tym opinia konserwatorska dr Angeliki Bogdanowicz-Prus prowadzącej szereg prac przy wizerunku.

zdecydował się jednak na umieszczenie Rzewuskiego na rumaku, czyniąc z konia bardziej atrybut niż narzędzie propagandy. Dało to większą niezależność rumakowi, choć ujęło splendoru Rzewuskiemu. Artysta nie zaryzykował stworzenia nowego typu wizerunku reprezentacyjnego na koni odróżnieniu od narracyjnych przedstawień emira pędzącego po pustyni i w kontrze do portretów mniej lub bardziej podobnych do przedstawień w rękopisie. Zaznaczył jednak pasję Rzewuskiego i jego zasługi w dziedzinie hipiki i sprowadzania koni.

Nic nie wskazuje na to, by przedstawiony na obrazie koń był konkretnym zwierzęciem. Jest raczej typem wszystkich wierzchowców i wyrazem zainteresowań hrabiego – koniem arabskim. To tę rasę Rzewuski podczas Kongresu Wiedeńskiego zobowiązał się sprowadzić na dwory europejskie (Kucera, 2016). Wiadomo, że ulubionym arabem Rzewuskiego była klacz o wdzięcznym imieniu Muftaszara (Wysławiona, Wychwalona, za: Majda, 2003, s. 56). Poszukując jej wizerunku, znajdujemy go już na początku rękopisu – jest to klacz o maści białej (siwej?) podpisana jako *Jument de Guerre de Tag-el-Faher* (Rzewuski, 1830–1840, t. 1, f 2 r). Nie jest więc z pewnością koniem na obrazie na blasze.

Dzida-lanca, którą trzyma Rzewuski, także jest motywem łączącym się bezpośrednio z władzą. Ta broń drzewcowa o różnych rodzajach grotów, długościach i przeznaczeniu wywodzi się zasadniczo od włóczni, która była bronią monarchów i której symbolika sięga epoki hellenistycznej: diadochowie władali krajami, które zdobyli włóczniami (Morka, 1986, s. 23). Nie wglębiając się w bogatą symbolikę tego zagadnienia, zaznaczmy jeszcze, że w kulturze arabskiej sprzedany koń trafia do rąk nabywcy osiedlany i okielznany, wraz z lancą – o ile ją posiada. Ten element stanowi więc całość z wyposażeniem konia (Kucera, 2016, s. 182).

Motywe, któremu należy poświęcić jeszcze kilka słów, jest tajemny znak, którego sługą był Rzewuski i który pojawia się nieustannie w rękopisie. W omawianym portrecie widać go w pierwszej linii inskrypcji na skale po prawej stronie. Nie ustalono dotychczas znaczenia tego symbolu, zbliżony jest on do arabskiego *bal(l)ad*, co tłumaczy się jako kraj. Gdyby przyjąć taką wykładnię, dalszy ciąg inskrypcji na skale byłby przydawką dopełniaczową i należałoby go przetłumaczyć: *kraj* (kogo? czego?) *Tadž al-Fachra Abd an-Niszana księcia i szajcha Arabów*. Jeśli jednak brak kropki jest świadomym i celowym zapisem, a do tego przychylają się badacze, wtedy po tajemnym znaku kolejne tytuły Rzewuskiego należałoby przetłumaczyć w mianowniku<sup>14</sup>. Badacze nie wiedzą, czy był on plemiennym znakiem własności, herbem szlacheckim, czy magicznym symbolem

14 *Tadž al-Fachr* – dosł. korona sławy/honoru/dumy (tytuł honorowy).  
*Abd an-Niszana* – dosł. sługa znaku/pieczeni/orderu.

(Reychman, 1965, cz. II, s. 318; Chymkowski, 2010, s. 203–204; Majda, 2003, s. 56).

Jeśli chodzi o warstwę stylistyczną dzieła, utrzymane jest ono w estetyce klasycznej, o czym świadczy akademicko poprawny rysunek, dopracowana kompozycja i gładkie wykończenie. Dobrze zaznaczony światłocień, lekkość pozy postaci i przede wszystkim konia zdradzają malarza biegłego i wykształconego. Nasycony koloryt i staranność warsztatowa wpisują się biedermeierowski sposób malowania, o czym zresztą pisała już Monika Ochnio przy okazji obrazu *Żwana* (Biedrońska-Słotowa, 1992, s. 111; por. Kozak i Rosales Rodríguez, 2017). W ramach przybliżania sylwetek *Le Bruna* i *Żwana* padły nazwiska innych malarzy, m.in. Antoine’a-Jeana Grosa (1771–1835) czy Horacego Verneta (1789–1863) – także oni tworzyli dzieła w zbliżonej estetyce i nieobce im były tematy orientalne, stanowią więc szerszy kontekst dla omawianego dzieła.

Na koniec należy podsumować niniejsze rozważania. Przedstawienie wykazuje oczywiste podobieństwo z realizacjami *Żwana* i *Le Bruna*, a co za tym idzie także z autoportretami zamieszczonymi w rękopisie Rzewuskiego. Obraz na blasze ma charakter oficjalny i reprezentacyjny, o czym poza kompozycją świadczy też rozbudowana tytulatura. Identyczny jak w obrazie *Żwana* sposób malowania skrzydełka nosa czy zaznaczony cienką linią jasny obwód oczu, tak samo jak w litografii rozłożone cienie, świadczą o niezwykle bliskich związkach pomiędzy dziełami. Pojawiają się oczywiście także różnice. Znikają takie elementy tła jak kamienisty pas pustyni, palmy, piramidy, kolumna, gwiazda, pojawia się za to o wiele bardziej dominujący i zauważalny kary rumak. Wrażenie pewnego doklejenia – przy całej biegłości malarskiej – potęguje też fakt, że Rzewuski nie trzyma w dłoni lejców. Jeździec i koń stanowią dwa osobne byty, dobrze się komponujące, jednak pozostające w jakiejś izolacji. Portret na blasze jest płynniej malowany niż podobizna *Żwana*. Artysta bardziej syntetycznie oddaje ornamenty czy zdobienia (obszycie rękawów, wzory na turbanie). Kolorystyka jest cieplejsza i bardziej nasycona, być może dlatego twarz Rzewuskiego wydaje się nieco łagodniejsza, jakby przymglona.

Nieustalony pozostaje niestety stosunek pomiędzy litografią *Le Bruna* a płótnem *Żwana*. Na korzyść tezy o pierwszeństwie *Le Bruna* przemawia – poza już wspomnianymi aspektami – także charakter samej inskrypcji. Napis jest wyraźny, a litery dobrze połączone, o poprawnych kształtach. Na obrazie *Żwana* brak ostatniej linijki w tytulaturze Rzewuskiego, zaś litery są porozrucane. Trudno ustalić autorstwo obrazu na blasze, choć niewątpliwie należy

---

*Szajch* – dosł. człowiek szanowany, mędrzec, także: przywódca plemienia i tytuł uczonych muzułmańskich.

*Arab* – Arabowie, tu raczej: koczownicy, mieszkańcy pustyni, czyli beduini.

je przypisać jednemu z tych dwóch artystów – bardziej prawdopodobnym kandydatem wydaje się Le Brun, choć napis jest tu bardziej koślawy, a litery zdecydowanie gorzej odwzorowane. Być może należy to jednak przypisać kolejnej, mniej starannej pod tym względem, wersji portretu emira. Dodanie konia i sama technika wykonania sugerowałyby bowiem późniejszą datację, pierwowzorem czyniąc litografię lub podobiznę na płótnie. Nie znane mi są późniejsze powtórzenia obrazu na blasze, tym samym realizacja ma charakter jednostkowy. Dzieło – dotychczas niepublikowane – stanowi ciekawe uzupełnienie ikonografii Wacława Rzewuskiego.

Il. 1. Wacław Seweryn Rzewuski, *Sur les chevaux orientaux et provenant des races orientales*, t. 1, ok. 1820 – ok. 1830, BN: Rps 5678, f 22 v oraz f 23 r.



Pozyskano z: <https://polona.pl/item/sur-les-chevaux-orientaux-et-provenants-des-races-orientales-t-1-ogolny-opis-arabii-i,NDc2NDk4/28/#info:metadata> (dostęp: 30.09.2022).



Il. 2. Piotr Le Brun, *Portret Wacława Seweryna Rzewuskiego*, litografia, BN inw. G. 28051/III



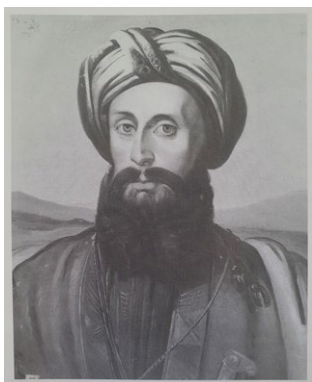
Pozyskano z: <https://polona.pl/item/portret-waclawa-seweryna-rzewuskiego,MzYxMjA0NTg/0/#info:meta:ata> (dostęp: 30.09.2022).

Il. 3. Kazimierz Żwan, *Portret Wacława Rzewuskiego, zwanego emirem*, 1825, olej na płótnie, MNW, MP 5172 MNW



Pozyskano z: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/katalog/510668> (dostęp: 30.09.2022).

Il. 4. *Wacław Rzewuski*, po 1823, olej na płótnie, Lwowskie Muzeum Historyczne, nr inw. Ж-768



Jan K. Ostrowski, Jerzy T. Petrus, *Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*, Kraków 2001, s. 92, A.235 (il. 451).

Il. 5. January Suchodolski, *Farys*, 1836, olej na płótnie, MNP, nr inw. MNP Mp 460



Pozyskano z: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farys.jpg> (dostęp: 30.09.2022).

Il. 6. Juliusz Kossak, *Farys*, 1898, akwarela, ołówek, papier, wł. pryw.



Pozyskano z: <https://artinfo.pl/dzielo/farys-1898> (dostęp: 28.09.2022).

Il. 7. *Emir Rzewuski*, olej na blasze



Fot. dr Angelika Bogdanowicz-Prus.

BIBLIOGRAFIA

- Biedrońska-Słotowa, B. (red.). (1992). *Orient w sztuce polskiej*. Kraków: Muzeum Narodowe.
- Chymkowski, R. (2010). Wacława Rzewuskiego gry z tożsamością. Uwagi o rękopisie *Sur les chevaux orientaux et provenants des races orientales*. W: Ph. Artières i P. Rodak (red.), *Antropologia pisma od teorii do praktyki*. Warszawa: WUW, 193–207.
- Czernic-Żalińska, W. (1966). Salon Sztuki „Skarbiec” w Warszawie. Kalendarz działalności w latach 1940–1950. *Rocznik Muzeum Narodowego*, t. X, 471–513.
- Drewnojed, J. (1971). Le Brun (Lebrun) Piotr 1802–1879. W: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI/1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 593–594.
- Kowalczyk, J. (1995). Hieronima Floriana Radziwiłła stosunek do sztuki i artystów. W: J. Kowalczyk (red.), *Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku*. Warszawa: Instytut Kultury, 27–42.
- Kozak, A. i Rosales Rodríguez, A. (red.). (2017). *Biedermeier*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Kucera, F. (2016). *Wacław „Emir” Rzewuski (1784–1831): podróżnik i żołnierz. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Tadeusza Kotłowskiego w Zakładzie Historii Powszechnej XIX i XX wieku Instytutu Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*. Poznań (maszynopis).
- Lewicka-Morawska, A., Machowski, M. i Rudzka, M. (1998). *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, t. 1. Warszawa: Arkady.
- Majda, T. (2003). Rysunki Emira Rzewuskiego. *Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej*, nr 2, 54–56.
- Milkowski, Z. (1939). *Od kolebki przez życie*, t. I. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.
- Morka, M. (1986). *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Ochnio, M., *Portret Wacława Rzewuskiego, zwanego emirem; cyfrowy katalog zbiorów MNW*. Pozyskano z: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/510668> (dostęp: 30.09.2022).
- Ostrowski, J.K. (1986). Wacław Rzewuski w literaturze i sztuce – prawda i legenda. W: E. Karwowska (red.), *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Krakowie w grudniu 1983 r.* Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 193–219.
- Ostrowski, J.K. i Petrus, J.T. (2001). *Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu.
- Podhorska-Okolów, S. (1960). *Bohater wielkiej przygody*. Warszawa: Iskry.

- Rachuba, A. (1990). Biała pod rządami Radziwiłłów w latach 1568–1813. W: T. Wasilewski i T. Krawczak (red.), *Z nieznannej przeszłości Białej i Podlasia*. Biała Podlaska: Podlaskie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 37–66.
- Reychman, J. (1965). Z badań nad rękopisem Wacława Rzewuskiego o koniach arabskich. Część II: Hippologia i fascynacja Wschodem. *Przegląd Orientalistyczny*, nr 4(56), 311–324.
- Rostworowski, M. (red.). (1983). *Polaków portret własny, cz. I: Ilustracje, cz. II: Opisanie ilustracji*. Warszawa: Arkady.
- Rzewuski, W.S. (1820–1830). *Sur les chevaux orientaux et provenants des races orientales*, t. 1–3, Biblioteka Narodowa: Rps 5678.
- Siemieński, L. (1870). *Wacław Rzewuski i przygody jego w Arabii opowiedziane z pism pozostałych po nim*. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.

#### Materiał ikonograficzny

- Kossak, J., Emir Rzewuski w pustyni arabskiej. *Tygodnik ilustrowany* 1874, nr 338, s. 385. Pozyskano z: <https://polona.pl/item/emir-rzewuski-w-pustyni-arabskiej,Mjk4MjQzNTk/0/#info:metadata> (dostęp: 28.09.2022).
- Kossak, J., *Emir Rzewuski*. Pozyskano z: <https://sztuka.agraart.pl/licitacja/297/19243> (dostęp: 28.09.2022).
- Le Brun, P., *Portret Nicolasa Demimuida*. Pozyskano z: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/505016> (dostęp: 30.09.2022).
- Michałowski, P., *Emir Rzewuski na koniu*. Pozyskano z: <https://artinfo.pl/dzielo/emir-rzewuski-na-koniu-17> (dostęp: 28.09.2022).
- Nicz E., Wacław Rzewuski. *Kłosa* 1879.03.01(13), t. 28, nr 715, s. 176. Pozyskano z: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/392724/edition/305580/content> (dostęp: 20.09.2022).
- Orłowski, A., *Wacław Seweryn Rzewuski*. Pozyskano z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wac%C5%82aw\\_Seweryn\\_Rzewuski.PNG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wac%C5%82aw_Seweryn_Rzewuski.PNG) (dostęp: 30.09.2022).
- Pillati, H., *Farys*. Pozyskano z: <https://artinfo.pl/dzielo/farys-1858> (dostęp: 29.09.2022).
- Rosen, J., *Powrót do kraju*. *Kłosa* 1883/1884.12.29(01.10), t. 38, Nr 967, s. 17. Pozyskano z: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/170063/edition/168512/content> (dostęp: 30.09.2022).
- Żwan, K., *Krajobraz leśny*. Pozyskano z: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/510597> (dostęp: 30.09.2022).
- Żwan, K., *Pożar miasteczka latem*. Pozyskano z: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/508671> (dostęp: 30.09.2022).

**Maria Szczęśniak** – ukończyła historię sztuki oraz ochronę dóbr kultury na Uniwersytecie Jagiellońskim. Stopień doktora w dyscyplinie nauk o kulturze i religii uzyskała w Akademii Ignatianum w Krakowie (od 2023 r. Uniwersytet Ignatianum), gdzie obecnie wykłada. W obszarze jej zainteresowań znajdują się zagadnienia kształtowania formuł obrazowych w szerokim ujęciu kulturowym, ze szczególnym uwzględnieniem ikonografii chrześcijańskiej (*Wizerunek Boga Ojca według przesłania s. Eugenii Ravasio w kontekście tradycji ikonograficznej*). Doświadczenie w zakresie praktycznego zastosowania wiedzy historyczno-artystycznej zdobywała, pracując w krakowskich instytucjach kultury (m.in. Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki).



**Renata Gulczyńska**<http://orcid.org/0000-0002-8193-9612>

Instytut Badań Systemowych Polskiej Akademii Nauk

renag1823@op.pl

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.19

## Kultura kulinarna Towarzystwa Jezusowego w Rzeczypospolitej Obojga Narodów

### STRESZCZENIE

Artykuł jest próbą ukazania tematyki spożywania posiłków w Towarzystwie Jezusowym, w tym jego kulturowych uwarunkowań. Omówiono zachowanie przy stole, jadłospisy oraz zwyczaje spożywania posiłków w kolegiach jezuickich. Okazuje się, że jezuici, którzy są zakonem czynnym, apostołskim, troszczyli się zarówno o rozwój duchowy, jak i o utrzymanie ciała w dobrym zdrowiu. Z umiarem stosowali posty, ponieważ ich życie zakonne było ukierunkowane na działalność apostołską *Ad maiorem Dei gloriam*.

**SŁOWA KLUCZE:** kultura kulinarna, codzienność, Towarzystwo Jezusowe, Rzeczpospolita Obojga Narodów, XVII wiek, XVIII wiek

### ABSTRACT

Culinary Culture of the Society of Jesus in the Polish–Lithuanian Commonwealth

The article explores the culinary practices of the Society of Jesus, in the Polish–Lithuanian Commonwealth, focusing on the cultural contexts that shaped them. It examines table manners, menus, and dining customs observed in Jesuit colleges. The study reveals that Jesuits, as a religious order combining monastic discipline with apostolic mission, paid close attention both to spiritual development and to maintaining physical health. Their approach to fasting was marked by moderation, reflecting their primary goal of apostolic service *Ad maiorem Dei gloriam*.

**KEYWORDS:** culinary culture, daily life, Society of Jesus, Polish-Lithuanian Commonwealth, 17<sup>th</sup> century, 18<sup>th</sup> century

Myśląc o klasztornej jedzeniu, przychodzą nam często na myśl publikowane ilustracje zaokrąglonych mnichów, którzy w klasztornej piwniczce rozkoszują się pieczonymi kurczakami i wielkimi kuflami z napitkiem. Jedzenie stanowiło ważną część życia w klasztorze, jednak nie w takim znaczeniu, jakie sugerują nam te ryciny.

Już pierwsza strona Biblii mówi o jedzeniu i to w sposób niekonwencjonalny, opisując ukończenie dzieła stworzenia człowieka szóstego dnia:

I rzekł Bóg: „Oto wam daję wszelką roślinę przynoszącą ziarno po całej ziemi i wszelkie drzewo, którego owoc ma w sobie nasienie – dla was będzie ono pokarmem. A dla wszelkiego zwierzęcia polnego i dla wszelkiego ptactwa podniebnego, i dla wszystkiego, co porusza się po ziemi i ma w sobie pierwiastek życia, będzie pokarmem wszelka trawa zielona” (Biblia Tysiąclecia, 1965/2003, Księga Rodzaju 29–30).

Okresy stosowania postów i spożywanie potraw, jak również dzienny rytm jedzenia, ilość i jakość produktów były ustalone przez nakazy zakonnego i kościelnego prawa. Reguły, statuty, konstytucje miały formować i przyczyniać się do stabilności obyczajów życia zakonnego na wszystkich polach aktywności, a więc także w sferze jedzenia i picia. Stopniowy na przestrzeni wieków wzrost produkcji gospodarczej wpłynął na przemiany w diecie, w tym zwiększenie ilości pożywienia i jego zróżnicowanie, tak w świecie świeckim, jak i zakonnym (Rosiński, 2007, s. 58–77). Zwyczaje i praktyki żywieniowe ulegały zmianom. Powiązane to było nie tylko z przemianami społeczno-kulturalnymi, ale także ze zmiennymi regułami prawa zakonnego, kościelnego – wzrastająca lista świąt kościelnych nakazujących odstępianie od postów, świeckiego, lokalnego (Długosz, 1947, s. 95–97), w końcu różnicami klimatycznymi. Na zmiany żywieniowe wpływały również wydarzenia społeczno-polityczne: wojny, klęski żywiołowe, epidemie. Odciskały one piętno na codziennej egzystencji domów zakonnych, w tym i wyżywieniu, w podobnym stopniu jak osób świeckich.

We wszystkich epokach, począwszy od średniowiecza, reguły prawne – zasady i komentarze do nich – wyznaczały ramy organizacji życia zakonnego. Nie sposób stwierdzić, w jakim stopniu opisany w nich świat był modelem idealnym, a w jakim wzorem realizowanym w praktyce. W przypadku jezuitów spisane reguły zakonne były stosowane, a ich złamanie mogło spowodować nałożenie kary, np. zwrócenie uwagi, otrzymanie upomnienia, modlitwy. Dla ustawodawców zagadnienia materialne, w tym interesujące mnie sprawy dotyczące jedzenia, były niewiele mniej znaczące od spraw ducha.

Propagatorem troski Kościoła o uporządkowanie życia zakonnego w przedmiocie posiłków jest między innymi św. Ignacy Loyola, autor



słynnych *Ćwiczeń duchownych* (Loyola, 2002, § 210–217). W tak zwanym Trzecim Tygodniu (etapie) ćwiczeń duchownych św. Ignacy podaje, tytułem przykładu, cenne Reguły [służące] do zaprowadzenia ładu w jedzeniu (por. *ĆD* 210–217). Główną intencją tych Reguł jest to, aby „powiązać używanie jedzenia i napoju z całościowym celem ćwiczeń (por. *ĆD* 1, 23), a bardziej przejrzyste – z zasadami Fundamentu, i wspierać kontemplacyjne nastawienie wobec zaspokojenia łaknienia, przy którym łatwo o nieuporządkowanie” (Ivens, 2013, s. 239). Harmonia i umiarkowanie w jedzeniu i picu służą bowiem nie tylko osobistemu uświęceniu, ale także większemu otwarciu się na potrzeby bliźnich. Zgodnie z nauką św. Ignacego Loyoli należy być wolnym od przywiązania do wszelkich rzeczy, również jedzenia.

W przeciwnym razie jedzenie może stać na przeszkodzie w powołaniu, zarówno wtedy, gdy się przejadamy, jak i wtedy, gdy pościmy. Zdaniem św. Ignacego Loyoli mamy posługiwać się wszystkimi rzeczami o tyle, o ile pomagają zrealizować cel, w jakim Bóg nas stworzył. Jedzenie ma nam służyć do tego, abyśmy byli zdrowi, żeby nasze ciało było zdolne do spełniania woli Bożej.

Towarzystwo Jezusowe jest zakonem czynnym, działającym na rzecz wiernych przede wszystkim na zewnątrz zakonnego domu – „Ad maiorem Dei gloriam” – na większą chwałę Bożą. Oznacza to, że jezuita, będący pedagogiem, wygłaszający homilie w Kościele i prowadzący dysputy – w różnorodnych miejscach – z innowiercami, a ponadto, co pewien czas wyruszający w misyjną podróż do odległych zakątków świata lub do sąsiedniej wioski, musiał odznaczać się doskonałym zdrowiem, pełnią sił fizycznych i koncentracją. Rozdział drugi reguły tego zakonu, czyli „Konstytucji Towarzystwa Jezusowego”, nosi tytuł „Troska o ciało” i – między innymi – stwierdza: „Jak naganna jest przesadna troska o to, co ciała dotyczy, tak umiarkowana dbałość o zachowanie zdrowia i sił fizycznych do służby Bożej zasługuje na pochwałę i wszyscy powinni się nią odznaczać” (Loyola, 2006, s. 59). Członek Societas Iesu powinien więc się dobrze odżywiać, zachowując jednakże umiar i stosowną dla swojego stanu wstrzeмиęliwość.

## Kolegia

### Zachowanie się przy stole

Istotny składnik jezuickiej edukacji szkolnej, odtwarzającej przekonania humanistów, np. Erazma z Rotterdamu, stanowiła nauka dobrych manier. Towarzystwo Jezusowe stawiało swoim wychowankom wysokie

wymagania w tym względzie. Ich dążenia kształtowania kultury osobistej odnosiły się nie tylko do zewnętrznej grzeczności i uprzejmości, ale przede wszystkim do wewnętrznej dojrzałości i przekonania wobec zasadności zaleceń. W polskich kolegiach posiadano spisane po łacinie przepisy dotyczące zachowania i przebywania z innymi osobami, z których robiono następnie skróty (Kochanowicz, 2010, s. 229–230).

Zasady przestrzegania czystości i estetyki uwzględniają nawet w najdrobniejszych szczegółach sposoby zachowania się przy stole. Przykładowo jest to wskazówka, aby nie brać soli z solniczki nożem już używanym. W XVII w., podczas trwania posiłków, pozostałości po potrawach powszechnie były wyrzucane pod stół. Jezuicy pedagogzy przeciwstawiali się temu rażącemu mankamentowi, uważając, że jest to niekulturalne i niedozwolone. Ich zdaniem, należało pozostawiać je na brzegu talerza. Ponadto, gdy trzeba coś było z ust usunąć, to nie wolno było tego wypluwać, ale kość lub coś podobnego należało wyjąć z ust, zasłaniając je drugą ręką. Nie powinno się także łamać chleba na części, ale trzeba było go krajać w kromki. Ukrajonej kromki nie wolno było rozdrabniać nożem w kawałeczki. Nie należało jeść nożem. Nie wypadało trzymać w ręce drobiu i rozgryzać go, ale obierać nożem. Serwety powinno się używać tylko do osłonięcia ubrania, oczyszczenia palców i ust. Oznaką złego wychowania było wycieranie nią potu z czoła czy czyszczenie zębów. Do tej czynności służyły wykałaczki. Zakazywano również płukania ust przy stole.

Ze streszczeń przepisów dotyczących zachowania przy stole tworzono niekiedy polskie wiersze. Do naszych czasów zachował się jeden z nich. Napisany został w Nieświeżu i nosił tytuł *Genjusz polityczny*. Brak jest dokładnej datacji utworu. Prawdopodobnie były to lata 1732–1736. Dobite i obrazowe sformułowania, aluzje nawiązujące do życia codziennego, sprawiają, że wiersz ten stanowi interesujący przekaz językowy i obyczajowy, który warto zacytować.

U stołu jest największe polityki pole  
Najpierw łokciów twych nie kładź, wsparłszy się na stole.  
Zacznij i kończ jedzenie na świętym pacierzu.  
Nóż, łyżkę, szklanekę podaj na talerzu.  
Prawą, nie lewą pokarm do ręki przynaszaj.

Prócz chleba, syra, innych potraw nie tknij palcem.  
Łyżkę nieś bacznie, żebyś dróg nie czynił smakiem.  
Naczynia do napoju nigdy nie bierz z wierzchu.  
Widelcami lub nożem nie dłub zębów, ani  
Stołu, talerzów, bo to baczny rozum gani.

Serwet, obrusu, suknię nie zlewaj rosołem,  
Nie spluwaj, że trzeba tam zasiał popiołem.  
Gdy jesz jaje, siedm wstydwów w nim razem nie gadaj.  
Mając w gębie twój pokarm, u stołu nie gadaj.

Nie jedz tak, że po tobie trzeba zbierać koszem  
Choć zimno w nogi, nie bądź nogami doboszem.  
Dyskurs przy stole  
Niech będzie ascetyczny albo polityczny.  
Jeśliś jest student, ma być dyskurs scholastyczny.  
Na przykład: jak potrawa każda po łacinie  
Jaki przedmiot w tej waży, w rybie lub w zwierzyźnie  
Niech nie będą u stołu cudzej sławy jatki (Bednarski, 2003, 01–402).

Precyzyjny spis przepisów regulujących zasady dobrego postępowania, dopasowanych do określonych okoliczności, miejsca i osób znajdujemy także w *vademecum* dla nauczyciela, przygotowanym w 1715 r. przez polskiego prowincjała jezuitów Stefana Szczanieckiego (Szczaniecki i Kochanowicz, 2001, 11–117). Wskazówki prowincjała dla współczesnych czytelników mogą mieć zabarwienie humorystyczne, ale w ówczesnych czasach były to wartości, które należało dopiero wykształcić w uczniach, by kulturalnie zachowywali się przy stole:

7. Niech nie czyszczą zębów nożem, ani widelcem. 8. Niech nie czyszczą serwetką noża, łyżki, a tym bardziej nosa. 9. Niech nie gryzą kości, a tym bardziej obgryzają paznokci (Szczaniecki i Kochanowicz, 2001, s. 115).

W zasadach zachowania się przy stole wymagało się największego szacunku dla starszych i ważniejszych gości.

## Jadłospisy

### Grudziądz

Regulamin życia członków miejscowego domu zakonnego zapisany był w zeszycie *Consuetudines Provinciarum Poloniae* (1938, *Consuetudines Provinciarum Poloniae Societatis Iesu*). Codzienny plan zajęć w grudziądzkim kolegium jezuickim (1622–1780) był ściśle ustalony, z porami przeznaczonymi na modlitwę, pracę i naukę. Dzień rozpoczynano o czwartej rano, o dziesiątej jedzono śniadanie (*prandium*), a o osiemnastej była obiadokolacja (*coena*). Wspólne posiłki były też momentem szczególnym w ówczesnym życiu. W jezuickim refektarzu bardzo często

śluchano fragmentów książek, opisów życia misyjnego czy biogramów wybitnych członków Towarzystwa Jezusowego. Głośnym czytaniem zajmowali się klerycy i uczniowie, których wybierał *Praefectus lectionis ad mensam*, odpowiadający za księgozbiór w zakonnej jadalni. W grudziądzkim kolegium kuchnia wyróżniała się bogatym jadłospisem. W jego skład wchodziły: cielęcina, wołowina, mięso kapłonów, kur, dziczyzna, gęsi, jagnięta, prosięta, nadziewane i pieczone flaki wołowe w żółtym sosie, groch i pasternak, buraczki, gęsta kasza, kielbasa, ragout, marchew, kapusta, szpinak, zupa piwna. W piątki powstrzymywano się od pokarmów. Jedynym posiłkiem była kolacja, na którą przygotowywano: żur, piwo, nasiona konopi, raki, jabłka, groch lub gruszki, rybę, karpie w soli i korzeniach, śledzie z plackami, precle z makiem i miodem, smardze. W trakcie czterdziestodniowego postu do obowiązkowych dań zaliczały się: precle ze śliwkami, migdały, figi, rodzyнки, przecier śliwkowy, zupa makowa, piwo, miód, ryby w żółtym sosie, groszek, ryż, proso. Trzeba nadmienić, że w czasach nowożytnych piwo było jednym z najczęściej spożywanych produktów i stanowiło składnik codziennej diety. Jęczmienny trunek poddawany rygorystycznemu procesowi fermentacji był bezpieczniejszy od wody. Brzeczkę przed fermentacją gotowano, co powodowało zabicie wszelkich zarazków i odkażało wodę (Kuchowicz, 1975, s. 61).

Podczas Wielkanocy na śniadanie serwowano: jajka na twardo, wędzoną szynkę, chrzan, masło, udziec niedźwiedzi ze smażonym jajkiem, mięso cielęce, kury, gęsi, kapłony, dziczyznę, prosięta. Te potrawy bardzo często stawały się przyczyną wielu niestrawności, na które pomagały zioła zbierane przez zakonników. Z 968 wysuszonych roślin uformowano dziewięciotomowy zielnik. Lecznicze zioła zbierano od 1753 r. Przepuszczalnie wiele z nich wymarło. Niestety, w zielniku nie zapisano, gdzie zioła zbierano, a szkoda, bo dziś informacje te byłyby dla nas bardzo ważne (Sienkiewicz, 2012, s. 24).

## Gdańsk

W 1601 r., podczas tworzenia jezuickiego kolegium w Gdańsku, prowincjał zakonu i jednocześnie jego wizytator Hieronim Dandini doradzał tutejszym współbraciom zakonnym, żeby: „domową ekonomię prowadzili w sposób rozważny i nie dokonywali żadnych pochopnych zakupów, natomiast w swoim refektarzu zachowywali się obyczajnie i nie nazbyt światowo”. Jego zarządzenia dotyczyły wstrzeźliwości w spożyciu drogich win – szczególnie małmazji – i unikania jedzenia białego chleba (Kościelak, 2003, s. 89). Ówczesne sprawozdania rektorskie – zachowane od roku 1683 – mówią jednak o bardzo dobrym zaopatrzeniu spiżarni

(Kościelak, 2003, s. 90). Na przełomie XVII i XVIII w. w jej zasobach przeważały wina francuskie. Niewielką liczbę stanowiły wina pikardyjskie, neapolitańskie i katalońskie. Wyjątkowo pito, drogie wówczas, wino węgierskie.

Tak różnorodny asortyment wynikał z częstych wizyt, w kolegium gdańskim, duchownych i świeckich dygnitarzy i królów. Gdański refektarz był największym wśród wszystkich jezuickich kolegiów Rzeczypospolitej. Czasami odbywały się w nim wydarzenia o ważnej randze, jak na przykład Sejmik Generalny Pruski w 1710 r. Zawsze trzeba było brać pod uwagę, że z przechowywanych w spiżarni kolegium jezuickiego trunków będą korzystał monarchowie i magnaci. Wina przechowywane były w gąsiorkach i antałkach.

Zwykle do posiłków zakonnicy używali miejscowego piwa, produkowanego w ich browarze. Najczęściej liczone je w beczkach, czasem z podziałem na starsze (*antiquioris*) i młodsze (*recentioris*). Miód wówczas stanowił rzecz rzadszą, traktowaną bardziej jako przyprawa. W 1636 r. Karol Ogier, francuski sekretarz poselstwa mającego na celu zakończenie konfliktu Szwecji z Polską, zanotował w diariuszu (Ogier, 1959, s. 212), że w czasie pożegnania francuskiego poselstwa rektor kolegium gdańskiego „wedle miejscowego zwyczaju piwem doń przypijał” (Ogier, 1959, s. 212). W latach 1683–1771 zapas piwa wynosił 14 beczek.

Posiłki były urozmaicone, ale niewymyślne. W ich skład wchodziły: holenderskie sery i tutejsze masło, smalec i słonina, świńskie łby i mięso. Do powszednich produktów żywnościowych zaliczał się groch, a z zamorskich korzeni: pieprz, imbir, szafran oraz ryż i migdały, które traktowano jako przyprawy. Gromadzono je w postaci kostek i połci, w garnach, cebkach lub w butelkach – w przypadku oleju. Na stołach pojawiały się również ryby z czapielskich stawów. Na początku XVIII w. wyodrębniono oddzielne miejsca dla przechowywania jedzenia i napojów. Piwnica stała się składem wina, piwa oraz innych napitków, spiżarnia – składników potraw.

Bardziej wykwintne przysmaki dotarły do kolegium gdańskiego dopiero w latach 30. XVIII w. Były to łososie, minogi, suszone śliwki, olej z oliwek, a także owoce cytrusowe i sprowadzany z Włoch makaron. W *aromatium* – specjalnym magazynie, w sąsiedztwie pieprzu, cynamonu i imbiru, znalazły się takie rarytasy jak daktyle i figi. Cukier występował również w różnych postaciach: kryształków, syropu białego – trzciniowego i czarnego – klonowego lub buraczanego. Dopelnieniem jadłospisu była kapusta, rzodkiew, pietruszka i groch – z własnego ogrodu. Dodatkowo zakonnicy jedli grzyby zbierane we własnych, czapielskich lasach. Majątki zakonne dostarczały mięsa wieprzowego, baraniego i wołowego oraz drobiu: kur, gęsi, indyków. Dbano też o postne potrawy, dlatego w spiżarni

nigdy nie brakowało solonych śledzi. Ilość zgromadzonych zapasów była określana najczęściej przez przeciąg czasu, na który wystarczała (np. *aromata pro duabus hebdomadis, pro uno ex altero mense*).

