

PROPOZYCJE „ETHOSU”

Adam Potkay, *The Story of Joy: From the Bible to Late Romanticism*, Cambridge University Press, New York 2007, ss. 304.

W obszernym studium przedstawiającym „historię” radości Adam Potkay prześledził losy tego pojęcia w kulturze Zachodu, biorąc pod uwagę religię, filozofię, literaturę, sztukę i psychologię, i po części skonfrontował pojęcie radości z interpretacjami nadawanymi mu w kulturze islamskiej i w kulturach azjatyckich. We wstępie Potkay przedstawia zarys własnego rozumienia radości, którego poszczególne aspekty ilustruje w kolejnych rozdziałach książki. Radość określa jako afekt, stan umysłu, a zarazem w pewnym stopniu stan fizyczny, który ma charakter uniwersalny w tym sensie, że jego odczuwanie i umiejętność jego rozpoznawania stanowi wewnętrzną cechę natury ludzkiej. Radość jest zasadniczo doświadczeniem spotkania bądź spełnienia, pożądania, które chwilowo zostaje zaspokojone, dobra, które niespodziewanie nadchodzi, bądź obietnicy jego rychłego pojawienia się. Zdaniem Potkaya każda radość jest zarazem opowieścią przedstawiającą historię jakiegoś konkretnego ludzkiego doświadczenia i dlatego pozostaje ona motywem od zawsze obecnym w kulturze i de facto z niej nieusuwalnym, powracającym we wszystkich jej obszarach jako autentyczny wyraz ludzkiego ducha. Polem, które w szczególnie sposób pozwala odkrywać i opisywać zjawisko radości, okazuje się literatura piękna, z istoty otwarta na opowiadanie historii. Literatura umożliwia też wydobywanie kolejnej istotnej cechy radości, a mianowicie jej moralno-etycznych uwikłań, pozwalając przy tym uchwycić wyraźną różnicę między pojęciem radości a pojęciami mu pokrewnymi, jak szczęście, przyjemność czy ekstaza.

W sensie historycznokulturowym rozważania Potkaya oparte są na materiale sięgającym od Upaniszad i Biblii do elementów współczesnej kultury amerykańskiej. W zasadniczej części książki autor koncentruje się jednak na kulturze anglosaskiej i niemieckiej, obejmując przy tym odniesienia literackie na równi z nawiązaniami do muzyki, opery, filmu, polityki, a nawet reklamy.

W rozdziale pierwszym, poświęconym biblijnej etyce harmonii jako źródłu radości, Potkay przedstawia – w oparciu o przesłanie Ewangelii według św. Jana – sens radości chrześcijańskiej, która ma przede wszystkim charakter radości

powrotu i jedności z Bogiem. Szczególną uwagę poświęca przy tym ujęciu radości przez św. Tomasza i jego próbie chrześcijańskiej recepcji eudajmonizmu. Rozdział drugi poświęcony został tradycji trubadurskiej – Potkay koncentruje się w nim na charakterystycznym dla okresu średniowiecza fenomenie miłości dworskiej, który ucieleśniał chrześcijańskie rozumienie radości jako oczekiwania i radosnej nadziei, i przedstawia oddziaływanie tej tradycji na kulturę średniowieczną i późniejszą – w szczególności doby renesansu i romantyzmu (analizuje wpływy tej tradycji dające się odczytać przede wszystkim w twórczości Guittone’a, Dantego, Petrarcki i Coleridge’a).

W rozdziale trzecim, który jest zasadniczo analizą luteriańskiej teologii radości i smutku, autor wskazuje na nowy sens radości duchowej, który pojawił się w teologii i kulturze chrześcijańskiej wraz z nadejściem reformacji. Dostrzega również odzwierciedlenie tych tendencji intelektualnych zarówno w powstającej wówczas poezji metafizycznej, jak i w pochodzących z tego okresu medytacjach i pismach teoretycznych (np. Donne’a), a także w powieści (np. Defoe). Rozdział czwarty poświęcony został etycznej radości doby oświecenia: Potkay zarysowuje najpierw kształtowanie się pojęcia radości etycznej w myśli Shaftesbury’ego oraz reakcji na nie ze strony myślicieli, poetów i powieściopisarzy chrześcijańskich – jej kulminacją była proponowana przez Godwina wizja „szczęścia powszechnego”.