Miesięczne zapotrzebowanie żywnościowe bardzo dobrze charakteryzuje pismo wielkopolskiego prowincjała ks. Michała Orłowskiego do prokuratora Kolegium Gdańskiego z 1 września 1772 r. (Kościelak, 2011, s. 29). Zalecenia prowincjała mówiły o miesięcznym przydziale na potrzeby kolegium:

1000 funtów – w przybliżeniu 450 kilogramów – mięsa wołowego, cztery flaki wołowe, osiem ozorów, 64 nogi wołowe, ponadto cztery skopy (czyli barany) lub cielęta, jeden wieprzek, 24 gęsi, 48 kur, 12 kop jaj, 90 funtów masła, osiem korców jarzyny, dwa korce mąki „rżanej” (żytniej), dwa korce kaszy jęczmiennej, dwa korce grochu, a kapusty, buraków, grzybów – „co będzie można”, do tego 24 sztuki ryby oraz 160 bochenków chleba „rozchodniego” (na sprzedaż), do picia zaś garniec „wódki dubeltowej” (drugi garniec wódki na rozchód).

## Lublin

Rytm życia mieszkańców seminarium określały posiłki, zajęcia szkolne i praktyki religijne. Pora wstawania sygnalizowana była dźwiękiem dzwonka. Jezuita rozpoczynali dzień od indywidualnej modlitwy, później przypuszczalnie następował wspólny posiłek. Dokument fundacyjny seminarium (Piechnik, 2001, s. 250–252; Ptak, 2007, s. 70) wzmiankuje o obiedzie i kolacji, stosownie do siedemnastowiecznych zwyczajów w poszczególnych szkołach np. klasztornych. Później, w drugiej połowie XVIII w. liczba posiłków została zwiększona (Sobczak, 1978, s. 330–331). Wspólne spożywanie jedzenia stanowiło wyjątkowe chwile w ówczesnym życiu szkolnym ze względu na duże znaczenie wychowawcze i religijne. Głównie budowało poczucie wspólnoty wśród współdomowników w seminarium (1675–1760), umacniało wzajemny szacunek i uczyło odpowiedniego zachowania. Rozpoczęcie posiłku poprzedzało błogosławieństwo udzielane przez prefekta, towarzyszyło mu zaś czytanie pobożnych ksiązek. We wspólnej sali była przygotowana specjalna katedra, a do zadania tego były wyznaczone poszczególne osoby (Młynarczyk, 1963, s. 194). Z pewnością podczas obiadu czytano Pismo Święte (Ptak, 1995, s. 38), przy kolacji korzystano z innych, odpowiednich dzieł (Ptak, 1995, s. 39). Statuty seminarium (*Status Universalis Seminarii Lublinensis Erecti A.D. 1675*. Archiwum Kapituły Katedry Krakowskiej. Wizytacje I różne akta 1513–1751, k. 439; Wadowski, 2003, s. 169) nakazywały klerykom

zachowanie milczenia podczas lektury oraz jedzenia, a zwłaszcza unikanie niewłaściwych tematów w rozmowach.

Dieta mieszkańców lubelskiego seminarium była podobna do menu wymienionych powyżej placówek jezuickich: bogata w składniki odżywcze i urozmaicona. Z mięs jedzono: wołowinę, wieprzowinę, cielęcinę, baraninę oraz drób – gęsi, indyki, kury, kapłony i kaczki, bliżej nieokreślone gatunki ryb, minogi i śledzie – holenderskie zwyczajne, suszone, moczone sztokfiszce. Czasami kupowano również okrasę. Wśród nabytych produktów wymieniano nabiał: przede wszystkim masło, sery i mleko, a także jajka. Gatunki zbóż reprezentowane były przez żyto, jęczmień, pszenicę, proso i grykę, natomiast rośliny strączkowe tylko przez groch. Ważną funkcję w jadłospisie pełniły też warzywa, głównie kapusta i brukiew (Wadowski, 2003, s. 96). Dania przyprawiano chrzanem, imbirem i innymi aromatycznymi korzennymi przyprawami. W codziennej diecie pojawiały się także miód i powidła. Przy przygotowaniu potraw stosowano również ocet, olej, oliwę, cukier oraz sól. Ta ostatnia służyła przypuszczalnie także do konserwowania żywności. W dużych ilościach pito piwo, które najprawdopodobniej rozcieńczano wodą (Wadowski, 2003, s. 45). Do jesiennego i letniego menu należy zaliczyć też owoce. Dostarczały ich rosnące w podmiejskich sadach: grusze, jabłonie, wiśnie, śliwy (Wadowski, 2003, s. 45).

Rozporządzenia Aktu statutowego (Młynarczyk, 1963, s. 197) ustalały jadłospis kleryków. Receptury poszczególnych posiłków uzależniono od dni tygodnia. W skład obiadów w niedziele i święta oraz we wtorki i czwartki miało wchodzić pięć potraw; z dwóch rodzajów mięs – przyprawionych szafranem i pieprzem, pieczeni i co najmniej dwóch jarzyn. Czerodaniowy obiad przygotowywano w poniedziałki i środy. Podawano wtedy: mięso wołowe i inne, w które kuchnia była zaopatrzona, oraz dwa rodzaje warzyw. W piątki i soboty serwowano na stół ryby, dwa gatunki jarzyn i śledzie. Kolacje programowo miały być trochę skromniejsze. W niedziele i święta radzono gotowanie dwóch dań mięsnych i krup, w poniedziałki i środy – jednej potrawy mięsnej i dwóch warzywnych, natomiast w piątki i soboty – śledzi, dań warzywnych i krup lub, co pewien czas, tego, czym dysponowała kuchnia (Młynarczyk, 1963, s. 199).

## Sandomierz

W sandomierskim kolegium menu prezentowało się trochę odmiennie. W trakcie wizytacji seminarium w 1723 r. biskup krakowski Konstanty Felicjan Szaniawski zostawił szczegółowe polecenia odnośnie do przygotowywanych posiłków (Piechnik, 2001, s. 208–209).

Niedziela obiad: rosół, sztuka mięsa, flaki, jarzyny.

Wtorek obiad: rosół, sztuka mięsa, flaki, jarzyny.

Czwartek obiad: barszcz, sztuka mięsa, flaki, jarzyny.

Środa kolacja: bigos, pieczeń i kasza.

Piątek obiad: podwójna porcja ryb, ser, oliwa, sos.

Sobota kolacja: jedna porcja ryb, sos, chleb, piwo w dowolnej ilości.

Składnikami porannego posiłku były zwykle chleb z masłem i zimne piwo. Na podwieczorek, w okresie od Wielkanocy do św. Michała podawano chleb i ser (Piechnik, 2001, s. 208–209).

Nawet najbardziej bezwzględni krytycy szkolnictwa jezuickiego przyznają, że jezuici zadbali na wielką skalę o odpowiednie gmachy, o wychodne sale, w których było dużo powietrza i światła, o potrzebny wypoczynek i o to, by pożywienie było świeże i wystarczające.

Do innego rodzaju dóbr sandomierskiej placówki należy zaliczyć także zasoby jezuickiej spiżarni. Ten typ rezerw pośrednio informuje również o sposobach odżywiania i kulinarnych upodobaniach zakonników. Wiadomości na ten temat dostarcza drobiazgowa księga rezygnacji (*Liber Resignatorum*). Produkty żywnościowe przechowywano w specjalnie do tego przeznaczonych pomieszczeniach (piwnicach, spiżarniach, spichlerzach), głównie na miejscu przy kolegium. Magazynowanie niezbędnych dla potrzeb własnych płodów rolnych odbywało się na terenie majątków.

### Sandomierz (zastawa stołowa)

Jezuici mieszkający w kolegium używali różnorodnych narzędzi i sprzętów. Stałe wyposażenie kuchni w kolegium stanowiły rozmaite akcesoria: rondle, kociołki, panewki, moździerz, tarki, różny i ruszty, noże i siekacze oraz naczynia: misy i półmiski, talerze, przystawki, wazy, kubki i szklance. Do tej kategorii można również zaliczyć: brzeżynki, dzieżę, ćwierci do wody i piwa, rzeszoto, sito i siatki. Do picia służyły zarówno szklanki, jak i kubki blaszane. Podczas posiłków wykorzystywano zapewne łyżki, gdyż innych sztućców nie odnotowano.

W XVIII w. było to jeszcze zrozumiałe. Być może widelce i noże uczniowie przywozili ze sobą do konwiktów. Rzeczy te wykonywano z cyny, miedzi, blachy, żelaza lub z drewna i z gliny (Jusztyniarska-Chojak, 2004, s. 43–44). Przedmioty codziennego użytku często zastępowano nowymi. Innym sposobem była „rewitalizacja” – przetapiano naczynia stołowe. Czasami dochodziło do sprzedaży cynowych sztućców, a uzyskane dochody, powiększane o odpowiednią kwotę, służyły do zakupu nowych (Jusztyniarska-Chojak, 2004, s. 45).



Trzeba nadmienić, że nieodzownym elementem wyposażenia każdego jezuickiego refektarza były umywalnie, z uwagi na fakt, że mycie rąk przed jedzeniem uważano za zasadę dobrego wychowania i higieny<sup>1</sup>.

### Wilno (zastawa stołowa)

W efekcie przystosowania się przez członków Towarzystwa Jezusowego do kulturowych i społecznych uwarunkowań Rzeczypospolitej Obojga Narodów zwiększyła się liczba jezuitów pochodzących ze stanu szlacheckiego (Obirek, 1996, s. 108). Nurt ten wywarł silny wpływ między innymi na styl życia i postrzeganie świata zakonników. Pomimo zakazu posiadania wartościowych przedmiotów „towarzyszyły” one często jezuitom w klasztornej codzienności. Przykładowo, ks. Karol Wyrwicz pozostawił po sobie między innymi: sześć łyżeczek srebrnych do herbaty, trzy tabakierki – jedną srebrną połączoną i dwie emaliowane oraz kolekcję numizmatyczną obejmującą ponad 70 sztuk<sup>2</sup>. Te zasygnalizowane przeze mnie przeobrażenia w sferze kultury materialnej powiązane były ze zmianami w sferze posiłków. W XVIII w. kuchnię przyznającą egzotycznym przyprawom korzennym funkcję wyróżnika społecznego zastąpił model klasyczny, uwypuklający naturalny smak potraw (Dumanowski i Nowicki, 2018, s. 15–7). Wilno położone na pograniczu wyznaniowym i kulturowym posiadało trzy jezuickie placówki<sup>3</sup>, które stanowiły doskonały przykład uosabiania nowej wizji świata zakonnego.

W następstwie podawania mniej przyprawionych dań w wyposażeniu wileńskich jezuickich instytucji pojawiły się nowe naczynia, takie jak karafinki na oliwę i ocet w domu profesorów<sup>4</sup> czy też solniczki cynowe z przykrywkami i butelki na ocet i musztardę w refektarzu Akademii. W domu nowicjackim znajdowały się solniczki z szufladami<sup>5</sup>.

Zastawa stołowa była wykonywana najczęściej ze stopu ołowiu i cyny – materiału, który był niedrogi i łatwy do obrabiania i przetapiania (Dumanowski i Nowicki, 2018, s. 84–86). Srebro zarezerwowane było dla

---

1 5 LVIA, f. 694, op. 20, nr 3462, k. 17v; VUB, F2–DC6, s. 255; RGADA, f. 1603, op. 1, nr 8, k. 24v; NGAB, f. 694, op. 2, nr 10838, k. 8r.

2 Regestr ruchomości i sprzętów wszystkich post fata ks. Jana Wyrwicza rektora kolegium kowieńskiego, Lietuvos valstybės istorijos archyvas (dalej LVIA), f. 1135, op. 20, nr 427, k. 360r.

3 Kolegium akademickie przy kościele farnym pw. św. Janów, dom profesów przy kościele pw. św. Kazimierza i dom nowicjacki przy kościele pw. św. Ignacego. W następnym wieku powstały: dom trzeciej probacji przy kościele pw. św. Rafała na Śnipiszkach i kolegium szlacheckie.

4 6 LVIA, f. 694, op. 1, nr 3462, k. 26r.

5 RGADA, f. 1603, op. 1, nr 39r.

kościelnego sprzętu. W jezuickich placówkach dbano jednak o trwałość i jakość zastawy stołowej. Świadczą o tym wzmianki o, określanym mianem angielskiej cyny, stopie z niską zawartością ołowiu<sup>6</sup>. Niższą wartość miała ryska cyna, z której przedmioty występowały w domach: nowicjatu i profesorów<sup>7</sup>. Pozostałe rzeczy: kieliszki i lampki oraz karafki i butelki do podawania napojów wykonane były ze szkła. Przechowywano je zazwyczaj oddzielnie w kredensie lub piwnicy. Oznaczało to, że szklane naczynia wykorzystywano tylko podczas świątecznych uroczystości<sup>8</sup>. Czasami w mniejszych kolegiach, z powodu braku stosownych zabezpieczeń, szkło stołowe przechowywane było w gabinecie rektora<sup>9</sup>. Należy również wspomnieć o niewystępowaniu w jezuickiej zastawie porcelanowych i drewnianych naczyń. Te ostatnie znaleźć można w ówczesnych spisach inwentarzowych ubogiej szlachty i zakonów żebraczych (Penkała-Jastrzębska, 2020, s. 37; Sitnik, 2015, s. 363)<sup>10</sup>. Porcelanę za to zastępował „farfur”, czyli fajans. Kolegium akademickie posiadało 76 talerzy farfuruowych, dom profesorów – 15 sztuk, a dom trzeciej probacji – 30<sup>11</sup>. Dostrzegalną właściwością zastawy jezuickiej było przekonanie o równości pomiędzy ludźmi. W przeciwieństwie do szlacheckich inwentarzy lustracje placówek Towarzystwa Jezusowego odnotowują zbiorczo poszczególne grupy przedmiotów, pomijając ich estetyczne cechy<sup>12</sup>.

Rozkwit snycerskiego kunsztu w XVIII w. zwielokrotnił odmiennność produkcji elitarnej i masowej. Pozwoliło to na wykonywanie przedmiotów o osobliwych formach, które miały wzbudzać wesołość u gości (Dumanowski, 2006, s. 93). Przykładowo: Lustracja domu nowicjackiego w Wilnie informuje o „szklą białego baryłce jednej”<sup>13</sup>.

Innym odzwierciedleniem poziomu materialnej kultury, świadczącym o skromności wileńskich jezuitów, były spożywane przez nich napoje. Pito

6 Kluk J.K. 1782, s. 198.; VUB, F2–DC6, s. 255; RGADA, f. 1603, op. 1, nr 8, k. 18r–v.

7 LVIA, f. 694, op. 1, nr 3462, k. 25r–v.

8 Poza 76 szklankami z refektarza, w piwnicy Akademii umieszczono ponadto 87 szklanek i lampek. VUB, F2–DC6, s. 258, 260–261. Patrz również: RGADA, f. 1603, op. 1, nr 8, k. 41r–v; NGAB, f. 694, op. 2, nr 10838, k. 16v. Analogicznie było w przypadku inwentarzy szlacheckich (Dumanowski i Nowicki, 2018, s. 96).

9 Przykładowo, miało to miejsce w kolegium w Mińsku. „*Lustracja kościoła i kolegium mińskiego, dóbr, sum, srebra, argentyrny, ruchomości i wszelkiego majątku ichm. ks. Eksjuzuitów*”, Nacjonalna Biblioteka Ukrainy im. W. Wernadskoho, nr I-5981, k. 11v–12r.

10 Bernardyni lwowscy posiadali, na przykład, konew i solniczki z drewna.

11 VUB, F2–DC6, s. 258; LVIA, f. 694, op. 2, nr 3462, k. 26r; NGAB, f. 694, op. 2, nr 15v.

12 Na przykład: 76 „szklanek zielonych prostych” opisanych w refektarzu Akademii. VUB, F2–DC6, s. 258.

13 5 RGADA, f. 1603, op. 1, nr 8, k. 41v.

wyłącznie piwo, warzone w miejscowym, kolegiальnym browarze. Było ono nie tylko codziennym napojem, ale tworzyło podstawę piwnych polewek.

## Używki

### Herbata

Najstarsze polskie wiadomości o herbacie można odnaleźć w korespondencji z 1663 r. Jana Kazimierza Wazy do Marii Ludwiki (2005). Król prosił żonę o wysłanie listu do Francji z pytaniem, „ile należy wziąć herbaty i ile cukru dla tych, co chcą jej używać” (2005)<sup>14</sup>. Z całą pewnością także osobisty sekretarz królowej, Pierre des Noyers, lubił pić herbatę „złodzoną” dla poprawy nastroju. Omawiając znane w Polsce zioła, wspomina o niej ówczesny poeta Wespazjan Kochowski: „Przeważa duszka dość z słodkiej drzewiny; Cenę jej czyniąc, że to towar z Chiny; Cóż może być ciężej; Gdy mię tem ciemieży” (1977; oprac. Kasprzakówna, Starnawski). W 1703 r. w „Kalendarzu Polskim i Ruskim” (1697) Tomasz Ormiński, rektor Akademii Zamoyskiej, pisze o herbacie:

A liście Thee, co sprawują? Z Japońskich i Chińskich krajów te ziele do nas przywiezione te ma mieć przymioty: wapory [zamroczenia], przytłumienia i sen odejmują tak, iż kto go używa, może kilka dni i nocy bez snu wytrwać. Przeto kupcy włoscy i niderlandzcy, gdy mają wiele pisać listów (...) zioła Thee używają i tak przez wiele nocy pijąc pracować mogą, bez fatygi. Żołądkowi słabemu pomaga i od letargu broni. Przeciw podagrze i kamieni służy. Można to ziele utrzeć na proch i tak w kieliszku wody cieplej zawarzywszy pić, albo we wrzącą wodę listki wrzucić i potem cukrowawszy ciepło, gdy przestygnie, pić.

Dobroczynne i lecznicze zastosowanie herbaty poznali również jezuiti. W aptece i infirmerii Akademii Wileńskiej znajdowały się imbryki i puszki do jej przechowywania, a na liście nowicjackiej apteki stanowiła jedną z pozycji<sup>15</sup>. Jednakże picie egzotycznego napoju nie odbywało się tylko na podstawie lekarskiej recepty. W wileńskich inwentarzach domu nowicjackiego istnieją wzmianki o obecności w refektarzu trzech imbryków do parzenia herbaty. „Stary, miedziany imbryk” umieszczony był w pokoju prokuratora Akademii<sup>16</sup>.

---

14 *Listy Jana Kazimierza do Marii Ludwiki z lat 1663–1665*. 2005.

15 RGADA, f. 1603, op. 1, nr 8, k. 48v; VUB, F2–DC6, s. 325, 723.

16 RGADA, f. 1603, op. 1, nr 8, k. 18v; VUB, F2–DC6, s. 311.

Warto nadmienić, że pierwszy dokładny opis botaniczny roślin z rodziny kamelii zawdzięczamy polskiemu jezuitcie, przyrodnikowi i misjonarzowi Michałowi Boymowi (1656).

## Tytoń

Zażywanie tabaki i palenie tytoniu rozpowszechniły się w Rzeczypospolitej na początku XVII w. Pierwszymi jej nabywcami wśród społeczności polskiej byli chłopcy i mieszczaństwo. W 1620 r. do grona zwolenników palenia dołączyli młodzi ludzie. Wzmiankuje o tym kazanie Fabiana Birkowskiego OP do uczniów krakowskich (Birkowski, 1858, s. 82), w którym napominał studentów, by nie palili.

Zdaniem Tadeusza Czapskiego (1861, s. 273) prymarne informacje o sprowadzeniu tytoniu do Polski związane są z przesłaniem nasiona tej rośliny królowej wdowie, Annie Jagiellonce, na przełomie lutego i marca 1590 r. z Konstantynopola. Przekazał je do królewskiego, włoskiego ogrodu w Ujazdowie Paweł Uchański, starosta drohobycki i poseł do Wielkiej Porty. Dodatkowo Czapski napisał, że zasuszony liść tureckiego tytoniu znajdował się w zielniku królowej przechowywanym w Bibliotece Załuskich.

W ówczesnych czasach wielu uczonych uważało tytoń za skuteczny środek na niestrawności, choroby płuc i bóle kostne. Jednakże w literaturze przedmiotu można również odnaleźć utwór krytykujący palenie. W opublikowanym w 1603 r. *Misokapnos* (Wójcicki, 1830, s. 115) Jakub I Stuart argumentował, że „palenie tytoniu jest w swej istocie identyczne z piekłem, jako że jest to rzecz obrzydliwa i cuchnąca”. Swoją wypowiedź zakończył:

Jeśli ostatecznie, o obywatelu, macie jeszcze nieco wstydu, zarzućcie ten okropny zwyczaj, który w hańbie powstał, z błędu został przyjęty, przez głupotę się rozpowszechnił, który wywołuje gniew Boży, niszczy zdrowie ciała, rujnuje dom, pozbawia czci naród w jego ojczyźnie a poza granicami czyni go godnym pogardy; nawyk, który jest wstrętny dla nosa, szkodliwy dla mózgu, zgubny dla płuc, a jeśli mam rzec szczerze, czarnymi kłębami dymu tożsamy jest z wyziewami piekielnymi (Wójcicki, 1830, s. 115).

Utwór ten ofiarowany został Zygmuntovi III Wazie w 1618 r. Odpowiedzieli mu warszawscy jezuitci, wydając w tym samym roku pamflet *Anti-misocapnus* (Turek, 1993, s. 132). To ironiczno-dowcipne dzieło, którego napisanie spowodowane zostało skargą złożoną przez posła Jakuba I

u Zygmunta III przeciw utworowi kanonika sandomierskiego Kaspra Cichockiego, broniącego jezuitów i atakującego króla angielskiego w pracy *Alloquionum Osiecensium sive variorum familiarum sermonum libri V*<sup>17</sup>. *Antimisocapnus* było pierwszą opublikowaną w Rzeczypospolitej rozprawą o tytoniu (Turek, 1993, s. 132). Brakuje szerszych wiadomości o tym utworze. Krótki cytat, pochodzący z niego, można znaleźć w „Wiadomościach farmaceutycznych” z 1887 r.: „*Planta beata! decus terrarum, munus Olympi! Vix sanior herba existit*”<sup>18</sup>. Dzięki przebojowości i popularności jezuitów ich wersja wpisała się w historię tytoniu w Europie, pomimo bulli papieża Urbana VIII (1623–1644) z 1624 r. potępiającej osoby zażywające tabakę i palące tytoń podczas nabożeństw. Notabene, dekret ten okazał się nieskuteczny i został zniesiony przez Benedykta XIII (1724–1730), który był namiętnym zwolennikiem tabaki (Kończakowski, 1888, s. 592).

Można zatem stwierdzić, że Towarzystwo Jezusowe opowiadało się za dopuszczalnością używania tytoniu (Marcinek, 2012, s. 64–69; Goodman, 2016, s. 75–76). Przedkładano, co prawda, zażywanie tabaki nad palenie używki, ale mogło wynikać to z wizji, którą oferowała humoralna dietyka. Ponadto, na polach należących do Towarzystwa Jezusowego w okolicach Jarosławia, na południowych terenach Królestwa Polskiego zaczęto uprawiać tę roślinę. Była to niewielka plantacja w porównaniu z uprawami bernardynów<sup>19</sup>. Natomiast jezuickie placówki w Wilnie zaopatrywały się w tytoń za granicą<sup>20</sup>. Był on traktowany jako środek leczniczy. Przykładowo: w aptece akademickiej znajdowały się trzy młynki, pytel i szuflada do suszenia tabaki<sup>21</sup>. Pomimo braku informacji w źródłach o tabakierkach można wysnuć przypuszczenie, że wileńscy jezuici je posiadali. Świadectwem na to jest wspomniany wyżej przeze mnie rektor kowieński ks. Jan Wyrwicz<sup>22</sup>. Siedemnastowieczne fajki znaleziono także

17 Cichocki K. (1615); <https://dlibra.bibliotekaelblaska.pl/dlibra/doccontent?id=43499> (dostęp: 20.07.2021). Utwór ten bywa przypisywany jezuitcie Kasprowi Sawickiemu.

18 „Roślina błogosławiona! owoc ziemi, dar Olimpu! nad którą zdrowszego nie ma ziela”; „Wiadomości Farmaceutyczne”. R. 14, 1887, no 24, Warszawa 1887, s.2, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/23668/display/Default> (dostęp: 20.07.2021). Zob. również K. Estreicher, *Bibliografia Polska*, t. 12, Kraków 1891, s. 170; *Antimisocapnus (Hymnus tabaci)*, 1618.

19 W 1718 r. komisarz dóbr Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej narzekał, że prowadzona przez jezuitów jarosławskich uprawa tytoniu powoduje straty w skarbie książęcej. *Historia collegii Jaroslaviensis*, ARSI, Polonia 59, k. 170r. Na temat upraw tytoniu przez bernardynów zob. Marcinek, 2012, s. 174.

20 W 1762 r. dla domu trzeciej probacji zakupiono w Królewcu: 15 1/4 funtów liści i dwie rurki tabaki holenderskiej; RGADA, f. 1603, op. 5, nr 1390, k. 5r.

21 VUB, F2–DC6, s. 725–726.

22 LVIA, f. 1135, op. 20, nr 427, k. 360r.

przy prowadzeniu badań archeologicznych na terenach dawnego kolegium jezuickiego w Lublinie<sup>23</sup>.

## Kawa

Jezuici w Polsce, podobnie jak w przypadku tytoniu, zainicjowali twórczość piśmienniczą na temat kawy. Pierwsza opublikowana w Rzeczypospolitej praca o kawie została napisana przez jezuitę Tadeusza Krusińskiego (1675–1757)<sup>24</sup>. Problematyka *Pragmatographia de legitimo usu ambrosji tureckiej*<sup>25</sup> oscyluje wokół „należytego zażywania kawy tureckiej” dzięki drobiazgowym wskazówkom dotyczącym zarówno obróbki kawy, jak i właściwego jej serwowania oraz jej wpływowi. Dzieło ks. Krusińskiego stanowi nie tylko świadectwo obecności kawy w polskich domach w XVIII w., ale jest również uzupełnieniem naszej wiedzy z zakresu kultury kulinarnej i obyczajów, obejmujących zarówno Polskę, jak i Orient – zaobserwowany i opisany przez misjonarza, wyczułonego na charakter odmiennej kultury. Na kształt językowy dzieła wpływa fakt, że autor był jezuitą. Przedstawiciele Societas Iesu w swoich szkolnych placówkach nadzorowali, by uczniowie znali dogłębnie gramatykę Alvara<sup>26</sup>. Z tego powodu praca ks. Krusińskiego jest bardzo często inkrustowana łaciną. W opisanym przez autora świecie tureckim kawa pełni funkcję socjalizująco-kulturotwórczą („W ludzkim przyjęciu Gościa, zwyczaj uczy taki: Raczyć filiżanką kawy i lulką tabaki”<sup>27</sup>). Czytając kolejny fragment,

23 Kultura Doby upadku Lublina, Biblioteka Teatru NN, <http://teatrnn.pl/instrukcja/kultura-doby-upadku/#index-8> (dostęp: 20.07.2021).

24 Informacje o autorze m.in. w: F. Zieliński, *Xsiądz Krusiński. Wiadomość historyczna*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. 4, s. 375–397; B. Natoński, Krusiński Tadeusz, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, Wrocław 1970, s. 426–428; D. Kolbaja, *Juda Tadeusz Krusiński SJ – misjonarz, uczonec, dyplomata. Życie i dzieło*, „Pro Georgia” 1992, z. 2, s. 19–25.

25 *Pragmatographia de legitimo usu ambrosji tureckiej, to jest: Opisanie sposobu należytego zażywania kawy tureckiej przez ks. Tadeusza Krusińskiego S.J., misjonarza perskiego, rzecz z rękopisma jego wybrana i do druku podana*, Warszawa 1769; w 1991 r. został opublikowany w Kórniku reprint tej publikacji <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/show-content/publication/edition/70300?id=70300&from=%20FBC>. Błędne informacje o osobie wydawcy i dacie druku zawarte są w: M. Lemnis, H. Vitry, *W staropolskiej kuchni i przy polskim stole*, Warszawa 1979, s. 133. Autorzy piszą, że „w roku 1759 polski jezuita Krusiński wydaje traktat pod uczonym tytułem *Pragmatographia* (...)”. Krusiński nie mógł opublikować wtedy swego utworu, gdyż zmarł w 1757 r. (por. wyżej *Biografia Tadeusza Krusińskiego jako świadectwo kulturowych uwarunkowań twórczości*).

26 Był to jeden z popularniejszych podręczników gramatyki łacińskiej, autorstwa portugalskiego jezuitę, Emanuela Alvareza.

27 W artykule wszystkie cytaty z dzieła pochodzą z osiemnastowiecznej edycji *Pragmatographia de legitimo...*, s. 6.

można się dowiedzieć, że jest ona podawana posłom przybywającym do wezyra. Oprócz tego, gospodarze „na tacy przed kawą miasto antypastu ofiarują konfitury” (*Pragmatographia de legitimo*). Kawa może więc być napojem spożywanym bez jakichkolwiek dodatków, ale także w towarzystwie czegoś słodkiego lub tabaki. Dodatkowo jest używką pitą przez wszystkie warstwy społeczne, wliczając władców. Przemawia za tym cytat, z którego można wywnioskować, że kawa spotykana i sprzedawana jest wszędzie, zarówno w ziarnach, jak i jako napój gotowy do spożycia, na przykład dla podróżnych:

Ciuchadarlar, Szatylar, albo Biegunowie tym napojem pokrzepiają się. I dla tego gdziekolwiek są Karwan saray albo gościnne domy po miasteczkach i szlakach siedzą Bakalowie którzy kawę dla podróżnych mają gotową, a miasto guzików pieczone jaja (*Pragmatographia de legitimo*, s. 10).

W *Pragmatographii*... autor posiłkuje się dwoma rodzajami źródeł: mówionymi i pisanymi. Częściej występują te pierwsze, które są sygnalizowane w treści przez wtrącenia: „pospolite u Turków mniemanie, że” (*Pragmatographia de legitimo*, s. 7), „z tym wszystkim jednak Turcy twierdzą, czemu i doświadczenie przyświadcza, że” (*Pragmatographia de legitimo*, s. 10). Podobnie jest, kiedy misjonarz, zajmując się kwestią picia kawy na czczo, podaje pozytywne i negatywne konsekwencje picia tego napoju w taki sposób. Jego zdaniem są jednak dwie okoliczności, w których dopuszcza się spożywanie kawy na pusty żołądek – w wypadku nadmiernego apetytu i pragnienia oraz niestrawności:

Gdy jednak kto czuje z rana w żołądku niestrawność, bez antypastu niech kawy zażyje, jako i po obiedzie (*Pragmatographia de legitimo*, s. 6);

Ci którzy odjeść się nie mogą, albo do zbytecznego picia czują w sobie nieugaszone pragnienie, tym używanie kawy, i to na czczo, jest potrzebne, aby ostre ryczącego żołądka humory, do należytego umiarkowania były przywiedzione (*Pragmatographia de legitimo*, s. 10–11).

Kolejne sporne zagadnienie dotyczy picia kawy przed snem. Powołując się na opinię ogółu, autor wyszczególnia dwa opozycyjne stanowiska:

Nie chwałą Turcy używania kawy na noc, osobliwie nic nie jadłszy, bo (...) sen odejmuje (...) ospałym jednak i gnuśnym (...) nie zawadzi na noc kawy zażyć, żeby czulej spali (*Pragmatographia de legitimo*).

Różne wzmianki w literaturze przedmiotu potwierdzają, że członkowie Towarzystwa Jezusowego w Rzeczypospolitej Obojga Narodów byli smakoszami kawy (Mariani, 2018, s. 20–57). Jednakże nic nie wiadomo

o metodach jej przyrządzania przez nich. Ksiądz Krusiński w swoim dziele proponuje kawę na dwa sposoby:

Ja najbardziej chwałę używanie kawy z mirrą, kawałek jej wedle smaku włożywszy nie bardzo pulweryzując, ale tylko przetrąciwszy, gdyż ta gorycz wewnętrzne zgnilizny czyści, od korupcji wnętrzości zachowuje, i wdzięczny zapach czyni; przydać cukru tak, aby jednak czuć gorycz było. Ci, co na szkorbut chorują, niech tak zażywają *Pragmatographia de legitimo*, s. 16).

i

Szorbet z kawy taki: fus z kawy nalej wodą, przewarz albo w ciepłe postaw, nazajutrz jak się ustoi zlej, i w tym szorbecie warz kawę, będzie tęższa i z większą goryczą (*Pragmatographia de legitimo*).

Czy upodobania jezuitów zamieszkujących tereny Rzeczypospolitej były podobne do predylekcji kulinarnych autora? Odpowiedź na to pytanie wymaga kolejnych badań naukowych.

Analiza powyższych zwyczajów żywieniowych pozwala na wysnuć wniosków, że jezuita, kierując się wypowiedziami swojego założyciela, przywiązywali dużą wagę do zdrowia, niezbędnego w pracy duszpasterskiej i pedagogicznej. W związku z tym zachowywali zdrowe podejście do umartwiania ciała (Loyola, 2001, s. 30). Święty Ignacy, zalecając wstrzeźliwość i ostrzegając przed przywiązaniem do napojów i jedzenia, jednocześnie wykazywał się wyrozumiałością dla indywidualnych potrzeb współbraci. Efektem realistycznej oceny rzeczywistości przez Loyolę stała się niewielka na tle innych zakonów i zgromadzeń zakonnych liczba rozporządzeń odnoszących się do sposobu wyżywienia. Charakterystyczny był również brak zakazów dotyczących określonych produktów spożywczych<sup>28</sup>.

Jezuicka kultura kulinarna była wzorowana na zwyczajach obowiązujących w świecie świeckim, ale jednocześnie zgodna z regułami zakonnego prawodawstwa. Bez wątplenia kontrastowała z nawykami żywieniowymi zamożnej szlachty, z której wielu członków Towarzystwa Jezusowego się wywodziło. W przeciwieństwie do przesady, która szerzyła się w szlacheckim środowisku, Towarzystwo Jezusowe ograniczało wykorzystywanie kosztownych zastaw stołowych na rzecz trwałych. Przykładowo, zastawa stołowa była cynowa, a nie srebrna i porcelanowa. Jezuita

28 Zakazywano jedynie spożywania pokarmów i napojów poza domem zakonnym; *Institutum Societatis Iesu, auctoritate Congregationis Generalis XVIII meliorem in ordinem digestum, auctum et recusum*, t. 2, 1757, s. 76, 103.



wzrastali w rodzinach, ale z chwilą wstąpienia do Towarzystwa Jezusowego prowadzili życie według reguł zakonnych, które zawierały normy dotyczące spożywania posiłków.

## BIBLIOGRAFIA

### Źródła drukowane

- Antimisocapnus (Hymnus tabaci)*. (1618). Warszawa: Soc. Iesu.
- Consuetudines Provinciarum Poloniae Societatis Iesu*. (1938). Warszawa: Wyd. Ks. Jez.
- Institutum Societatis Iesu*. (1757). T. 2. Praga: Typis Universitatis Carolo-Ferdinandae in Collegio Societatis Iesu ad S. Clementem.
- Vilniaus jėzuitų kolegijos dienoraštis 1710–1723 metai = Diarium Collegij Societatis Iesu ab anno 1710 ad anni 1723 septembrem exclusive*. (2004). Parengė Irena Katilienė, tekstus iš lotynų kalbos vertė Irena Katilienė, Nadežda Malinauskienė, Birutė Žindžiūtė, įvado autorė Eugenija Ulčinaitė, Baltos Iankos. Vilnius.
- Boym, M.P. (1656). *Flora Sinensis, fructus floresque humillime porrigens serenissimo et potentissimo principi, ac domino, domino Leopoldo Ignatio, Hungariae regi florentissimo itp. fructus saeculo promittenti augustissimo*. Viennae Austriae: typis Matthaei Rictij.
- Cichocki, K. (1615). *Alloquiorum Osiecensium sive variorum familiarium sermonum libri quinque: in quibus praeter examen anatomiae Cichociana...* Kraków.
- Dumanowski, J. i M. Nowicki (oprac.) (2018). *Kucharz doskonały. Sekrety kuchmistrzowskie Wojciecha Wielądkę*. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.
- Kluk, J.K. (1782). *Rzeczy kopalnych, osobliwie zdatniejszych, szukanie, poznanie, i zażycie*, t. 2, Drukarnia Jego Królewskiej Mci i Rzeczypospolitej, XX. Schol. Piar. Warszawa.
- Krusiński, T. (1769). *Pragmatographia de legitimo usu ambrozji tureckiej, to jest: Opisanie sposobu należytego zażywania kawy tureckiej przez ks. Tadeusza Krusińskiego S.J., misjonarza perskiego, rzecz z rękopisma jego wybrana i do druku podana*. Warszawa.
- Loyola, Ignacy św. (2002). *Ćwiczenia duchowne*. Przel. J. Ożóg. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Loyola, Ignacy św. (2006). *Konstytucje Towarzystwa Jezusowego wraz z przypisaniami Kongregacji Generalnej XXXIV oraz normy uzupełniające zatwierdzone przez tę samą Kongregację*. Kraków: Wydawnictwo WAM; Warszawa: Polskie Prowincje Towarzystwa Jezusowego.

Ormiński, T. (1697). *Hemerologejon abo Polski y Ruski Kalendarz [...]*. Zamość: Drukarnia Akademii Zamojskiej.  
Stary Testament, Księga Rodzaju Rdz. 1, 29–30.

#### Opracowania

- Bednarski, S. (2003). *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce*. Kraków.
- Bukowski, A. (1887). O tytoniu. *Wiadomości Farmaceutyczne*, 24, 1, 2–7.
- Czapski, T. (1861). *O litewskich i polskich prawach*, t. 2. Kraków.
- Długosz, J. (1947). *Sprawy liturgiczne w XVI wieku w diecezji krakowskiej*, bm., 95–97.
- Ferlan, C. (2019). Food and Jesuits in the Early Modern Western World. *II capitale culturale*, nr 20, 219–244.
- Goodman, J. (2016). *Tobacco in History: The Cultures of Dependence*. New York: Routledge, 75–76.
- Ivens, M. (2013). *Przewodnik po Ćwiczeniach Duchowych*, tłum. G. Piłkowska. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Jusztyniarska-Chojak, K. (2004). Inwentarze pośmiertelne z ksiąg miejskich Sandomierza z XVII wieku. *Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, R.LII, nr 1.
- Kasprzakówna, H. i Starnawski, J. (oprac.) (1977). *Wespazjan Kochowski: Poezje wybrane*. Warszawa.
- Kochanowicz, J. (2010). Wychowanie w szkołach jezuickich okresu staropolskiego. W: A. Królikowska, *Pedagogika ignacjańska: historia, teoria, praktyka*. Kraków, 229–230.
- Kołaczkowski, J. (1888). *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*. Kraków.
- Kościelak, S. (2003). *Jezuici w Gdańsku*. Kraków.
- Kościelak, S. (2011). Z biskupiej spiżarni. *30 DNI*, 6, Gdańsk, 29.
- Kuchowicz, Z. (1975). *Obyczaje staropolskie*. Łódź.
- Listy Jana Kazimierza do Maryi Ludwiki z lat 1663–1665* (2005). Tłum. W. Czermak. Warszawa.
- Marcinek, R. (2012). *Sławne ziele zwane tabaką*. Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie.
- Młynarczyk, S. (1963). Seminarium Diecezjalne Lubelskie. *Wiadomości Diecezjalne Lubelskie*.
- Obirek, S. (1996). *Jezuici w Rzeczypospolitej Obojga Narodów 1564–1668. Działalność religijna, społeczno-kulturalna i polityczna*. Kraków: Wydział Teologiczno-Filozoficzny Jezuitów.
- Ogier, K. (1959). *Dziennik podróży do Polski 1635–1636*. Część I. Gdańsk.
- Penkała-Jastrzębska, A. (2016). Materia droższa od srebra: „farfurki” i „porcelanki” na szlacheckich stołach w świetle inwentarzy oblatowanych w krakowskich księgach grodzkich z XVIII w. W: P. Jędrzejewski, P. Magiera,

- K. Skrzężyna i G. Szuster (red.), *Wiktuały, kuchnia, kultura jedzenia w perspektywie historycznej*. Kraków: Avalon, 160–170.
- Penkała-Jastrzębska, A. (2020). Mit srebrnej łyżeczki? Przedmioty prestiżowe w szlacheckich inwentarzach majątkowych z ksiąg grodzkich województwa krakowskiego. *Kwartalnik Historyczny*, nr 127/1, 33–62.
- Piechnik, L. (2001). *Seminaria diecezjalne w Polsce prowadzone przez jezuitów od XVI do XVIII wieku*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Ptak, B. (1995). *Dzieje Seminarium Diecezjalnego w Lublinie prowadzonego przez Jezuitów. 1675–1760*. Kraków.
- Rosiński, F.M. (2007). Jedzenie w ujęciu biblijnym. W: K. Łońska-Bąk, *Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol*. Opole, 58–77.
- Szczaniecki, S. i Kochanowicz, J. (2001). *Podręcznik pedagogiki Stefana Szczanieckiego SJ z 1715 roku „Professio circa puerorum in virtute, sapientia et politie institutionem”*. Kraków.
- Sienkiewicz, J. (2012). *Publikacje pedagogiczne*. Grudziądz.
- Sitnik, A.K. (2015). Inwentarze klasztoru i kościoła bernardynów we Lwowie z czwartej ćwierci XVIII w. *Hereditas Monasteriorum*, nr 7.
- Sobczak, T. (1978). Wyżywienie, liczba, czas i zestawy posiłków. W: Z. Kamińska i B. Baranowski (red.), *Historia kultury materialnej Polski w zarysie*. T. IV: *od połowy XVII do końca XVIII w.* Wrocław.
- Turek, Z. (1993). *Fajka mniej szkodzi*. Bydgoszcz.
- Wadowski, J.A. (2003). Seminarium lubelskie. W: *Kościoty Lubelskie*. Lublin.
- Wendland, E. (2008). *Kawa, herbata i czekolada. Nowe napoje XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej – ich wpływ na życie codzienne*. Toruń: Dom Wydawniczy DUET.
- Wójcicki, K. (1830). *Przysłowia narodowe*. T. I. Warszawa.

**Renata Gulczyńska** – autorka książki *Działalność zakonu jezuitów w Lublinie w latach 1582–1773, na podstawie wydanych drukiem materiałów źródłowych i opracowań*, otrzymała Nagrodę Młodych SBP im. Marii Dembowskiej za najlepszą pracę magisterską (2021). Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na historii i współczesności zakonów Kościoła katolickiego ze szczególnym uwzględnieniem Towarzystwa Jezusowego. Interesuje się także biografistyką, kulturą materialną, bibliologią i humanistyką cyfrową.



**Weronika Wiese**<http://orcid.org/0000-0001-7086-2325>

Uniwersytet Opolski

werwiese@gmail.com

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.20

## Początki organizowania struktur mniejszości niemieckiej w Bydgoszczy (1989–1992)

### STRESZCZENIE

Koniec lat 80. i początek 90. XX w. był okresem gwałtownych przemian w Polsce i w Niemczech, które znalazły odbicie nie tylko w relacjach polsko-niemieckich, ale także w stosunku władz polskich do ludności niemieckiej zamieszkanej na terenie polskiego państwa. Od początku lat 80. Niemcy ponownie podjęli starania o legalizację własnych stowarzyszeń w Polsce. W obliczu niezmiennego braku możliwości rejestracji i podjęcia oficjalnej działalności aktywiści mniejszości niemieckiej zaczęli organizować się w nieformalnych Kołach Zaprzyjaźnionych Niemców. Pierwsze takie grupy powstały w województwie katowickim i opolskim. Wkrótce nawiązano kontakty z aktywistami z innych regionów Polski – na przełomie 1988/1989 r. z Gdańska i Bydgoszczy, którzy wzorem grup z Górnego Śląska próbowali organizować się we własnych miejscowościach. Celem niniejszego artykułu jest odtworzenie procesu formowania się i organizowania struktur mniejszości niemieckiej w Bydgoszczy w latach 1989–1992, jak również umiejscowienie i wpisanie tych wydarzeń w ogólnopolski kontekst kształtowania się struktur mniejszości niemieckiej. Bazę źródłową niniejszego tekstu stanowi nieopracowany do tej pory materiał źródłowy wytworzony przez stowarzyszenie mniejszości niemieckiej w Bydgoszczy zdeponowany w archiwum Centrum Badań Mniejszości Niemieckiej w Opolu. Jako uzupełnienie i dopełnienie tych archiwaliów wykorzystano wywiady z liderami mniejszości niemieckiej z Bydgoszczy i okolic. Tworząca się wówczas organizacja stała się miejscem dokumentowania i deponowania biografii oraz materiałów dotyczących identyfikujących się z mniejszością niemiecką mieszkańców Bydgoszczy i okolic, swoistym archiwum losów miejscowych Niemców.

**SŁOWA KLUCZE:** mniejszość niemiecka, Niemcy w Polsce, Bydgoszcz, polska polityka narodowościowa, struktury organizacyjne

## ABSTRACT

### The Beginnings of Organizing German Minority Structures in Bydgoszcz (1989–1992)

The late 1980s and early 1990s were a period of rapid political transformations in both Poland and Germany. These changes were also reflected in the attitude of the Polish authorities towards the German population residing in Poland. Since the early 1980s, efforts had been made among Germans to establish a legalized organization. However, faced with persistent legal impossibility of registering and undertaking official activities, they formed informal groups. The earliest of these emerged in the Katowice and Opole voivodships. Soon, contacts were established with activists from other regions, including Bydgoszcz, where, beginning in the late 1988 and early 1989, local organizers, following the example of groups from Upper Silesia, began efforts to organize similar structures in their communities. The aim of this article is to reconstruct the formation and development of German minority structures in Bydgoszcz between 1989 and 1992 and to contextualize these events within the broader national process of organizing the German minority in Poland. The primary sources for this study are unedited materials produced by the Association of the German Minority in Bydgoszcz, housed in the archives of the Centre for the Research of the German Minority in Opole. The emerging organization in Bydgoszcz served as a repository of biographies and materials relating to the residents of Bydgoszcz and the surrounding area who identified with the German minority, functioning as an archive of previously unrecorded fates of the local Germans.

**KEYWORDS:** German minority, Germans in Poland, Bydgoszcz, Polish nationality policy, organizational structures

## Wprowadzenie

Koniec lat 80. i początek 90. XX w. był okresem gwałtownych przemian w Polsce i w Niemczech, które znalazły odbicie nie tylko w relacjach polsko-niemieckich, ale także w stosunku władz polskich do ludności niemieckiej zamieszkałej na terenie polskiego państwa (Berlińska, 1999; Mazurkiewicz, 2016; Duda i Nitschke, 2010; Madajczyk, 1998; Berdychowska 1998; Pleskot, 2016; Popieliński, 2020). Pierwsze próby organizowania i rejestracji stowarzyszeń ludności pochodzenia niemieckiego były podejmowane już w latach 70., jednak pozostały one bezowocne (Browarek, 2014). Od początku 80., na fali politycznych nadziei wywołanych powstaniem Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”, Niemcy ponownie podjęli starania o legalizację własnych stowarzyszeń w Polsce. Sądzą konsekwentnie jednak odrzucały wszystkie

wnioski o utworzenie i rejestrację takich stowarzyszeń – zgodnie z oficjalną wykładnią i wytycznymi władz, według których Niemców w Polsce nie było (Browarek, 2015; Chałupczak i Browarek, 2000; Madajczyk, 2001; Madajczyk i Berlińska, 2008; Matelski, 1999; Mironowicz, 2000; 2011; Strauchold, 2016; Wąsowicz, 1999).

W obliczu niezmiennego braku możliwości rejestracji i podjęcia oficjalnej działalności aktywiści mniejszości niemieckiej, określani dzisiaj mianem „ludzi pierwszej godziny”<sup>1</sup>, zaczęli organizować się w nieformalnych Kołach Zaprzyjaźnionych Niemców<sup>2</sup>. Pierwsze takie grupy powstały w województwie katowickim i opolskim. Działania te były podejmowane w latach 1985–1988 i można uznać je za pierwszy etap zorganizowanej aktywności i nieformalnej instytucjonalizacji mniejszości niemieckiej w Polsce. Inicjatywy te były wspierane finansowo, materialnie i organizacyjnie m.in. przez *Arbeitsgemeinschaft für Menschenrechte in Ostdeutschland – AGMO e.V.* (Wspólnota Robocza Praw Człowieka w Niemczech Wschodnich), organizację powołaną przez „Młodzież Śląską”<sup>3</sup> i finansowaną przez Związek Wypędzonych<sup>4</sup>, której głównym celem było utrzymywanie kontaktów z rodakami żyjącymi na terenie Polski, wspomaganie ich dążeń do oficjalnego uznania, ale także lobbowanie za nimi na terenie Republiki Federalnej Niemiec (Berlińska, 1999). Od 1990 r. *AGMO* posiadało biuro koordynacyjne w Strzelcach Opolskich.

Wkrótce działacze nieformalnych kół DFK z województwa katowickiego i opolskiego nawiązali kontakty z aktywistami z innych regionów Polski – w 1987 r. z Wrocławia (Lipman i Petrach, 2007), a następnie za

- 
- 1 „Ludzie lub rycerze pierwszej godziny” jest kalką językową przejętą z języka niemieckiego (*Ritter und Männer der ersten Stunde*), używaną pierwotnie w kontekście militarnym, a następnie na określenie ludzi angażujących się w jakieś przedsięwzięcie od fazy początkowej do jego zakończenia. Najprawdopodobniej aktywiści mniejszości niemieckiej zaczęli sami stosować te wyrażenie w odniesieniu do pierwszych działaczy mniejszościowych jak m.in. Johann Kroll, Blasius Hanczuch, Friedrich Schikora, Herbert Stannek, którzy zabiegali o rejestrację oficjalnych organizacji Niemców w Polsce. Z czasem określenie to zaczęło funkcjonować na stałe w środowisku mniejszościowym, ale też w publicystyce związanej z tą tematyką zob. <https://nto.pl/richard-urban-i-herbert-stannek-rycerze-pierwszej-godziny/ar/4140459> (dostęp: 16.02.2023); <https://naszahistoria.pl/rycerze-pierwszej-godziny-moga-byc-dumni-z-panny-s/ar/9179320> (dostęp 17.02.2023).
  - 2 W użyciu funkcjonuje do dzisiaj pod niemiecką nazwą *Deutscher Freundschaftskreis* lub jako skrót tej nazwy: *DFK*. Obecnie jest to najmniejsza komórka w strukturze organizacyjnej mniejszości niemieckiej w Polsce.
  - 3 Organizacja młodzieżowa Związku Wypędzonych. Jednym z jej pierwszych przewodniczących był Hartmut Koschky, wieloletni polityk Unii Chrześcijańsko-Społecznej w Bawarii (CSU), w latach 2014–2017 pełnomocnik rządu federalnego do spraw wysiedlonych i mniejszości narodowych.
  - 4 Organizacja dachowa niemieckich organizacji ziomkowskich założona w 1957 r. w Bonn.

pośrednictwem ambasady RFN w Warszawie na przełomie 1988/1989 r. z Gdańska i Bydgoszczy, którzy wzorem grup z Górnego Śląska próbowali organizować się we własnych miejscowościach<sup>5</sup>. Okres ten trwający do 16 stycznia 1990 r., tj. do oficjalnej rejestracji pierwszej organizacji mniejszości niemieckiej – Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Ludności Pochodzenia Niemieckiego Województwa Katowickiego, można uznać za drugą fazę kształtowania się podwalin nieoficjalnej jeszcze struktury organizacyjnej Niemców w Polsce. Po 16 stycznia 1990 r. nastąpił lawinowy rozwój inicjatyw organizacyjnych mniejszości – w ciągu kolejnych tygodni do rejestru stowarzyszeń wpisano organizacje Niemców w województwie częstochowskim (z siedzibą w Oleśnie) i – liczebnie największą – w województwie opolskim. W następnych miesiącach samodzielne organizacje lub koła lokalne powstały w ponad 500 miejscowościach Śląska, Pomorza, Warmii, Mazur i innych regionów. Łączna liczba ich członków sięgała 300 tysięcy (Kurcz, 1995).

Mniejszość niemiecka w Bydgoszczy nie stanowiła do tej pory przedmiotu pogłębionych badań historycznych, a jedynie nielicznych analiz socjologicznych. Społeczność niemiecka na tym obszarze jest wzmiankowana w pracach ogólnych poświęconych Niemcom w Polsce (Kurcz, 1995; Browarek, 2014; Madajczyk, 2001; Matelski, 1999; 2016), ale nie doczekała się gruntowanego opracowania historycznego czy socjologicznego, jak było to w przypadku Górnego i Dolnego Śląska, Warmii, Mazur, Wielkopolski, czy Pomorza Zachodniego (Berlińska, 1989; 1999; Domała i Sakson, 1998; Janiszewski, 1993; Kurasz, 2016a; 2016b; Lis, 2015; Sakson, 1993; 1994a; 1994b; Duda i Nitschke, 2013; Szczepański 2013). Najnowszym i najbardziej szczegółowym opracowaniem dotyczącym m.in. Bydgoszczy jest monografia historyczno-socjologiczna Magdaleny Lemańczyk (Lemańczyk, 2016). W dotychczas prowadzonych badaniach na temat Niemców w Polsce odtworzone zostały zasadnicze założenia polityki narodowościowej władz PRL w wymiarze globalnym i regionalnym. Stosunkowo mało rozpoznany obszarem badań pozostaje okres kształtowania się struktur nieformalnych i oficjalnych mniejszości niemieckiej w latach 80. XX w. Celem niniejszego artykułu jest wypełnienie

---

5 P. Madajczyk (2001, s. 331) podaje rok 1987 jako możliwą datę utworzenia struktur DFK w Gdańsku i Bydgoszczy, ale nie znajduje to potwierdzenia ani w dokumentacji samego *Deutscher Freundschaftskreis in Schlesien*, ani we wspomnieniach Gerharda Oltera, aktywisty i inicjatora założenia stowarzyszenia w Gdańsku, czy Benedikta Frosta, jednego z inicjatorów powołania Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego z siedzibą w Gdańsku oddział w Bydgoszczy. Zob. Archiwum Centrum Badań Mniejszości Niemieckiej (dalej: CBMN), sygn. PL\_1042\_006\_101, Wywiady z założycielami organizacji mniejszości, Benedikt Frost; CBMN, sygn. PL\_1042\_006\_104, Wywiady z założycielami organizacji mniejszości, Gerhard Olter.



tej luki i odtworzenie procesu formowania się i organizowania struktur mniejszości niemieckiej w Bydgoszczy w latach 1989–1992, jak również umiejscowienie i wpisanie tych wydarzeń w ogólnopolski kontekst kształtowania się struktur mniejszości niemieckiej. Bazę źródłową niniejszego tekstu stanowi nieopracowany do tej pory materiał źródłowy wytworzony przez stowarzyszenie mniejszości niemieckiej w Bydgoszczy zdeponowany w archiwum Centrum Badań Mniejszości Niemieckiej w Opolu, obejmujący protokoły z posiedzeń zarządu, zebrań sprawozdawczych i wyborczych, dokumentację działalności organizacji począwszy od dokumentów rejestracyjnych, korespondencję z innymi organizacjami mniejszości w kraju oraz organizacjami wspierającymi i partnerskimi z Niemiec, podania o przyjęcie do Związku w okresie od 1990 do 2013 r., protokoły komisji weryfikacyjnych, wykazy członków. Jako uzupełnienie i dopełnienie tych archiwaliów wykorzystano wywiady z liderami mniejszości niemieckiej z Bydgoszczy i okolic.

### Pierwsze kontakty

Jak wynika z historii powstania Bydgoskiego Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego (BZLPN) spisanej w 1992 r. przez Henryka Kotlewskiego, ówczesnego przewodniczącego Związku, oraz sprawozdań z działalności sporządzonych w tym samym roku przez Jerzego Gradzielskiego i Alfonsa Domanowskiego, jednych z pierwszych działaczy mniejszościowych na terenie Bydgoszczy, już od początku 1989 r. bydgoscy Niemcy podejmowali próby nawiązania kontaktu z Ambasadą RFN w Warszawie oraz aktywistami ze Śląska – Johannem Krollem i Friedrichem Schikorą, zaś od grudnia 1989 r. z Gerhardem Olterem z Gdańska w celu zorganizowania w Bydgoszczy podobnych struktur<sup>6</sup>. Grupa inicjatywna na terenie Bydgoszczy działała od sierpnia 1989 r.<sup>7</sup> Znajduje to potwierdzenie w relacji Benedikta Frosta wieloletniego przewodniczącego Związku:

I kiedy zaczęły się tu w Polsce dziać takie ruchy nazwijmy. Tam w Berlinie, ten mur padł, to ja już w 1989 napisałem pismo do ambasady niemieckiej w Warszawie, z pytaniem, czy już my jako mniejszość tu niemiecka,

---

6 Archiwum Centrum Badań Mniejszości Niemieckiej (dalej: CBMN), sygn. PL\_1042\_011\_001\_004\_005, Historia powstania i działalności Bydgoskiego Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego z kwietnia 1992 r.

7 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_001\_011, Protokół z zebrania organizacyjno-wyborczego Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego z siedzibą w Gdańsku odbytego w dniu 8.12.1990 r. w Bydgoszczy, s. 2.

możemy się organizować i zakładać swoje jakieś koła, stowarzyszenia... Konsulat, nie ambasada odpisała mnie, że według ich wiadomości na terenie Pomorza jeszcze nie ma żadnej organizacji i z tym należy się zwrócić na Śląsk. Podano mnie dwa nazwiska. Jana Króla z Gogolina, który zaraz mnie odpisał (...) i jeszcze dostałem pismo od Fryderyka Sikory, znalazłem, w „Bydgoskiej Gazecie”, to był '90 rok, taką informację, że osoby niemieckiego pochodzenia, chcące założyć koło przyjaciół mogą się zgłosić i był podany adres Gerard[a] Olter[a]... I ja się zwróciłem natychmiast do pana Oltera z zapytaniem, co robić, jak się organizować. I on mnie poinformował, że bardzo ładnie, że chcę, że tak powiem być aktywnym, ale... musiałbym najpierw przedstawić, jak to się mówi, dokumenty, czyli swoje papiery, swoje pochodzenie. Więc ja zrobiłem dokumenty, kopie, bo ja mam po ojcu niemieckie obywatelstwo. I to skopiowałem, wysłałem i on powiedział mnie, że już tu w Bydgoszczy on wydelegował jednego kolegę, bydgoszczanina i podał jego adres, sugerując, że to będzie nasz taki pierwszy punkt spotykania się. Najpierw musimy się skontaktować, poznać. I rzeczywiście poszedłem pod ten adres, to był młodszy znacznie człowiek ode mnie, aktywny... ten pan się nazywał Jerzy Gradzielski<sup>8</sup>.

W ten sposób doszło do spotkania Benedikta Frosta z Jerzy Gradzielskim i wprowadzenia go do grona nieformalnej grupy, która niebawem miała przekształcić się w grupę inicjatywną.

### Od filii do niezależnej organizacji

Od jesieni 1990 r. rozpoczęły się starania o utworzenie w Bydgoszczy filii Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego (ZLPN) z siedzibą w Gdańsku. Wkrótce potem ukształtowała się ok. 16-osobowa grupa inicjatywna, która pod egidą ZLPN w Gdańsku prowadziła korespondencję oraz spotykała się z zainteresowanymi osobami we własnych domach. Jednym z jej inicjatorów był wspomniany już Jerzy Gradzielski. We wrześniu 1990 r. zwrócił się listownie do redakcji lokalnych gazet w Bydgoszczy w imieniu Stowarzyszenia Obywateli Polskich Pochodzenia Niemieckiego z siedzibą w Gdańsku<sup>9</sup> z prośbą o publikację krótkiej notatki w dziale ogłoszeń, która miała informować o zamiarach bydgoskich

8 CBMN, sygn. PL\_1042\_006\_101, Wywiady z założycielami organizacji mniejszości, Benedikt Frost.

9 Pod tą nazwą zarejestrowano początkowo (15.03.1990 r.) Związek Ludności Pochodzenia Niemieckiego z siedzibą w Gdańsku. O zmianie nazwy zdecydowano 19.05.1990 r. podczas posiedzenia zgromadzenia ogólnego.

Niemców. Wkrótce w bydgoskim dodatku „Gazety Wyborczej” ukazały się anonse o treści:

Informujemy o tworzeniu filii naszego Stowarzyszenia w Bydgoszczy. Osoby pochodzenia niemieckiego zamieszkałe na terenie woj. bydgoskiego, które chcą wstąpić do Stowarzyszenia prosimy o przysyłanie ofert listownie na adres: skr. pocztowa 9, 85–429 Bydgoszcz, ul. Grunwaldzka 187. Celem naszego Stowarzyszenia jest nawiązywanie i utrzymywanie kontaktów i więzi narodowościowych, kulturowych i językowych pomiędzy ludnością pochodzenia niemieckiego mieszkającą na terenie działania stowarzyszenia. Ponadto poszerzanie wiedzy o historii i kulturze narodu niemieckiego<sup>10</sup>.

Na reakcję nie trzeba było długo czekać – od października do skrytki pocztowej sływały dziesiątki listów z prośbami o udzielenie informacji, jak zostać członkiem Związku. Niejednokrotnie piszący sygnalizowali obawę przed takim krokiem: „Jeśli to możliwe chciałbym otrzymać odpowiedź na swój list nie na mój domowy adres, a na adres kolegi. Proszę o to, gdyż ludzie zamieszkali w moim bloku, mogliby w przypadku znalezienia listu od Was, zaszkodzić mi w pracy”<sup>11</sup>; „Czytając Gazetę Pomorską<sup>12</sup> długo się zastanawiałem czy zwrócić się do Związku czy nie, bo mogę być posądzony o to, żebym mógł z kraju wyjechać”<sup>13</sup>. Z korespondencji przebiega też niepewność co do własnej tożsamości i historii rodziny

Trudno mi o rozeznanie się, na ile wolno mi utożsamiać siebie z pojęciem ludność pochodzenia niemieckiego? Wywodzę się z zasiedlałej od bezmała 150 lat rodziny Bydgoszcz<sup>14</sup>.

Tak żywa reakcja i zainteresowanie ze strony kolejnych osób zamieszkałych w Bydgoszczy i bezpośredniej okolicy utwierdziła jedynie grupę inicjatywną w słuszności podejmowanych działań.

---

10 „Gazeta Wyborcza” 1990, nr 208 z 7 IX 1990 r., dodatek „Gazeta Bydgoska”, s. 1.

11 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_002\_001, Listy z zapytaniem o przyjęcie do Związku 1990–1991, s. 3.

12 W „Gazecie Pomorskiej” 1990, nr 238 z 12 X 1990 r., s. 7, ukazał się krótki artykuł o utworzeniu ZLPN z siedzibą w Gdańsku i bydgoskiej filii, w którym powtórzony został de facto anons Stowarzyszenia.

13 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_002\_001, Listy z zapytaniem o przyjęcie do Związku 1990–1991, s. 10.

14 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_002\_001, Listy z zapytaniem o przyjęcie do Związku 1990–1991, s. 13–14.

Podczas spotkania organizacyjnego członków Związku zamieszkujących województwo bydgoskie, które odbyło się 8 grudnia 1990 r. w zakładach radiowych UNITRA ELTRA w Bydgoszczy, sporządzono wniosek o powołanie oddziału terenowego gdańskiego ZLPN<sup>15</sup>. W trakcie spotkania 79 osób z 80 uprawnianych do głosowania opowiedziało się za powołaniem oddziału ZLPN zamiast samodzielnej organizacji w Bydgoszczy. Na tym samym zebraniu wyłoniono pierwszy zarząd oddziału w Bydgoszczy, który tworzyli: Barbara Jankowska-Hretyńska – przewodnicząca, Benedikt Frost – zastępca, Henryk Kotlewski – skarbnik, Jerzy Gradzielski i Leszek Kamzol – członkowie zarządu. Obszarem działania filii było miasto i gmina Bydgoszcz, Chojnice, Świecie, Tuchola, Sępólno Krajeńskie i Nakło nad Wisłą. W konsekwencji podjętych w Bydgoszczy decyzji 15 grudnia 1990 r. zarząd gdańskiego ZLPN reprezentowany przez Gerharda Oltera, Jana Szymańskiego i Ryszarda Adamczuka podjął uchwałę o powołaniu oddziału terenowego Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego z siedzibą w Gdańsku oddział w Bydgoszczy. 18 grudnia 1990 r. podczas zebrania zarządu oddziału postanowiono z początkiem stycznia złożyć wniosek o rejestrację oddziału w Wydziale Spraw Obywatelskich, a następnie zwołać zebranie grupy inicjatywnej w celu powołania samodzielnego Związku w Bydgoszczy<sup>16</sup>.

12 stycznia 1991 r. odbyło się poszerzone zebranie zarządu oddziału ZLPN. Powodem jego zwołania była przekazana przez jednego z członków bydgoskiej mniejszości niemieckiej Antoniego Kamzola informacja o wypowiedzi Johanna Krolla w mediach<sup>17</sup> na temat zmian w ustawie z dnia 7 kwietnia 1989 r. Prawo o stowarzyszeniach (Dz.U. 1990 nr 14 poz. 86.), zgodnie z którymi wszystkie oddziały terenowe zostały zobowiązane do usamodzielnienia się do 31 marca 1991 r., ponieważ później nie byłyby już honorowane jako podmioty prawne<sup>18</sup>. W wyniku głosowania przyjęto, że samodzielna organizacja będzie nazywać się Związek Ludności Pochodzenia Niemieckiego w Bydgoszczy.

Na tym samym zebraniu doszło do eskalacji konfliktu między inicjatorami powstania grupy bydgoskiej – Jerzym Gradzielskim i Eugeniuszem Krajniewskim. Krajniewski zarzucał młodszemu koledze niekompetencje, działanie na szkodę ZLPN oraz brak bezinteresowności i osiąganie korzyści materialnych. Gradzielski zaś oskarżał Krajniewskiego o „chorą

15 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_004\_001, Dokumenty rejestracyjne, s. 1.

16 CBMN, sygn. PL\_1042\_022\_001\_001\_011, Protokół z zebrania organizacyjno-wyborczego ZLPN z siedzibą w Gdańsku odbytego w dniu 8.12.1990 r. w Bydgoszczy.

17 W części dokumentów powoływano się na audycję radiową, w innych zaś telewizyjną.

18 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_001\_011, Protokół nr 2 poszerzonego zebrania Zarządu Oddziału ZLPN w Bydgoszczy z siedzibą w Gdańsku z dnia 12 I 1991 r. w Bydgoszczy, s. 4.

rywalizację” i pomówienia. Konflikt ten narastał w kolejnych miesiącach i zataczał coraz szersze kręgi, gdyż Krajniewski listownie informował ZLPN z siedzibą w Gdańsku, a nawet organizacje partnerskie w Niemczech o konflikcie i pretensjach wobec Gradzielskiego. Ostatecznie spór zakończył się wycofaniem się z działalności Eugeniusza Krajniewskiego<sup>19</sup>.

Podczas kolejnego zebrania zarządu w Bydgoszczy 17 stycznia 1991 r. na bazie statutu gdańskiej ZLPN opracowano własny oraz zredagowano pismo do Sądu Wojewódzkiego o rejestrację samodzielnego Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego z siedzibą w Bydgoszczy<sup>20</sup>. W krok za tym 29 stycznia 1991 r. członkowie grupy inicjatywnej złożyli wniosek do Sądu Wojewódzkiego w Bydgoszczy o jego rejestrację. W ich imieniu wystąpiła ówczesna przewodnicząca Związku, Barbara Jankowska-Hretyńska. W marcu tego samego roku zarząd oddziału ZLPN w Bydgoszczy został wezwany do uzupełnienia wniosku o niezbędne dokumenty tj. statut Stowarzyszenia Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego z siedzibą w Gdańsku, z którego wynikałoby, że Związek ten może tworzyć oddziały, protokół wyboru komitetu założycielskiego Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego z siedzibą w Bydgoszczy oraz listy założycieli składającej się co najmniej z 15 osób. 25 marca do Sądu Wojewódzkiego w Bydgoszczy wpłynęła uzupełniona dokumentacja, jednak dotycząca już nie rejestracji jak pierwotnie Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego z siedzibą w Bydgoszczy, a Bydgoskiego Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego (BZPLN)<sup>21</sup>.

6 maja 1991 r., po wielu miesiącach starań, mniejszości niemieckiej w Bydgoszczy udało się postanowieniem Sądu Wojewódzkiego w Bydgoszczy zarejestrować własną, samodzielną organizację. 26 maja 1991 r. odbyło się pierwsze walne zebranie BZLPN, podczas którego zapoznano obecnych z treścią postanowienia Sądu Wojewódzkiego. W konsekwencji rozwiązano oddział terenowy ZLPN w Bydgoszczy i obecni na zebraniu dokonali akcesji do Bydgoskiego Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego z siedzibą w Bydgoszczy<sup>22</sup>. Następnie dokonano wyboru zarządu Związku i komisji rewizyjnej. W głosowaniu wzięły udział 153 z 168 uprawnionych

---

19 Eugeniusz Krajniewski po rejestracji Bydgoskiego Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego z siedzibą w Bydgoszczy nie dokonał akcesji i postanowił nadal pozostać członkiem ZLPN w Gdańsku. Zob. CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_004\_001, Protokół z walnego zebrania BZPLN z siedzibą w Bydgoszczy odbytego w dniu 26.05.1991 r. w Bydgoszczy, s. 19.

20 Była to kalka nazwy gdańskiej organizacji.

21 CBMN, sygn. PL\_1042\_022\_001\_004\_001, Dokumenty rejestracyjne, s. 16.

22 Lemańczyk, 2016, s. 173 podaje datę rejestracji bydgoskiego ZLPN jako 16 IX 1991 r., jednak na decyzji Sądu Wojewódzkiego w Bydgoszczy widnieje data 6.05.1991 r. Por. CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_004\_001, Dokumenty rejestracyjne, s. 24–25.

osób<sup>23</sup>. Pierwszym przewodniczącym związku został Henryk Kotlewski, zaś jego zastępcami Benedikt Frost i Tadeusz Jasiński. Do nowo powołanego BZLPN przekazano akta członków zwyczajnych oraz wspierających<sup>24</sup>, tj. 160 podań o przyjęcie na członka zwyczajnego, 13 podań o przyjęcie na członka wspierającego, 115 ankiet personalnych członków zwyczajnych, 9 ankiet personalnych członków wspierających<sup>25</sup>.