W rozdziale piątym Potkay podejmuje analizę twórczości Wordswortha pod kątem jego interpretacji radości etycznej i związków jego refleksji poetyckiej z filozoficzną myślą Spinozy na temat jedności rzeczy.

Rozdział szósty dotyczy rozwoju intelektualnej koncepcji radości w estetyce (od Coleridge’a do Wilde’a). Autor określa proponowany w niej rodzaj radości jako radość wyobraźni poszukującej jedności ze światem przyrody.

Kolejny rozdział zawiera analizę postchrześcijańskich zapowiedzi „przebaczenia i egzaltacji” i poświęcony jest namysłowi nad twórczością poetów romantycznych, których wyobrażenia o radości nie odzwierciedlają pojęć charakterystycznych dla ortodoksyjnego chrześcijaństwa, lecz są rezultatem jego poetyckiego przekształcenia. Do poetów tych Potkay zaliczył przede wszystkim Schillera, Blake’a, Shelleya i Smitha.

W rozdziale ósmym podjęty został wątek radości „tragicznej”, której koncepcje popularne były w wieku dziewiętnastym. Potkay analizuje – jako ich tło – metafizyczny wymiar muzyki tamtego okresu, przede wszystkim podniosłej muzyki Richarda Wagnera, będącej nawiązaniem do posępnej radości obecnej w pismach Schopenhauera i Nietzschego.

W zakończeniu książki Potkay pisze o karierze radości w wieku dwudziestym, charakteryzując instrumentalny charakter radości „oficjalnej” w reżimach totalitarnych, a także wkraczanie instytucjonalnej radości w życie codzienne w czasach najnowszych – doskonałą ilustrację tego mechanizmu odnajduje w filmie *American Beauty* i we współczesnym przemyśle reklamowym.

Książkę *The Story of Joy* warto polecić czytelnikom zainteresowanym filozofią szeroko pojętej kultury, a także literaturoznawcom, którzy w utworach literackich odnajdują refleks wewnętrznych napięć kultury będących źródłem jej życia.

Roger Scruton, *Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*, tłum. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2010, ss. 134.

Książka Rogera Scrutona, która pojawiła się na brytyjskim rynku wydawniczym w roku 2007, a na nasze półki księgarskie trafiła z końcem ubiegłego roku, poświęcona jest diagnozie kultury cywilizacji zachodniej, analizie jej poświeceniowych przemian i propozycjom takiej postawy wobec jej przekazywania, która pozwoli na jej przetrwanie. Podstawą, na której Scruton opiera swoje refleksje, jest przekonanie o szczególnej – domagającej się ocalenia – wartości kultury Zachodu i o jej nieporównywalności z kulturami innych cywilizacji. Scruton deklaruje, że ma przy tym na myśli tak zwaną kulturę wysoką, obejmującą dziedzictwo filozoficzne, literackie i artystyczne, tradycyjnie przekazywane na wydziałach humanistycznych uniwersytetów europejskich i amerykańskich, które w ostatnich czasach jest coraz częściej z pogardą odrzucane. W przedmowie do książki formułuje definicję kultury jako świata samoistnych wartości, który zasadniczo „składa się z ocen i istnieje po to, żeby przekazywać zwyczaj oceniania z pokolenia na pokolenie” (s. 10). W tym sensie Scruton traktuje kulturę jako źródło wiedzy emocjonalnej, która dotyczy tego, jak człowiek powinien postępować i co powinien czuć. Nośnikami tej wiedzy są tak ideały filozoficzne i literackie, jak i obrazy, mity oraz symbole, a także formy muzyczne i porządki architektoniczne. Ucieleśniają one zbiorową świadomość człowieka oraz jego bytową niewystarczalność i w pierwszym rzędzie wyrastają z inspiracji religijnych – religia jest bowiem, w przypadku każdej kultury, pierwszą odpowiedzią człowieka na jego ontologiczną samotność w świecie. Specyficznym kontekstem, w którym Scruton sytuuje współczesną kulturę Zachodu, jest jej programowe, coraz bardziej radykalne odcinanie się właśnie od korzeni religijnych, które sprawia, że udźwignięcie jej dziedzictwa okazuje się coraz trudniejsze i prowadzi do dyskredytowania dawnych wartości, hierarchii i form porządku społecznego oraz do traktowania ich wyłącznie jako uprzedzeń dawnych epok. Tendencje te są coraz wyraźniej widoczne w programach nauczania humanistyki, relatywistycznych w „uprzywilejowaniu transgresji” i absolutystycznych w „odrzuceniu autorytetu” (s. 13).