Od grudnia 1990 r. podjęte zostały również starania o pozyskanie własnej siedziby. Pojawił się nawet pomysł podnajęcia części willi od Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Już w styczniu 1991 r. wyniknął problem braku miejsca na składowanie dokumentów osobowych potencjalnych członków. Jerzy Gradzielski, który gromadził dokumentację we własnym mieszkaniu, wystąpił wręcz z postulatem chwilowego wstrzymania dalszego przyjmowania członków, ale pomysł ten został odrzucony i postanowiono o przechowywaniu dotychczasowej i przyszłej dokumentacji u przewodniczącej Barbary Jankowskiej-Hretyńskiej. Ostatecznie w lutym 1991 r. udało się wydzierżawić barak nr 6 przy ul. Chodkiewicza w Bydgoszczy i rozpoczęto remont tego lokalu. Ze względu jednak na katastrofalny stan pomieszczeń już latem tego samego roku siedziba została przeniesiona na ulicę Jagiellońską 13<sup>26</sup>.

Pierwszy zachowany spis członków Związku datowany jest na 13 stycznia 1990 r. i obejmuje 191 nazwisk<sup>27</sup>. Kolejnym dokumentem jest spis kartotek osobowych przekazany zgodnie z ustaleniami przez Jerzego Gradzielskiego 5 lutego 1991 r.<sup>28</sup> Na tej liście znajduje się 105 pozycji z aktami 149 osób.

## Jak zostać członkiem?

22 marca 1991 r. na specjalnym zebraniu roboczym zarządu BZLPN powołana została osobna komisja, która dokonywała niezwłocznej weryfikacji składanych wniosków o przystąpienie do organizacji. W skład

23 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_004\_001, Dokumenty rejestracyjne, s. 18–21.

24 Zgodnie ze statutem BZLPN członkiem zwyczajnym mógł zostać każdy obywatel narodowości lub pochodzenia niemieckiego, który złożył odpowiednią deklarację zatwierdzoną przez zarząd BZLPN, zaś członkiem wspierającym osoba dowolnej narodowości i pochodzenia aprobująca cele statutowe BZLPN. W praktyce osoby, które nie potrafiły dowieść jednoznacznie przed komisją weryfikacyjną swojego niemieckiego pochodzenia, były zaszeregowywane jako członkowie wspierający.

25 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_004\_001, Dokumenty rejestracyjne, s. 17.

26 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_003\_004, Korespondencja AGMO 1991–1993, s. 9.

27 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_002\_002, Listy członków BZLPN 1990–1991, s. 2–11.

28 Tamże, s. 12–19.

komisji początkowo weszli Johanna Wójcik, Benedikt Frost oraz Jerzy Gradzielski. Natychmiast po powołaniu komisja rozpatrzyła pozytywnie 32 wnioski, 4 wnioski pozostały nierozpatrzone m.in. ze względu na niepełną dokumentację<sup>29</sup>. Niecały miesiąc później, bo już 16 kwietnia 1991 r. podczas kolejnego zebrania zarządu postanowiono, by Jerzy Gradzielski i Henryk Kotlewski udali się do Gdańska po dodatkowe formularze podań o przyjęcie do Związku, ponieważ „odblokuje to dziesiątki podań o przyjęcie, które zostały przez naszą komisję weryfikacyjną pozytywnie rozpatrzone, a ich wnioskodawcy czekają na formalne przyjęcie w szeregi Związku”<sup>30</sup>. 30 kwietnia, najprawdopodobniej po planowanej wizycie w Gdańsku, sporządzono zestawienie odebranych tam legitymacji dla kolejnych 34 członków. Związek liczył wówczas 239 osób. Podania o przyjęcie nadal spływały wręcz lawinowo, co – choć Komisja w samym tylko 1991 r. spotykała się 17 razy, a w kolejnych latach do 1996 r. przynajmniej raz w miesiącu – nie oznaczało równie szybkiego wzrostu liczby członków. Proces weryfikacji był długotrwały, wieloetapowy i wymagał przedstawienia pełnej dokumentacji pochodzenia rodziny, podobnie jak w przypadku przyznawania obywatelstwa przez władze RFN. Komisja działała według specjalnie opracowanej instrukcji, sprawdzając skrupulatnie każdego kandydata na członka zwyczajnego<sup>31</sup>. Podanie o przyjęcie w szeregi BZLPN musiało zostać bezwzględnie wypełnione osobiście w siedzibie BZLPN i pod żadnym pozorem nie należało wydawać druków na zewnątrz, do uzupełnienia np. w domu. Jedynie w przypadku ciężko chorych osób istniała taka możliwość. Zgodnie z wytycznymi do podania dołączano obligatoryjnie akty urodzenia, odpisy aktów urodzenia rodziców oraz dziadków, odpisy aktów małżeństwa własne oraz rodziców. Dodatkowymi, załączanymi dobrowolnie dokumentami, poświadczającymi niemieckie pochodzenie wnioskodawcy i jego przodków były najczęściej zaświadczenia o wpisaniu rodziców lub dziadków na *volksliste* – niemiecką listę narodowościową (zazwyczaj do grupy II lub III), także potwierdzenia służby wojskowej w Wehrmachcie – książeczki wojskowe (*Soldbuchy*), dokumentacja pozyskana z *Deutsche Dienststelle* w Berlinie, powołania do armii niemieckiej. Część wnioskodawców dołączała decyzje o narzuconych im administracyjnie zmianach imion i nazwisk, które prowadzono po 1945 r. w ramach zwalczania przejawów niemieckości. Wśród materiałów, które przedkładano razem w wnioskami, były ponadto

---

29 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_001\_011, Protokoły z posiedzeń zarządu BZPLN 1990–1991, s. 47–49.

30 Tamże, s. 50–51.

31 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_002\_012, Protokoły komisji weryfikacyjnej 1991–1998, s. 116.

wszelkiego rodzaju zaświadczenia, dowody tożsamości, legitymacje (*Ausweisy*), księgi rodzinne (*Stammbuchy*), świadectwa szkolne, numery wpisów na „listę PO”<sup>32</sup>, zaświadczenia o rentach, książeczki pracy, prawa jazdy, przepustki Państwowego Urzędu Repatriacyjnego wydawane grupie folksdojców. Ubiegając się o przyjęcie do BZLPN, niejednokrotnie powoływano się na krewnych przebywających i mieszkających w Niemczech, służbę przodków w armii Cesarstwa Niemieckiego podczas I wojny światowej. Niepełna lub wątpliwa dokumentacja skutkowałą wezwaniem do uzupełnień, odrzuceniem wniosku lub przyjęciem do BZLPN w poczet członków wspierających – co spotykało z reguły współmałżonków niepotrafiących udowodnić niemieckiego pochodzenia.

Rygorystyczna procedura weryfikacji ubiegających się o przyjęcie do Związku wzbudzała wątpliwości i krytykę nawet wśród lokalnych działaczy. Janina Nowak z Nakła nad Notecią, koordynująca działania organizacyjne na terenie powiatu noteckiego i wyrzyskiego, już w październiku 1990 r. zwróciła uwagę, że

ludzie w dalszym ciągu boją się ujawnić. Sprawę w Nakle zepsuł mi list od pana Oltera, w którym poinformował, że członkiem zwyczajnym naszego Stowarzyszenia może zostać każda pełnoletnia osoba, która udowodni, że posiada rodowód niemiecki. Udowodnić rodowód niemiecki, to znaczy powyciągać metryki urodzenia dla kilku pokoleń wstecz. Proszę sobie obliczyć koszty z tym związane (...). Wnioski napływające z terenu nie posiadają także załączników z okresu Wilhelma i lat 1940–[19]45 (...). Bardzo pana proszę, aby te wnioski, które przedkładam uznać jako zasadne i przyjąć tych ludzi do naszego grona<sup>33</sup>.

W porównaniu z innymi stowarzyszeniami mniejszości niemieckiej w Polsce – szczególnie z terenu Górnego Śląska – była to sytuacja wyjątkowa. Zazwyczaj przy przyjmowaniu nowych członków ograniczano się do przyjęcia deklaracji przystąpienia i następowało automatyczne wciągnięcie w poczet członków<sup>34</sup>. Uwarunkowane było to z pewnością złożoną przeszłością regionu (Lemańczyk, 2016).

32 W latach 1951–1964 przy Ambasadzie USA w Warszawie funkcjonowało udzielające wiz do RFN „Biuro Przepustek do Niemiec” (Travel Permit Office for Germany), stąd potocznie używana nazwa „lista PO” – dla sporządzonego w Niemczech przez Czerwony Krzyż wykazu osób zarejestrowanych jako ubiegające się o zgodę na wyjazd. Posiadanie numeru PO ułatwiała uzyskanie wizy.

33 List do Jerzego Gradzielskiego z 23.10.1990 r., CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_003\_014, Korespondencja prywatna 1990–1991, s. 5–6.

34 Procedury przyjmowania członków do poszczególnych stowarzyszeń nie zostały do tej pory szczegółowo opisane. Odnosi się do nich jedynie Z. Kurcz (1995, s. 42).



## Związek rośnie w siłę

W połowie lipca 1991 r. BZLPN skupiał około 300 członków<sup>35</sup>. Uchwałą z dnia 2 grudnia 1991 r. zarząd BZLPN podjął decyzję o przystąpieniu do Związku Niemieckich Stowarzyszeń w Regionach Olsztyn–Gdańsk–Toruń z siedzibą w Olsztynie reprezentowanego przez Waltera Angrika. Stan BZLPN na ten dzień wynosił 410 osób<sup>36</sup>. Pod koniec maja 1992 r. BZLPN skupiał już 657 osób. Według ówczesnego I wiceprzewodniczącego, Benedikta Frosta, na terenie województwa bydgoskiego pozostawało jeszcze 5–8 tys. osób pochodzenia niemieckiego, które z różnych przyczyn nie zapisały się do Związku<sup>37</sup>. Od października 1991 r. w Bydgoszczy działał również Krąg Weteranów zrzeszający 26 byłych żołnierzy Wehrmachtu. Jego pierwszym przewodniczącym został Stefan Byszewski. Grupa spotykała się regularnie do października 2002 r., kiedy to z uwagi na niską frekwencję zawieszono organizację osobnych spotkań<sup>38</sup>.

W lipcu 1992 r. powołano lokalnych przedstawicieli spośród najbardziej zaangażowanych członków w Tucholi, Chojniku, Inowrocławiu, Nakle nad Notecią, Szubinie, Solcu Kujawskim oraz Świeciu<sup>39</sup>. Zostali oni upoważnieni do prowadzenia działalności statutowej BZPLN w miejscu zamieszkania, a co za tym idzie do zorganizowania grup terenowych w swoich miejscowościach. Los poszczególnych inicjatyw był w dużej mierze zależny od lokalnej, oddolnej mobilizacji. O ile próby utworzenia organizacji terenowych w Tucholi, Szubinie, Solcu Kujawskim i Świeciu skończyły się niepowodzeniem, to w Nakle nad Notecią udało się w 1994 r. zawiązać miejscowe koło Związku<sup>40</sup>. Również w Chojnicach w 1994 r. zarejestrowano oddział terenowy, który rok później usamodzielniał się jako niezależna organizacja – Chojnickie Stowarzyszenie Ludności

---

35 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_005\_001, Ankieta dla biura koordynacyjnego AGMO w Strzelcach Opolskich z 15.07.1991 r., s. 26–33.

36 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_004\_002, Dokumentacja przystąpienia do Związku, s. 10.

37 Benedikt Frost pisze o tym w liście datowanym na 28.05.1992 r. skierowanym do Związku Niemieckich Stowarzyszeń Społeczno-Kulturalnych w Polsce z siedzibą w Opolu. Zob. CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_004\_002, s. 13–17. Odpowiada to liczebności mniejszości niemieckiej w województwie bydgoskim, którą podaje w swoim opracowaniu Zbigniew Kurcz, bazując na badaniach własnych przeprowadzonych w 1992 r. Zob. Kurcz, 1995, s. 43.

38 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_004\_008, Dokumentacja Bydgoski Krąg Weteranów 1998–2002, s. 43.

39 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_002, Dokumenty grup terenowych.

40 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_002, Dokumenty grup terenowych

Pochodzenia Niemieckiego<sup>41</sup>. Natomiast w Inowrocławiu zawiązanie grupy terenowej nastąpiło dopiero w 2002 r.<sup>42</sup>

### Wyjście na zewnątrz

Po utworzeniu zrębów organizacyjnych stowarzyszenia w Bydgoszczy naturalnym krokiem było poinformowanie o tym fakcie potencjalnych partnerów oraz organizacji, które mogły udzielić wsparcia i pomocy formującej się grupie. Już jesienią 1990 r. Jerzy Gradzielski rozesłał szereg pism z informacją o ukonstytuowaniu się nowego, bydgoskiego oddziału Związku Ludności Pochodzenia Niemieckiego w Gdańsku<sup>43</sup>. Jedno z pierwszych trafiło już we wrześniu 1990 r. do Petra Oprzondka<sup>44</sup>, przewodniczącego AGMO, rozpoczynając jego wieloletnią ożywioną korespondencję z bydgoską organizacją. Za pośrednictwem Oprzondka skontaktowano BZLPN z biurem koordynacyjnym AGMO w Strzelcach Opolskich i zrzeszającym Niemców wysiedlonych z byłych niemieckich terenów Związkiem Wypędzonych (Bund der Vertriebenen – BdV)<sup>45</sup>. Ze Strzelec Opolskich napłynęły do Bydgoszczy niemieckojęzyczne książki, sprzęt oraz wsparcie finansowe, co umożliwiło organizację biura i już w grudniu 1991 r. podjęcie starań o uruchomienie małej biblioteki. W lutym 1992 r. dotarło z AGMO kolejnych 400 książek<sup>46</sup>. Organizacja finansowała też tradycyjne już paczki świąteczne i imprezy mikołajkowe dla dzieci<sup>47</sup>. Dzięki AGMO rozpoczęto współpracę z Kołem Ojczyznianym Heimatkreis Bromberg-Stadt und Bromberg-Land, które skupiało żyjących w Niemczech dawnych mieszkańców powiatu bydgoskiego. Koło wspierało BZLPN niewielkimi darowiznami. Ponadto za pośrednictwem jego członków nawiązano współpracę partnerską Bydgoszczy z miastem Wilhelmshaven<sup>48</sup>.

Od stycznia 1991 r. korespondowano także bezpośrednio z BdV, które w ramach projektu Arbeitskreis zur Unterstützung sozial-kultureller

41 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_002\_003, Dokumentacja grupy terenowej Chojnice.

42 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_002\_002, Dokumentacja grupy terenowej Inowrocław.

43 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_003, Korespondencja.

44 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_003\_004, Korespondencja z AGMO, s. 1–2.

45 W latach 80. XX w. BdV wspierało aktywnie inicjatorów działań mających na celu legalizację mniejszości niemieckiej w Polsce, a po oficjalnym uznaniu pomagało rzeczowo i finansowo nowo utworzonym organizacjom mniejszościowym.

46 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_003\_004, Korespondencja z AGMO, s. 11–16.

47 Tamże, s. 25–29.

48 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_003\_036, Korespondencja z Stadt Wilhelmshaven.

Projekty [grupa robocza do wsparcia projektów społeczno-kulturalnych] ze środków federalnego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych sfinansowało wyposażenie biura BZPLN – począwszy od przyborów do pisania, papieru do kserokopiarek, magnetofonów, gier edukacyjnych, książek, a skończywszy na wiertarce<sup>49</sup>. Dodatkowo udzielono finansowego wsparcia na pokrycie kosztów najmu siedziby. Zaś z początkiem 1992 r. nawiązano kontakty z grupami terenowymi BdV na szczeblu poszczególnych landów – w Hamburgu, Berlinie, Zittau oraz grupą ziomkowską Landesgruppe Baden-Württemberg<sup>50</sup>.

Szczególną relację zbudowano z Konsulatem Generalnym Republiki Federalnej Niemiec (RFN) w Gdańsku. Bez wątpienia była to zasługa dr Marianne Wannow, pierwszej Konsul RFN w Gdańsku, która objęła urząd w październiku 1990 r. Urodzona w Gdańsku, zapewne z racji swojego pochodzenia, czuła szczególne więzi z rodzącym się ruchem mniejszości niemieckiej, z którym pozostawała w kontakcie listownym jeszcze długo po opuszczeniu stanowiska w Polsce. Od marca 1991 r. aktywnie uczestniczyła w życiu BZLPN, pomagając w remoncie lokalu oraz pokrywając koszty wynajmu pomieszczeń ze środków Konsulatu Generalnego<sup>51</sup>. Jej życzliwość i wsparcie wychodziły daleko poza obowiązki służbowe.

Nieco inny charakter miała współpraca z Niemieckim Związkiem Ludowym Opieki nad Grobami Wojennymi (*Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e.V.*) w Kassel, do którego już w kwietniu 1990 r. zwrócił się Benedikt Frost z informacją o masowym grobie żołnierzy niemieckich w pobliżu Świątkatowa<sup>52</sup>. Kooperacja ta trwała wiele lat, pozwalając na lokalizację i ekshumację kolejnych zbiorowych mogił w okolicy Bydgoszczy.

W ramach tych kontaktów członkowie BZLPN zaczęli uczestniczyć w różnych kongresach, seminariach i zjazdach organizowanych zarówno w Niemczech, jak i w Polsce, następowały wizyty i rewizyty, budowana była sieć kontaktów, wsparcia, wymiany doświadczeń oraz pielęgnowania i odbudowywania wspólnej tożsamości grupowej.

---

49 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_003\_006, Korespondencja z BdV.

50 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_003\_008, Korespondencja z BdV Landesgruppen.

51 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_003\_030, Korespondencja z Konsulatem Generalnym RFN w Gdańsku 1991–1992.

52 CBMN, sygn. PL\_1042\_011\_001\_005\_003, Współpraca z Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge 1990–1995.

## Zakończenie

Działania organizacyjne aktywistów mniejszościowych w Bydgoszczy na przełomie lat 80. i 90. XX w. powodowały ożywienie i mobilizację ludności poczuwającej się do narodowości niemieckiej. Opierały się one w początkowej fazie w głównej mierze na kilku inicjatorach współpracujących ze środowiskiem gdańskim, którzy przejęli rolę liderów, skupiając wokół siebie grupę zaangażowanych osób.

Tworząca się wówczas organizacja stała się miejscem dokumentowania i deponowania biografii oraz materiałów dotyczących identyfikujących się z mniejszością niemiecką mieszkańców Bydgoszczy i okolic, swoistym archiwum losów miejscowych Niemców. Składający deklaracje przystąpienia do BZPLN powierzali organizacji nierzadko dokumentację, spisane życiorysy i historie rodzinne, które zawierały informacje na temat złożonych i tragicznych losów Niemców z okolic Bydgoszczy. Do wniosków o przyjęcie dołączano m.in. materiały poświadczające internowanie do ZSRS u schyłku II wojny światowej, zwolnienie z sowieckich obozów pracy, osadzenie w Centralnym Obozie Pracy w Potulicach czy umieszczenie w domach dziecka. Dokumenty te stanowią niezwykle cenne źródło do opisu losów tej społeczności. Przekazanie tych nierzadko też dosyć przypadkowych i gorączkowo wyszukiwanych materiałów rodzącej się instytucji dowodzi również o niezwykle mocnej potrzebie zapisania się do Związku, a tym samym potwierdzenia swojej „niemieckości”, nieuznawanej przez lata przez władze polskie tożsamości. W początkowym okresie funkcjonowania BZPLN największą uwagę poświęcano nauce języka niemieckiego, organizacji biblioteki, aktywności kulturalnej, nawiązywaniu współpracy i partnerstwa z innymi organizacjami mniejszościowymi w Polsce, ale też ziomkostwami i grupami ojczyźnianymi działającymi w Niemczech. Od 1991 r. organizowano kursy języka niemieckiego dla dzieci i młodzieży oraz dorosłych. Naukę wspierano również poprzez współpracę z kilkoma przedszkolami w Bydgoszczy – nr 73, nr 76 oraz Niepublicznym Przedszkolem Radość, które dzięki BZPLN zostały wyposażone o odpowiednie materiały dydaktyczne.

Organizacja mniejszości niemieckiej istnieje i działa w Bydgoszczy do dzisiaj, jednak w 1996 r. zmieniła nazwę na Towarzystwo Mniejszości Niemieckiej w Bydgoszczy. Podobnie jak w wielu innych przypadkach podobnych organizacji, jak np. w województwach dolnośląskim, śląskim, czy opolskim, Towarzystwo kontynuuje swoją działalność, ale z dużo mniejszą intensywnością w porównaniu z działaniami podejmowanych z początkiem lat 90. Także liczba członków i osób aktywnie angażujących się drastycznie spadła. Na początku 2023 r. wynosiła ona ok. 146 osób.

## BIBLIOGRAFIA

### Źródła archiwalne

Archiwum Centrum Badań Mniejszości Niemieckiej, Towarzystwo Mniejszości Niemieckiej w Bydgoszczy / Gesellschaft der Deutschen Minderheit in Bromberg.

### Opracowania

- Amos, H. (2009). *Die Vertriebenenpolitik der SED 1945 bis 1990*. De Gruyter.
- Berdychowska, B. (red.). (1998). *Mniejszości narodowe w Polsce. Praktyka po 1989 roku*. Warszawa: Press.
- Berlińska, D. (1989). *Spoleczne uwarunkowania ruchu mniejszości niemieckiej na Śląsku Opolskim (próba diagnozy w świetle badań socjologicznych)*. Opole: Instytut Śląski.
- Berlińska, D. (1999). *Mniejszość niemiecka na Śląsku Opolskim w poszukiwaniu tożsamości*. Opole: Państwowy Instytut Naukowy – Instytut Śląski.
- Browarek, T. (2014). Inicjatywy organizacyjne mniejszości niemieckiej w Polsce w latach osiemdziesiątych XX wieku w świetle polityki państwa polskiego. *Rocznik Polsko-Niemiecki*, nr 22, 145–165.
- Browarek, T. (2015). *Ludność niemiecka w polityce państwa polskiego w latach 1945–1989*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Chałupczak, H. i Browarek, T. (2000). *Mniejszości narodowe w Polsce 1918–1995*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Czerwiński, D. (2019). Aparat bezpieczeństwa a ludność niemiecka w województwie gdańskim w latach 1945–1990. W: M. Matheja (red.), *Pod lupą bezpieki. Aparat represji wobec Niemców na Ziemiach Zachodnich i Północnych w okresie władzy komunistycznej*. Gliwice–Opole: Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej.
- Domagała, B. i Sakson, A. (red.). (1998). *Tożsamość kulturowa społeczeństwa Warmii i Mazur*. Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego.
- Dudra, S. i Nitschke, B. (red.). (2010). *Mniejszości narodowe i etniczne w Polsce po II wojnie światowej. Wybrane elementy polityki państwa*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Dudra, S. i Nitschke, B. (red.). (2013). *Stowarzyszenia mniejszości narodowych, etnicznych i postulowanych w Polsce po II wojnie światowej*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Janiszewski, L. (1993). *Mniejszość niemiecka a Polacy na Pomorzu Szczecińskim. Szkic socjologiczny*. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego.

- Kurasz, I. (2016a). *Mniejszość niemiecka na Dolnym Śląsku. Studium socjologiczne*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Kurasz, I. (2016b). Polityczne i społeczne uwarunkowania obecności Niemców na Dolnym Śląsku w latach 1945–1989. W: A. Dziurok, P. Madajczyk i S. Rosenbaum (red.), *Władze komunistyczne wobec ludności niemieckiej w Polsce w latach 1945–1989*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Kurcz, Z. (1995). *Mniejszość niemiecka w Polsce*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lemańczyk, M. (2016). *Mniejszość niemiecka na Pomorzu Gdańskim*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, Towarzystwo Kulturalne Ludności Niemieckiej „Ojczyzna” w Kwidzynie.
- Lipman, I. i Petrach, F. (2007). Nowy początek we Wrocławiu. W: I. Lipman (red.), *Wczoraj, dziś, jutro. 50 lat Niemieckiego Towarzystwa Kulturalno-Społecznego na Dolnym Śląsku. Gestern, heute, morgen. 50 Jahre – Deutsche Sozial – Kulturelle Gesellschaft in Niederschlesien*. Wrocław: NTKS.
- Lis, M. (2015). *Mniejszość niemiecka na Śląsku Opolskim 1989–2014. Z bagażem przeszłości w realiach współczesności*. Opole: Instytut Śląski.
- Madajczyk, P. (red.). (1998). *Mniejszości narodowe w Polsce. Państwo i społeczeństwo polskie w mniejszości narodowe w okresach przelomów politycznych (1944 – 1989)*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Madajczyk, P. (2001). *Niemcy polscy 1944–1989*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Madajczyk, P. i Berlińska, D. (2008). *Polska jako państwo narodowe. Historia i pamięć*. Opole–Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN, Państwowemu Instytutowi Naukowemu – Instytut Śląski.
- Matelski, D. (1999). *Niemcy w Polsce w XX wieku*. Warszawa–Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Matelski, D. (2016). Mniejszość niemiecka w Polsce w latach 1945–2015. W: L. Nijakowski (red.), *Niemcy*. Warszawa: Wydawnictwo Sejmowe w Warszawie, 101–121.
- Mazurkiewicz, M. (2016). Niemcy w komunistycznej Polsce w optyce rządu federalnego i niemieckich organizacji wysiedlonych. W: A. Dziurok, P. Madajczyk i S. Rosenbaum (red.), *Władze komunistyczne wobec ludności niemieckiej w Polsce w latach 1945–1989*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Męclewski, E. (1984). *Sprawa rzekomej mniejszości niemieckiej w PRL*. Warszawa: Kancelaria Sejmu RP.
- Mironowicz, E. (2000). *Polityka narodowościowa PRL*. Białystok: Wydawnictwo Białoruskiego Towarzystwa Historycznego.
- Mironowicz, E. (2011). Założenia i cele polityki narodowościowej Polski Ludowej. W: J. Hytrek-Hryciuk, G. Strauchold i J. Syrnyk (red.), *Internacjonalizm czy...? Działania organów bezpieczeństwa państw komunistycznych*

- wobec mniejszości narodowych (1944–1989)*. Warszawa–Wrocław: Instytut Pamięci Narodowej.
- Nitschke, B. (2010). Niemcy. W: S. Dudra i B. Nitschke (red.), *Mniejszości narodowe i etniczne w Polsce po II wojnie światowej*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Pleksot, P. (2016). W cieniu przeszłości. Problematyka mniejszości narodowej i „rewizjonizmu” w stosunkach politycznych RFN–PRL po 22 lipca 1983 roku. W: A. Dziurok, P. Madajczyk i S. Rosenbaum (red.), *Władze komunistyczne wobec ludności niemieckiej w Polsce w latach 1945–1989*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Popieliński, P. (2020). *Mniejszość niemiecka w III Rzeczypospolitej Polskiej (1989–2019) w procesie integracji ze społeczeństwem większościowym*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Sakson, A. (1993). Działalność Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego Mniejszości Niemieckiej Ziemi Wielkopolskiej. *Przegląd Zachodni*, nr 1, 163–168.
- Sakson, A. (red.). (1994a). *Polska–Niemcy, mniejszość niemiecka w Wielkopolsce. Przeszłość i terażniejszość*. Poznań: Instytut Zachodni.
- Sakson, A. (1994b). Statuty towarzystw mniejszości niemieckiej w Wielkopolsce w okresie II i III Rzeczypospolitej. W: A. Sakson (red.), *Polska–Niemcy, mniejszość niemiecka w Wielkopolsce. Przeszłość i terażniejszość*. Poznań: Instytut Zachodni, 189–226.
- Strauchold, G. (2016). Niemcy czy Polacy? Tzw. autochtoni Ziem Zachodnich i Północnych w myśli teoretycznej Towarzystwa Rozwoju Ziem Zachodnich. Próby wypracowania skutecznej polityki integracyjnej. W: A. Dziurok, P. Madajczyk i S. Rosenbaum (red.), *Władze komunistyczne wobec ludności niemieckiej w Polsce w latach 1945–1989*. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Szczepański, A. (2013). *Aktywność społeczno-polityczna mniejszości niemieckiej na Śląsku Opolskim po 1989 roku*. Toruń: Adam Marszałek.
- Urban, T. (1994). *Niemcy w Polsce. Historia mniejszości w XX wieku*. Opole: Instytut Śląski.
- Wąsowicz, M. (1999). *Mniejszość niemiecka w Polsce*. Opole: Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. E. Smolki w Opolu, Dział Informacyjno-Bibliograficzny.

**Weronika Wiese** – absolwentka filologii orientalnej, historii Europy Wschodniej i Południowo-Wschodniej, polonistyki na Uniwersytecie w Lipsku, doktorantka w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Opolskiego na kierunku historia. Od 2020 r. kieruje Centrum Dokumentacyjno-Wystawienniczym Niemców w Polsce. W 2023 r. objęła funkcję zastępcy dyrektora Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Opolu. W swoich badaniach koncentruje się na historii mniejszości niemieckiej w Polsce i początkach organizacji jej struktur.





**Łukasz Burkiewicz**

lukasz.burkiewicz@ignatianum.edu.pl

<http://orcid.org/0000-0001-9115-0837>

Uniwersytet Ignatianum w Krakowie

**Andrzej Wadas**

andrzej.wadas@ignatianum.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-9239-7521>

Uniwersytet Ignatianum w Krakowie

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.21

## Życie i dzieło Tomasza Ignacego Dunina Szpota SJ (1644/1645–1713) oraz jego wkład w etnografię nowożytnych Chin\*

### STRESZCZENIE

W dziedzinie nowożytnych badań dotyczących Chin oraz sąsiednich krajów Azji Wschodniej istotne zasługi posiadają polscy jezuici. Jednym z nich był pochodzący ze szlachty podlaskiej Tomasz Ignacy Dunin Szpot SJ (1644/1645–1713), który od 1689 r. przez kolejne dwadzieścia cztery lata był penitencjariuszem w bazylice św. Piotra w Rzymie. W trakcie swojego pobytu w Wiecznym Mieście, obok pracy duchowej, poszukiwał w rzymskich bibliotekach i archiwach informacji na temat misji jezuickich w Państwie Środka. W wyniku jego pracy powstało 10 obszernych woluminów, które zawierają cenne opisy wydarzeń rozgrywających się w Chinach w epoce nowożytnej oraz posiadają obszerne odniesienia do geografii i przede wszystkim etnografii całego regionu Dalekiego Wschodu. Dzieło polskiego jezuity przynosi istotną wiedzę na temat obyczajów, życia codziennego, kultury i języka mieszkańców Azji Wschodniej, obejmując schyłek panowania cesarza Wanli (1563–1620), upadek dynastii Ming w 1644 r. oraz panowanie pierwszych cesarzy z dynastii mandżurskiej Qing, w tym długoletnie rządy cesarza Kangxi (1661–1722). Celem niniejszego artykułu jest popularyzacja sylwetki tego mało znanego polskiego badacza i znawcy nowożytnych Chin oraz próba nakreślenia motywów jego zainteresowań badawczych, zwłaszcza odnoszących się nie stricte do wątków misyjnych (co mogło wynikać z faktu bycia członkiem zakonu jezuitów), ale etnograficznych.

**SŁOWA KLUCZE:** jezuici, Chiny, dynastia Ming, dynastia Qing, Tomasz Ignacy Dunin Szpot SJ, misje

\* Artykuł powstał w ramach projektu wymienionego w przypisie 3.

**Sugerowane cytowanie:** Burkiewicz, Ł. i Wadas, A. (2025). Życie i dzieło Tomasza Ignacego Dunina Szpota SJ (1644/1645–1713) oraz jego wkład w etnografię nowożytnych Chin. © ⓘ *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 337–357. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.21

Nadesłano: 20.02.2025

Zaakceptowano: 10.05.2025

ABSTRACT

The Life and Work of Tomasz Ignacy Dunin Szpot SJ (1644/1645–1713)  
and His Contribution to the Ethnography of Early Modern China

Polish Jesuits made notable contributions to the study of China and neighbouring East Asian regions during the early modern period. Among them was Tomasz Ignacy Dunin Szpot SJ (1644/1645–1713), who came from a noble family from Podlasie. Beginning in 1689, Szpot spent twenty-four years in Rome, where he served as a confessor at Saint Peter's Basilica. Alongside his spiritual duties, he engaged in extensive research in the city's libraries and archives, focusing on Jesuit missions in China. This research resulted in ten substantial volumes that provide invaluable accounts of events in the early modern China, with extensive references to the geography and, particularly, the ethnography of the Far East. Szpot's writings offer valuable insights into the customs, daily life, culture, and language of East Asia's inhabitants, spanning significant periods such as the late reign of the Wanli Emperor (1563–1620), the fall of the Ming dynasty in 1644, and the early Qing period, including the rule of Emperor Kangxi (1661–1722). This paper seeks to shed light on this relatively obscure Polish scholar and his expertise on early modern China. It also explores the motivations behind his research, particularly his focus on ethnographic themes, which may reflect interests that extended beyond his Jesuit missionary duties.

KEYWORDS: Jesuits, China, Ming dynasty, Qing dynasty, Tomasz Ignacy Dunin Szpot SJ, missions

Dotychczasowe badania dotyczące życia jezuitę Tomasza Ignacego Dunina Szpota SJ i jego spuścizny były fragmentaryczne, również w Polsce. Ponadto może zaskakiwać fakt, że do tej pory nie ukazało się drukiem żadne z jego dzieł. W związku z tym celem niniejszego artykułu jest dalsza popularyzacja sylwetki tego mało znanego polskiego badacza i znawcy nowożytnych Chin oraz przede wszystkim – z uwagi na charakter miejsca publikacji – wyeksponowanie wątków etnograficznych w jego dziełach. Bohater niniejszego tekstu przez dwadzieścia cztery lata spędzone w Rzymie łączył pracę duchową z poszukiwaniami w rzymskich bibliotekach i archiwach informacji na temat misji jezuickich w Państwie Środka oraz towarzyszących im obserwacji politycznych, geograficznych i etnograficznych. W wyniku jego pracy powstało 10 obszernych rękopiśmiennych woluminów (łącznie 2234 karty łacińskiego tekstu), które obecnie są przechowywane w Archiwum Rzymskim Towarzystwa Jezusowego.

Jedyny jak do tej pory artykuł biograficzny poświęcony postaci Tomasza Ignacego Dunina Szpota SJ wyszedł spod pióra Roberta Danieluka SJ

(2017). Ponadto dysponujemy kilkoma krótkimi rysami biograficznymi: w *Lietuviu Enciklopedija* (Rabikauskas, 1963), na gruncie polskim jego sylwetkę w słownikowej formie przedstawili Ludwik Grzebień (2004, s. 665) i Anna Królikowska (2017, s. 152–153); o Duninie Szpocie SJ jako nauczycielu matematyki w szkolnictwie jezuickim wspomniał Bogdan Lisiak SJ (2003, s. 136, 208); w książce o kontaktach polsko-chińskich w XVII w. w kilku zdaniach o jezuitcie wspomniał Jan Konior SJ (2013, s. 22, 177)<sup>1</sup>. Od niedawna w formie online jest dostępne jedno z dzieł Dunina Szpota SJ *Historiae Sinarum Imperii* (ARSI, Jap. Sin. 102, Jap. Sin. 103; <https://historiasinarum.ignatianum.edu.pl>)<sup>2</sup>. Również stosunkowo niedawno w formie dłuższego podcastu sylwetkę i dzieło Tomasza Ignacego Dunina Szpota SJ omówił Gościwit Malinowski (2024a). W ostatnich latach pojawiło się kilka nowych opracowań poświęconych wątkom poruszonym w działalności Dunina Szpota SJ (Meynard, 2020; Smołucha, 2024a; A. Wadas, 2023b), a w 2023 r. został opublikowany specjalnie dedykowany dziełom Dunina Szpota SJ oraz misjom jezuickim w Chinach numer czasopisma naukowego „Rocznik Filozoficzny Ignatianum”, w którym znalazło się kilka artykułów poświęconych tej tematyce (Burkiewicz, 2023; Graf i Wołyniec, 2023; Malinowski, 2023; Nowakowski, 2023; Smołucha, 2023; A. Wadas, 2023a; H. Wadas, 2023). Obecnie trwają prace nad tłumaczeniem na język polski tekstu rękopisu *Historiae Sinarum Imperii* oraz zaopatrzenie go w aparat krytyczny: historyczny, etnograficzny, geograficzny, kulturoznawczy, filologiczny i bibliograficzny. W ramach tego samego projektu jest przygotowywana edycja łacińskiego tekstu zawartego w trzech woluminach *Collectanea Historiae Sinensis* (ARSI, Jap. Sin. 104, Jap. Sin. 105 pars 1 i 2) zawierających znacznie większy materiał faktograficzny niż ten w *Historiae Sinarum Imperii*, będący przedmiotem wcześniejszego projektu<sup>3</sup>.