W kolejnych siedmiu rozdziałach książki Scruton rozwija i pogłębia swoje rozumienie kultury, analizuje wzajemne relacje między czasem wolnym a kulturą oraz między kulturą a religią, przedstawia refleksję na temat genezy zmysłu moralnego, najczęściej stosowane mechanizmy krytyki kultury, implikacje i ukryte założenia metodologiczne, z których krytyka ta wyrasta, a także wskazuje na sposoby nauczania kultury w oparciu o jej filozofię i na koniec odnosi się do myśli Huntingtona o zderzeniu cywilizacji.

Scruton otwarcie wypowiada się przeciwko powszechnie przyjmowanemu dziś, pragmatycznemu ideałowi kształcenia oraz przeciwko dominującym we współczesnej pedagogice tendencjom do unikania trudnych tematów i wskazywania na jednoznaczne rozstrzygnięcia problemów moralnych, do stosowania metod nauczania, których celem jest utrzymanie za wszelką cenę zainteresowania uczniów, oraz do mnożenia „efemerycznych” przedmiotów. Konsekwencją jest bowiem usunięcie z programu nauczania całego trudnego trzonu wiedzy (dotyczącej również przedmiotów ścisłych) i zapoznanie wychowawczej funkcji kultury.

„Prawdziwi nauczyciele – pisze – nie dostarczają wiedzy jako korzyści dla uczniów, lecz traktują uczniów jako korzyść dla wiedzy” (s. 46). Wiedzę zdobytą traktuje Scruton jako zdobytą dla wszystkich, a wiedzę utraconą, jako stratę, której w konsekwencji wszyscy doświadczają. Sprzymierzeńcem przeciwników kultury wysokiej, której podmiotem jest aktywny umysł, staje się w dzisiejszych czasach cyberprzestrzeń, „dostrojona do nawyków leniwych umysłów”, pozwalająca na eliminację owego ruchu umysłu, który stanowi o różnicy między pasywnym przyjęciem informacji, błędnie utożsamianej z wiedzą, a jej aktywnym zrozumieniem. Wiedza, o której pisze Scruton, formuje się w trakcie procesu kształcenia i nie jest korzyścią, lecz trwałą dyspozycją, czymś na kształt cnoty. Pozwala zbliżyć się do najtrudniejszego aspektu wychowania moralnego i podpowiada, co „czuć w obliczu cudzego smutku czy nieszczęścia” (s. 54). W tym sensie kultura stanowi skarbnicę wiedzy uczuciowej, którą dziedziczy po religii, obraz „świata ludzkich uczuć, który jest jednocześnie dowodem na wartość człowieka” (s. 61).

Scruton staje też w obronie samoistnego charakteru wartości estetycznych i ich przenikania się ze sferą moralną – jako przykład służy mu praktyka śmiechu, który jest reakcją na twory estetyczne, ale zarazem może ranić i uprzedmiotawiać człowieka. Analizuje również sposoby przywracania kultury tradycyjnej w nauczaniu muzyki i sztuki (przez powrót do muzyki tonalnej i malarstwa figuratywnego), postulując programowe odejście od „rozpraszania oka i ucha”. Układem odniesienia dla wszelkiej sztuki powinna być, jego zdaniem, kultura. Zaznacza przy tym, że ataki na kulturę podejmowane z pozycji filozoficznych (odnosi się przede wszystkim do krytyki, której dokonywał Foucault) często zmierzają do uczynienia kontekstu podawanej w wątpliwość myśli ważniejszym od niej samej, a ich autorzy nie biorą pod uwagę, że myśl może być prawdziwa niezależnie od swojego kontekstu.

Scruton zestawia też kulturę Zachodu z jej jedyną alternatywą w dzisiejszych czasach – islamem, który jest najlepszym obrazem tego, „co dzieje się z cywilizacją, kiedy zanika jej kultura” (s. 123).

W epoce degradacji kultury, głoszącej subiektywizm, relatywizm i irracjonalizm, Scruton postuluje ponowne uruchomienie „pasa transmisyjnego”, którym jest przekaz kultury tradycyjnej z jej wiarą w autorytet i obiektywną prawdę. W ten sposób kultura europejska ma szansę przezwyciężyć epokę schyłku i obronić się przed zajęciem jej miejsca przez cywilizację – przed losem, który przewidywał dla niej Spengler.