- 1 Autor błędnie podaje, że Dunin Szpot SJ przebywał w Państwie Środka.
- 2 Transkrypcja oraz wydanie w formie online dzieła *Historiae Sinarum Imperii* i umieszczenie go na dedykowanej do tego stronie internetowej projektu zostało zrealizowane w ramach projektu „Chiny i ich sąsiedzi w dziele *Historia Sinarum* polskiego jezuita Tomasza Szpota Dunina (1644–1713)”; Nauka dla Społeczeństwa; nr NdS/531051/2021/2022; kwota dofinansowania 1 000 000,00 zł; całkowita wartość projektu 1 000 000,00 zł; realizacja: 23.02.2022 do 22.02.2024. Kierownik projektu: Janusz Smołucha.
- 3 Tytuł projektu „*Historiae Sinarum Imperii* i *Collectanea Historiae Sinensis* Tomasza Szpota Dunina SJ – polski wkład w badania kultury i dziejów Chin w epoce nowożytnej”; Narodowy Program Rozwoju Humanistyki; nr NPRH/U22/SP/0021/2023/12; kwota dofinansowania 1 566 263,42 zł; całkowita wartość projektu 1 566 263,42 zł; realizacja: 21.02.2024 do 21.02.2027. Kierownik projektu: Janusz Smołucha.

## Życie i dzieło Tomasza Ignacego Dunina Szpota SJ

Tomasz Ignacy Dunin Szpot SJ urodził się 19 grudnia w 1644 lub 1645 roku na terenie ówczesnego województwa podlaskiego, co niekiedy podkreślał, dopisując po nazwisku wyraz Subsylvanus, czyli Podlasianin (Grzebień, 2004, s. 665; Królikowska, 2017, s. 152; Danieluk, 2017, s. 76; Malinowski, 2024a). We wstępie do jednego ze swoich dzieł określił się jako *unus Sarmata scriptor* (ARSI, Jap. Sin. 104, f. 1r). Pochodził z rodziny szlacheckiej pieczętującej się herbem Łabędź (duń. Swan), której przodkowie przybyli z Danii w XI lub XII w. i w nawiązaniu do tej tradycji dopisywał do nazwiska Dunin, czyli Duńczyk (Niesiecki, 1841, s. 630–631; Malinowski, 2024a). Do nowicjatu zakonu jezuitów w Wilnie wstąpił w 13 sierpnia 1664 r., spędził tam trzy kolejne lata (Grzebień, 2004, s. 665; Królikowska, 2017, s. 152; Danieluk, 2017, s. 76). W kolejnych latach pobierał wykształcenie (studia filozoficzno-teologiczne) oraz praktykę pedagogiczną w kolegiach jezuickich w Reszlu, Wilnie, Drohiczyźnie i Warszawie (Królikowska, 2017, s. 152). W trakcie pobytu w Wilnie w 1677 r. Dunin Szpot przyjął święcenia i został kapłanem, tam też pełnił funkcję asystenta prokuratora prowincji odpowiedzialnego za kwestie gospodarcze (Danieluk, 2017, s. 77; Malinowski, 2024a).

Z jego wileńskiego okresu znane są dwa dzieła. Jedno z nich o charakterze okazynym ku czci wileńskiego kanonika Kazimierza Wojsznarowicza, dedykowane tamtejszemu biskupowi Mikołajowi Stefanowi Pacowi, przetrwało do dzisiaj (Dunin Szpot, 1677) i jest nam znane, choć w tym przypadku autorstwo Dunina Szpota jest jedynie domniemane (Sommervogel, t. 1, 1890, s. 1461; Danieluk, 2017, s. 80). Drugie jest intrygujące, gdyż nie zachowało się do dzisiaj, a przekazy autorów, którzy rękopis Dunina Szpota SJ widzieli, dodatkowo potęgują znaczenie zagubionego dzieła. W owym manuskrypcie Dunin Szpot SJ zapisał historię związaną z rękopisem Mistrza Twardowskiego, który miał być przechowywany w bibliotece Akademii Wileńskiej, a którą opowiedział mu ojciec Daniel Butwił SJ (1612–1682), wówczas pomocnik przełożonego biblioteki kolegium jezuickiego i późniejszy rektor Akademii Wileńskiej (1663–1666) (Bugaj, 1986, s. 256; Grzebień, 2004, s. 80). Jakiś czas później Adam Ignacy Naramowski SJ (1686–1736), który miał w ręce rękopis Dunina Szpota SJ, znalazł opis tej historii i umieścił go w swoim dziele, nazywając manuskrypt Twardowskiego *Opus magicum* (Naramowski, 1724, § 31). Sto lat później Lelewel, analizując dzieło Naramowskiego, doszedł do wniosku, że historia, która przytrafiła się Danielowi Butwiłowi, musiała się wydarzyć około 1620 r., a opowiedział ją Duninowi Szpotowi w wieku dojrzałym, w połowie lat 60. XVII w., pełniąc już wysokie funkcje w uczelni wileńskiej (Lelewel, 1826, s. 420–421). Również

o całej historii związanej z dziełem Twardowskiego wspomniał historyk zakonu Stanisław Rostowski SJ (1711–1784), odsyłając do dzieła Naramowskiego po szczegóły (Rostowski, 1768, s. 49). Część polskich badaczy, jak Józef Mączyński i Tadeusz Sinko, uważała, że *Opus magicum*, o którym według Naramowskiego SJ słyszał Dunin Szpot, a które zniknęło z Wilna na długo przed narodzinami bohatera niniejszego tekstu, faktycznie było rękopiśmiennym kodeksem pergaminowym zatytułowanym *Liber viginti artium* Pawła z Pragi zwanego Żydkiem (1413–1471), które obecnie jest przechowywane w Bibliotece Jagiellońskiej (Mączyński, 1856; Sinko, 1921). W ten sposób powstała „legenda bibliograficzna”, z którą nie zgadza się Robert Bugaj, twierdząc, że są to dwa odrębne dzieła, przy czym *Opus magicum* Twardowskiego trwale zaginęło (Bugaj, 1986, s. 260).

W latach 1678–1680 Dunin Szpot był nauczycielem retoryki dla externów oraz kapelanem kongregacji w kolegium w Warszawie (Grzebień, 2004, s. 665). W okresie 1680–1681 przebywał na trzeciej probacji w Nieświeżu. Następnie trafił do kolegium w Pińsku na pięć lat (1681–1686), gdzie 15 sierpnia 1681 r. złożył uroczystą profesję czterech ślubów zakonnych, stając się w ten sposób pełnym członkiem Towarzystwa Jezusowego. W Pińsku był profesorem retoryki (1681–1683) oraz etyki i filozofii (1683–1686), pełniąc również posługę kapelana kongregacji w kolegium, w którym uczył (Grzebień, 2004, s. 665). W 1686 r. powrócił do Warszawy, gdzie został prefektem kolegium i profesorem matematyki oraz teologii moralnej (Lisiak, 2003, s. 208; Grzebień, 2004, s. 665).

W 1688 r. w wieku 45 lat został wezwany do Rzymu, gdzie dotarł 3 stycznia 1689 r. i do końca życia był penitencjariuszem w bazylice Św. Piotra (Grzebień, 2004, s. 665; Danieluk, 2017, s. 77). W Wiecznym Mieście Dunin Szpot zajmował się nie tylko posługą duchową. Władze zakonu obok pracy duchowej zleciły mu również poszukiwanie i zbieranie w rzymskich archiwach materiałów związanych z dziejami i misjami jezuickimi w Chinach, a następnie pisanie na ten temat książek, co robił przez kolejne 24 lata życia. Co prawda Dunin Szpot nigdy w Chinach nie był i brakowało mu doświadczenia terenowego, ale przebywając w Rzymie, miał doskonały dostęp do informacji o misjach, gdyż do Wiecznego Miasta sływały raporty o działalności misyjnej z całego świata.

W Rzymie Dunin Szpot stał się specjalistą nie tylko od Chin, ale również i od całej Azji Wschodniej, jak i Moskwy. Kiedy w 1698 r. do Rzymu przybył Borys Szeremietiew, poseł cara Piotra I, kuria rzymska poprosiła pracującego już od blisko dziesięciu lat w Wiecznym Mieście Dunina Szpota o to, aby zebrał informacje o podróży cara, którego jezuita konsekwentnie nazywa wielkim księciem moskiewskim, a który w latach 1697–1698 odwiedzał północne Niemcy, Holandię, Anglię, ziemie cesarstwa rzymskiego, w tym Wiedeń, oraz planował podróż do Rzymu, ostatecznie

do niego nie docierając (Malinowski, 2023). Dunin Szpot wywiązał się z zadania i napisał po łacinie kilkustronicową relację, która ukazała się drukiem w 1857 r. (Dunin Szpot, 1857).

Dla kurii rzymskiej spisał również w tym okresie relacje dotyczące bezkrólewia w Rzeczypospolitej, które zapanowało po śmierci Jana III Sobieskiego w 1696 r. Praca ta była przechowywana w bibliotece Akademii Wileńskiej w części księgozbioru zwanego Bibliotheca Sapiehana, ale niestety zaginęła (Janocki, 1752, s. 130, 170; Brown, 1862, s. 399; Sommervogel, t. 7, 1896, s. 1793)<sup>4</sup>. Dunin Szpot w sposób szczególny interesował się dziejami Japonii oraz tamtejszych męczenników, czego przejawem było napisanie historii Japonii w języku polskim, które miało zostać wysłane do Polski w celu jego wydania i niestety zaginęło (Danieluk, 2017, s. 81). Jego szersze zainteresowania Japonią potwierdza również sztuka o japońskich męczennikach napisana przez Dunina Szpota wystawiona już po jego śmierci w 1714 r. w kolegium w Grodnie, która zaginęła (Ha Nguyen, 2006, s. 163, 283; Malinowski, 2024a).

Tomasz Ignacy Dunin Szpot SJ utrzymywał stałą korespondencję z konfratrami w Rzeczypospolitej, którzy interesowali się podejmowaniem się posługi ewangelizacyjnej w Azji, ale byli poszkodowani przez generację zakonu w swych pragnieniach odbycia orientalnej misji. Młodzi polscy jezuiti, którzy składali podania o skierowanie ich na misję do Azji lub Ameryki – *litterae indipetae* – zazwyczaj otrzymywali odmowne odpowiedzi, gdyż władze zakonne uważały, że są potrzebni na miejscu do walki z wpływami heretyckimi czy oddziaływaniem niebezpiecznych schizmatyckich odłamów chrześcijaństwa (Miazek-Męczyńska, 2015; 2018; Królikowska-Jedlińska, 2022; Graff i Wołyniec, 2023). Pomimo że Polacy stanowili znaczny odsetek wśród jezuitów, to przed kasatą zakonu w 1773 r. do Azji Wschodniej skierowano jedynie pięciu naszych rodaków i byli to: Andrzej Rudomina (1624), Wojciech Męciński (1631), Michał Boym (1643), Mikołaj Smogulecki (1644) i Jan Chryzostom Bąkowski (1706). Tomasz Ignacy Dunin Szpot SJ, który jak wiemy nigdy w Chinach nie był, był doskonałym uzupełnieniem wiedzy praktycznej wspomnianych misjonarzy, przesyłając do kraju wiele cennych informacji nie tylko o działalności ewangelizacyjnej w Państwie Środka, ale również o charakterze etnograficznym, m.in. o kulturze, języku czy życiu codziennym mieszkańców tamtych terenów. Bogata korespondencja Dunina Szpota z konfratrami z Warszawy i Wilna była przetrzymywana w Bibliotece Narodowej w Warszawie, ale została zniszczona przez hitlerowców w 1944 r. (Krzyszkowski, 1937; Malinowski, 2021, s. 18; 2024a)<sup>5</sup>. Ponadto wiemy

4 Selecta quaedam, ex R.P. Szpot S.J. Historia Interregni Poloniae, post fata Ioannis III.

5 Rękopis Lat. Q1-1320 zawierający 106 kart o wymiarach 20,5 x 16,5 cm.

o liście wysłanym przez Dunina Szpota w 1699 r. do cesarza Kangxi (1661–1722), który został przetłumaczony na język mandżurski przez Antoine’a Thomasa SJ (1644–1709) i który w 1700 r. zginął (Krzyszkowski, 1937, s. 271–272; Malinowski, 2024a).

Ostatnie badania pozwoliły na identyfikację w rzymskiej Bibliotece Casanatense (BC) pięciu dotąd niepublikowanych wcześniej rękopisów Szpota poświęconych ćwiczeniom duchowych św. Ignacego Loyoli (*Exeritia spiritualia conscripta pro usu suo*, BC, Ms. 736), karom kościelnym (*Memoriale senectutis. De poenis ecclesiasticis pars prima*, BC, Ms. 736; *Memorialis senectutis de poenis ecclesiasticis pars II*, BC: Ms. 730; *Memorialis senectutis de poenis ecclesiasticis pars III*, BC, Ms. 731), traktatowi z zakresu teologii moralnej poświęconemu potępionemu przez papieża Innocentego XI dziełu hiszpańskiego jezuitę Juana de Cardenas (*Compendium tomi IV criseos theologicae R.P. Ioannis de Cardenas e Soc. Iesu de prepositionibus LXV damnatis ab Innocentio XI*, BC, Ms. 742) oraz zagadnieniom prawnym i moralnym odnoszącym się do życia kościelnego i funkcjonowania duchowieństwa (*Casus ecclesiastici circa beneficia, ordinem, horas canonicas et simoniam collecti et in ordinem redacti*, BC, Ms. 769).

### Dzieła Dunina Szpota o Azji Wschodniej

Podstawowe jego dzieła znajdują się w Archiwum Rzymskim Towarzystwa Jezusowego (ARSI). Dzieło główne i podstawowe to *Historiae Sinarum Imperii*, czasami przez niego zapisywane jako *Historia Sinarum*. Dzieło to składa się z trzech części (ARSI, Jap. Sin. 102–103, Pars I–III). Pierwsza z nich (ARSI, Jap. Sin. 102, Pars I *Sina a Tartaris obsurata*) składa się z trzech ksiąg (liber I–III) i został w nim przedstawiony opis Chin zajętych przez Mandżurów, zwanych w Europie Tatarami Wschodnimi, w odróżnieniu od Mongołów Tatarzy Zachodni, którzy założyli panującą w Chinach dynastię Qing (1644–1912). Księga I *Sinae et Tartariae description* (ARSI, Jap. Sin. 102, ff. 1r–13v) zawiera opis geografii Chin i Tartarii oraz krain sąsiadujących, jak Mongolia i Tybet. Księga II *Acta et bella regum Tartarorum Orientalium et Sinarum* (ARSI, Jap. Sin. 102, ff. 13v–35v) to opis wojny pomiędzy dynastiami Ming i Qing, a księga III [*Camhi {Kangxi} imperator*] (ARSI, Jap. Sin. 102, ff. 36r–78v) to prezentacja długich rządów cesarza Kangxi.

Druga część *Historiae Sinarum Imperii* (Jap. Sin. 102, Pars II *Sina evangelica luce sub imperatoribus sinis illustrata*) składa się z pięciu ksiąg (liber I–V) podzielonych według układu chronologicznego: księga I obejmująca okres od początku misji w Chinach po 1601 rok (Jap. Sin. 102, ff. 79r–126v), księga II, l. 1602–1610 (ARSI, Jap. Sin. 102, ff. 127r–170r), księga III,

l. 1611–1627 (ARSI, Jap. Sin. 102, ff. 170v-224v), księga IV, l. 1627–1640 (ARSI, Jap. Sin. 102, ff. 225r-260v) i księga V, l. 1641–1644 (ARSI, Jap. Sin. 103, ff. 1r-34v). W przedstawionych księgach została zaprezentowana ewangelizacja Chin w czasach dynastii Ming, od początku dziejów misji chińskiej aż po koniec panowania dynastii w Państwie Środka w 1644 r. Część trzecia (ARSI, Jap. Sin. 103 Pars III *Sina evangelica luce sub imperatoribus Tartaris illustrior mundo facta*) składa się z trzech ksiąg (liber I–III) podzielonych w układzie chronologicznym: księga I, l. 1644–1662 (ARSI, Jap. Sin. 103, ff. 36r-123v), księga II, l. 1663–1680 (ARSI, Jap. Sin. 103, ff. 124r-206v) i księga III, l. 1681–1687 (ARSI, Jap. Sin. 103, ff. 207r-250r). Ta część *Historiae Sinarum Imperii* dotyczy ewangelizacja Chin w czasach dynastii Qing. Dunin Szpot w swoim opisie dochodzi do 1687 r., zdanie rozpoczyna i już go nie kończy.

Znacznie obszerniejszym od *Historiae Sinarum Imperii* dziełem są *Collectanea Historiae Sinensis* (ARSI, Jap. Sin. 104–105 I–II), będące zbiorem rękopiśmiennej relacji i dokumentów do historii Chin, z których wiele już nie istnieje w oryginale, a przetrwało dzięki odpisom sporządzonym przez Dunina Szpota. Co ciekawe, tytułowy bohater niniejszego artykułu zbierał materiały z myślą o tym, że znajdzie się ktoś bardziej utalentowany od niego i napisze historię Chin. *Collectanea Historiae Sinensis* są podzielone na dwa tomy: tom 1 składa się z dwóch części obejmujących określone przedziały czasowe, tj. część 1 (1641–1650) i część 2 (1651–1664); tom 2 składa się z pięciu części, tj. 1 (1640–1669), 2 (1668–1671), 3 (1671–1680), 4 (1681–1692) i 5 (1691–1700).

Z kolei *Collectanea pro Historia Sinica* (ARSI, Jap. Sin. 109–111) jest to zbiór kopii dokumentów, głównie odpisów listów i relacji przysyłanych z Chin do Rzymu, które Dunin Szpot podzielił w rękopisie na pięć części (Pars I–V) obejmujących określone przedziały czasowe: część 1 (1664–1671), część 2 (1671–1692), część 3 i 4 (1681–1692) oraz część 5 (1690–1700).

Z dzieł o mniejszej objętości należy wspomnieć o krótszych dziełach: *Breve collectaneum* (ARSI, Jap. Sin. 105-II, ff. 452r-478r), *Relatio de statu sinicae Ecclesiae et progressu s. fidei in imperio Sinarum*, czyli o relacji o stanie kościoła chińskiego mającej na celu odmienienie klimatu w kurii rzymskiej na rzecz obrony metod chrystianizacji stosowanych przez jezuitów w Państwie Środka (ARSI, Jap. Sin. 125, ff. 200r-234r), oraz zbiorze *Varia* (ARSI, Jap. Sin. 194, ff. 34r-44r). Uzupełniają je drobniejsze prace, w których porusza kwestie teologiczne. Zachował się też list do Radziwiłłów (AGAD, ARadz V teka 390) z okresu pracy Dunina Szpota w Polsce.

Tomasz Ignacy Dunin Szpot SJ własnej spuścizny nie zobaczył wydrukowanej, pomimo że jedno z jego dzieł – *Historiae Sinarum Imperii* – było przeznaczone do druku. Z uwagi na zmiany w Kościele zamierzenia te



jednak nie zostały urzeczywistnione. Sukces działalności misyjnej jezuitów w Państwie Środka polegał na stosowaniu nowatorskiego podejścia w pracy misyjnej poprzez dostosowywanie metod ewangelizacyjnych do miejscowych warunków kulturowych poprzez między innymi naukę języka chińskiego i filozofii konfucjańskiej, ubieranie się na styl chiński czy nawet służenie na dworze cesarskim. Jezuitom pozwalano również konwertytom na oddawanie czci przodkom i Konfucjuszowi, uznając to za świecką praktykę. W ten sposób uzyskiwali w oczach władców Chin – zarówno tych z dynastii Ming jak i mandżurskiej Qing – uznanie i dzięki temu też pozwolenie na propagowanie chrześcijaństwa (Miazek, 2005). Kryzys rozpoczął się w momencie, kiedy stosowana przez jezuitów polityka inkulturacji spotkała się z krytyką, a nawet oskarżeniami ze strony innych zakonów, między innymi o idolatrię (Rule, 2004). Dyskusja, która wówczas rozpoczęła się nad metodami stosowanymi przez jezuitów, w literaturze znana jako spór akomodacyjny, zakończyła się wydaniem bulli *Cum Deus Optimus* w 1704 r. przez papieża Klemensa XI (1700–1721), która zakazywała Chińczykom oddawania czci przodkom, a jezuitom ograniczała możliwość używania języka chińskiego w liturgii. Wydana przez tego samego papieża bulla *Ex ille die* w 1715 r. potwierdzała wcześniejsze zakazy. W ten sposób wydanie dzieła Dunina Szpota, które miało opisywać sukcesy metod jezuitów w trakcie 150 lat relacji europejsko-chińskich oraz ich poświęcenie w działalności misyjnej, nie zostało skierowane do wydania. Tomasz Ignacy Dunin Szpot SJ zmarł w Rzymie 24 stycznia 1713 r. i jako jeden z siedmiu polskich jezuitów został prawdopodobnie pochowany w podziemiach kościoła Il Gesù w Rzymie (Grzebień, 2004, s. 594, 665).

Fascynacja odległą Azją Wschodnią – Chinami, Japonią, Koreą – i możliwość uczestniczenia w chrystianizacji tych terenów dotykała wielu jezuitów, którzy pisali listy oraz prowadzili studia dotyczące tych krain, w tym związane z językiem, obyczajami, kulturą, religią i życiem codziennym. Tomasz Ignacy Dunin Szpot SJ nigdy w Azji nie był, jednak podróże i ciągłe przemieszczanie się nie były mu obce. Bez wątpliwości interesował się Państwem Środka i najprawdopodobniej pragnął podjąć się misji do Azji, ale nigdy nie doświadczył tego zadania (Krzyszowski, 1937). Historiografia dotycząca relacji kulturowych między Europą a krajami Azji Wschodniej w epoce nowożytnej opiera się na bogatej bazie źródłowej i bibliograficznej. Członkowie Towarzystwa Jezusowego chętnie wypełniali regułę swojego zakonu i pozostając w gotowości do przeniesienia się i życia w jakiegokolwiek stronie świata, wyruszali tam, gdzie byli potrzebni, czym tłumaczono ten niezwykły pęd jezuitów w kierunku Azji. Jednym z pierwszych jezuitów podążających do Azji był Franciszek Ksawery (1506–1552), współzałożyciel Towarzystwa Jezusowego,

który wypłynął w kwietniu 1541 r. z Lizbony w kierunku Indii, podążając szlakiem wytyczonym przez Vasco da Gamę, ale na samym brzegu chińskim nie stanął, gdyż zmarł w 1552 r. zaledwie kilka kilometrów od niego na wyspie São João, czyli Sancian (Shangchuan). Istotnym wydarzeniem, które wpłynęło na zwiększenie obecności jezuitów w Chinach, był rok 1557, kiedy Portugalczycy otrzymali od chińskiego cesarza zgodę na założenie w Makau stałej osady handlowej (Miazek-Męczyńska, 2016). Szczególnie duża liczba jezuitów dotarła do Chin w okresie rządów cesarza Kangxi. Zaangażowanie jezuitów w działalność misyjną oraz odbywane przez nich podróże przyczyniły się do poszerzania wiedzy na temat Azji Wschodniej, co znalazło swoje odzwierciedlenie w dziełach, które powstały w kontekście działalności misyjnej jezuitów w Azji i przynosiły szereg ważnych informacji na temat kultury, dziejów i etnografii tychże miejsc. W międzynarodowym dyskursie naukowym ugruntowało się przekonanie o istotnej roli autorów z zakonu jezuitów, zwłaszcza Włochów, Hiszpanów i Portugalczyków. W dziedzinie badań na temat Chin i sąsiadujących z nimi krajów Dalekiego Wschodu wielkie zasługi położyli również polscy jezuiti. Należy tu wymienić przede wszystkim dzieła Michała Boyma, m.in. *Flora sinensis, fructus floresque humillime porrigens* (1656; Miazek, 2005) czy *Specimen medicinae sinicae, sive opuscula medica ad mentem Sinensium* (1682)<sup>6</sup>.

Po tym dłuższym wstępie, który wydaje nam się słuszny z uwagi na brak zwartych i obszerniejszych dzieł dotyczących Tomasza Ignacego Dunina Szpota SJ, przechodzimy do wątków etnograficznych w jego dziełach, których oczywiście nie jesteśmy w stanie przedstawić w formie wyczerpującej z uwagi na obszerność omawianego dorobku. Najwięcej miejsca w swoich dziełach Dunin Szpot poświęcił Chinom, a pozostałym państwom azjatyckim poświęcił niewiele uwagi, zazwyczaj w kontekście relacji właśnie z Chinami.

## Wątki etnograficzne w dziełach Dunina Szpota

Oczywiście nie ma możliwości zaprezentowania wszystkich wątków etnograficznych w dziełach Dunina Szpota w niniejszym artykule z uwagi na ograniczenia objętościowe. W związku z tym naszym celem będzie zaprezentowanie tych, które naszym zdaniem najlepiej oddają charakter działań

6 Najwybitniejszym polskim badaczem spuścizny Michała Boyma był Edward Kajdański (1925–2020). Zwieńczeniem jego wieloletnich badań nad tym wybitnym jezuitą są dwie publikacje: Kajdański, 2014; 2018. Pierwsza z nich stanowi naukową syntezę wcześniejszych prac autora, druga – popularnonaukowy opis *con amore* jego intelektualnej przygody z postacią Boyma.

i samego autora. Dunin Szpot rozpoczyna opis Państwa Środka od Wielkiego Muru, który jest dla niego dziełem nieśmiertelnym, świadczącym po wsze czasy o bogactwie Chin i wielkości Shi Huangdi (259–210 p.n.e.), jego twórcy i zarazem pierwszego cesarza dynastii Qin (ARSI, Jap. Sin 102, f. 1r).

Ten mur jest podwójny: jeden wewnętrzny, drugi zewnętrzny, oddzielony jeden od drugiego dystansem trzydziestu sześciu mil. Mur zewnętrzny, z fundamentami położonymi we wspomnianej rozlewającej się Zatoce Morza [Pohaj], gdzie wylewa się wielka rzeka Jalu, wznosi się, ciągnie i biegnie przez prowincję Pekin, Shanxi i Shaanxi aż do nieprzebytych gór prowincji Syczuan, przerwany w prowincji Pekin na kilka stadiów chińskich tylko przez bardzo wysokie urwiste skały, nie do przebycia ani żadnym sposobem, ani dzięki odwadze. Jeśli spojrzysz na niego w prostej linii, jego długość sięga ponad czterysta mil niemieckich; jeśli jednak wziąć pod uwagę długość odpowiednio do tego, jak biegnie mur po łukach i zakrętach, łatwo przekracza sześćset mil niemieckich. Gdy przebiega po płaskim terenie, jego wysokość wynosi zazwyczaj dwadzieścia cztery chińskie stopy, a grubość i szerokość odpowiednio po dwanaście stóp. Dolna część, do wysokości dwunastu chińskich stóp, zbudowana jest z kwadratowych kamieni, górna zaś z wypalanej cegły. To, co jest zniszczone w wielu miejscach muru, do połowy jego grubości jest wypełnione nagromadzoną ziemią i pokryte na wierzchu kwadratowymi kamieniami. Taka właśnie jest konstrukcja Wielkiego Muru w prowincji Pekin; jednak poza tą prowincją Wielki Mur zazwyczaj nie jest kamienny ani ceglany, lecz wzniesiony z ubitej ziemi zmieszanej z wapnem. Jednakowoż wieże we wszystkich trzech prowincjach Pekin, Shanxi i Shaanxi w dolnej części są z kwadratowych kamieni, a w górnej z cegły, mają trzydzieści cztery stopy wysokości i rozmieszczone są wszędzie w nieznacznym odstępach dla obrony Muru. Umieszczone na najwyższych szczytach gór i ostrych wierzchołkach skał wydają się być zbudowane nie tyle do obrony niedostępnych miejsc, co bardziej do zadziwienia przyszłych pokoleń. I choć obecnie przez niszczące działanie czasu uszkodzony w niektórych miejscach Mur niewiele pomaga w obronie Chin, to górskie, niedostępne tereny i sama rzeka Hoan, nazwana Żółtą ze względu na piaski, które wzburzona niesie, swoją szerokością i głębokością otacza prowincje Shaanxi i Shanxi i je chroni (bowiem Tatarzy, będący teraz panami Chin, po rozszerzeniu swojego cesarstwa na zachód poza Mur przestali dbać o jego naprawę), niemniej jednak sam jego widok nadal przeraża obserwatora i sprawia wrażenie, że nawet bogactwa całego świata nie wystarczyłyby na zbudowanie podobnej konstrukcji murów (ARSI Jap. Sin 102, ff. 1r-1v)<sup>7</sup>.

---

7 Tłumaczenie z jęz. łacińskiego tego i pozostałych fragmentów dzieła Tomasza Ignacego Dunina Szpota SJ jest autorstwa dr Katarzyny Gary.

Istotne miejsce pośród wątków etnograficznych w dziełach Dunina Szpota SJ zajmują te dotyczące Mandżurów, czyli Tatarów Wschodnich, i Mongołów, czyli Tatarów Zachodnich. Dunin Szpot sprawnie oddaje etnograficzny kontekst Tartarii, wykorzystując informacje zasłyszane od innych jezuitów powracających z misji lub wyeksponowane w dokumentach, które miał w rękach (Malinowski, 2024b).

Język obu Tartarii jest różny, różne są również systemy pisma, zupełnie odmienne od chińskich. Zwyczaje i obyczaje są jednak prawie identyczne, z wyjątkiem tego, że w Tartarii Wschodniej wielu mieszka w miastach, osadach i wsiach, podczas gdy w drugiej żyją pod skórą i w namiotach, często zmieniając miejsca w poszukiwaniu pastwisk i paszy dla bydła i koni. Ludzie ci zazwyczaj mają kręłą sylwetkę, szeroką i pełną twarz, silne ciało, cechują się odwagą, odpornością na głód, zimno i trudy. Żywią się mlekiem i półsurowym mięsem, dlatego hodują duże stada zwierząt, zwłaszcza koni, i utrzymują się z ich mleka, mięsa oraz handlu, a także z polowania na dzikie zwierzęta. Troska o zachowanie swojego drzewa genealogicznego jest dla nich bardzo ważna, a ubóstwo nie przysławia szlachetności krwi, nawet jeśli teraz muszą podlegać władzy innych, ponieważ niegdyś poprzez swoich przodków wywodzili się z krwi cesarzy, królów i dynastów. Nie ma wśród nich plebejuszy, wszyscy są szlachciami, ponieważ wszyscy są pasterzami i prowadzą pasterski tryb życia. Jednak bardziej szlachetny jest ten, który posiada więcej stad i bydła. Między sobą i wobec obcych, którzy podróżują przez ich ziemie, jeśli tylko są pokojowo nastawieni, zachowują się z niezwykłą uprzejmością. Kiedy zasiadają do stołu według swojego zwyczaju, nie ma niczego, co jest podawane na stół, by tego wszyscy nie dzielili i rozdzielali między sobą tak, dopóki każdy z nich nie otrzyma swojej nawet najmniejszej porcji (ARSI Jap. Sin 102, ff. 10r-10v).

Szczególnie interesująco prezentuje się opis Tatarów Wschodnich, czyli Mandżurów, który Dunin Szpot stworzył na podstawie relacji pisemnych oraz artefaktów chińskiej kultury materialnej gromadzonych w Rzymie między innymi przez niemieckiego jezuitę Athanasiusa Kirchera SJ (1602–1680).

Tatarzy bowiem w przeciwieństwie do Chińczyków golą całą brodę i głowę, zostawiając tylko wąsy i włosy na czubku głowy, które opuszczają do tyłu na plecy. Głowę okrywają czapką o kształcie półkuli, bramowaną nad czołem i uszami cennymi skórą. Na szczycie czapki wystaje węzeł z długich jedwabnych lub końskich włosów w różnych kolorach, który rozpuszczają po całej okrągłości czapki aż do skór. Aby jednak nie został zerwany z głowy przez silny wiatr lub nie spadł podczas szybkiego galopu konia, przywiązują go pod brodą jedwabnymi tasiemkami lub sznurkami

przyszytymi z obu stron. Ich szaty sięgają do kostek, z wąskimi rękawami, które kończą się przy ręce na kształt pazura. Jednak by długość i szerokość ubrań nie przeszkadzała w łatwym wsiadaniu na konia, mają one rozcięcie z przodu i z tyłu, które schodzi od kolan w dół. Z kolei gdy wkładają te ubrania, zaciskają je kulkami przy szyi, a następnie rozkładają obie części do boków, łącząc węzłem tak, aby wspomniane wcześniej rozcięcie na przodzie i z tyłu pasowało do siebie, i w ten sposób ułożoną szatę przewiązują pasem jedwabiu o szerokości czterech palców, zaczepiając na nim z obu stron nóż, sznur i sakiewkę. Używają nagolenników z fachowo polerowanej skóry albo z wielowarstwowej jedwabnej tkaniny, utwardzonej licznymi szwami, na które nie nakładają ostróg, gdy siedzą na koniu. Gdy zaś przebywają w domu, aby zachować ich blask, używają butów z podeszwami z lżejszego drewna, wysokich na trzy lub więcej palców. Podczas jazdy na koniu opierają się na siodle i strzemionach w taki sposób, że mogą się swobodnie obracać w każdą stronę i zarówno z lewej, jak i z prawej strony, do przodu i do tyłu strzelać z łuku, rzucać włócznią, strzelać z ręcznej broni palnej, a także obracać szablę. Taki strój tatarski przywieziony z Chin do Rzymu widzieliśmy (ARSI, Jap. Sin. 102, f. 13v-14r).

U Dunina Szpota znajdziemy liczne rozproszone informacje dotyczące Wielkiego Kanału, który tworzył główną arterię komunikacyjną łączącą wertykalnie północne i południowe rubieże Chin na podstawie systemu głównych rzek płynących ze wschodu na zachód (Burkiewicz, 2023). Szczególnie ważne było powiązanie dwóch stolic – Nankinu i Pekinu. Ruch na kanałach przebiegał dwukierunkowo:

Przez pewien kanał, zbudowany staraniem dawnych królów w celu połączenia obu stolic – południowej i północnej, prowadziła droga, tak zatłoczona statkami kursującymi między obydwoma królewskimi miastami, że wydawało się, jakby tworzyły one dwie nieprzerwane linie: jedna łączyła Pekin z Nankinem, druga zaś Nankin z Pekinem (ARSI, Jap. Sin. 102, f. 118 v.).

Wspomniane rozproszone opisy po zebraniu przynoszą interesujący obraz życia codziennego ludzi pracujących wokół tego najdłuższego na świecie sztucznego kanału transportowego, którego budowa została zainicjowana w V w. przed Chrystusem, a w czasach Dunina Szpota była sprawnie działającą siecią dróg wodnych, z których korzystali również jezuici przebywający w Chinach (Spence, 1982, s. 82–85).

Z dzieła Dunina Szpota dowiadujemy się, że podróżowanie z eunuchami, szczególnie tymi wpływowymi na dworze cesarskim, umożliwiała sprawniejsze pokonywanie poszczególnych odcinków Wielkiego Kanału (ARSI, Jap. Sin. 102, f. 111r). Oczywiście rynek pracy był regulowany

przez aktualną sytuację gospodarczą i w niektórych okresach przemierzający się po wodnych trasach jezuita obserwowali, że podaż pracowników służących do holowania łodzi wzdłuż kanałów i rzek była większa niż popyt. Ubóstwo rzeszy biedaków oczekujących na brzegu na zatrudnienie przy ciągnięciu za pomocą lin łodzi czy spławianiu drewna kontrastowało z bogactwem niektórych łodzi z dostojnikami na pokładzie. To akurat zauważył Matteo Ricci SJ (1552–1610), włoski jezuita, który podczas swojego długiego pobytu w Azji (1578–1610) często podróżował po Chinach, korzystając z rozbudowanej sieci dróg wodnych, i pozostawił interesujący opis Wielkiego Kanału, w tym również kwestię, o której wspominamy wyżej (Spence, 1982, s. 82). W rękopisach Dunina Szpota SJ odnajdziemy również opis życia codziennego w trakcie podróży po kanałach, na których dochodziło do zatorów z uwagi na liczbę jednostek pływających (ARSI, Jap. Sin. 102, f. 118r–118v). Czasami należało przenieść towary o krótkim terminie świeżości z pokładu statku na ląd i do czasu udrożnienia ruchu przetrzymywano je w magazynach lodu znajdujących się wzdłuż szlaku wodnego (Spence, 1982, s. 84). Podróżowanie po Wielkim Kanale było również ograniczone z uwagi na warunki atmosferyczne. W połowie października kanały i rzeki zamarzały i nie były już żeglowne (ARSI, Jap. Sin. 102, f. 111r), a ci, którzy mieszkali na łodziach i statkach, musieli je opuścić i przenieść się do miejsc pozbawionych wszelkich wygód (ARSI, Jap. Sin. 102, f. 120v).

Dunin Szpot posiadał rozległą wiedzę geograficzną i etnograficzną: porównywał chińskie rzeki z innymi znanymi mu rzekami, jak np. rzekę Żółtą (*fluvius Croceus*) z egipskim Nilem (*Nilus Aegyptiis*) (ARSI, Jap. Sin. 102, f. 67r). Jezuita był baczny czytelnikiem relacji swoich współpracowników, jak i zapewne słuchaczem ich opowieści: zapisał, że Chińczycy sadzili drzewa wzdłuż kanałów i rzek, aby dawały one cień podróżującym, łagodząc upał słońca dla żeglarzy. Wspomniał również o kamiennych brzegach mających zapobiegać odprowadzaniu wody z kanałów (ARSI, Jap. Sin. 102, f. 89v). W innym miejscu znowu pojawił się opis ćwiczeń armii cesarskiej, która podnosiła swoje umiejętności w celu zapewnieniu bezpieczeństwa podróżującym drogami wodnymi (ARSI, Jap. Sin. 102, f. 72r), czy w końcu charakterystyka systemu podatków przeznaczonych na finansowanie utrzymania sieci kanałów (ARSI, Jap. Sin. 102, f. 76r).

Chociaż dzieło poświęcone jest głównie misjom jezuitskim w Chinach w XVI i XVII w., znajdujemy w nim jednak liczne odniesienia do całej sfery sinicznej, która obejmowała wówczas wszystkie kraje posługujące się pismem chińskim. Dla badacza cywilizacji koreańskiej najciekawsze są rozsznycowane po całym dziele odniesienia do Korei (*Regnum Coreanum*), które należą do najwcześniejszych opisów tego kraju w historiografii

zachodniej<sup>8</sup>. Szpot ukazuje królestwo Chosŏn jako państwo dzielące strategiczną pod względem politycznym i militarnym granicę z Chinami, lecz zarazem jako kraj izolowany przez potężnego sąsiada i niedostępny dla misjonarzy ani drogą morską, ani lądową. Jako że podejmowane w XVII w. próby wysyłania misjonarzy jezuickich do Korei zakończyły się niepowodzeniem, jedynym stałym miejscem kontaktu misjonarzy jezuickich z Koreańczykami był dwór cesarski w Pekinie. Obopólną wymianę ułatwiał szczęśliwy zbieg okoliczności, polegający na tym, że rezydencja przeznaczona dla posłów koreańskich mieściła się w pobliżu placówki jezuickiej. Z dzieła Szpota niezbiecnie wynika, że jezuita w sposób bardzo korzystny oceniali kulturę koreańską jako w pełni przygotowaną na przyjęcie wiary chrześcijańskiej. Przekonanie to znajdowało swój wyraz zarówno w próbach wysyłania misjonarzy poprzez północną granicę, jak też w obdarowywaniu poselstw koreańskich wytworami zachodniej cywilizacji, w tym zegarami, astrolabiami i traktatami teologicznymi (ARSI, Jap. Sin. 102, f. 15r; Jap. Sin. 111, ff. 184v–185r).

U Dunina Szpota znajdujemy również opis mozaiki religijnej w Państwie Środka. Wśród najważniejszych wymienia kult Nieba, buddyzm i taoizm. Były one obecne jeszcze przed przybyciem do Chin religii chrześcijańskiej, islamu oraz lamaizmu. Buddyzm nazywa sektą „idolotryczną bonzów i mnichów” (*idololatricam bonziorum oscianorum*), taoizm zaś wiąże z działalnością „nekromantów i magów” (*taosiorum necromantarum et magorum*). Kult Nieba uznaje za religię oryginalną, wyznawaną w Chinach od czasów samego Potopu, religię uczonych, religię przodków oraz religię wolną od bałwochwalczych zabobonów (*unam genuinam, et quae ab ipso diluivio in Sina regnavit, propriam literatorum, quanquam non desunt integrae familiae, quae illam hereditate à maioribus suis acceptam nullâ superstitione idolorum contaminatam conservant*). Oprócz zwięzłego opisu tradycyjnych religii panujących w Państwie Środka, Szpot omawia również pierwsze kontakty religii chrześcijańskiej ze światem chińskim. Ważną rolę odgrywa w jego opisie recepcji chrześcijaństwa w Chinach odkrycie w 1625 r. nestoriańskiej tablicy w Xi’an, która informowała o obecności Kościoła syryjskiego w Państwie Środka za panowania dynastii Tang (ARSI, Jap. Sin. 102, ff. 3r-4v; ARSI, Jap. Sin. ff. 5r-7r).

8 Termin „cywilizacja koreańska” (문명, 文明, munmyŏng) oznacza w tym kontekście organizację życia zbiorowego przez ludność koreańską w wymiarze państwowym, społecznym i materialnym w całym ciągu jej dziejów. Kultura koreańska (문화, 文化, munhwa) stanowi natomiast wyraz tej cywilizacji w sferze duchowej, intelektualnej i estetycznej, właściwy dla danego okresu historycznego – możemy więc mówić na przykład o kulturze Silla, Koryŏ czy Chosŏn. Pojęcie „cywilizacja koreańska” funkcjonuje również w anglojęzycznym piśmiennictwie naukowym. Por. Lee, 1996.

Dunin Szpot był nie tylko historykiem, badaczem misji, etnografem, w jego dorobku możemy także wyróżnić kartografię. W *Collectanea Historiae Sinensis* zawarł kilka ręcznie rysowanych map i obrazów (ARSI, Jap. Sin. 105, Pars I). Łącznie jest ich dziesięć: pięć większych map i pięć mniejszych stron z mapami i ilustracjami. Na każdej z nich jezuita wprowadził siatkę równoleżników i południków oraz wskazał główne miasta, rzeki i góry, a także łacińskie nazwy i granice państw lub regionów (Danieluk, 2024).

### Podsumowanie

Dzieło Tomasza Ignacego Dunina Szpota SJ przynosi szereg wiadomości, zarówno tych o charakterze politycznym, społecznym, gospodarczym, kartograficznym, jak i etnograficznym. Koniec jego dzieła i jego śmierć zbiegły się ze zmianami w Chinach, a wspomniany przez nas wcześniej spór akomodacyjny oraz bulle papieża Klemensa XI doprowadziły do zdecydowanego działania chińskich władz cesarskich. W 1706 r. zakazana została działalność misjonarzy niezgodna z wzorcami pozostawionymi przez Matteo Ricciego SJ i pierwszych jezuitów. W 1721 r. zabroniono działalności misyjnej chrześcijańskim duchownym, a od 1724 r. bycie chrześcijaninem stało się przestępstwem. Gdyby Tomaszowi Ignacemu Duninowi Szpotowi SJ udało się wydać przeznaczone do tego dzieło *Historiae Sinarum Imperii*, to wówczas byłby jednym z najbardziej znanych historyków i etnografów XVIII-wiecznych zajmujących się Chinami i jednym z największych intelektualistów jezuickich (Malinowski, 2024a).

### BIBLIOGRAFIA

#### Źródła rękopiśmienne

- Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Radziwiłłów:  
V – Listy Domów Obcych, Teka 390  
Archiwum Rzymskie Towarzystwa Jezusowego (ARSI):  
Thomae Dunin Szpot, *Breve collectaneum* (Jap. Sin. 105 pars 2, ff. 452r-478r).  
Thomae Dunin Szpot, *Collectanea Historiae Sinensis* (Jap. Sin. 104, Jap. Sin. 105 pars 1 i 2).  
Thomae Dunin Szpot, *Collectanea pro historia sinica* (Jap. Sin. 109, Jap. Sin. 110, Jap. Sin. 111).  
Thomae Dunin Szpot, *Historiae Sinarum Imperii* (Jap. Sin. 102, Jap. Sin. 103).



- Thomae Dunin Szpot, *Relatio de statu sinicae Ecclesiae et progressu s. fidei in imperio Sinarum. Ab anno 1692. quo data est per edictum imperatoris Sinarum praedicandae legis divinae libertas ad annum secularem 1700* (Jap. Sin. 125, ff. 200r-234r).
- Thomae Dunin Szpot, *Varia* (Jap. Sin. 194, ff. 34r-44r).
- Biblioteka Casanatense (BC)
- Thomae Dunin Szpot, *Casus ecclesiastici circa beneficia, ordinem, horas canonicas et simoniam collecti et in ordinem redacti* (BC, Ms. 769).
- Thomae Dunin Szpot, *Compendium tomi IV criseos theologiae R.P. Ioannis de Cardenas e Soc. Iesu de prepositionibus LXV damnatis ab Innocentio XI* (BC, Ms. 742).
- Thomae Dunin Szpot, *Exertitia spiritualia conscripta pro usu suo* (BC, Ms. 736).
- Thomae Dunin Szpot, *Memoriale senectutis. De poenis ecclesiasticis pars prima* (BC, Ms. 736).
- Thomae Dunin Szpot, *Memorialis senectutis de poenis ecclesiasticis pars II* (BC, Ms. 730).
- Thomae Dunin Szpot, *Memorialis senectutis de poenis ecclesiasticis pars III* (BC, Ms. 731).

#### Źródła drukowane

- Boym, M. (1656). *Flora sinensis, fructus floresque humillime porrigens*. Viennae: typis Matthaei Rictij.
- Boym, M. (1682). *Specimen medicinae sinicae, sive opuscula medica ad mentem Sinensium*. Francofurti: sumptibus Johann Peter Zubrodt.
- Brown, J. (1862). *Biblioteka pisarzy assystencyi polskiej Towarzystwa Jezusowego powiększona dwoma dodatkami, z których pierwszy zawiera polskie i rossyjskie tłumaczenia, drugi wydania pisarzy Towarzystwa Jezusowego do innych assystencyi należących w Polsce i Rossyi*. Napisana we Lwowie od r. 1852 do 1855 przez Józefa Brown; przekład z łacińskiego Władysława Kiejnowskiego, kapłana Towarzystwa Jezusowego. Poznań: w komisie i czciońkami Ludwika Merzbacha.
- Dunin Szpot, T. (1677). *Imago posthuma Perillustris ac Admodum Reverendi Domini D. Casimiri Wojsznarowicz*. Vilnae: Typis Academiae Societatis Jesu.
- Dunin Szpot, T. (1857). *Courte relation de ce qui est arrivé au tsar de Moscovie et aux seigneurs de son pays, pendant leurs voyages à Rome et autres lieux en 1698, rédigée par le P. Ignace Szpot, polonais, pénitencier à Saint-Pierre du Vatican*. W: *Études de théologie, de philosophie et d'histoire*, t. 2 (505–508). Paris: Julien, Lanier, Cosnard et Ce, Editeurs.
- Janocki, J.D. (1752). *Specimen Catalogi Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Zaluscianae a Joanne Daniele Andrea Janozki Canonico Scarbimiriensi eiusdemque Bibliothecae Praefecto exhibitum*. Jussu et sumtu Optimi et

- Munificentissimi Principis Episcopi Cracoviensis, Ducis Severiae, Tribunalis Radomiensis Praesidis. Dresdae: Typis Harpetrae Viduae.
- Lelewel, J. (1826). *Bibliograficznych ksiąg dwoje, w których rozebrane i pomnożone zostały dwa dzieła Jerzego Samuela Bandtkę: historia drukarni krakowskich – tudzież historia Biblioteki Uniw. Jagiell. w Krakowie, a przydany katalog inkunabulow polskich*. T. 2. Wilno: Nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego.
- Naramowski, A.I. (1724). *Facies Rerum Sarmaticarum In Facie Regni Poloniae, Magniq[ue] Ducatus Lituaniae gestarum duobus libris succincte expressa*, ks. 1. Vilnae: Universitatis Societatis Jesu.
- Niesiecki, K. (1841). *Herbarz polski Kacpra Niesieckiego, powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopismów, dowodów urzędowych i wydany przez Jana Nepomucena Bobrowicza*. T. 8. Lipsk: Nakładem i drukiem Breitkopfa i Härtela.
- Rostowski, S. (1768). *Lituanicarum Societatis Jesu historiarum provincialium*. Pars prima, Vilnae: Reipublicae Academicis Societatis Jesu.
- Sommervogel, C. (1890–1932). *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. T. 1–12. Bruxelles: Oscar Schepens; Paris: Alphonse Picard. Reprint: Louvain: Éditions de la Bibliothèque S. J., Collège philosophique et théologique, 1960.

#### Opracowania

- Bugaj, R. (1986). *Nauki tajemne w dawnej Polsce – Mistrz Twardowski*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Burkiewicz, Ł. (2023). Polityczna, gospodarcza i kulturowa rola Wielkiego Kanału chińskiego w kontekście Historiae Sinarum Imperii Tomasa Szpota Dunina. *Rocznik Filozoficzny Ignatianum*, 29(4), 39–58. <https://doi.org/10.35765/rfi.2023.2904.4>
- Danieluk, R. (2017). Konfesjonal i pióro: Tomasz Ignacy Szpot Dunin, polski historiograf jezuickiej misji w Chinach. W: J. Nowaszczuk (red.), *Iesuitae in Polonia – Poloni Iesuitae. Piśmiennictwo łacińskie czasów nowożytnych*. Szczecin: Volumina.pl, 75–108.
- Danieluk, R. (2024). From Manuscript to Print: At the Origins of Early Jesuit Missionary Strategies of Communication. W: L. Hostetler (ed.), *Reimagining the Globe and Cultural Exchange: The East Asian Legacies of Matteo Ricci's World Map*. Studies in the History of Christianity in East Asia, Vol. 9. Leiden–Boston: Brill, 45–81.
- Graff, T. i Wołyniec, B. (2023). Rola i znaczenie kolegiów jezuickich w propagowaniu wśród mieszkańców Rzeczypospolitej wiedzy na temat działalności misyjnej Towarzystwa Jezusowego na Dalekim Wschodzie. *Rocznik Filozoficzny Ignatianum*, 29(4), 111–132. <https://doi.org/10.35765/rfi.2023.2904.9>

- Grzebień, L. (oprac. przy współpracy zespołu jezuitów) (2004). *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564–1995*. Kraków: Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum”.
- Ha Nguyen, D. (2006). *Polscy misjonarze na Dalekim Wschodzie w XVII–XVIII wieku*. Warszawa: Neriton.
- Kajdański, E. (2014). *The Ambassador of the Middle Kingdom*. Gdańsk: Gdańsk University Press.
- Kajdański, E. (2018). *Jak odkrywałem Michała Boyma – polskiego Marco Polo*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Konior, J. (2013). *Historia polsko-chińskich kontaktów kulturowych w XVII w. (na przykładzie misji jezuickich)*. Seria Humanitas. Studia Kulturoznawcze. Kraków: Akademia Ignatianum w Krakowie, Wydawnictwo WAM.
- Królikowska, A. (2017). *Profesorowie jezuickich seminariów nauczycielskich od XVI do XVIII wieku. Słownik biograficzny*, Studia i Materiały do Dziejów Jezuitów Polskich, red. A.P. Bieś, L. Grzebień, t. 26. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum w Krakowie, Wydawnictwo WAM.
- Królikowska-Jedlińska, N. (2022). How to Become a Missionary in the Orient? Litterae indipetae and Other Strategies of the Polish-Lithuanian Jesuits (1612–1721). *Rocznik Filozoficzny Ignatianum*, 28(1), 119–140. <https://doi.org/10.35765/rfi.2022.2801.8>
- Krzyszkowski, J. (1937). Misyjny rękopis Warszawskiej Biblioteki Narodowej. *Misyje Katolickie: czasopismo miesięczne ilustrowane*, 56(9), 269–272.
- Lee Peter, H. (red.) (1996). *Sourcebook of Korean Civilization, vol. 1: From Early Times to the Sixteenth Century; vol. 2: From the Seventeenth Century to the Modern Period*. New York: Columbia University Press.
- Lisiak, B. (2003). *Nauczanie matematyki w polskich szkołach jezuickich od XVI do XVIII wieku*. Kraków: Wydawnictwo WAM, Wyższa Szkoła Filozoficzno-Pedagogiczna „Ignatianum”.
- Malinowski, G. (2021). Po co nam Chiny? Część 1: Incydentalność relacji polsko-chińskich przed 1949 r. *Gdańskie Studia Azji Wschodniej*, 19, 13–31.
- Malinowski, G. (2023). Fryderyk Kazimierz Wolff SJ (1643–1708) i Tomasz Dunin Szpot SJ (1644–1713) – polscy jezuici jako pośrednicy kulturowi w czasach poselstwa cara Piotra I do Europy (1697–1698). *Rocznik Filozoficzny Ignatianum*, 29(4), 101–110. <https://doi.org/10.35765/rfi.2023.2904.8>
- Malinowski, G. (2024b). Etnografia Tatarów Wschodnich (Mandżurów) i Zachodnich (Mongolów) w dziele „Historia Sinarum” Tomasza Szpota Dunina. W: W. Graczyk i J.M. Marszalska (red.), *Jezuici. Nauka, kultura, duchowość*. Warszawa: Instytut De Republica [w przygotowaniu do druku], 701–713.
- Mączyński, J. (1856). Czarnoksiężska księga Twardowskiego w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie. *Czas* 30 (Środa 6 lutego), 1–2.

- Meynard, T. (2020). For the record: The Canton exile of the missionaries (1666–1671) by the Polish Jesuit Szpot Dunin. *Annales Missiologici Posnanienses* 25, 147–185.
- Miazek, M. (2005). *Flora Sinensis Michata Boyma SI*. Gniezno: Wydawnictwo Fundacji Collegium Europaeum Gnesnense.
- Miazek, M. (2005). Matteo Ricci i jezuicka metoda akomodacyjna. *Fundamenta Europaea Fasciculus*, IV–V, 7–15.
- Miazek-Męczyńska, M. (2018). Polish Jesuits and Their Dreams about Missions in China, according to the Litterae indipetae. *Journal of Jesuit Studies*, 5(3), 404–420.
- Miazek-Męczyńska, M. (2015). *Indipetae Polonae – kółatanie do drzwi misji chińskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Miazek-Męczyńska, M. (2016). Makau – między Portugalią, Japonią i Chinami. Wkład Towarzystwa Jezusowego w kształtowanie się oblicza miasta. W: D. Quirini-Popławska i Ł. Burkiewicz (red.), *Sacrum w mieście: wymiar kulturowy, religijny i społeczny*. Tom 2: *Epoka nowożytna i czasy współczesne*. Kraków: Wydawnictwo Akademii Ignatianum w Krakowie, 23–34.
- Nowakowski, P.F. (2023). Wu Sangui (Usanqueius) – dowódca i buntownik na kartach Historiae Sinarum Imperii Tomasza Szpota Dunina. *Rocznik Filozoficzny Ignatianum*, 29(4), 89–100. <https://doi.org/10.35765/rfi.2023.2904.7>
- Rabikauskas, P. (1963). Szpot-Dunin, Thomas Ignatius. W: V. Biržiška (red.), *Lietuviu Enciklopedija*, t. 29 (289). Boston: Lietuvių enciklopedijos leidykla (Juozas Kapočius).
- Rule, P. (2004). The Chinese Rites Controversy: A Long Lasting Controversy in Sino-Western Cultural History. *Pacific Rim Report*, 32, 2–8.
- Sinko, T. (1921). Krakowska „Księga Twardowskiego”. Legenda bibliograficzna. *Czas*, 295 (Dodatek Literacki, Niedziela 25 grudnia), 3–4.
- Smółucha, J. (2023). Pogrzeb Mattea Ricciego SJ (1552–1610) w Historiae Sinarum Imperii Tomasza Szpota Dunina: Kulturowa interakcja. *Rocznik Filozoficzny Ignatianum*, 29(4), 59–74. <https://doi.org/10.35765/rfi.2023.2904.5>
- Smółucha, J. (2024a). Powstanie, status i znaczenie społeczności żydowskiej w Państwie Środka według relacji polskiego jezuity Tomasza Szpota Dunina zawartych w dziele Historiae Sinarum Imperii. *Perspektywy Kultury*, 44(1), 519–530. <https://doi.org/10.35765/pk.2024.4401.34>
- Spence, J.D. (1982). *The Memory Palace of Matteo Ricci*. London–Boston: Faber and Faber.
- Wadas, A. (2023a). Gravissima pericula: Rok 1606 jako brzemienny w wydarzenia dla zakonu jezuickiego w świetle dziejów powszechnych oraz Historiae Sinarum Imperii Tomasza Szpota Dunina (1644–1713). *Rocznik Filozoficzny Ignatianum*, 29(4), 15–38. <https://doi.org/10.35765/rfi.2023.2904.3>

- Wadas, A. (2023b). Źródła autorytetu i wpływu jezuitów na dworze cesarzy Wanli (1572–1620), Shunzi (1644–1661) i Kangxi (1661–1722) i w szerszych kręgach społeczeństwa chińskiego w świetle dzieła Tomasza Dunina Szpota (1644–1713). *Perspektywy Kultury*, 43(4/1), 215–227. <https://doi.org/10.35765/pk.2023.430401.18>
- Wadas, H. (2023). Odkrycie i znaczenie steli z Xi'an dla misji jezuickich w Chinach w XVII w. w ujęciu *Historiae Sinarum Imperii* Tomasza Szpota Dunina SJ (1644–1713). *Rocznik Filozoficzny Ignatianum*, 29(4), 75–88. <https://doi.org/10.35765/rfi.2023.2904.6>

### Netografia

- Malinowski, G. (2024a). Podcast INTERPRETACJE, 1. Audycja specjalna: Tomasz Ignacy Dunin Szpot SJ – polski dziejopis Chin i misji jezuickich, [https://www.youtube.com/watch?v=hE\\_RzYVOey0](https://www.youtube.com/watch?v=hE_RzYVOey0) (dostęp: 18.08.2024). <https://historiasinarum.ignatianum.edu.pl> (dostęp: 18.08.2024).

**Łukasz Burkiewicz** – doktor nauk humanistycznych w zakresie historii (Uniwersytet Jagielloński). Adiunkt w Instytucie Nauk o Polityce i Administracji (wcześniej w Instytucie Kulturoznawstwa) w Uniwersytecie Ignatianum w Krakowie oraz wykładowca w UKEN w Krakowie i ANS w Nowym Targu. Jego zainteresowania naukowe są zogniskowane wokół dziejów kulturowych i politycznych we wschodniej części basenu Morza Śródziemnego w późnym średniowieczu i wczesnej epoce nowożytnej, w tym również ówczesnych podróży do Azji Środkowej po Jedwabnym Szlaku.

**Andrzej Wadas** – doktor nauk humanistycznych w zakresie historii (Uniwersytet Jagielloński). Adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa i Dziennikarstwa w Uniwersytecie Ignatianum w Krakowie. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się na kulturze klasycznej, późnośredniowiecznej i wczesnonowożytnej Anglii oraz dziejach Korei. Jest gorliwym orędownikiem ponownego wprowadzenia języków klasycznych – łaciny i greki – do programu nauczania narodowego.



Joanna Nakonieczna

<http://orcid.org/0000-0002-8694-0719>

Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

[asianakonieczna@gmail.com](mailto:asianakonieczna@gmail.com)

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.22

## Wiedźmin w kontuszu. Komunikacyjna rola literackich nawiązań w medium współczesnych gier wideo

### STRESZCZENIE

Jedną z dominujących współcześnie form ekspresji kulturowej są gry wideo, wielokrotnie pozostające w ścisłej korespondencji i współzależności z literaturą. Ze względu na skoncentrowanie fabularne rozszerzenia do gry *Wiedźmin 3: Dziką Gon: Serca z kamienia* wokół wątków inspirowanych między innymi polską literaturą, to na nim skupiają się analizy zaprezentowane w artykule. Za pośrednictwem sprecyzowanych składowych pojawiających się w trakcie rozgrywki artykuł dowodzi, iż dyskurs pomiędzy grami wideo a literaturą odznacza się wzajemnymi powiązaniem i koniecznością odwoływania się przez gracza do kontekstu pozagrowego, zaś kształtowanie się kolejnych przestrzeni do naukowej eksploracji stwarza dalsze możliwości transpozycji. Potwierdza też hipotezę, że gry wideo tworzą rzeczywistość hybrydalną, a literackie nawiązania w grach wideo są jednym z elementów, które kreują przestrzeń komunikacyjną pomiędzy graczem a światem gry, jak również jego twórcami.

**SŁOWA KLUCZE:** Wiedźmin, Andrzej Sapkowski, gry wideo, literatura, komunikacja

### ABSTRACT

A Witcher in a Robe. The Communicative Role of Literary References in the Medium of Modern Video Games

One of the most prominent forms of contemporary cultural expression is video games, which frequently exist in close correspondence and interdependence with literature. The narrative of *The Hearts of Stone* expansion to *The Witcher 3: Wild Hunt* centers on themes inspired, among others, by Polish literature; accordingly, the analyses presented in this article focus on these literary elements. By examining specific components encountered during gameplay, the

**Sugerowane cytowanie:** Nakonieczna, J. (2025). Wiedźmin w kontuszu. Komunikacyjna rola literackich nawiązań w medium współczesnych gier wideo. © ⓘ *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 359–372. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.22

Nadesłano: 20.02.2025

Zaakceptowano: 10.05.2025

article demonstrates that the discourse between video games and literature is defined by mutual interconnections and by the player's need to reference contexts external to the game itself. Furthermore, the shaping of subsequent exploitation spaces creates further possibilities for transposition. The analysis also confirms the hypothesis that that video games generate a hybrid reality, and that literary references within them serve as key elements in establishing a communicative space between the player, the game world, and its creators.

KEYWORDS: The Witcher, Andrzej Sapkowski, video games, literature, communication

### Literackie gry wideo

Gry wideo według wielu badaczy<sup>1</sup> są jedną z najbardziej dominujących współcześnie form ekspresji kulturowej, ponadto wielokrotnie pozostają one w ścisłej korespondencji z literaturą. Są zjawiskiem rozwijającym się wyjątkowo dynamicznie. Pozwalają zarówno na kształtowanie się przejawów artystycznych, jak i na ich aktywne doświadczanie<sup>2</sup>. Piotr Kubiński w opracowaniu *Gry wideo. Zarys poetyki* (2016) stwierdza, że znajdują się one nie na peryferiach, lecz w centrum współczesnej kultury. Pozostają we współzależności z już istniejącymi formami i gatunkami kulturowymi, jednocześnie wywierając na nie ekspansywny wpływ i implikując nowe powiązania. Znajomość określonych konwencji społecznych, literatury, sztuki, muzyki czy też bieżących wydarzeń politycznych umożliwia odbiorcom analizowanie wszelkich odniesień zawartych w przekazie gier wideo. Wieloaspektowość jest także jednym z wyróżników gry *Wiedźmin 3: Dziękuję Gon*, stworzonej i wydanej przez studio CD Projekt RED w 2015 r. Charakteryzuje się ona wyjątkowym nasyceniem inspiracjami pochodzącymi z dostępnej wiedzy kulturowej, z zaakcentowaniem elementów odnoszących się do polskiego dziedzictwa kulturowego. Skoncentrowanie fabularne rozszerzenia do *Dziękuję Gonu: Serc z kamienia* wokół wątków inspirowanych literaturą stanowi w niniejszym artykule podstawę do analiz specyfiki dyskursu pomiędzy grami wideo a dziełami literackimi.

Badania sugerują, że cyfrowe światy stanowią niezaprzeczalnie jeden z aspektów współczesnej kultury (Bomba, 2016). Co istotne, stają się one integralną częścią codziennego życia odrębnych jednostek i całych społeczności, prowadząc do wzajemnego przenikania się świata rzeczywistego

1 Patrz przykładowo: Bomba, 2014; Fiske, 2010; Prósiniński i Krzywdziński, 2018; Żmuda, 2021.

2 Temat ten porusza Tomasz Z. Majkowski, pisząc o rozpoznawaniu intencji tekstu i postępowaniu zgodnie z własnymi preferencjami (Majkowski, 2019).



z wirtualnym. Te wciąż generowane i zmienne przestrzenie obecności człowieka łączące różne wymiary określa się mianem hybrydy. Nestor Garcia Canclini, wspominając o tym zjawisku, proponuje następującą definicję: „Rozumiem przez hybrydyzację procesy społeczno-kulturowe, w których osobne struktury lub praktyki, istniejące wcześniej w odrębnej formie, są łączone w celu generowania nowych struktur, obiektów i praktyk” (1995, s. 25). Wskazuje to także na konieczność rozpatrywania rzeczywistości hybrydalnej w kategoriach rozszerzania się granic hiperrealności (Baldwin, Longhurst, McCracken, Ogborn i Smith, 2007).

Zasadnicze dla dalszych eksplikacji jest pojęcie tzw. *Easter eggs* (z ang. jajka wielkanocne), które są definiowane jako treści jawne bądź ukryte w produktach cyfrowych, umożliwiających aktywne uczestnictwo użytkownika, takich jak gry, filmy lub aplikacje. Stanowią najczęściej humorystyczne nawiązanie do innych produktów (gier, postaci, filmów, dzieł literackich, podań ludowych itd.) o różnym stopniu korespondencji z treścią produktu (moje – J.N., za: Chuck, 2004). Według Radosława Bomby istotnym elementem charakteryzującym *Easter eggs* jest także osiągnięcie satysfakcji przez gracza z powodu przełamania zasad gry przy jednoczesnej kontroli twórców (2016).

*Wiedźmin 3: Dziką Gon* jest dziełem zdecydowanie wyróżniającym się na tle współczesnych gier wideo także pod względem liczby nawiązań i konotacji z wytworami polskiej kultury, które jednakże według badań napotykały (i wciąż napotykają) wiele trudności w kontekście tłumaczeń i przekładów (Dziwisz, 2020). Pomimo tego ogólnie pojmowana marka Wiedźmina stała się globalnie rozpoznawalnym elementem mainstreamu (Kaczor, 2017) i za pośrednictwem różnorodnych kanałów komunikacyjnych trafia do odbiorców na całym świecie.

Przeważającą część nawiązań literackich oraz ich funkcji w *Sercach z kamienia* stanowią właśnie *Easter eggs*. Ponadto są one w intensywny sposób nacechowane wpływami polskiej kultury, literatury i sztuki, co stanowi podstawę do stwierdzenia, że całość omawianego rozszerzenia do gry *Wiedźmin 3* jest przejawem wieloaspektowej transpozycji wytworów polskiej kultury na fabułę gry. Kubiński, omawiając to zagadnienie, stwierdza, że dystans ironiczny oraz intertekstualność stanowią jedną z elementarnych składowych serii *Wiedźmin* (2019).

Niniejszy artykuł ma za zadanie prześledzić poszczególne składowe pojawiające się w trakcie rozgrywki i udowodnić, że rzeczywistość hybrydalna tworzona przez gry wideo odznacza się między innymi łącznością komunikacyjną z graczem w świecie realnym, zarówno na poziomie gracz–świat gry, jak i gracz–twórcy gry.

## Rozdarłem na progu koszulę – Olgierd von Everec

Postacią, wokół której oscyluje wątek fabularny *Serc z kamienia*, jest Olgierd von Everec, Redańczyk noszący tytuł szlachcica, który na skutek umowy zawartej z demonicznym Gaunterem o'Dimem posiada dar nieśmiertelności. Olgierd zakochał się z wzajemnością w bogatej szlachciance, Iris, jednakże związek ten spotkał się ze sprzeciwem rodziców kobiety z powodu zubożenia rodu von Everec. Para wzięła jednak ślub, ale na skutek postępujących problemów finansowych i konfliktów rodzinnych mężczyzna zawarł pakt z Panem Lusterko, który zagwarantował mu dobrobyt i nieśmiertelność za cenę utraty ukochanej osoby i zaprzepaszczenia własnej duszy. Skutkiem umowy Olgierd utracił podczas zajazdu<sup>3</sup> brata Witolda, a sam stawał się coraz bardziej nieczuły i okrutny. W ostatnim przejawie wyrzutów sumienia opuścił Iris, by jej nie ranić, a sam rozpoczął życie zbójnika. Jego żona wkrótce umarła z żalu w opuszczonej posiadłości, zaś sam Olgierd i jego banda zubożałych szlachciców stali się postrachem okolicznych ziem. O'Dim wkrótce jednak upomniał się o duszę mężczyzny. Wiedźmin musi spełnić trzy życzenia Olgierda, co umożliwi Panu Lusterko odebranie duszy szlachcicowi.

Oczywistym nawiązaniem historii Olgierda do dzieł literackich jest sienkiewiczowska *Trylogia* (Sienkiewicz, 1997). Szlachcic jest nazywany przez członków swojej hanzy atamanem, co nawiązuje pośrednio do tytułu kozackiego przywódcy bądź dowódcy określonego pododdziału, występującego również w *Trylogii*. Podobnie do szlachcica sienkiewiczowskiego nawiązuje jego czupryna (tzw. wysokie polskie cięcie), wąsy<sup>4</sup>, szabla i szlachecki kontusz. Ponadto wybranka Olgierda, Iris, z domu nosi nazwisko Bilewitz – jest to nawiązanie do ukochanej protagonisty sienkiewiczowskiego *Potopu*, Andrzeja Kmicica, Oleńki Billewiczówny.