Książkę *Kultura jest ważna* polecamy czytelnikom zainteresowanym filozofią i historią kultury, a szczególnie tym, którzy z obowiązku zawodowego tworzą programy nauczania przedmiotów humanistycznych, ścisłych i artystycznych w szkołach różnego szczebla – również na uniwersytetach.

D. Ch.

Elżbieta Wolicka, *Narracja i egzystencja. „Droga okrężna” Paula Ricoeura od hermeneutyki do ontoantropologii*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, ss. 228

Paul Ricoeur nie jest myślicielem nieznanym polskim humanistom – ukazują się tłumaczenia jego dzieł, wydaje się czytany, bywa dyskutowany; jednak zdaniem Elżbiety Wolickiej recepcja jego dorobku dopiero się rozpoczyna – nie tylko zresztą w Polsce – i jest fragmentaryczna. Sytuacja ta wydaje się autorce zrozumiała ze względu na Ricoeurowski styl uprawiania filozofii, polegający między innymi na konfrontacji i łączeniu różnych tradycji i języków filozoficznych oraz częstym zastępowaniu argumentacji metaforą. Ta „swoboda argumentacji w żywiole dziejowej debaty” (s. 15) stanowi o trudności, lecz i o atrakcyjności dzieła francuskiego myśliciela. Książka Wolickiej, oparta na rozprawach Ricoeura mieszczących się w nurcie filozofii i humanistyki inspirowanej tak zwanym zwrotem lingwistycznym z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dwudziestego wieku, pozwala czytelnikowi doświadczyć obydwu tych cech; czytając *Narrację i egzystencję*, niejako podążamy za francuskim filozofem jego „okrężną drogą” – jak sam Ricoeur nazwał swoją metodę myślenia. Z drugiej strony praca Wolickiej umożliwia czytelnikowi przyjęcie – wraz z autorką – dystansu do tego dzieła. Wolicka bowiem, obok zadania porządkującego przedstawienia filozofii Ricoeura, podjęła się również jej krytycznej analizy. Postawiła mocną tezę: teoretyczny projekt francuskiego myśliciela ostatecznie się nie powiódł, jego „droga okrężna” nie doprowadziła go – jak zamierzał – od analizy struktur pośredniczących (znaków, języka, tekstów, opowieści) między podmiotem a rzeczywistością do ontoantropologii działania. Ta próba przejścia od hermeneutyki, rozumianej szeroko, jako swoiste połączenie „sztuki interpretacji tekstów oraz [...] fenomenologicznej ontologii ludzkiej uczasowanej egzystencji” (s. 218), do wglądu w strukturę bytu nie powiodła się dlatego, że – jak twierdzi autorka – Ricoeur odrzucił w punkcie wyjścia możliwość źródłowego doświadczenia rzeczywistości i zwrócenie się właśnie ku analizie struktur pośredniczących. „Pozostajemy więc ostatecznie [...] – pisze Wolicka – «w stanie rozproszenia», to znaczy w kręgu hermeneutycznego koła uwikłanej w niezliczone dialektyczne zapośredniczenia i konteksty «nieustającej konwersacji» [...]. W kierunku niezrealizowanego w gruncie rzeczy projektu «wszelkiej możliwej antropologii» nie wyprowadza nas bowiem żadna «źródłowa metafora»” (s. 233).

Zanim autorka uzasadni swoją tezę, przedstawia czytelnikowi lingwistyczne podstawy Ricoeura koncepcji hermeneutyki oraz konfrontację poglądów francuskiego filozofa z myślą Arystotelesa i św. Augustyna. Następnie omawia szczegółowo procedury Ricoeurowskiej „drogi okrężnej”, mającej doprowadzić do ufundowania filozofii działania i etyki na bazie fenomenologii dialogu. W tym kontekście komentuje dyskusję Ricoeura z poglądami Johna Rawlsa, Alasdaira MacIntyre’a i Jürgena Habermasa oraz rozważania na temat możliwości pogodzenia Arystotelesowskiej etyki teleologicznej i Kantowskiej deontologii moralności. Wreszcie rozważa skuteczność metody Ricoeura, krytycznie odnosi się zwłaszcza do jego próby zestawienia antropologii Arystotelesa z Heideggerowską analityką Dasein, próby podjętej „w nadziei, że się one nawzajem «oświecą» i uzupełnią” (s. 17).