Pojawiają się nawiązania do innych źródeł – w czasie jednej z rozmów z Geraltem, dotyczącej konfliktu szlachcica z rodziną Borsodych Olgierd

3 Najbardziej rozpoznawalnym zajazdem w polskiej literaturze jest ten opisany w VIII księdze: *Zajazd* autorstwa Adama Mickiewicza w dziele *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie* (Mickiewicz, 1984).

4 Podczas pierwszego spotkania z Kmicicem Oleńka widzi „płową jak żyto, mocno podgoloną czuprynę, smagłą cerę, siwe oczy bystro przed się patrzące, ciemny wąs i twarz młodą, orlikowatą, a wesolą i junacką”. Widoczne są więc elementy wspólne w wyglądzie Kmicica i Olgierda. Co prawda te cechy fizyczności, jak i atrybuty szlacheckie, przykładowo szabla czy kontusz, były elementem wspólnym wielu przedstawicieli szlachty w XVII w., jednakże stanowi to widoczny akcent ze strony producentów gry, łączących bezpośrednio postać Olgierda ze stereotypowym, szlacheckim watażką ze względu na wyraźne i szczegółowe zaprezentowanie wyglądu von Evereca – podobnie jak uczynił to w *Potopie* H. Sienkiewicz z postacią Kmicica (Sienkiewicz, 1997b).

mówi: „Prosiłem. Błagałem. Rozdarłem na progu koszulę” (CD Projekt Red, 2015), co jest odwołaniem do czynu Tadeusza Rejtana, który podczas sejmku rozbiorowego w 1773 r. rozdarł swoją koszulę i rzucił się na próg, blokując przejście posłom.

Niewątpliwie znaczące jest także powiązanie osi fabularnej związanej z Olgierdem z baśnią Hansa Christiana Andersena *Królowa Śniegu* (2017), gdzie mały chłopiec Kaj zostaje raniony okrucieństwem rozpryśniętego, diabelskiego zwierciadła w oko i w serce, co odmienia jego postrzeganie świata i czyni go istotą złą i zgorzkniałą. Konotacja jest wyraźnie uwidoczniła w fakcie, iż serce szlachcica po zawarciu paktu z Panem Lusterko stopniowo zamienia się w kamień, do czego nawiązuje również tytuł rozszerzenia *Serca z kamienia*. Owa symbolika w chrześcijaństwie odwołuje się także do braku życia i przeciwstawia fałszywych, kamiennych bożków żywemu Bogu, zaś w interpretacji Władysława Kopalińskiego oscyluje między innymi wokół nieczułości, martwoty i jałowości (1990). Analogicznie Jezus, głosząc przypowieść o siewcy, wskazuje na skalistą, stwardniałą glebę serca, która nie wyda owocu (Forstner, 1990).

### Relacja Olgierd – Gaunter o’Dim

Słowa obligujące diabła do wykonania trzech życzeń (Mickiewicz, 1999), stanowiące trzon kontraktu pomiędzy Panem Twardowskim a Mefistofelem, znajdują swoje odzwierciedlenie w historii Olgierda, jednakże występuje tu niespodziewana modyfikacja – trzy życzenia ma spełnić Geralt, który tym samym spłaci dług u Pana Lusterko, który obiecał uwolnić wiedźmina z ofirskiej niewoli w zamian za nieokreśloną wówczas przysługę. Konstytutywna jest tu rozmowa awatara Białego Wilka z o’Dimem, z której gracz dowiaduje się, że demon zawarł z Olgierdem pakt, który można uznać za skończony dopiero, kiedy Pan Lusterko spełni trzy życzenia szlachcica, a następnie staną razem na Księżycu. Analogicznie dalsza część fabuły nawiązuje do tych treści, podobnie jak dające się słyszeć wielokrotnie w drugoplanowych rozmowach zabijaków „tańce, hulanki i swawole” (CD Projekt RED, 2015).

Interesujące z perspektywy nawiązań fabularnych jest także kilkakrotne przedstawienie podczas rozgrywki Pana Lusterko jako siedzącego wśród gałęzi wierzy. Drzewo to, zwane również rokiciną bądź wierzbą rokita, miało być według wielu podań ludowych miejscem, które szczególnie upodobał sobie jako schronienie pochodzący z rzeszowskich legend diabeł Rokita (Pełka, 1987) utożsamiany z podstępna i złą istotą. Najczęściej występująca na podmokłych, niedostępnych obszarach, wierza budziła zaniepokojenie również swoim zdeformowanym kształtem, co przyczyniło

się do postrzegania jej jako siedliska diabelskich mocy (Marczewska, 1999). Jak stwierdza Michał Rożek, według polskich podań jednym z ulubionych miejsc przebywania diabłów były właśnie wierzbowe gęstwiny (1993).

Wierzba może symbolizować bezpośrednio diabła lub jego siedzibę, a także czary, nieszczęście, smutek, tęsknotę i rozczarowanie (Kopaliński, 1990). Należy też przywołać wierzenia, wedle których czarownice wykorzystywały wierzbowe witki do splatania sit, w których udawały się w morskie podróże, jak również tworzyły z nich miotły, na których udawały się na sabat, szczególnie w Noc Walpurgi. Drzewo wierzbowe było też uważane za atrybut bóstw powiązanych ze śmiercią i rosnące u wejścia do świata zmarłych (Kopaliński, 1990).

O wierzbie w symbolice chrześcijańskiej i średniowiecznej wspomina także Stanisław Kobielus, przywołując zarówno pozytywne, jak i negatywne elementy odniesień kulturowych. Wspomina między innymi o legendzie opisującej śmierć Judasza wśród gałęzi wierzbowych oraz o ludowym przekonaniu stwierdzającym, iż puste pnie wierzb to czarownice, które następnie opuszczały te drzewa w postaci kotów (Kobielus, 2014). Pod krzewami rokitnicy według opracowań Leonarda Józefa Pełki zostawiały także swoje dary czarownice, aby uzyskać od diabła umiejętności szybkiego wzbogacenia się przy jednoczesnym uszkodzeniu lokalnej społeczności (Pełka, 1987).

Z perspektywy przerywnika filmowego następującego po opisanych wydarzeniach gracz może zobaczyć, jak Gaunter o'Dim powoduje zniknięcie pyłu z tarasu świątyni Lilwani, co uwidacznia imponującą mozaikę przedstawiającą księżyc wpisany w okrąg. W sposób niemal analogiczny, jak w umowie zawartej pomiędzy panem Twardowskim a Mefistofeilesem, Pan Lusterko wprowadza w błąd Olgierda i tym samym rości sobie prawo do zabrania jego duszy. Należy też nadmienić, że Pan Twardowski znalazł schronienie przed żadnym jego duszy diabłem właśnie na Księżycu – Olgierd von Everec również może ocaleć, stojąc na podobiznie Księżycy, jeżeli gracz podejmie taką decyzję i prawidłowo rozwikła dalsze zagadki. Co istotne, Rożek, wspominając o legendzie o Twardowskim, nadmienia, że od czasów prehistorycznych księżyc poprzez regeneracyjną symbolikę stanowił źródło nadziei i ukojenia dla ludzi po utracie bliskich (1993).

Znamienne jest, że o'Dim pojawia się w świątyni, zstępując po niewidzialnych schodach na tle jasnego księżycy w pełni – stanowi to zarówno zaakcentowanie charakteru umowy łączącej szlachcica z demonem, jak również podkreślenie roli Księżycy jako łącznika pomiędzy światem boskim i ludzkim – jak wskazują badania, motyw ten pojawia się często w różnego rodzaju narracjach ludowych (Masłowska, 2014). Ponadto Księżyc może stanowić symbol śmierci i jednocześnie zmartwychwstania oraz przejściowy etap wędrówki grzesznych dusz zmierzających w zaświaty (Masłowska, 2014). Podświat zamieszkały przez demony i zmarłych, będący

jednocześnie przestrzenią graniczną pomiędzy światami i okresami przejścia (Trocha, 2009), stanowi konotację pomiędzy relacją Geralt – Olgierd, gdyż zależnie od wyborów podejmowanych przez gracza historia może się zakończyć ocaleniem szlachcica przez wiedźmina bądź też decyzją Białego Wilka o pozostaniu biernym wobec konfliktu i w konsekwencji obserwowania unicestwienia Olgierda przez Pana Lusterko.

Należy także nadmienić fakt istnienia tzw. lustra Twardowskiego, które miało według legend ukazywać przeszłość. Według wersji przekazów, w których występują Lustra – podania bowiem nadmieniają o istnieniu dwóch, przechowywanych w Węgrowie i w Sandomierzu (Górczyk, 2018) – Pan Twardowski miał być dworzaninem króla Zygmunta Augusta i przywołać na życzenie władcy ducha jego zmarłej żony, Barbary Radziwiłłówny, wspomagając się lustrem (Rożek, 1993).

### Towarzysze i rodzina Olgierda

Omawiając kwestię towarzyszy szlachcica, należy wspomnieć, że jeden z nich nazywa się Bohatyrowicz, co jest nawiązaniem do powieści *Nad Niemnem* autorstwa Elizy Orzeszkowej, gdzie przywoływane są dzieje rodziny Bohatyrowiczów, jak również jednym z miejsc akcji jest wieś Bohatyrowicze (Orzeszkowa, 2009).

W toku rozgrywki gracz za pośrednictwem awatara Geralta może także spotkać się i nawiązać konwersację z duchami przodków Olgierda: Witolda i Kiejstuta Giedyminowiczów. Dynastia Giedyminowiczów stanowi odniesienie do dynastii o analogicznym brzmiącym nazwisku i związanej ściśle z Wielkim Księstwem Litewskim. Średniowiecznym przedstawicielem tego rodu był na przykład król Polski i Wielki Książę Litewski Władysław II Jagiełło, syn Olgierda, bratanek Kiejstuta i stryjeczny brat Witolda.

W kontekście omawianych w dalszej części artykułu misji związanych z Witoldem von Everec, zmarłym tragicznie podczas zajazdu bratem Olgierda, na zaakcentowanie zasługuje szczególnie nawiązujący do heraldyki. Gdy podczas misji „Hulaj dusza!” zaczyna się sterowanie awatarem Geralta, którego ciało przejął Witold, aby, jak mówi, „wybawić się za wszystkie czasy”, gracz może zauważyć interesujący szczegół – wizerunek medalionu Szkoły Wilka znajdujący się obok paska zdrowia zostaje zastąpiony przez herb rodu von Everec, który przedstawia czarnego dzika na złotym polu w otoczeniu trzech czarnych kwiatów, zwieńczonego hełmem rycerskim. Herb ten stanowi bezpośrednie nawiązanie do herbu szlacheckiego Eberc (Ebertz): „w polu złotem – czarna głowa dzika. Nad hełmem w zawoju złoto – czarnym także głowa. Labry czarne podbite złotem” (Starykoń-Kasprzycki, 1935, s. 128).

Ponadto jako konotacje literackie na podkreślenie zasługują sporadyczne okrzyki członków bandy Olgierda, które gracz może usłyszeć, wędrując awatarem Geralta w obrębie posiadłości Olgierda. Należący do hanzy mężczyźni ochoczo demonstrują zuchwałe zachowanie, ostrząc szable bądź przyjmując pozycję ciała gotową do walki, akcentując ją słowami „Myśmy wszyscy szlacheckie syny!” (CD Projekt RED, 2015), co stanowi kolejne literackie skojarzenie z hulaszczą kompanią Sienkiewiczowego Kmicica.

### Wsi spokojna, wsi wesola – Bronovitz

W trakcie rozgrywki gracz może odczytać opis wsi Bronovitz:

Niewielka, malownicza wieś, jedna z najładniejszych w regionie, jest często opiewana w utworach poetów i bardów. Najbardziej znanym dziełem, którego akcja ma miejsce we wsi Bronovitz, jest wodewil „Zrękowiny” autorstwa Stanisława Islasa. Wieś szczególnie upodobała sobie oxenfurcka bohema, która uwielbia spędzać tu sezon letni – wówczas to organizowane są konkursy na najpiękniejszą czapkę z piór oraz nocne poszukiwania złotego rogu, odbywające się w pobliskich lasach (CD Projekt RED, 2015).

Odbiorca napotyka tu kolejne rozwiązanie fabularne nawiązujące w bardzo szeroki i różnorodny sposób do literatury, a konkretnie – do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. W trakcie misji *Hulaj dusza!* awatar wiedźmina staje się częścią realizacji jednego z trzech życzeń Olgierda, który nakazuje mu spełnić pragnienie swojego poległego brata, Witolda. Rozgrywka ukazuje Witolda von Everec jako spragnionego zabawy, w związku z czym gracz ma możliwość wzięcia udziału w szeregu weselnych swawoli i zapoznania się z otoczeniem miejsca uroczystości.

Sam przywołany powyżej opis stanowi bezpośrednie odwołanie do *Wesela*. Nazwa wsi jest aluzją do Bronowic Małych, gdzie w 1900 r. w dworku Rydlówka poeta Lucjan Rydel wyprawił swoje wesele z córką chłopca, Jadwigą Mikołajczykówną. Właśnie to wydarzenie uwiecznił Stanisław Wyspiański w swoim dramacie. W opisie wsi na mapie świata zamiast *Wesela* gracz może dostrzec *Zrękowiny*, a twórcą tego dzieła jest niejaki Stanisław Islas. Także konkurs na najpiękniejszą czapkę z piór i nocne poszukiwania złotego rogu<sup>5</sup> odwołują się do treści *Wesela*.

5 Bezpośrednie nawiązanie do fragmentu *Wesela*:  
„Miałoś, chamie, złoty róg,  
miałoś, chamie, czapkę z piór:  
czapkę wicher niesie,  
róg huką po lesie” (Wyspiański, 2005).

Świadomym odniesieniem do wsi Bronowice Małe i *Wesela* jest również dom, w którym odbywa się wesele rodem z *Wiedźmina*. Jego styl architektoniczny i rozkład pomieszczeń budzi dość oczywiste skojarzenia z realnie istniejącą posiadłością – Rydlówką, gdzie odbyło się wspomniane wesele Rydla z jego wybranką.

Wspomniana w opisie Bronowitz oxenfurcka bohema preferująca przebywanie w sezonie letnim na terenie wsi może odwoływać się do zjawiska chłopomanii, występującego w okresie młodopolskim nurcie charakteryzującym się fascynacją folklorem i postulującym powrót do natury i prostoty (Ratuszna, 2009).

Wesele w *Sercach z kamienia* nawiązuje do literatury również na poziomie dialogowym i narracyjnym. Jedną z weselnych zabaw okazuje się wyławianie ze stawu bucika wybranki. Witold w ciele Geralta przysłuchuje się rozmowie kobiety i mężczyzny, uczestników zabawy. Napotkany właśnie przez gracza mężczyzna nie jest w stanie odszukać buta swojej partnerki, tłumacząc się mulistym dnem wodnego zbiornika. Kobieta konkluduje: „Miałeś wyłowić mojego buta. Jak mam teraz tańczyć w jednym buciku? Trza mieć buty na weselu!” (CD Projekt RED, 2015), po czym odchodzi. Widoczne podobieństwa ponownie realizują się w stosunku do *Wesela*, gdzie Panna Młoda na sugestię Pana Młodego, by zdjęła niewygodne buty, odpowiada z oburzeniem „Trza być w butach na weselu” (Wyspiański, 2005).

Ponadto Witold, bawiący się na weselu w ciele Geralta i poszukujący polykacza ognia, wypowiada zdanie: „Ja pobruszę, a ty poczywaj” (CD Projekt RED, 2015) – co jest pierwszym i najstarszym zdaniem zapisanym w języku polskim (Bednarczuk, 2007).

### Pozostałe konotacje literackie

Jak stwierdza Janusz Gajda, dokumenty językowe są podstawowym nośnikiem, który utrwała i przekazuje wszelkie osiągnięcia ludzkich myśli oraz wydarzenia historyczne (2002). Gra wideo powinna być jednak rozpatrywana na znacznie bardziej zróżnicowanej liczbie poziomów, o których wspomina w swoich badaniach Jan Stasiński, wymieniając kategorię interpretacji na osi autor – odbiorca, granica świata tekstu i życia oraz stosunek podmiotu do przedmiotu. Analizuje on zjawisko rozmywania się sytuacji nadawczo-odbiorczej w kontekście gier komputerowych (2005). Wskazuje to na ścisłą współzależność wielokierunkowych kontekstów interpretacyjnych z komunikacyjną rolą gier wideo.

Jako pozostałe konotacje literackie w *Sercach z kamienia*, pojawiające się incydentalnie i będące *stricte Easter eggami*, można wymienić przede wszystkim postać Klucznika – potwora stojącego na straży posiadłości

von Everec i będącego nawiązaniem do Gerwazego Rębajły pojawiającego się w *Panu Tadeuszu*. Należy podkreślić, że bronią Gerwazego był ogromny rapier, który mężczyzna nazywał Scyzorykiem. W *Sercach z kamienia* Klucznik walczy za pomocą ogromnej łopaty, co stanowi łącznik z przypisaną mu przez Olgierda rolą – ma strzec Iris i być jej posłusznym, lecz gdy ta zabroniła mu zbliżyć się do niej z powodu lęku, który w niej wzbudzał, nie był w stanie pochować zmarłej żony von Evereca.

Wskazówkę nawiązującą do *Easter eggów* stanowi wpis w *Bestiariuszu*<sup>6</sup> traktujący o potworze – dziku autorstwa Jeanne z Brzechwowa, co odnosi się do Jana Brzechwy, autora m.in. wielu wierszyków dla dzieci, w tym utworu *Dzik* (Brzechwa, 2009), którego dosłowna treść zostaje przytoczona w grze. Ponownie wykazuje się nawiązania do *Trylogii*<sup>7</sup> i liryki polsko-łacińskiej<sup>8</sup>.

Także nazwy niektórych misji, które może wykonać gracz, wykazują powiązania z literaturą. *Miłe złego początki...*, misja stanowiąca rozpoczęcie głównego zadania fabularnego, nawiązuje tytułem do pierwszego wersu utworu *Woły krynobrne* (Krasicki, 1976). Jednocześnie gracz doświadcza konotacji literackich poprzez nawiązania do tekstów modlitw<sup>9</sup> lub popularnych przysłów<sup>10</sup>.

6 Patrz hasło „Dzik” w *Bestiariuszu* w: *Wiedźmin 3: Serca z kamienia*, CD Projekt RED, 2015:

„Dzik jest dziki, dzik jest zły,  
dzik ma bardzo ostre kły.

Kto spotyka w lesie dzika,  
ten na drzewo szybko zmyka.

Jeanne z Brzechwowa, poeta”.

7 „Jam to, nie chwając się, sprawił” – Witold (jako Geralt) po odnalezieniu polykacza ognia (aluzja do rozmowy Pana Wołodjowskiego z Oleńką Billewiczówną po pojedynku Michała z Kmicicem bądź wypowiedzi Zagłoby w *Potopie*); członek bandy Olgierda, parafrazując Onufrego Zagłobę: „Trzech rzeczy potrzebuje moja dusza: jeść dobrze, pić dobrze i wyspać się dobrze” (oryginał: „Trzech rzeczy potrzebuje moja odwaga, a to: jeść dobrze, pić dobrze i wyspać się”, Sienkiewicz, 1997a).

8 Przed Domem Aukcyjnym Borsodych gracz ma możliwość przeprowadzenia rozmowy z jednym z redańskich strażników w dość dominujący sposób, co powoduje, że uniesiony patriotyzmem żołnierz zaczyna śpiewać „Gaude Mater Redania”, a to stanowi oczywiście nawiązanie do „Gaude Mater Polonia”, polskiego hymnu powstałego w okresie średniowiecza.

9 Zadanie „Od miecza, głodu i zdrady”, stanowiące krótkie poszukiwania – nawiązanie do polskiego rozwinięcia hymnu *Trisagon*, które jako suplikacja jest śpiewane podczas wielu uroczystości kościelnych:

„Od powietrza, głodu, ognia i wojny

Wybaw nas, Panie!” (*Katechizm religii katolickiej*, 1951).

10 Zadanie *Żyli długo i szczęśliwie* – nawiązanie do popularnego zakończenia baśni; *Kto sieje wiatr...* – ostateczne rozwiązanie wątku fabularnego stanowi nawiązanie do powszechnego przysłowia *Kto sieje wiatr, ten zbiera burzę*, mającego swój źródłosłów w Starym Testamencie (*Biblia Tysiąclecia*, 2003).



## Wnioski

Jako rezultat analiz przedstawionych w niniejszym artykule można stwierdzić, że wieloaspektowość jest jednym z wyróżników gry *Wiedźmin 3* i rozszerzenia *Serca z kamienia*. Charakteryzuje się ono wyjątkowym nasyceniem inspiracjami pochodzącymi z dostępnej wiedzy kulturowej, w dużej mierze odnoszącej się także do polskiego dziedzictwa kulturowego. Nawiązania literackie spełniające funkcję komunikacyjną realizują się na płaszczyźnie fabularnej, narracyjnej i graficznej.

Uwzględniając nieustający rozwój struktur kulturowych pozostających pod ustawicznym wpływem modyfikujących się wzajemnie i formułujących na nowo zmiennych elementów i rzeczywistości, należy stwierdzić, że gry wideo tworzą rzeczywistość hybrydalną. Medialne doświadczenie zapewniane odbiorcy przez gry nie pozostaje jednak w całości fikcyjne – jak nadmienią Sylwia Jaskuła i Leszek Korporowicz, przestrzeń pomiędzy wymiarem realnym a wirtualnym staje się nowym rodzajem rzeczywistości, który dodatkowo wywiera niezwykle silny wpływ na wiele obszarów realnego życia (2014).

Konkludując, stwierdza się, że literackie nawiązania w grach wideo są jednym z elementów, które kreują przestrzeń komunikacyjną pomiędzy graczem a światem gry, jak również jego twórcami. Wspomina o tym także Bomba, twierdząc, że w odniesieniu do medium gier pojawiają się również nowe formy komunikacji (2016). Ponadto siatka paratekstualnych rozszerzeń powoduje wzrost satysfakcji płynącej z rozgrywki. Komunikacja zachodzi też na poziomie transmedialności, zarówno w obrębie marki *Wiedźmin*, jak i polskiego oraz globalnego wymiaru interakcji z rozgrywką, zaś gry wideo stają się wciąż redefiniowanym językiem komunikacji z odbiorcą poprzez poruszanie tematyki problemów od dawna towarzyszących człowiekowi.

Należy jednakże postawić pytanie, w jakim stopniu literackie nawiązania w grach wideo stanowią więź komunikacyjną z przedstawicielami poszczególnych pokoleń odbiorców gier, lecz stanowi to temat na oddzielny artykuł naukowy.

Wnioskując, dyskurs pomiędzy grami wideo a literaturą odznacza się wzajemnymi powiązaniem oraz koniecznością odwoływania się przez gracza do kontekstu pozagrowego, a intertekstualność gier wideo wiąże się ze znajomością kontekstu kulturowego i generuje nowe obszary interpretacyjne. Poprzez odwołania literackie w grach wideo inicjowany jest proces burzenia tzw. czwartej ściany i synkretyzacja świata wirtualnego z realnym, zaś kształtowanie się kolejnych przestrzeni do eksploatacji stwarza dalsze możliwości transpozycji.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Brzechwa, J. (2009). *Brzechwa dzieciom*. Warszawa: Wydawnictwo KAMA.
- Biblia Tysiąclecia*. (2003). Poznań: Wydawnictwo Pallotinum.
- Księga tysiąca i jednej nocy: wybór*. (1996). Warszawa: PIW.
- Mickiewicz, A. (1984). *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Warszawa: Czytelnik.
- Mickiewicz, A. (1999). *Pani Twardowską i inne bajki*. Wrocław: Siedmioróg.
- Orzeszkowa, E. (2009). *Nad Niemnem*. Kraków: GREG.
- Sienkiewicz, H. (1997a). *Ogniem i mieczem*. Warszawa: PIW.
- Sienkiewicz, H. (1997b). *Pan Wołodyjowski*. Warszawa: PIW.
- Sienkiewicz, H. (1997c). *Potop*. Warszawa: PIW.
- Wyspiański, S. (2005). *Wesele*. Kraków: Zielona Sowa.

Opracowania

- Baldwin, E., Longhurst, B., McCracken, S., Ogborn, M. i Smith, G. (2007). *Wstęp do kulturoznawstwa*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Bednarczuk, L. (2007). Najstarsze polskie słowa. Słownik chronologiczny języka polskiego do końca XIII w. W: R. Laskowski i R. Mazurkiewicz (red.), *Amoenitates vel lepores philologiae*. Kraków: Lexis, 17–29.
- Bomba, R. (2016). *Gry komputerowe w perspektywie antropologii codzienności*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Canclini, N.G. (1995). *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press.
- Dziwisz, M. (2020). *Kreowanie rzeczywistości fantastycznej w oryginale i przekładzie literatury fantasy*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.
- Eliade, M. (1966). *Traktat o historii religii*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Fiske, J. (2010). *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. K. Sawicka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Forstner, D. (1990). *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Pax”.
- Gajda, J. (2002). *Antropologia kulturowa. Cz. 1, Wprowadzenie do wiedzy o kulturze*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Górczyk, W.J. (2018). *Jan Dobrogost Krasiński i jego związek z „Lustrem Twardowskiego”*. Opinogóra: Magazyn Informacyjny Muzeum Romantyzmu w Opinogórze – Muzealne Rozmaitości.
- Jaskuła, S. i Korporowicz, L. (2014). Kultury narodowe w procesie wirtualizacji. *Politeja*, nr 11(31), 7–29. DOI: 10.12797/Politeja.11.2014.31\_1.02.

- Kaczor, K. (2017). Polskie czytanie fantasy. *Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne*, nr 8, 97–116.
- Katechizm religii katolickiej*. (1951). Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Kobieliński, S. (2014). *Florarium christianum*. Tyniec: Wyd. Benedyktynów.
- Kopaliński, W. (1990). *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Kubiński, P. (2019). Dyskurs filozoficzny w grach wideo. Wybrane konteksty w grach Wiedźmin 3: Dziki Gon, The Stanley Parable oraz The Talos Principle. W: M. Kłosiński i K.M. Maj (red.), *Perspektywy ponowoczesności. Tom 8: Dyskursy gier wideo*. Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, 277–301.
- Kubiński, P. (2016). *Gry wideo. Zarys poetyki*. Kraków: Universitas.
- Majkowski, T.Z. (2019). *Język gropowieści. Studia o różnorodności gier cyfrowych*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Masłowska, E. (2014). Narracyjność symbolu. Ludowe narracje budowane na bazie lunarnej symboliki przejścia. *Narracyjność języka i kultury. Czerwona seria Instytutu Filologii Polskiej UMCS*, nr 32, 240–249.
- Marczewska, M. (1999). Wierzbę – drzewo diabelskie (z rozważań nad ludowym językowym obrazem drzewa). *Kieleckie Studia Filologiczne*, T. 13, 65–79.
- Pełka, L.J. (1987). *Polska demonologia ludowa*. Warszawa: Iskry.
- Prósnowski, P. i Krzywdziński, P. (2018). *Cyfrowa miłość: romanse w grach wideo*. Kraków: Wydawnictwo Libron.
- Ratuszna, H. (2009). Boginki, ludowe demony kobiece i ich dzieci. Kilka uwag o młodopolskiej fascynacji folklorem. W: I. Rzepnikowska (red.), *Inspiracje ludowe w literaturach słowiańskich XI–XXI wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 77–98.
- Rożek, M. (1993). *Diabeł w kulturze polskiej*. Warszawa–Kraków: PWN.
- Sтарыкоў-Каспрыцкі, S.J. (red.). (1935). *Polska encyklopedia szlachecka*. T. II. Warszawa: Instytut Kultury Historycznej.
- Stasiński, J. (2005). *Alien vs. Predator? Gry komputerowe a badania literackie*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu.
- Trocha, B. (2009). *Degradacja mitu w literaturze fantasy*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski.
- Żmuda, M. (2021). *Zgrywanie literatury: intermedialne związki gier cyfrowych z literackością*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.

## Netografia

- Chuck (2004). *Easter egg*. Pozyskano z: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=easter%20egg> (dostęp: 19.01.2023).

## Źródła gier wideo

- Wiedźmin 3: Serca z kamienia*, CD Projekt Red, Polska 2015.

**Joanna Nakonieczna** – doktorantka nauk o kulturze i religii w szkole doktorskiej nauk humanistycznych na UMCS w Lublinie. Autorka artykułów naukowych, m.in. *Walter White – dobry, zły i niebezpieczny. Tajemnica jako element kreacji (anty)bohatera w serialu Breaking Bad (2022)*. Zainteresowania naukowe obejmują antropologię, literaturę *fantasy*, teorię monomitu, ludologię, kulturę średniowiecza, relacje między kulturą popularną a mediewalizmem, transpozycje i trawestacje.

Wiktor Szymborski  
<http://orcid.org/0000-0002-1827-2616>  
Uniwersytet Jagielloński  
wiktorszymborski@uj.edu.pl  
DOI: 10.35765/pk.2025.4902.23

Recenzja tomu Bodzioch-Bryła, B. (red.) (2023).  
*Humanistyka współczesna*. Seria „Słowniki społeczne”, red. W. Pasierbek i B. Szlachta. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie, ss. 392.

*Słowniki społeczne* to cykl publikacji wydawanych nakładem Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie sfinansowanych w ramach zadania zleconego ze środków Ministra Edukacji i Nauki. Prace te cechuje wielowątkowość, erudycyjne podejście autorów do omawianych zagadnień oraz staranne przygotowanie redakcyjne. Dotychczas w serii ukazały się tomy poświęcone: pedagogice religii, polityce publicznej, etyce politycznej, geopolityce, przedsiębiorczości, wielokulturowości, globalizacji i współzależności, studiom kulturowym, bezpieczeństwu publicznemu oraz sporom moralnym. Seria jest redagowana przez Wita Pasierbka i Bogdanę Szlachtę, których doświadczenie w pracy zarówno naukowej, jak i redakcyjnej stanowi niejako gwarancję wysokiego poziomu merytorycznego całej serii. Przed omówieniem ostatniego tomu należy podkreślić unikatowy charakter całego wydawnictwa. Odbiega on przecież od klasycznych słowników czy leksykonów, co mógłby sugerować sam tytuł serii. Czytelnik otrzymuje bowiem starannie przygotowane artykuły zawierające zarówno najważniejsze informacje dotyczące danych zagadnień, jak i czasem bardzo krytyczną ich ocenę czy nawet opis zagrożeń czyhających na współczesną humanistykę stosującą dane metodologie. Prócz refleksji teoretycznej w recenzowanym tomie odnaleźć można również cenne spostrzeżenia mające wymiar praktyczny. Wydawnictwo stanowi kontynuację myśli zapoczątkowanej w serii z 2004 r. Co ważne, w planach redakcyjnych jest przygotowanie imponującego bo aż 20-tomowego kompendium wiedzy humanistycznej i społecznej trzeciej dekady XXI stulecia. Zadanie to, biorąc pod uwagę realia i tempo zmian paradygmatów badawczych,

**Sugerowane cytowanie:** Szymborski, W. (2025). Recenzja: Bodzioch-Bryła, B. (red.) (2023). *Humanistyka współczesna*. Seria „Słowniki społeczne”, red. W. Pasierbek i B. Szlachta. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie, ss. 392. © 1 *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 373–384. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.23

jest równie ambitne, co trudne. Co warte odnotowania, redakcja planuje celem zwiększenia dostępności wersję anglojęzyczną, a także publikacje elektroniczne. Opracowanie takiego kompendium jest ze wszech miar wskazane, bowiem współcześnie obserwujemy przenikanie trendów pomiędzy dyscyplinami badawczymi oraz swoisty kryzys odbioru nowego ponowoczesnego społeczeństwa czy dawnej tradycyjnie postrzeganej humanistyki. Z tych powodów ważna jest próba niejako usystematyzowania, dookreślenia obserwowanych obecnie postaw badawczych.

Przygotowując tom poświęcony humanistyce współczesnej, redaktor Bogusława Bodzioch-Bryła, jak i autorzy poszczególnych rozpraw musieli się zmierzyć z licznymi problemami natury zarówno terminologicznej – siłą rzeczy tematy te były interdyscyplinarne, jak i chronologicznej, spowodowanymi tempem następujących zmian w zakresie omawianej tematyki. Istniała przecież uzasadniona obawa, że część rozważań może się zdezaktualizować niemal w momencie ich ogłoszenia drukiem. Tak dynamicznie rozwijające się badania np. w zakresie neurofizjologii, sięgania do sztucznej inteligencji czy przemiany choćby na gruncie historii w zakresie historii środowiskowej są nader trudne do sklasyfikowania i oceny. Czytelnik w recenzowanym tomie otrzymał cenne rozważania specjalistów, którzy po wnikliwej analizie starali się jak najprzystępniej objaśnić tak zagramowane koleje współczesnej humanistyki. Redaktor tomu musiał się zmierzyć z innym problemem, część omawianych zagadnień była niezwykle szeroka. Przy próbie ich zarysowywania istniało realne niebezpieczeństwo bądź spłylenia i posługiwania się zbytnimi uproszczeniami, bądź niewyczerpania zagadnienia (z tej kwestii w pełni zdają sobie sprawę autorzy, którzy podkreślają, że udało się omówić jedynie pewien wycinek zagadnienia s. 11). Ponadto zarówno tematy nader szerokie, jak i te tak specjalistyczne podlegały tym samym rygorystycznym ograniczeniom ilościowym. Na uwagę zasługuje dobór treści w recenzowanym tomie, oddaje on ważne problemy współczesnej humanistyki. A co ważne, redakcja zarówno serii, jak i tego tomu dołożyła starań, aby wszystkie teksty zostały zbudowane wedle dokładnie tego samego schematu, co stanowczo ułatwi czytelnikowi poruszanie się po licznych teoriach czy śledzenie kontekstu omawianych zagadnień. Zadanie narzucenia identycznego schematu, biorąc pod uwagę temperament badawczy naukowców, nie jest takie proste. Niemal wszyscy autorzy recenzowanego tomu borykali się z problemami terminologicznymi. Jak w dobie interdyscyplinarności zdefiniować i dookreślić swoje zagadnienie? Sam warsztat współczesnego humanisty jest przecież bardzo złożony, a poruszanie się w zmieniającym świecie nauki wymusza pewne ustępstwa i przemiany, stąd tak ważne kwestie metodologiczne i terminologiczne związane z dyskursem czy teoriami zwrotów. Pojawiają się przecież zupełnie nowe funkcje dawniej nieznanne, co ukazano na przykładzie

e-literatury. Ważkie są refleksje o narzędziach współczesnej humanistyki, a raczej o przemianach, jakie w nich zachodzą, co ukazano na przykładzie ewolucji funkcji bibliotek naukowych. Biorąc pod uwagę fakt, że wydawnictwo to ma na celu kompleksowe omówienie zagadnień, warto byłoby zastanowić się nad wprowadzeniem pewnych wzmianek, które dla niespecjalisty danej dziedziny mogą być istotne. Chodzi o prostą informację, jaką opcję reprezentują przytaczane w tekstach autorytety danej dziedziny; po części takie informacje można odnaleźć np. w tekście Piotra Duchlińskiego (s. 45, 46). W ramach schematu opracowywania haseł czytelnik otrzymał zarówno wprowadzenie do danego zagadnienia, jak i szczególnie cenne autorskie rozważania dotyczące tzw. refleksji systematycznej z wnioskami i rekomendacjami. Ta część haseł zasługuje na szczególne wyróżnienie, albowiem właśnie tutaj odnaleźć można autorskie spojrzenie znawców danych zagadnień.