Elżbieta Wolicka przedstawia argumenty na rzecz swojej tezy, zachowując równowagę między fascynacją dziełem francuskiego filozofa a postawą krytyczną, a przez kompetentną prezentację jego myśli, umożliwia czytelnikowi wyrobienie sobie własnego zdania i – pośrednio – zachęca do sięgnięcia po źródłowe teksty Paula Ricoeura.

P. M.

Maciej Kociuba, *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010, ss. 341, il. 7.

Książka Macieja Kociuby wyrasta z przekonania o jedności poznania (a także myślenia i mówienia) pojęciowego i obrazowego oraz o niedowartościowaniu tego ostatniego w kulturze Zachodu. Autor – za Gilbertem Durandem – nazywa ją „obrazoburczą” (por. s. 8); w kulturze tej – pisze – „ledwo toleruje się obrazy jako pomocnicze w stosunku do pojęć lub kreuje się ostrą dialektykę, która ma radykalnie dzielić oba typy języków i oba rodzaje narracji” (s. 16). Kociuba podejmuje więc próbę ukazania istoty i wartości poznania obrazowego, twierdząc między innymi, że jest ono w pewnym sensie abstrakcyjne, ma charakter holistyczny, oraz swoistą zdolność „dynamizującą”, zdolność pobudzania do aktywności (por. s. 17). W zrozumieniu tych własności poznania obrazowego pomagają czytelnikowi wybrane przez autora obrazy: fragment starożytnego reliefu przedstawiającego Orfeusza, Eurydykę i Hermesa, Drzwi Gnieźnińskie, szesnastowieczny obraz *Bratobójstwo Kaina*, dzieła Velázquez (Las Meninas Chrystus ukrzyżowany), obraz Picassa stanowiący kubistyczne przetworzenie Las Meninas oraz kadry z końcowej sekwencji filmu Luisa Buñuela *Kobieta w czerwonych butach*. Obrazów tych nie traktuje autor wyłącznie jako pomocniczej ilustracji abstrakcyjnych tez, lecz wykorzystuje je jako część dyskursu. Nie są też one – jako dzieła sztuk wizualnych – jedynym rodzajem obrazów obecnych w książce Kociuby: znajdziemy tam także utwory poetyckie (np. fragmenty poezji Rilkego czy dwa wiersze Herberta noszące ten sam tytuł *Zimowy ogród*) i muzyczne (np. czwarty koncert fortepianowy G-dur op. 58 Beethovena). To tylko niektóre z omawianych w książce dzieł; autor posługuje się nimi tak, by jedne niejako komentowały inne. W ten sposób wykracza poza zagadnienia teoriopoznawcze i zmierza ku uprawianiu filozofii kultury rozumianej – za Zofią Rosińską – jako „wydobywanie myśli filozoficznej utajonej w twórcach kultury” (s. 23).

Kociuba w *Antropologii poznania obrazowego* oczywiście nie przyjmuje roli „pojęcioburcy”, nie podważa wartości poznania pojęciowego, lecz chce przyczynić się do przywrócenia – zachwianej jego zdaniem – równowagi między różnymi typami poznania. Dlatego też odwołuje się do pojęcia ikonosfery – zaczerpniętego od Jana Białostockiego i porównywanego przez autora do Popperowskiego „trzeciego świata” – swoistej zbiorowej wyobraźni; w podtrzymywaniu i przetwarzaniu zamieszkujących ją obrazów pomaga pojęciowy dyskurs.

W czasach, gdy kultura jest coraz bardziej nasycona obrazami i fakt ten uznawany bywa za przejaw jej kryzysu i zagrożenie, Kociuba nie tylko podejmuje próbę zrozumienia związków poznania obrazowego i pojęciowego w kulturze, lecz także przekonuje czytelnika do umiarkowanego optymizmu co do jej losów. Przekonuje mianowicie, że kulturę bardzo trudno zniszczyć, pozostając w kręgu jej oddziaływania. „Może [...] nasze akty wymierzone w jedność, integralność kultury nie mają takiej siły sprawczej, jaką im przypisujemy” (s. 318). Jeśli coś kulturze zagraża, to jest to nie obraz, lecz promocja czystego barbarzyństwa (por. s. 316).

W omawianej książce zwraca uwagę również okładka, która zdaje się stanowić komentarz do wypowiedzi Macieja Kociuby: wykorzystano na niej pracę Sławomira Marca z cyklu „Szkice do obrazu *Pompeje*”.

P. M.

Białe plamy w schulzologii, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Wydawnictwo KUL, ss. 275, il. 47.

We wstępie do *Białych plam w schulzologii* Roman Doktor przyznaje Schulzowi ważne miejsce w gronie „twórców cienia”, tych, którzy ujawniają obszary niepewności w naszym rozumieniu świata, zaszczeplają w nas tajemnicę i skłaniają do obcowania z nią. Sam autor *Sklepów cynamonowych*, tak jak i jego dzieło, jest tajemnicą, coraz głębsze poznawanie Schulza odsłania więc wciąż nowe przestrzenie poszukiwań.

Zbiór tekstów opracowany przez Małgorzatę Kitowską-Łysiak (będącą nie tylko autorytetem w dziedzinie twórczości plastycznej Schulza, ale też badaczem jej szerokiego kontekstu), nie stanowi jednak tylko – jak można by sądzić na podstawie tytułu – mapy obszarów niezbadanych. Przeciwnie, zawarte w nim wypowiedzi są świadectwem wielokierunkowego rozwoju badań schulzologicznych, stosowania nowatorskich metod, pojawiania się nowych nurtów interpretacji. Pokazują też, jak rozszerza się geograficzny zasięg recepcji dzieł Schulza; autorzy tekstów reprezentują nie tylko Polskę, ale także Ukrainę, Izrael, Francję, Japonię.

Są w zbiorze teksty nawiązujące do swoistych odkryć. Małgorzata Kitowska-Łysiak pisze o odnalezionych niedawno w prywatnym archiwum nieznanych podobiznach artysty (trzy barwne tempery na jednym kawałku tektury i rysunek ołówkiem na papierze – ich reprodukcje zamieszczono w tomie), stworzonych przez Zenona Waśniewskiego. O prezentowanej w Zachęcie zagadkowej kolekcji wykonanych w różnej technice obrazów sygnowanych nazwiskiem Schulza wspomina Ewa Kuryluk. Pewnego rodzaju odkrycie stało się też inspiracją dla Jana Gondowicza, który w eseju *Mrugająca materia* wskazuje, że w późnych dziełach graficznych Schulza odnaleźć można sekretne znaki – fantomy ujawniające się po odwróceniu obrazu (zasadność tej tezy dokumentują ilustracje); zauważa też, że tego typu gry z iluzją są niemal nieobecne w plastyce polskiej. Tenże autor w artykule *Magiczna bogini ciała* podjął temat sakralizacji erotyki w pracach graficznych autora *Xięgi bałwochwalczej*.

W książce – co jest jej niewątpliwym walorem – podejmowane są (w niemal równej proporcji) zagadnienia z zakresu plastyki i literatury, w przypadku spuścizny Schulza pozostające w istotnym związku. Wskazuje na to w szczególności tekst Ariko Kato o autoreferencyjności w jego praktyce twórczej.

Małgorzata Smorag-Goldberg, nawiązując się do nowych kierunków w narratologii, podejmuje problem rzeczywistości i jej statusu w prozie Schulza na przykładzie opowiadania *Wichura*. Wiera Meniok ujawnia klucz hermeneutyczny *Komety*. Ewa Świąc koncentruje uwagę na postaci Tłuji, bohaterki *Sierpnia*, która – jej zdaniem – jest figurą represjonowanej kobiecej seksualności, a zarazem „inności”, narażającej człowieka na odrzucenie i uprzedmiotowienie przez społeczeństwo. Nieco prowokacyjny charakter ma krytyczny wobec nowych tendencji w światowej schulzologii artykuł Sławomira J. Żurka, który zarzuca badaczom stosującym hermeneutykę otwartą nadmierną dowolność interpretacyjną i wskazuje na brak systemowych i syntetyzujących ujęć prozy Schulza. W kilku artykułach znaleźć można odniesienia do mało znanych faktów z życia drohobyckiego twórcy. Na jeden z takich epizodów – pobyt Schulza w Berlinie w roku 1920 lub 1921 – rzuca światło Shalom Lindenbaum w oparciu o listy i inne materiały archiwalne.

Większość tekstów zamieszczonych w tomie to materiały z panelu, który odbył się na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w roku 2007 w ramach projektu „Schulzowska Jesień” realizowanego przez Katedrę Historii Sztuki Współczesnej KUL oraz Centrum Kultury w Lublinie, przy współpracy Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego im. Igora Menioka w Drohobyczu i innych instytucji. W tomie zamieszczono również zapis dyskusji, która toczyła się wokół wypowiedzi panelistów.