Tom rozpoczyna szkic redaktor tomu Bogusławy Bodzioch-Bryły (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie) pt. *Humanistyka–humanistyka współczesna–nowa humanistyka* (s. 15–35). Autorka podkreśla fakt, że humanistyka obecnie stanowi bardzo złożony obszar przemian, ścierania się różnych koncepcji, w których tak dużą rolę odgrywają tzw. międzyobszary, czyli punktu styku poszczególnych dziedzin. Analizując przemiany, jakie zachodziły w szeroko pojmowanej humanistyce, podkreśliła znaczenie przełomu renesansowego i oświeceniowego, kiedy to humanista przemienił się w intelektualistę. Śledząc narrację, warto byłoby więcej uwagi poświęcić ważnemu prądowi, jakim był neohumanizm. Co warte odnotowania, w tekście można zaobserwować bardzo optymistyczne spojrzenie i refleksję odnośnie do współczesnej humanistyki, na przekór tak powszechnym tendencjom wieszczącym upadek kultury. Autorka w bardzo wyważony i ostrożny sposób omawia zarzuty wobec tzw. kryzysu współczesnej humanistyki, zwracając uwagę, że krytyka humanistyki jest niemalże tak stara jak sama dziedzina.

Kolejno czytelnik zapoznaje się z refleksją Piotra Duchlińskiego (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie) w tekście pt. *Filozofia jako nastawienie humanistyczne* (s. 35–55). W tekście wybrzmiewa, podobnie jak w całym tomie, trudność w jednoznacznym zdefiniowaniu tytułowego zagadnienia. Pomimo to czytelnik otrzymał skrótowy przegląd dziejów dyscypliny. Autor podkreśla ogromny związek samej filozofii z jednostką, która zajmuje się tą nauką, z jego temperamentem i wiarą, kontekstem kulturowym, wychowaniem i wreszcie wrażliwością emocjonalną, co podkreślono w zakończeniu tekstu (s. 38, 50–51). Śledząc historię współczesnej filozofii, wyjaśniono tak ważny pluralizm metodologiczny, co wymusiło zmianę podejścia w badaniach. Autor dostrzega i podkreśla swoiste zagrożenie dla filozofii, które powoduje zawężenie jej pól badawczych (s. 40).

Anna Bugajska również z Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie, opisując posthumanizm (s. 55–71), przybliżyła trendy panujące w badaniach antropologicznych, na które składają się przykładowo dekonstrukcja pojęcia człowieka, pytania o wpływ globalizacji, kapitalizmu, kryzysu klimatycznego. Skoro posthumaniści uważają, że dzieje ludzkości należy pisać od nowa, albowiem używamy pojęć, które nie nadają się do zobrazowania tak szybko przeobrażającej się rzeczywistości, to próba omówienia tak złożonego zjawiska była ze wszech miar niezwykle trudna. Stąd tak często podkreśla się, jak wielowątkowe, wieloaspektowe i niejednorodne jest to zjawisko (s. 59). Pragnąc ułatwić zadanie czytelnikowi, autorka odsyła do prac zawierających przegląd najważniejszych terminów tej dyscypliny, jak również umożliwia dociekliwszym czytelnikom dalsze studia, wskazując na wartościowe publikacje (s. 59, 62). Na szczególną uwagę zasługuje wyważona narracja szczególnie w kontekście ukazania poglądów wywodzących posthumanizm z kryzysów XIX-wiecznych, a nawet z filozofii Nietzschego czy myśli Darwina. Bezsprzecznie mogli oni zainspirować posthumanistów, ale nimi sami nie byli.

Józef Bremer (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie) opracował kolejne zagadnienie w tekście pt. *Humanistyka kognitywna – między kognitywistyką a humanistyką* (s. 71–89), kładąc nacisk na zobrazowanie specyficznego programu badań zakładającego połączenie humanistyki z dziedzinami z zakresu nauk przyrodniczych i technicznych. Dla tytułowego zagadnienia tak ważny był zwrot kognitywistyczny z 1956 r. oraz zagadnienia związane z tzw. drugą generacją kognitywistyki, która zmodyfikowała pewne założenia i otworzyła się na nowe koncepcje umysłu oraz ludzkiej podmiotowości. Autor w swych rozważaniach podkreślił, że humanistyka kognitywistyczna nie tworzy nowych paradygmatów badawczych, ale wytyczyła kierunki badań na styku lub przecięciu nauk kognitywistycznych i szeroko pojmowanej refleksji nad literaturą, sztuką i całą kulturą.

Kontynuując rozważania dotyczące terminologii i zakresu badań współczesnej humanistyki, Andrzej Gielarowski (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie) w haśle zatytułowanym *Kryzys jako przedmiot badań współczesnej humanistyki* (s. 89–109) po raz kolejny musiał się zmierzyć z problemami z definicją tym razem samego kryzysu, jak również z „długim trwaniem” zainteresowania tą kwestią. Patrząc na dzieje kultury już w XIX w., dopatrzeć się można opisu doświadczenia samego kryzysu. Wbrew pokładanym nadziejom cywilizacja naukowo-techniczna nie rozwiązała przecież wszystkich narastających trudności. Ponadto, na co zwraca uwagę autor za Husserlem, kryzys kultury nierozzerwalnie związany jest z samym kryzysem człowieczeństwa, zaś wiek XX, a obecnie i XXI, dostarcza zbyt wiele tego świadectw. Wypada zgodzić się z autorem,



że podejmując badania nad tą kwestią, należy patrzeć możliwie interdyscyplinarnie, czerpiąc obficie z warsztatu filozofii czy antropologii.

Tekst Artura Żywiółka (Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie) pt. *Mity współczesnej humanistyki* (s. 109–129) można uznać za zamknięcie części pierwszej, w której przybliżono założenia teoretycznego podejścia do humanistyki współczesnej. Rozważania kolejnych autorów skupiają się na pewnych wycinkach, analizach danych dziedzin. W swych uwagach Artur Żywiółek skupił się nie tyle na samych mitach, które obecne są w humanistyce, ile – co ważne – na oddziaływaniu mitów na sam dyskurs. Jednym z omawianych przez autora zagadnień są przemiany zachodzące w obrębie postrzegania i roli idei uniwersytetów. Warto się zastanowić, czy zasadne jest wyszczególnianie uczelni średniowiecznych, dzieląc je na państwa narodowe, których przecież w tej epoce nie było. Oczywiście można i należy mówić o pewnej specyfice uniwersytetów związanych z danym królestwem, ale i tak najważniejszy był przecież umowny podział na te, które nawiązywały w swych rozważaniach do Bolonii, Padwy czy Paryża. Emocjonalny stosunek autora do zagadnienia został raz ujawniony w komentarzu traktującym o sposobie finansowania uczelni w Polsce (s. 123–124), szkoda że jedynie w tym krótkim fragmencie możemy odczytać stanowisko autora.

Grupa artykułów zapoczątkowana tekstem Magdaleny Szpunar (Uniwersytet Śląski w Katowicach) pt. *Humanistyka cyfrowa* (s. 129–145) skupia się na ukazaniu przemian w danych dyscyplinach badawczych. I tak rysowany przezeń obraz humanistyki cyfrowej podkreśla zapatrzenie w nauki ścisłe i przyrodoznawstwo wiodące do szeroko pojmowanego unaukowania humanistyki, co jest od razu widoczne przy podejściu do danych czy metod ewaluacji pracy związanych z parametryzacją. Niestety należy zgodzić się z poglądem, że humanistyka, zmieniając się, niestety odchodzi od dawnej pogłębionej krytycznej analizy na rzecz analityki. Dawny model niejako samotnego uprawiania nauki odchodzi do lamusa, wypierany przez badania zespołowe. Celem łatwiejszego poznania najważniejszych poglądów czy opinii dokonano w tekście przeglądu stanu badań. Wzbogacenie warsztatu badawczego humanistów powoduje, że wyniki ich prac stają się łatwiej osiągalne dla szerszego grona odbiorców, z drugiej strony pojawiają się pewne zagrożenia. Ta część rozważań Magdaleny Szpunar zasługuje na szczególną uwagę.

Agnieszka Ogonowska (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie) omówiła kwestię psychologii mediów w humanistyce współczesnej (s. 145–163). Ta stosunkowo młoda subdyscyplina psychologii teoretycznej i stosowanej zajmuje się wpływem mediów tradycyjnych, jak i tak szybko rozwijających się tzw. nowych mediów na dane jednostki i całe grupy odbiorców. Autorka, pragnąc pełniej zobrazować ten temat,

po krótko omówiła najważniejsze publikacje, zabieg ten jest ze wszech miar pożądany, niestety nie był on konsekwentnie stosowany w omawianym tomie. Dokonała także interesującego zestawienia problemów badawczych związanych z psychologią mediów (s. 158), w ramach którego nawet uwzględniono poradnictwo psychologiczne online.

W tekście *Fuzje i konwergencje. Narzędzia współczesnej humanistyki* Danuta Smołucha (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie) podkreśliła znaczenie przełomu informatycznego – upowszechnienie komputerów wyposażonych w dostęp do internetu – w warsztacie współczesnego humanisty. Z tych względów można mówić o stopniowym zbliżeniu do nauk ścisłych, konieczna jest bowiem ścisła współpraca ze specjalistami z branż IT. Wzbogacanie warsztatu humanisty o szereg nowych narzędzi zdecydowało o stopniowym przyśpieszeniu, ale i wypracowano, co szczególnie podkreśla autorka, nowe podejście do analizy danych, w czym pomocna jest choćby sztuczna inteligencja. Początkowo humaniści do pomocy programów komputerowych sięgali przy okazji analiz statystycznych, następnie zaangażowali się w digitalizację różnorodnych dóbr kultury, a w końcu, na co słusznie zwraca uwagę Danuta Smołucha, warsztat nauk ścisłych przydatny jest przy analizie całych korpusów tekstów. Lista pól badawczych współczesnej humanistyki nawiązującej do różnych osiągnięć informatycznych będzie ciągle poszerzana. Warto zwrócić uwagę na bardzo obiecujące wyniki badań archeologów posiłkujących się nowymi metodami analizy terenu. LiDAR nie tylko ułatwia badania, ale i wskazuje konkretne miejsca stanowisk zarówno antycznych, jak i niemal współczesnych, choćby z czasów I czy II wojny światowej, ujawniając lokalizację ziemianek, umocnień czy obozów jenieckich.

Aneta Drabek (Biblioteka Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach) przedstawiała swoje uwagi odnośnie do nowych ról bibliotek we współczesnej humanistyce (s. 179–195). Przemiany warsztatu badawczego humanisty, jak również nowe trendy w tej dziedzinie wymusiły przesunięcie akcentów w funkcjonowaniu nowoczesnych bibliotek. Należy za autorką zwrócić uwagę na szeroko pojmowaną sferę „obsługi użytkowników”, albowiem coraz częściej bibliotekarze tworzą lub współpracują przy opracowywaniu baz danych czy narzędzi pozwalających zarówno na wyszukiwanie informacji, jak i na ich analizę. Z tych względów dużo uwagi w tekście poświęcono zagadnieniu bibliotek hybrydowych łączących dawne tradycyjne podejście do informacji z nowymi badaniami nad metainformacją cyfrową, sprawom multiwyszukiwarek, opisom bibliograficznym, katalogom online. W tekście, co zrozumiałe i słuszne, uwypuklono kwestię masowej cyfryzacji oraz trendów publikowania w ramach otwartego dostępu – Open Access. Aneta Drabek słusznie podkreśla konieczność nadzoru bibliotekarzy nad tworzonymi repozytoriami

danych. Analizując sytuację humanistyki, autorka w wyważony, acz stanowczy sposób (s. 188) zwróciła uwagę na niekorzystną dla humanistów sytuację związaną z kwestią, która wielokrotnie jest analizowana w różnych uniwersytetach i placówkach badawczych – jest nią parametryzacja! Przecież bazy danych głównie rejestrują nauki ścisłe, stąd naukowcy parający się innymi dziedzinami są na z góry przegranej pozycji. Te bardzo interesujące wywody warto było poszerzyć o zagadnienie otwarcia się bibliotek na osoby ze specjalnymi potrzebami. Szczęśliwie na przestrzeni ostatnich lat instytucje dokładają coraz większych starań, aby choćby osoby z dysfunkcją wzroku mogły w pełni korzystać z ich zasobów. Warto w kolejnym wydaniu podkreślić kwestie związane z dostosowaniem stron internetowych, katalogów zgodnie z wytycznymi WCAG.

Adam Regiewicz (Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie) w tekście pt. *Współczesne tendencje badawcze w teorii literatury i ich odbicie w najnowszej literaturze* (s. 195–213) omówił nowe podejście w analizie utworów literackich. W miejsce statycznego wyjaśniającego modelu badawczego ukazał podejście kreujące. Analizując to podejście, autor dostrzega szereg jego mankamentów, takich jak choćby rozmycie statusu teoretycznego, niejako ucieczkę przed próbą zdefiniowania pojęcia (s. 204). Ponadto współczesna literatura, zdaniem autora, reprezentuje nurt prowokacji i kontestacji w ramach postmodernizmu.

Bogusława Bodzioch-Bryła (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie) w tekście pt. *E-literatura – splot transdyscyplinarny w obszarze humanistyki cyfrowej* (s. 213–233) omówiła nowy nurt w obrębie literaturoznawstwa i humanistyki cyfrowej, który jest wynikiem konwergencji mediów. Nowa E-literatura stanowi nader interesujący temat badawczy, z jednej strony zachowuje dawne cechy tradycyjnej literatury, ale z racji samego nośnika posiada zupełnie inny charakter. Można śmiało za autorką podkreślić, że nowe dzieła zmierzają w kierunku interaktywnych dzieł sztuki. E-literatura to już nie tylko dzieła umieszczone na nowych nośnikach, powstaje ona na przecięciu technologii i tekstualności, jak zauważa autorka (s. 215). Bogusława Bodzioch-Bryła zwraca uwagę na ciekawe zjawisko, e-literatura zaczyna wkraczać w sferę, w której tak ważny był obraz i głos – dźwięk, wymyka się dawnym wymiarom, już nie jest ograniczana przez płaski druk, sięga po potencjał nowych mediów, co daje jej ogromne możliwości personalizacji odbioru treści. Trudno zgodzić się z relacjonowanymi przez autorkę poglądami dotyczącymi korzeni e-literatury, epoka średniowiecza czy baroku stanowczo operowała na zupełnie innym poziomie, a dzieła wówczas powstałych nie można w moim odczuciu zaliczać do e-literatury. Temat ten warto byłoby szerzej rozbudować w miejsce relacjonowania cudzych poglądów. Proste wykorzystanie bardziej wizualnych form, np. w odniesieniu do rękopisów średniowiecznych, nie może być utożsamiane

z nowymi trendami e-literatury. W tekście zabrakło w mojej ocenie poruszenia kwestii wykorzystania nowych możliwości e-literatury w ułatwieniu korzystania z bogactwa kulturalnego osobom z dysfunkcją wzroku.

Józef Maria Ruszar (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie) w artykule pt. *Ekonomia literatury* (s. 233–253) inaczej spojrzal na rozwój literatury, uwzględniając odmienne kryteria. Co bardzo ważne i zasługuje na szczególne podkreślenie, autor doskonale zdaje sobie sprawę z, niestety ciągle obecnego, bagażu marksistowskich poglądów, które wywierają wpływ na ocenę badań literaturoznawczych. Tym też można po części tłumaczyć niechęć literaturoznawców piszących po 1989 r. w Polsce do zajmowania się ekonomią literatury. Obecnie należy uwzględniać nie tyle dawnych marksistów, ile neomarksistów, którzy analizują nie tyle bazę, ile powstałą nadbudowę. Uwagi te zasługują na wyjątkowe podkreślenie, krytyczna ocena i analiza takich publikacji stanowi doskonały punkt wyjścia do badań nad zagadnieniem. Inne artykuły w recenzowanym tomie nie aż tak wnikliwie śledziły narrację przytaczanych autorytetów. Po zaprezentowaniu głównych prac, etapów rozwoju, trendów panujących w łonie samego pojęcia autor ukazał główne obszary zainteresowań osób parających się ekonomią literatury, wyróżniając główne pojęcia.

Beata Bigaj-Zwonek (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie) zmierzyła się z trudnym tematem: *Humanista w e-muzeum. Transformacje sztuki współczesnej* (s. 253–273). W tekście ukazano między innymi wpływ, jaki wywarły na twórców trauma wojenna czy wspieranie różnych systemów politycznych. Podkreślono przemiany zachodzące w sztuce oraz otwarcie na różne przestrzenie, obecnie dziełem może być przecież gest, słowo, występ sceniczny, ekran komputera czy czujnik ruchu (s. 262). Tytułowe zagadnienie obecności muzeów pojawia się dopiero na s. 267, same multimedia w tytułowych muzeach pojawiają się również dość późno, bo na s. 268, zasadne byłoby więcej uwagi poświęcić nie tyle przemianom w sztuce i refleksji nad różnymi trendami, ile zmianie w roli i postrzeganiu samych instytucji kultury – muzeów. Autorka sygnalizuje tematy związane z przemianami architektonicznymi w projektowaniu muzeów, tworzeniem muzeów prywatnych, wirtualnych muzeów, e-zwiedzaniem czy sięganiem po media społecznościowe w ramach tworzenia galerii. Tekst ten należałoby zilustrować, a także odnieść się do potrzeb osób z dysfunkcją wzroku czy specjalnymi potrzebami ruchowymi. Biorąc pod uwagę żywo dyskutowane projekty muzealne, takie jak choćby Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku, należałoby narracje poszerzyć o te zagadnienia.

Agnieszka Łukaszewska (Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie) omówiła humanizm architektury (s. 273–293), zwracając uwagę na połączenie architektury z przestrzenią życia człowieka, wychodząc z założenia, że „w murach budynków zapisany jest ślad jego życia,

dążeń i potrzeb”. Patrząc na architekturę nie tylko jako na dzieła, ale nade wszystko na ludzkie dążenia, duchowe potrzeby czy zmiany cywilizacyjne, ukazano przemiany zachodzące w XX i XXI w. Autorka zwraca uwagę na kontekst polityczny architektury rozwijającej się w Polsce po 1945 r. Ukazując znaczenie Nowej Huty powstałej jako miasta idealnego, zwraca uwagę na ogromną rolę zieleni i tzw. fenomen podwórek, który obecnie jest odkrywany choćby w ramach projektu „spotkajmy się na podwórku” (s. 282). Bardzo ciekawe są rozważania autorki o roli drobnych dzieł architektury, takich jak np. domki działkowe itp. To właśnie te niepozorne formy odzwierciedlają marzenia ludzi o własnej przestrzeni, powstawały one literalnie z niczego, a są dowodem ludzkiej kreatywności. Ogromny wpływ architektury na życie mieszkańców ukazany został choćby za pośrednictwem tak znanego serialu telewizyjnego jak *Alternatywy 4*. Tak ambitny cel, jakim jest omówienie przemian w architekturze na zaledwie 20 stronach, powoduje, że zabrakło miejsca na wiele ważnych zagadnień, szkoda że redakcja w drodze wyjątku nie pozwoliła autorce na złożenie obszerniejszego tekstu. Omawiając wpływ pomysłów władzy na życie mieszkańców, nasuwa się zagadnienie tzw. tysiąclatek (Wąlaszewski, 2018), tak obecnych w przestrzeni publicznej PRL pomników wdzięczności (Czarnecka, 2015) czy kwestii tzw. kłopotliwego dziedzictwa, czyli pozostałości po architekturze totalitarnej w Polsce (Purchla i Komar, 2020; Gutschow, 2021; Międzynarodowe Centrum Kultury, 2022). Wpływ na codzienność mieszkańców dawnych relikwów czy to wojennej architektury, czy tworców propagandowych był przecież ogromny, za przykład niech posłuży osławiony pawilon handlowy Tęcza w Oświęcimiu, który wybudowano na przeciwlotniczym schronie niemieckim z czasów II wojny (Forum Odkrywca, 10.03.2024; Nasze Miasto Oświęcim, 10.03.2024; WhiteMAD, 10.03.2024). Przedstawiając rozważania o Nowej Hucie, czytelnik powinien pamiętać o dramacie młodych osób, które budowały te osiedla, a nie potrafiąc obsługiwać maszyn ulegały wypadkom. Informacje o tych tragediach odnaleźć można w protokołach z sekcji zwłok przechowywanych w Zakładzie Medycyny Sądowej Collegium Medicum UJ analizowanych przez Tomasza Konopkę (2011). Wydaje się, że zasadne byłoby omówienie kontestacji modernizmu ze strony władz państwowych, zestawiając to z opisem modernistycznych pereł w Polsce choćby w Gdyni, Katowicach czy Warszawie. Podobnie jak w przypadku rozważań o muzeach zabrakło ilustracji ułatwiających wyobrażenie omawianego zagadnienia, zdjęć budynków czy na przykład wnętrz oddających założenia socrealizmu.

Leszek Zinkow (Instytut Kultur Śródziemnomorskich i Orientalnych PAN) przedstawił swoje refleksje w tekście pt. *Źródła współczesnej humanistyki* (s. 293–311). Biorąc pod uwagę zainteresowania naukowe autora, nie dziwi fakt wywodzenia nauk humanistycznych od antyku, w tym przypadku

zasadne byłoby wyjaśnienie czytelnikowi etymologii pojęcia sztuk wyzwolonych (s. 298) jako przynależnych do wolnego obywatela. Rysując obraz nauczania i nauki w epoce średniowiecza, warto byłoby zasygnalizować rolę iroszkotów jako depozytariuszy kultury czy pełniej omówić znany cytat „jesteśmy karłami na ramionach olbrzymów” (s. 299)<sup>11</sup>. Autor w swej interesującej i erudycyjnej syntezie ukazał najważniejsze aspekty rozwoju humanistyki, rolę pisma, utworów literackich, tworzenia kolekcji, eksponowania zabytków, muzeów jako repozytoriów źródeł humanistyki. Cenne są również rozważania o roli bibliotek. Co ważne, autor nie ucieka od opisu „ciemnej strony” tworzenia kolekcji dzieł sztuki, jaką były kradzieże eksponatów. Z racji wymagań redakcyjnych pewne kwestie zostały zbyt szybko wprowadzone, np. zagadnienie gabinetów osobliwości. Na podkreślenie zasługuje fakt, że Leszek Zinkow w swych erudycyjnych rozważaniach unika wszelkiej modnej postmodernistycznej metodologii.

Łukasz Burkiewicz (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie) przedstawił rozważania związane z warsztatem historyka w tekście pt. *Nowe formy badania przeszłości. Przestrzeń międzykulturowa w naukach historycznych* (s. 311–329). W syntetyczny sposób ukazał rozwój i przemiany w uprawianiu historii od początku tej dyscypliny do czasów współczesnych. Autor omówił najważniejsze pomniki historii. Można dyskutować z użyciem pojęcia nauk pomocniczych historiografii, zasadne byłoby podanie tytułu pracy Mabilona *De re diplomatica libri VI*, wprowadzając postać Leopolda von Ranke. Warto wyjaśnić tak ważną w historii dewizę pisania historii *wie es eigentlich gewesen*. Autor zapewne z racji ograniczeń liczby znaków nie mógł poświęcić więcej uwagi Marcowi Blochowi; postać ta jest znana historykom, ale dla osób reprezentujących inne dyscypliny warto pokrótce streścić jego poglądy i znaczenie w historiografii. Na uwagę zasługują wątki związane z rolą międzykulturowości realizowanej w badaniach historycznych. Łukasz Burkiewicz podkreśla konieczność oparcia badań na tak ważnej analizie i krytyce źródeł różnych typów. Należy zgodzić się poglądem o zagrożeniu, jaki stanowi odchodzenie od naukowych metod uprawiania historii. Warto pamiętać, że współczesny humanista, do którego bezsprzecznie skierowany jest ten tom, już nie włada łaciną, stąd należy nawet najprostsze cytaty tłumaczyć (s. 313, 314). Ukazując fenomen szkoły *Annales* dla polskiego czytelnika, warto byłoby uwzględnić fenomen szkoły Bujaka.

Edyta Koncewicz-Dziduch (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie) w tekście *Język i kultura komunikowania w XXI wieku – perspektywa językoznawcza* (s. 329–349) ukazała historię tworzenia się języka od protojęzyka

11 W rozważaniach o kulturze średniowiecza warto byłoby czytelnika odesłać do pomnikowych prac historyków zachodnich Jacques’a Le Goffa czy polskich zbiorowych opracowań pod redakcją Jerzego Dowiata czy Bronisława Geremka.

poprzez przełomy w sposobie komunikowania takie jak mowa, pismo, druk, a także tak współczesne medium, jakim jest internet. Czytelnik, zapoznając się z przeglądem i stanem badań literatury światowej, otrzymał także informacje o najważniejszych pracach polskich badaczy. W dalszej części autorka skupiła uwagę na prześledzeniu badań nad językiem polskim ze szczególnym naciskiem na okres XIX w. oraz czasów współczesnych i wpływu transformacji ustrojowej, demokratyzacji, gospodarki wolnorynkowej czy migracji przypadających na XXI w., pandemii i kryzysu uchodźczego związanego z wojną na Ukrainie (s. 338). Na współczesny język polski wpływ wywiera zarówno fascynacja kulturą Zachodu, jak i przechodzenie w fazę postliteracką, kiedy to następuje odejście od czytania dzieł literackich na rzecz kultury wizualnej powodującej rozwój tzw. patchworkowego myślenia. Analizując przemiany języka polskiego, zasygnalizowano temat zapożyczeń językowych, co bardzo ciekawe, dzieląc je na uzasadnione i nieuzasadnione, ukazano rozwój nowomowy związanej z tzw. eurożargonem. W tym kontekście warto byłoby odrobinę przenieść się w przeszłość celem przedstawienia nowomowy komunistycznej, która przez wiele lat była obecna w języku zarówno pisanym, jak i mówionym.

Tomasz Dekert (Uniwersytet Ignatianum w Krakowie) omówił temat miejsca religii we współczesnej humanistyce (s. 349–369). W swoim tekście nie tylko przedstawił współczesne przemiany, ale i dokonał syntetycznej analizy naukowego podejścia do religii datującego się od epoki oświecenia, zarysował także rozwój religioznawstwa. W tym kontekście wydaje się, że warto byłoby wprowadzić czytelnika w założenia M. Tindala odnośnie do krytyki religii. W tekście zaprezentowano najważniejsze dyskusje o systemach religijnych, zasadne byłoby szersze spojrzenie na epokę komunistyczną. Bardzo ciekawe są uwagi autora dotyczące nowej tzw. świeckiej religii, jaką ma być nauka, jak również podsumowanie wyjaśniające brak jednoznacznego i spójnego podejścia do religii w ramach szeroko pojmowanej humanistyki.

Michał Gierycz (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie) omówił myśl społeczną Kościoła wobec współczesnej humanistyki (s. 369–389). Jako punkt wyjścia współczesnej humanistyki autor wybrał symboliczną datę 1979 r., kiedy drukiem wydano przełomową pracę J.F. Lyotarda. Bardzo istotne są rozważania ukazujące wizję komunistyczną oraz wizję postmodernistyczną postrzegania świata, a nade wszystko zagrożeń płynących z przyjęcia tej optyki spojrzenia (s. 372–373). W dalszej części tekstu ukazano znaczenie poglądów nauki społecznej Kościoła w czasach pontyfikatu Jana Pawła II, kiedy to nastąpiło tak ważne ukierunkowanie na kwestie antropologiczne i na zagadnienie godności człowieka. Na uwagę zasługuje bardzo dobry dobór cytatów z pism Jana Pawła II czy Benedykta XVI ilustrujących temat.

Podsumowując, czytelnik otrzymał bardzo interesujące, erudycyjne rozważania dotyczące zarówno współczesnej metodologii w naukach humanistycznych, warsztatu współczesnego humanisty, jak i poszczególnych dyscyplin. Przyjęty schemat haseł ułatwia odnalezienie konkretnych informacji, daje bardzo dobre wprowadzenie w dane zagadnienie. Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt omówienia trendów światowych, jak również specyfiki polskiej, co jest tak ważne w odniesieniu do tekstu przybliżającego przemiany architektury w Polsce. Warto zastanowić się nad poszerzeniem wydawnictwa o materiał ilustracyjny, co może być szczególnie istotne w wydaniu anglojęzycznym.

#### BIBLIOGRAFIA

- Czarnecka, D. (2015). „*Pomniki wdzięczności*” Armii Czerwonej w Polsce ludowej i w III Rzeczypospolitej. Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu.
- Gutschow, N. (2021). *Obsesja porządku. Niemieccy architekci planują w okupowanej Polsce 1939–1945*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Konopka, T. (2011). *Rozwój tanatologii sądowej w świetle analizy protokołów sekcyjnych Zakładu Medycyny Sądowej Uniwersytetu Jagiellońskiego*. Kraków: Polskie Towarzystwo Medycyny Sądowej i Kryminologii.
- Międzynarodowe Centrum Kultury. (2022). *Niechciana stołeczność. Architektura i urbanistyka Krakowa w czasie okupacji niemieckiej 1939–1945*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Purchla, J. i Komar, Ż. (Red.). (2020). *Kłopotliwe dziedzictwo? Architektura Trzeciej Rzeszy w Polsce*. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Wałaszewski, K. (2018). *Tysiąc szkół na Tysiąclecie. Szkoły Tysiąclecia – architektura, propaganda, polityka*. Łódź: Księży Młyn Dom Wydawniczy.

#### Netografia

- Forum Odkrywca. (2024, 10 marca). *Oświęcim Tęcza – schron p-lot*. Forum Odkrywca. Pozyskano z: <https://forum.odkrywca.pl/topic/663230-o%C5%9Bwi%C4%99cim-t%C4%99cza--schron-p-lot/>
- Nasze Miasto Oświęcim. (2024, 10 marca). *Tęcza na poniemieckim bunkrze zniknęła na zawsze. 11 lat temu zamalowano ją na biało*. Pozyskano z: <https://oswiecim.naszemiasto.pl/tecza-na-poniemieckim-bunkrze-zniknela-na-zawsze-11-lat/ar/c15-7698661>
- WhiteMAD. (2024, 10 marca). *Pawilon handlowy Tęcza na oświęcimskim rynku. Historię wyburzonego budynku przypomina ręcznie stworzona makietka*. Pozyskano z: <https://www.whitemad.pl/pawilon-handlowy-tecza-na-oswiecimskim-rynku-historie-wyburzonego-budynku-przypomina-recznie-stworzona-makieta/>





## Perspektywy Kultury

Czasopismo naukowe Instytutu Kulturoznawstwa i Dziennikarstwa  
Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie

ISSN (druk) 2081-1446  
e-ISSN 2719-8014

„Perspektywy Kultury” to regularnie ukazujący się od 2009 roku kwartalnik Instytutu Kulturoznawstwa i Dziennikarstwa Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie. Czasopismo jest beneficjentem programu „Rozwój Czasopism Naukowych” (nr umowy RCN/SN/0007/2021/1) na lata 2022–2024 i jest ujęte w wykazie czasopism naukowych MEiN, w którym przyznano mu 100 punktów. Numery archiwalne czasopisma oraz instrukcja wydawnicza dla autorów znajdują się w serwisie czasopisma na platformie Open Journal Systems: <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/pk>

Każdy numer czasopisma wydawany jest z określonym tematem przewodnim (tzw. temat numeru) oraz stałymi działami, którymi są:

1. **Zarządzanie i marketing** (*Management and Marketing*)
2. **Europejskie dziedzictwo duchowe** (*European Spiritual Heritage*)
3. **Przestrzenie cyberkultury** (*Areas of Cyberculture*)
4. **Religia i media** (*Religion and media*)
5. **Varia**
6. **Inne** (*Others*)

W dziale *Varia* publikowane są teksty o ogólnej tematyce kulturoznawczej. Dział *Inne* przyjmuje recenzje, sprawozdania, opinie, dyskusje i inne formy publikacji niebędące klasycznymi artykułami naukowymi.

**Procedura recenzowania:** Każdy tekst nadesłany do redakcji „Perspektyw Kultury” jest recenzowany. Redakcja zastrzega sobie prawo do skracania tekstów i zmiany tytułów. Materiałów niezamówionych redakcja nie zwraca.

Początkowo tekst zostaje zaopiniowany przez redaktorów tematycznych oraz językowych w celu wstępnego określenia jego wartości merytorycznej i formalnej. Redakcja może odrzucić na tym etapie tekst, który nie spełnia oczekiwań i wymogów merytorycznych związanych z aktualnym stanem wiedzy w danej dziedzinie humanistyki. Teksty interesujące, lecz odbiegające od norm językowych bądź zaleceń formalnych proponowanych przez redakcję w instrukcji dla autorów zostają najczęściej odesłane do autora z sugestią poprawy.

Wszystkie teksty, które zostają pozytywnie zaopiniowane na wstępnym etapie tworzenia numeru, przekazywane są następnie recenzentom zewnętrznym (procedura „double blind review”). W innych przypadkach recenzenci są zobowiązani do podpisania deklaracji o niewystępowaniu konfliktu interesów.

Proces recenzji kończy się notatką zawierającą zwięzłą opinię i uzasadnienie oraz jednoznacznie określony status tekstu. Tekst może mieć status dopuszczonego bądź niedopuszczonego do publikacji.

Adres redakcji: „Perspektywy Kultury”  
ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków; tel. 12 39 99 525  
e-mail: [perspektywykultury@ignatianum.edu.pl](mailto:perspektywykultury@ignatianum.edu.pl)

## *Perspectives on Culture*

Academic Journal of the Institute of Cultural Studies and Journalism,  
Ignatianum University in Cracow

ISSN (print) 2081-1446  
e-ISSN 2719-8014

*Perspectives on Culture* is a regularly published quarterly of the Institute of Cultural Studies and Journalism of Ignatianum University in Cracow since 2009. The journal is a beneficiary of the program "Development of Scientific Journals" (contract number RCN/SN/0007/2021/1) for 2022–2024 and is included in the list of scientific journals published by the MEiN, where it was assigned 100 points. The archival numbers and the guidelines for authors can be found in libraries and in the digitised form in the Open Journal Systems platform: <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/pk>

Each issue of the journal has a specific leading theme and the following regular sections:

1. **Management and Marketing**
2. **European Spiritual Heritage**
3. **Areas of Cyberculture**
4. **Religion and media**
5. **Varia**
6. **Others**

The *Varia* section includes texts devoted to general cultural, literary, and historical topics. The *Others* section contains reviews, reports, opinions, discussions, and other texts that are not traditional (ranked) scientific articles.

**Reviewing procedure:** Each article sent to the editorial team of *Perspectives on Culture* is reviewed. The editorial team reserves the right to shorten the texts and change the titles. Materials which had not been ordered will not be returned.

Initially, a text is reviewed by thematic and language editors in order to predetermine its substantive and formal value. The editors may reject a text at this stage should it not meet the expectations and requirements of substance related to the current state of knowledge in the given field of the humanities. Interesting texts, but deviating from language norms or formal recommendations proposed by the editors in the instructions for authors are sent back to the authors with suggestions of improvement.

All texts that are positively evaluated at the initial stage of creating the issue are then passed on to external reviewers (the "double blind review" procedure). In other cases, the reviewers are required to sign a declaration of no conflict of interest.

The review process ends with a note containing a concise opinion and justification, and a clearly defined status of the text. The text may receive an authorized or unauthorized for publication status.

The Editors' address: Perspectives on Culture  
ul. Kopernika 26, 31-501 Kraków; tel. +48 12 39 99 525  
e-mail: [perspektywykultury@ignatianum.edu.pl](mailto:perspektywykultury@ignatianum.edu.pl)