Prezentowana publikacja nie przypomina jednak typowych „materiałów pokonferencyjnych”, które zwykle adresowane są tylko do wąskiego grona specjalistów. To starannie opracowana, interesująca książka, atrakcyjna także od strony graficznej. Z przyjemnością polecamy ją naszym czytelnikom.

M. Ch.

Piotr Orawski, *Lekcje muzyki. Średniowiecze i renesans*, kle, [Warszawa] 2010, ss. 334.

Lekcje muzyki Piotra Orawskiego pojawiły się kilka lat temu w eterze – w Programie 2 Polskiego Radia – i są kontynuowane do dziś; w chwili, gdy piszę te słowa autor przybliży słuchaczom twórczość Stanisława Moniuszki, nie tylko tę dobrze znaną, operową, ale i tę nieco zapomnianą – sakralną. Dzięki temu nawet popularny Moniuszko okazuje się kompozytorem w wielu aspektach do ponownego odkrycia. Takie właśnie są lekcje Orawskiego: obfitują w informacje mniej znane, ale nie zanudzają szczegółami.

Tymczasem ukazała się książka, w której utrwalono w sześćdziesięciu trzech rozdziałach lekcje sprzed kilku lat, obejmujące tematycznie okres średniowiecza i renesansu. Autor rozpoczyna swą wędrówkę przez dzieje muzyki, ukazując początki chorału gregoriańskiego i uświadamia nam, jak wiele było szkół i tradycji śpiewów liturgicznych w okresie średniowiecza. Uświadamiamy sobie,

że do naszych czasów przetrwała tylko część całego bogactwa muzyki sakralnej tamtego czasu, lub raczej: tamtych czasów, bo przecież średniowiecze to – jak zauważa autor – „okres w historii europejskiej cywilizacji i kultury obejmujący około tysiąca lat” (s. 9). Ta odautorska uwaga wyjaśnia jeszcze jedną rzecz: *Lekcje muzyki* w gruncie rzeczy dotyczą dziejów muzyki europejskiej. Słusznie, czy nie, tradycję muzyczną Europy zwykliśmy utożsamiać z tradycją muzyczną w ogóle. Dopiero w ostatnich latach, zapewne wraz z rozszerzającym się procesem globalizacji i ideą multikulturowości, pojawili się kompozytorzy i muzycy łączący bardzo różne tradycje, a nurt określany mianem „muzyki świata” jest dziś żywy i popularny.

Wróćmy jednak do książki Piotra Orawskiego. Zaczynając, jak wspomniałem, od kilku lekcji omawiających chorał gregoriański, autor przedstawił z kolei wywodzącą się z niego twórczość Hildegardy z Bingen, a z muzyki świeckiej – działalność różnych odmian śpiewaków średniowiecznych (trubadurów, truwertów, minnesingerów) czy bogate tradycje pieśni pielgrzymów.

Kolejnym ważnym etapem rozwoju muzyki w średniowiecznej Europie było pojawienie się wielogłosowości (najpierw dwugłosowości); zostały tu przywołane osiągnięcia szkoły związanej z klasztorem St. Martial, a później szkoły Notre Dame w Paryżu, która na przełomie trzynastego i czternastego wieku znalazła kontynuację w nurcie nazwanym – dużo później zresztą – *Ars Antiqua* (dla odróżnienia od *Ars Nova*). Tutaj mają swoje źródła formy polifoniczne – jak na przykład motet – rozwijane w kolejnych epokach, zwłaszcza w okresie baroku (nie przypadkiem nazwisko Jana Sebastiana Bacha wielokrotnie pojawia się w książce, mimo że dotyczy ona czasów znacznie poprzedzających epokę lipskiego kantora; wszak powiedziano o Bachu, iż w swojej muzyce zebrał on doświadczenia trzystu lat przed nim i wytyczył horyzont na trzysta lat po nim). W książce Orawskiego nie znajdziemy wyraźnego oddzielenia okresu średniowiecza od renesansu (choćby przez wyraźne oddzielenie dwóch części książki). Czytając poszczególne rozdziały-lekcje, płynnie przechodzimy z jednej epoki w drugą. Dzięki temu uświadamiamy sobie, że periodyzacja dziejów muzyki (a szerzej: kultury) jest do pewnego stopnia umowna. Gdy w kulturze jednej części Europy możemy w danym czasie dopatrzeć się cech renesansowych, w innej dominują cechy sztuki średniowiecznej. Poza tym, patrząc wstecz, stosujemy schematy i w ten sposób oddzielamy i przeciwstawiamy zjawiska, które po sobie nie tylko następowały, ale i w wieloraki sposób z siebie wynikały. Lektura książki Orawskiego pozwala nam zrozumieć zasadniczą jedność muzyki europejskiej. Trudno bowiem odseparować rozmaite szkoły i nurty muzyki renesansowej od osiągnięć epoki wcześniejszej. W związku z chorałem protestanckim na przykład czytamy: „Przygotowując muzykę dla potrzeb nowej liturgii, Marcin Luter postąpił bardzo rozważnie: z jednej strony nie zanegował tradycji jednogłosowego śpiewu chorałowego, choć w jego kościele był to z reguły śpiew niemiecki, a nie łaciński, z drugiej strony – szukając odmienności – otworzył się na śpiew wielogłosowy, włączając muzykę reformacji w nurt najnowszych osiągnięć sztuki dźwięku” (s. 216). Z tych zaś osiągnięć czerpał już wprost Jan Sebastian Bach.

Nie ma tu miejsca, aby reprezentatywnie omówić całą książkę Piotra Orawskiego. Powyższe uwagi należy raczej potraktować jako zachętę do jej przeczyta-

nia, także po to, by z odległych dziejów „wylawiać” tych twórców, którzy – jak Josquin de Prés czy Claudio Monteverdi – stworzyli dzieła ponadczasowe. Warto przy tym zauważyć, że czytelnik dowie się z niej sporo również na temat rozwoju muzyki w Polsce, autor bowiem zadbał o to, aby w kontekście muzyki europejskiej, zostały ukazane także dzieje muzyki polskiej (m.in.: chorał gregoriański w średniowiecznej Polsce, polifonia w Polsce renesansowej, muzyka na dworze Jagiellonów, oczywiście Mikołaj z Radomia, Wacław z Szamotuł czy Mikołaj Gomółka).

Książka zrodziła się, jak wspomniałem, z audycji muzycznych, w których – rzecz jasna – wykład był bogato ilustrowany odtwarzaną muzyką. Kiedy wziąłem książkę do ręki spodziewałem się dołączonej płyty ze stosownymi nagraniami, ale jej nie znalazłem. Autor zaproponował coś innego: do każdej lekcji dołączył informację o nagraniu płytowym, które poleca czytelnikowi. Na końcu książki zaś, obok indeksu nazwisk i utworów oraz indeksu rzeczowego, umieścił bibliografię książek, po które warto sięgnąć dla poszerzenia wiedzy. Wiem, że tu i ówdzie książkę tę polecają swym uczniom pedagodzy w szkołach muzycznych, a pewnie i w akademiach muzycznych jej nie pomijają (tym bardziej, że drugim obok audycji radiowych źródłem inspiracji dla jej napisania były wykłady Piotra Orawskiego dla studentów Akademii Muzycznej w Gdańsku). Zdarzają się – nie za często – książki, które z wielkim pożytkiem i satysfakcją może przeczytać ktoś, kto daną dziedzinę dopiero poznaje, jak i wymagający profesjonalista. *Lekcje muzyki* z pewnością do takich należą. Mam nadzieję, że po lekcjach o muzyce średniowiecza i renesansu doczekamy się wydania drukiem kolejnych, bo te w eterze, jak wspomniałem, wciąż trwają.

Popularyzacja jakiejś dziedziny nauki bądź sztuki nie jest zadaniem łatwym. Mogą się tego podjąć osoby najbardziej kompetentne, a zarazem potrafiące zarazić odbiorcę swym entuzjazmem do tematu. W dziedzinie muzyki klasycznej czynił to z powodzeniem Leonard Bernstein (słynne koncerty i programy telewizyjne dla dzieci), w dziedzinie jazzu – Willis Conover (któż nie pamięta jego głosu w Głosie Ameryki?). Także w Polsce mamy kilka znaczących postaci, choćby Jan Weber w muzyce klasycznej (dość wspomnieć cykl „Wielki pianista Horowitz”), Jan Ptaszyn Wróblewski („Trzy kwadransy jazzu”). Ich kontynuatorem jest Piotr Orawski, a jego *Lekcje muzyki* tworzą ważny rozdział radiowego dziennikarstwa muzycznego w Polsce, a w ślad za tym muzycznego piśmiennictwa.

C. R.